



Universida de Vigo

TESE DE DOUTORAMENTO

**A ARTE COMO ABERTURA DO SER:
A MORTE COMO SÍMBOLO NA PRÁTICA ARTÍSTICA**

Pedro Miguel dos Santos Silva

2023

Universida de Vigo

EIDO
Escola Internacional
de Doutoramento

Universidade de Vigo

EIDO Escola Internacional de Doutoramento

Pedro Miguel dos Santos Silva

TESE DE DOUTORAMENTO

**A arte como abertura do ser:
a Morte como símbolo na prática artística**

Dirixida polos doutores:

Ignacio Fernando Barcia Rodríguez

Euarda Dias Neves

2023

Universidade de Vigo

Universidade de Vigo

EIDO Escola Internacional de Doutoramento

Ignacio Fernando Barcia Rodríguez

Eduarda Dias Neves

FAI CONSTAR que o presente traballo, titulado "A arte como abertura do ser: a Morte como símbolo na práctica artística", que presenta Pedro Miguel dos Santos Silva para a obtención do título de Doutor, foi elaborado baixo a súa dirección no programa de doutoramento "Creación e Investigación en Arte Contemporánea".

Pontevedra, 14 de febreiro de 2023.

Os Directores da tese de doutoramento

DEDICATÓRIA

para ti, pai, que vens contornando a Morte,
à espera que findasse esta investigação.
(consequimos!)

para ti, Mónica, por me guiares e me equilibrares na senda da vida:
começámos esta jornada a dois e terminamo-la a quatro,
na alegre e desafiante companhia do Xavier e do Tomé.

AGRADECIMENTOS

Há caminhos que nunca se trilhariam sozinhos. Este é claramente um deles. Esta tese só foi possível graças à generosidade da minha família que, pacientemente, me apoiou e suportou.

Devo, também, muito aos alunos com quem me tenho cruzado, por contribuírem para me tornar um melhor profissional e artista, colaborando para que esta investigação trilhasse caminhos de variada fecundidade.

Agradeço, ainda, o profissionalismo da revisão do texto em português por parte de Graça Cruz e de Lurdes Cardoso, bem como a tradução para a língua espanhola a cargo de Jorge Pacheco Vaquero que foi deveras importante para apresentar parte substancial da tese na língua oficial do país de origem que me acolheu para realizar esta investigação.

Uma palavra de especial gratidão ao Manuel Castro Caldas por me ter dado a ver a arte de uma maneira totalmente nova, contribuindo, decisivamente, para conduzir esta investigação por sendas que de outro modo não seriam exploradas.

Por fim, fui guiado por sensatos doutores que, caminhando à minha frente, me orientam o trajecto: um muito obrigado Ignacio Barcia Rodríguez e à Eduarda Neves.

**A ARTE COMO ABERTURA DO SER:
A MORTE COMO SÍMBOLO NA PRÁTICA ARTÍSTICA**



Figura 1. Ingmar Bergman. *O Sétimo Selo*. 1957, (DVD), Suécia, 96 min, p&b, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

A obra suprema é o próprio artista identificando-se (rivalizando) com a figura de Cristo

Tomás Maia, 2015, p. 23

– A que se referia?
– À morte – respondi.
– Sim, eu também falava da morte.
Mas surpreendeu-me que você estivesse a pensar no mesmo.
– Pensamos todos no mesmo a partir de certa altura

Herberto Helder, *O Quarto*, 2006, p. 139

RESUMO:

A presente investigação tem como propósito primeiro a construção e desenvolvimento de uma prática artística assente numa componente teórico-prática fundamentada na temática da finitude humana, com a intenção de capacitar o espectador para o questionamento da sua existência.

Tendo em vista tais propósitos, dividimos a investigação em duas partes principais: uma de cariz teórico-conceptual e outra referente à criação artística.

Assim, a Parte I constitui-se em torno da recepção contemporânea da obra de arte e de duas hipóteses que procuram responder ao problema de investigação.

No que concerne à recepção da obra, analisaremos como o espectador contemporâneo, quase sem disponibilidade, capacidade ou mesmo interesse para acompanhar a massificação da oferta expositiva de obras de arte, tende a dedicar-lhes, somente, um olhar fugidio, não consentâneo com um envolvimento relacional que estas lhe poderiam exigir no acto de as ver profundamente. Analisaremos, pois, através do exame crítico de Bernardo Pinto de Almeida, que este espectador é, tendencialmente, *distraído*.

Nesse sentido, alertam-nos pensadores como José Jiménez ou Boris Groys que caberá a cada artista instaurar uma diferenciação capaz de produzir um estranhamento na global uniformização de imagens mediatizadas, de forma a captar a atenção do espectador. Isto, porque, como veremos, a arte possibilita ao ser humano ter uma relação desinteressada com a obra (Jiménez), que não passe necessariamente por lhe encontrar um sentido utilitário (como veremos com Heidegger).

Será, portanto, na procura de dar respostas a este enquadramento em torno da criação e recepção da obra de arte que apresentaremos as Hipóteses de investigação.

Assim, a primeira, denominada de [I] Hipótese temática: a finitude, constitui-se enquanto tema presente na obra de arte, com o intuito de apelar o espectador a uma reflexão acerca do sentido último da sua vida. Para a construção desta [I] Hipótese, recorreremos a pensadores como Didi-Huberman, que nos alerta para a *angústia* de nos confrontarmos com o nosso fim, quando nos encontramos diante de um objecto tumular. Também Martin Heidegger nos relembra que uma existência autêntica passa pelo reconhecimento de que o sujeito humano é um *ser-para-a-morte*. Procuraremos, então, testar a ideia de que a humanidade terá uma *Disposição* ontológica para se questionar sobre a sua finitude.

A outra, apresentada como [II] Hipótese processual: a poética procura expôr a temática da finitude a partir de uma perspectiva poético-simbólica, de forma a captar o interesse do

espectador para sentidos menos explícitos ou mais figurados da obra de arte. Veremos com Roland Barthes que será, pois, através de uma poética – ou seja, de uma exposição mais sugestiva, simbólica, erótica até, do que declarativa, taxativa, enfim, pornográfica – que o espectador poderá sentir um impacto profundo com a obra de arte – um momento *punctum* – ao ponto de o poder fazer questionar-se acerca das questões mais prementes da sua existência. Voltaremos a Heidegger direccionando a nossa análise para um modo poético do ser humano se relacionar com o mundo, o que implica interagir com os outros entes sem procurar um aproveitamento, para lá de uma finalidade utilitária.

Desenvolveremos, ainda, esta Hipótese poética a partir do duplo significado do símbolo, aproximando-nos do pensamento de Paul Ricoeur. Assim, por um lado, o símbolo expõe uma componente real, denotativa, por outro, manifesta-se de um modo figurado, conotativo, sendo que as obras de arte analisadas e criadas nesta investigação carecem de ambas. Será, então, a partir desta dupla significação – real e alusiva – que procuraremos re-significar o tema da morte. Também no plano da prática artística avançaremos com o pressuposto de que a expressão da materialidade manifesta numa obra de arte poderá, igualmente, contribuir para captar a atenção do espectador. Assim, avançaremos com a [III] Hipótese plástica: a sensação pictórica, focada numa aspereza ou rugosidade do objecto artístico.

Na Parte II da investigação, avançaremos com a dupla referencialidade do símbolo para manifestar como os elementos água e o fogo podem ser, figuradamente, reconfiguradores da finitude humana. Isto porque a água e o fogo, enquanto símbolos, são passíveis de serem considerados elementos destrutivos bem como (re)construtivos de uma nova realidade. Por conseguinte, analisaremos um conjunto de obras de arte alicerçadas neste enquadramento.

A análise destes trabalhos servirá de orientação para a criação e desenvolvimento da nossa própria prática artística, que apresentaremos no final da investigação, como corolário da fundamentação teórica anteriormente desenvolvida, no sentido de contribuir para a discussão sobre o impacto que as obras de arte podem ter no espectador, conduzindo-se, se possível, para o questionamento do significado último da sua existência.

Palavras-chave: finitude humana, poética, plasticidade da obra de arte, água, fogo, prática artística.

RESUMEN

La presente investigación tiene como propósito primordial la construcción y desarrollo de una práctica artística a partir de un componente teórico-práctico sobre el tema de la finitud humana, con la intención de capacitar al espectador para cuestionar su existencia.

Con estos propósitos en mente, dividimos la investigación en dos partes principales: una de carácter teórico-conceptual y otra referida a la creación artística.

Así, la Parte I se constituye en torno a la recepción contemporánea de la obra de arte y a dos hipótesis que buscan dar respuesta al problema de investigación.

En cuanto a la recepción de la obra, analizaremos cómo el espectador contemporáneo, casi sin disponibilidad, capacidad o interés por acompañar la masiva oferta expositiva de obras de arte, tiende a dedicarles solo una mirada fugaz, que no le exige contemplarlas en profundidad. Analizaremos, a través del examen crítico de Bernardo Pinto de Almeida, como este espectador es tendenciosamente *distraído*.

En este sentido, pensadores como José Jiménez o Boris Groys nos advierten que corresponderá a cada artista establecer una diferenciación capaz de producir una extrañeza en la uniformidad global de las imágenes mediáticas, con el fin de captar la atención del espectador. Esto se debe a que, como veremos, el arte permitirá que los seres humanos tengan una relación desinteresada con la obra (Jiménez), que no pasa necesariamente por encontrarle un sentido utilitario (como veremos con Heidegger).

Por tanto, presentaremos las hipótesis de investigación en un intento de dar respuestas a este esquema en torno a la creación y recepción de la obra de arte.

Así, la primera, denominada [I] Hipótesis temática: finitud, se constituye como un tema presente en la obra de arte, con el objetivo de apelar al espectador a reflexionar sobre el sentido último de su vida. Para la construcción de esta [I] Hipótesis, recurrimos a pensadores como Didi-Huberman, que nos alertan sobre la angustia de enfrentar nuestro final cuando nos encontramos frente a un objeto funerario. Martin Heidegger también nos recuerda que una existencia auténtica pasa por el reconocimiento de que el sujeto humano es un *ser vuelto hacia la muerte*. Luego, intentaremos probar la idea de que la humanidad tendrá una *Disposición* ontológica a interrogarse sobre su finitud.

La otra, presentada como [II] Hipótesis procesual: lo poético, busca mostrar el tema de la finitud desde una perspectiva poético-simbólica, con el fin de captar el interés del espectador por significados menos explícitos o más figurativos de la obra de arte. Veremos con Roland Barthes que será, pues, a través de una poética – es decir, una exposición más sugerente, simbólica,

incluso erótica, que enunciativa, exhaustiva o, en fin, pornográfica – que el espectador podrá sentir un impacto profundo con la obra de arte – un momento *punctum* –, hasta llegar al punto de hacerle interrogarse sobre las cuestiones más inevitables de su existencia.

Retomaremos a Heidegger dirigiendo nuestro análisis a una manera poética del ser humano de relacionarse con el mundo, lo que implica relacionarse con los otros seres sin buscar ningún aprovechamiento, más allá de una finalidad utilitaria.

Desarrollaremos también esta Hipótesis poética a partir del doble sentido del símbolo, acercándonos al pensamiento de Paul Ricoeur. Así, si por una parte el símbolo expone un componente real, denotativo, y por otra manifiesta otro que es figurativo, connotativo. Las obras de arte analizadas y creadas en esta investigación carecen de ambos. Será, pues, partiendo de este doble sentido, real y alusivo, como buscaremos resignificar el tema de la muerte.

También, en términos de práctica artística, avanzaremos con el supuesto de que la expresión de materialidad manifestada en una obra de arte puede, igualmente, contribuir a captar la atención del espectador. Así, avanzaremos con la [III] Hipótesis plástica: la sensación pictórica, centrada en una aspereza o rugosidad del objeto artístico.

En la Parte II de la investigación, avanzaremos con la doble referencialidad del símbolo para manifestar cómo los elementos agua y fuego pueden ser, figurativamente, reconfiguradores de la finitud humana. Esto se debe a que el agua y el fuego, como símbolos, probablemente se consideren elementos tanto destructivos como (re)constructores de una nueva realidad. Por lo tanto, analizaremos un conjunto de obras de arte basadas en este marco conceptual.

El análisis de estas obras servirá de guía para la creación y desarrollo de nuestra propia práctica artística, que presentaremos al final de la investigación, como corolario de la fundamentación teórica desarrollada anteriormente, con el fin de contribuir a la discusión sobre el impacto que las obras de arte pueden tener en el espectador, llevándolo, si es posible, al cuestionamiento del sentido último de su existencia.

Palabras-clave: finitud humana, poética, plasticidad de la obra de arte, agua, fuego, práctica artística

ÍNDICE

	pág.
INTRODUÇÃO	12
1. Problema de investigação	16
2. Objectivos	19
3. Métodos e técnicas de investigação	20
PARTE I	25
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-CONCEPTUAL	
1. Estado da investigação: a recepção contemporânea da obra de arte	26
[1.1] Breves anotações sobre a recepção da obra de arte: de como passamos da condição de observador à condição de espectador	34
[1.2] Recepção contemporânea da obra de arte	40
2. Hipóteses de investigação e a sua operacionalização	45
[2.1] [I] Hipótese temática: a finitude	46
[2.1.1] A angústia da finitude perante um túmulo, a partir de Didi-Huberman	47
[2.1.2] O ser humano como <i>ser-para-a-morte</i> , a partir de Martin Heidegger	54
[2.1.3] Ainda algumas anotações artísticas sobre a finitude para inspiração da prática artística	70
[2.1.3.a] A estatuária fúnebre	70
[2.1.3.b] Michaël Borremans e a ambiguidade da morte	73
[2.2] [II] Hipótese processual: a poética	78
[2.2.1] A poética do objecto artístico a partir d’ <i>A Origem da Obra de Arte</i> de Martin Heidegger	80
[2.2.2] A poética enquanto interpretação do ser numa análise simbólica próxima de Paul Ricoeur	93
[2.2.3] O impacto poético da obra de arte numa <i>fenomenologia vaga</i> de Roland Barthes	104
[2.2.4] Ainda algumas anotações artísticas sobre a poética para inspiração da prática artística	111
[2.2.4.a] A poética da imperfeição de Alberto Giacometti	111
[2.2.4.b] Carl Dreyer: Uma poética do <i>milagre</i> na criação artística	117
[2.3] [III] Hipótese plástica: a sensação pictórica	128
[2.3.1] A sensação pictórica enquanto rugosidade a partir	131

de Byung-Chul Han	
[2.3.2] A sensação pictórica enquanto desencadeamento de devires a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari	141
[2.3.3] Ainda algumas anotações artísticas sobre a sensação pictórica para inspiração da prática artística	166
[2.3.3.a] Frank Auerbach: assumir a rugosidade da tinta na imagem pictórica	166
[2.3.3.b] Cecily Brown: pintar entre a abstracção e o Figural	181
PARTE II	188
GABINETE DE ENSAIOS – PRÁTICA ARTÍSTICA	
1. Lugar de operacionalização de conceitos, delineamento de ideias	189
[1.1] [Água]	191
[1.1.1] a água é naturalmente um símbolo de morte	193
[1.1.2] a água é igualmente um símbolo de vida... e vida transfigurada	195
[1.2] [Fogo]	208
[1.2.1] o fogo é naturalmente um símbolo de morte	210
[1.2.2] o fogo é igualmente um símbolo de vida... e vida transfigurada	214
2. Lugar de experimentação e concretização plásticas	231
CONSIDERAÇÕES FINAIS	337
RESUMEN AMPLIADO DE LA INVESTIGACIÓN EN ESPAÑOL	346
BIBLIOGRAFIA	485
FILMOGRAFIA	494
WEBGRAFIA	495
ANEXO 1. Arte e finitude	500
ANEXO 2. Transcrição Mesa-Redonda <i>aurora não se demorará</i>	503

INTRODUÇÃO

A escritora, Nobel da literatura em 2009, Herta Müller, ainda antes de ser galardoada, escreve *A Terra das Ameixas Verdes* (Müller, 1999, pp. 97-98) onde nos conta, a dada altura, a história de um grupo informal reunido em torno de um homem morto:

«O homem do laço preto jazia morto no asfalto onde passara anos. As pessoas acotovelavam-se à volta dele. O ramo de flores ressequidas fora pisado.

Kurt dissera, os loucos da cidade nunca morrem. Mal caem para o lado, logo brota do asfalto, no mesmo sítio onde estavam, outro igual. O homem do laço preto caíra para o lado. Do asfalto tinham brotado outros dois, um polícia e um guarda.

O polícia enxotou dali os curiosos. Os olhos faiscavam-lhe, tinha a boca molhada dos gritos. Tinha trazido consigo o guarda que estava habituado a puxar pessoas e a sová-las.

O guarda colocou-se à frente das solas dos sapatos do morto e meteu as mãos nos bolsos do sobretudo. O sobretudo cheirava a novo, a sal e óleo como os tecidos impermeáveis nas lojas. Tinha, como acontecia com os tamanhos únicos para os guardas, mangas demasiado curtas. O sobretudo do guarda estava presente. E o boné novo do guarda também. Só os olhos por baixo do boné é que estavam ausentes.

Talvez o que paralisasse o guarda diante deste morto fosse o rasto de infância. Talvez tivesse uma aldeia na mente. Talvez lhe ocorresse o pai que há muito não via. Ou o avô que já morrera. Talvez uma carta com a doença da mãe. Ou um irmão que, desde que o guarda saíra de casa, tinha de apascentar carneiros com pés vermelhos.

A boca do guarda era demasiado grande para esta estação do ano. Tinha-a escancarada, uma vez que, no Inverno, não havia ameixas verdes para a encher.

Junto ao morto, que em breve voltaria, passados tantos anos, a ver a mulher debaixo da terra, o guarda não conseguia espancar ninguém.»

No que é que esta narrativa de Herta Müller se aproxima da temática do projecto de investigação que apresentamos? Partindo de um acontecimento do quotidiano, esta história apresenta duas atitudes relacionais diante de um corpo que jaz morto:

1. A de um polícia que, não se deixando tocar pela situação e não se revendo no homem morto, cumpre o seu dever;
2. A de um guarda que, defronte do cadáver, revê situações da sua vida, quiçá fundamentais para se entender a si mesmo, de modo que se alheia da situação e não espanca ninguém.

Este texto de Müller aproxima-nos, por analogia, do modo como procuraremos analisar a relação entre uma obra de arte e aquele que a observa, sendo que neste processo se pode manter como mero observador ou tornar-se, efectivamente, espectador, quando entra numa relação dialogante com a referida obra, como aprofundaremos ao longo desta investigação.

Em torno de um corpo inanimado, agrega-se um grupo de curiosos que se detém, por momentos, para o contemplar. A morte confere, pois, uma certa atracção. Do grupo informal

destacam-se dois observadores, um polícia e um guarda, sendo que o último se deixará interpelar pelo elemento que analisa, passando, assim, da condição de mero observador para de espectador, ao abrir-se a um diálogo com aquilo que observa.

O polícia adopta a atitude de um vigilante a cumprir o seu papel de interveniente e defensor da ordem pública. Por sua vez, o guarda actua como um espectador que se deixa interpelar pela *obra de arte*, quando se colocou à *frente das solas dos sapatos do morto e meteu as mãos nos bolsos do sobretudo*. Ou seja, permitiu-se, por momentos, abdicar do seu papel de interveniente e defensor da ordem pública para se deter absorto na *obra*. De modo que esta fá-lo abrir-se a uma outra realidade que não está ali presente; fá-lo viajar ao seu mundo interior que, no limite, o poderá levar ao questionamento sobre o sentido da sua existência. De forma que, fisicamente, o guarda mantinha-se presente no meio da multidão, mas o seu pensamento vagueava. Daí o seu olhar, por baixo do boné, se apresentar ausente, não vendo ninguém à sua volta. Deixa mesmo, momentaneamente, de cumprir o seu papel social de guarda da comunidade, papel em que estava habituado a puxar pessoas e a sová-las, para ficar boquiaberto.

Assim, o que pretendemos indagar é como é que uma prática artística pode suscitar no espectador uma reação que o leve, por momentos, a abstrair-se do quotidiano e a confrontar-se com sentidos que a obra pode espoletar, em última análise, conduzindo ao questionamento de si mesmo.

O texto de Herta Müller, dadas as duas atitudes que contrapõe – a do polícia e a do guarda –, instiga-nos à investigação do seguinte pressuposto: a temática da finitude humana como incitamento do ser humano sobre o seu próprio existir.

Consideramos, pois, que o questionamento humano acerca do seu perecer, que o leva, muitas vezes, a aflorar um sentido último para a sua existência, se apresenta como uma matéria cuja pertinência é intemporal e passível de aprofundada investigação artística, enquanto meio privilegiado de expressão da dúvida humana. Nesta linha, vai também o pensamento do Cardeal Tolentino de Mendonça:

Não sabemos o que é a morte, mas essa inquietação habita o nosso ser. Alguns de nós, partindo dessa angústia, transfiguram-na, materializando algo no campo da expressão plástica. Dão-nos a ver a realidade de uma maneira nova, mais em jeito de uma pergunta que é lançada, a fim de abeirar essa inquietação primordial, do que de uma resposta (cfr. Tolentino de Mendonça, 2021, [URL]).

Ingmar Bergan faz-nos ver, através de Antonius Block, o cavaleiro *d'O Sétimo Selo* (1957), que a arte, neste caso específico, a pintura, pode conduzir a humanidade à reflexão acerca do momento derradeiro da sua existência. Por isso, quando a personificação da Morte – que

segundo Luís Miguel Oliveira é *a mais perene «encarnação» de toda a história do cinema* (Oliveira, 2008, p. 85) – procura surpreender o protagonista, este não a estranha, antes dialoga com ela, procurando atrasar o momento do desfecho final e, nesse interregno, encontrar respostas para o sentido da vida:

Block: Tu jogas xadrez, não jogas?

Morte: Como sabes isso?

Block: Oh! Vi-o em pinturas.

Morte: Sim, até sou um jogador muito hábil (Bergman, 1957, DVD).



Figura 2. Ingmar Bergman. *O Sétimo Selo*. 1957, (DVD), Suécia, 96 min., p&b, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

Block reconhece a Morte, viu-a representada nas paredes das igrejas medievais, a jogar xadrez ou a dançar com os vivos.

Fica, assim, patente que os artistas, esporadicamente, são capazes de abrir uma brecha no quotidiano e mostrar laivos das coisas últimas da existência humana. Não para sossegar a humanidade, antes para manter essa *inquietação primordial* de que nos fala Tolentino de Mendonça.

Por isso, o pensador Eduardo Lourenço, no seu tratado *Da Pintura* (Lourenço, 2017, p. 55), indagando acerca do sentido último da actividade artística, advoga que o mundo da arte é o mundo da transfiguração, onde os fundamentos se *reduzem à sua unidade e às ligações fundamentais*, rematando com a interrogação: *e não será a morte, uma dessas ligações?*

O filósofo Hottois assim o defende. Face a situações limite, quando a humanidade se confronta com a sua finitude, as respostas essencialmente simbólicas apresentam-se como aquelas mais dignas (Hottois, 2003, p. 358).

É, pois, através da criação de sentidos, nomeadamente de amplitude poética, e consequente, na procura ilimitada de os (re)interpretar, que o ser humano se mostra capaz de esboçar respostas para as suas questões existenciais, *pois a única resposta digna do Homem ao problema – ao sofrimento, à finitude – da sua condição é e deve continuar a ser essencialmente simbólica* (Hottois, *ibidem*).

Este é o mote da presente investigação: aprofundar a temática da finitude humana, a fim de a explorar no campo das artes plásticas (de cariz simbólico-poético), tendo em vista a construção de uma prática artística reflectida.

1. PROBLEMA DE INVESTIGAÇÃO

Virginia Woolf, em *As Horas* de Michael Cunningham, premiado com o Pulitzer em 1999, debate-se com a necessidade de um dos personagens da obra *Mrs Dalloway* ter de morrer. Inicialmente pensará na personagem Clarissa Dalloway, que *morrerá na meia-idade. Matar-se-á, provavelmente, por causa de alguma ninharia (como tornar esse gesto convincente, trágico em vez de cómico?)* (Cunningham, 2002, p. 81). Mais à frente, na narrativa de Cunningham, Virginia descarta essa possibilidade:

Morrerá qualquer outra pessoa. Deve ser alguém com uma inteligência maior do que a de Clarissa; deve ser alguém com talento e mágoa suficientes para virar as costas às seduções do mundo (...) (Cunningham, 2002, p. 149).

Assim, quem morrerá, imagina Virginia, deverá ser

Alguém forte de corpo, mas frágil de espírito – alguém com um toque de génio, de poesia, oprimido pelas engrenagens do mundo, pela guerra e pelo governo, por médicos; alguém que é, tecnicamente falando, insano, porque vê significado em tudo, sabe que as árvores são seres sensíveis e os pardais cantam em grego. (...) Será um poeta perturbado, um visionário, que morrerá (Cunningham, 2002, p. 204).

No filme *As Horas* (2002), de Stephen Daldry, baseado no livro de Cunningham, o excerto acima citado é transposto para um diálogo entre Virginia Woolf e o seu marido Leonard Woolf. Este começa por perguntar à esposa: *No teu livro; dizes que alguém tem de morrer. Porquê? ou é uma pergunta estúpida?* A resposta de Virginia mostra-se relevante para lançarmos o problema de pesquisa desta investigação:

Virginia Woolf: Alguém tem de morrer para que nós valorizemos mais a vida. Pelo contraste.

Leonard Woolf: E quem morre? Diz.

Virginia Woolf: Morre o poeta. O visionário (Daldry, 2002, DVD).



Figura 3. Stephen Daldry, *As Horas*, 2002, (DVD), Estados Unidos, Reino Unido, 114 min., cor, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

A necessidade que Virginia Woolf tem em matar um dos personagens principais desta história – por sinal, o artista, aquele que trabalha poeticamente a realidade – prende-se com a indagação do sentido da vida que pretende explicar na sua obra, a fim de que o espectador possa viver de um modo mais *autêntico*, como dirá Heidegger, conforme veremos mais à frente.

Procuraremos, portanto, advogar que a relação do *espectador* com uma *obra de arte* pode ser potenciada quando a temática em questão remete para a problemática da finitude humana. A arte como via de perscrutação da humanidade sobre si mesma e a reflexão sobre a finitude como um meio pungente para o realizar.

Voltemos, pois, novamente ao filme *O Sétimo Selo* de Bergman, para dar conta do diálogo que o escudeiro Jöns estabelece com um pintor enquanto este executa uma obra no interior de uma igreja porque, em certo sentido, aproxima-se da posição expressa por Virginia Woolf.

Jöns: O que é suposto representar isso?

Pintor: A Dança da Morte.

Jöns: E essa é a Morte?

Pintor: Sim, ela a dançar com todos.

Jöns: E porque pintar algo tão horrendo?

Pintor: Para lembrar as pessoas da Morte.

Jöns: Bem, isso não as fará sentirem-se mais felizes.

Pintor: Porquê fazê-las felizes? Porque não assustá-las de vez em quando?

Jöns: Porque assim fecharão os olhos e se negarão a olhar para a pintura.

Pintor: Oh, elas olharão! Uma caveira é quase mais interessante do que uma mulher nua.

Jöns: Se tu os assustares...

Pintor: Eles vão pensar... (Bergman, 1957, DVD)



Para lembrar as pessoas da Morte.
Figura 4. Ingmar Bergman. *O Sétimo Selo*. 1957, (DVD), Suécia, 96 min., p&b, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

Diz o pintor: *Ellos pensarán...*; ou seja, vão lembrar-se da finitude das suas vidas através da representação artística e, com isto, quiçá, valorizar a sua própria existência, como salientou Virginia Wolf.

É, pois, imbuídos deste contexto que procuraremos conduzir a presente investigação: explorar artisticamente configurações da finitude humana com o intuito de interromper o modo habitual de se lidar com as coisas do mundo, a fim de estimular a reflexão acerca do sentido último da existência.

Esta posição é advogada por Deleuze que, por intermédio do escritor D. H. Lawrence, descreve o artista como aquele que rasga firmamentos *para fazer passar uma corrente de ar vinda do caos* (Deleuze, Guatari, 1992, p. 178) que opere *as destruições necessárias* para restituir a incomunicável novidade que se tinha deixado de saber ver (Deleuze, Guattari, *ibidem*).

Por isso, *a arte é difícil*, como salienta Jiménez, uma vez que nos leva, *nos seus momentos de plenitude máxima, ao conhecimento do fio ténue e quase evasivo que separa a vida da morte* (Jiménez, 2019, p. 158).

Nesta linha de pensamento, formulamos a seguinte questão-base que motiva o desenrolar da presente investigação:

como criar objectos artísticos capazes de interpelar a condição de finitude do espectador, conduzindo-o ao questionamento do sentido da sua existência?

2. OBJECTIVOS

Objetivo geral

Esta investigação em arte tem como intento geral o desenvolvimento fundamentado e maturado de uma prática artística assente numa componente teórico-conceptual solidificada em torno da temática da finitude humana, capaz de conduzir o espectador a uma reflexão acerca do sentido último da sua existência.

Atendendo a tal finalidade, dividimos esta investigação em duas partes principais: (i) uma de cariz teórico-conceptual e (ii) outra, que procura responder à primeira, no âmbito da criação artística, cujos *meios* de trabalho são, sobretudo, a videoarte, a pintura e a performance. Assim, apresentamos, no plano teórico-conceptual (i), duas hipóteses de investigação: a temática da finitude humana ([I] Hipótese) e um modo de a expressar poeticamente ([II] Hipótese). Consideramos estas hipóteses com uma relevância suficiente para serem alvo da criação de um trabalho artístico (iii) que enfatize as suas principais inferências. Não obstante, essa prática deve ser suficientemente autónoma para levantar as suas próprias questões plásticas ([III] Hipótese).

Objetivos específicos

A consecução do objectivo geral pressupõe a investigação dos seguintes tópicos: (1) uma análise em torno do debate actual acerca da recepção da obra de arte, sobretudo, direccionada para a prática artística, bem como o impacto que a recepção tem sobre o espectador contemporâneo, tido como *distráido*; (2) apresentar a [I] Hipótese temática: a finitude humana, como um modo de captar a atenção do espectador e, conseqüentemente, potenciar o questionamento do seu próprio existir; (3) afigurar um modo poético ([II] Hipótese) de organizar e formular a temática da finitude humana; (4) para tal, recorrer aos símbolos da água e do fogo como elementos capazes de nos apresentar uma transfiguração simbólica da morte; (5) analisar um conjunto de obras de artistas demonstrativas dos tópicos abordados nas hipóteses [I] e [II], de modo a servir de orientação e inspiração para a produção artística; (6) desenvolver e apresentar um corpo de trabalho artístico através dos *meios* da videoarte, pintura e performance, assente na sua expressão plástica ([III] Hipótese). Este corpo de trabalho deverá expor a temática da finitude humana ([I] Hipótese) de um modo poético-simbólico ([II] Hipótese), através dos símbolos da água e do fogo (enquanto elementos transfiguradores), com o intuito final de captar a atenção do espectador. Finalmente, (7) dar a conhecer à comunidade académica, artística e ao público em geral, o caminho de maturação de uma prática artística autoral desenvolvida ao longo desta investigação.

3. MÉTODOS E TÉCNICAS DE INVESTIGAÇÃO

A presente investigação assenta a sua metodologia numa interdisciplinaridade que se constrói a partir da relação entre a componente teórico-conceptual (Parte I) e a prática artística (Parte II).

Na base da componente teórica está uma demanda pela interpretação e sentido da existência humana e o quanto a arte pode contribuir para a *Compreensão* do ser do sujeito humano. Tal abordagem abeira-se, ainda que de modo heterodoxo e vagamente difundido, de uma orientação ontológico-fenomenológica que é, igualmente hermenêutica, pois, como salienta Isabel Gomes, *todo o homem possui uma estrutura hermenêutica* (Gomes, in Ricoeur, 1995, p. 17).

A *fundamentação teórico-conceptual* inicia-se abordando a relação de diálogo que o espectador e a obra de arte podem estabelecer entre si, a fim de elencar os principais elementos dessa interação na contemporaneidade. Esta análise recorre ao debate estético actual que procura assinalar algumas das principais dificuldades com que o espectador se depara numa relação (fenomenológica) com a obra de arte. Resultante desta observação relacional esboçaremos um conjunto de hipóteses de trabalho, com vista a mitigar as fronteiras que tendem a dificultar tal interação, cujo fito último passa pela abertura do espectador ao ser da obra como caminho para o desvelamento do seu próprio ser através da temática da finitude. Neste sentido, a análise em torno da relação entre o espectador e a obra de arte procurará contribuir para uma fundamentação ontológica desta como agente da abertura fenomenológica do ser do espectador.

Num segundo momento, debruçar-nos-emos nas Hipóteses da investigação derivadas do debate em torno da recepção contemporânea da arte. Apresentaremos três hipóteses:

A temática da finitude humana – que surge como [I] Hipótese –, assenta a sua base argumentativa em duas abordagens filosóficas que partem de enquadramentos conceptuais diferentes, mas passíveis de se entrecruzarem em torno da finitude humana. Referimo-nos a Didi-Huberman e Martin Heidegger que se debruçam sobre a *Angústia* que o ser humano pode enfrentar quando se vê coagido a reflectir sobre o que a morte representa para si mesmo. Ambos apontam duas atitudes resultantes: (i) uma *lúcida* (Didi-Huberman), onde os sujeitos humanos assumem uma existência autêntica por se reconhecerem como *seres-para-a-morte* (Heidegger) e (ii) outra *evasiva* (Didi-Huberman), consentindo viver na *inautenticidade* (Heidegger). Podemos, por isso, manter uma terminologia próxima do enquadramento ontológico-fenomenológico já assinalado, destacando o facto do ser humano se constituir

ontologicamente como *ser-para-a-morte*, o que carece de uma compreensão (hermenêutica) sobre o modo autêntico e lúcido de estar no mundo.

Abordaremos, igualmente, o *procedimento poético* ([II] Hipótese), enfatizando como a poética pode quebrar com a evasão do quotidiano a fim de potenciar o desvelamento do ser do Homem (Heidegger), criando uma ferida que o atinja enquanto espectador (Barthes), abrindo-o à evocação simbólica da sua situação de ser finito (Ricoeur).

Novamente, julgamos ser possível manter uma orientação próxima de um enquadramento ontológico-fenomenológico, que remeta, igualmente, para uma interpretação hermenêutica. Para usar a expressão de Roland Barthes, abeirar-nos-emos de uma fenomenologia *vaga, desenvolta, cínica até*, ao aceitar a deformação ou esquivando-se aos *seus princípios consoante os caprichos* de uma análise particular (Barthes, 2019, pp. 28-29)¹.

Para finalizar a Parte I, apresentamos a [III] Hipótese, desenvolvida em torno das potencialidades plásticas e matéricas da obra de arte como forma de cativar o espectador. Para tal, recorreremos a um conjunto de indicadores capazes de expressar o entendimento que procuramos conferir à prática artística desenvolvida nesta investigação: (1) uma exposição menos descritiva e mais sugestiva-poética (daí a importância da [II] Hipótese); (2) uma materialidade plástica que divirja ontologicamente das imagens seriais mediatizadas. Fundamentaremos esta [III] Hipótese a partir de uma análise estética de índole socio-fenomenológica desenvolvida por Byung-Chul Han (2016), ao enfatizar a rugosidade e a imperfeição com que se devem distinguir as obras de arte contemporâneas das obras mediatizadas. No entanto, concluiremos esta análise abeirando-nos de Deleuze e Guattari e a sua abordagem à arte enquanto lógica da sensação, face a um campo do pensar lógico-representativo. Neste ponto, estaremos mais afastados da entoação ontológico-fenomenológico-hermenêutica que acompanha, de modo difuso, a globalidade da presente investigação.

A Parte II enquadra um conjunto de obras de arte que contextualizam e contribuem para a criação e desenvolvimento da componente artística com que concluiremos esta pesquisa. Começaremos por caracterizar os conceitos *água* e *fogo* enquanto elementos simbólicos de uma morte transfigurada. Recorreremos a uma análise interpretativa de pendor hermenêutico de textos bíblicos do Antigo e Novo Testamentos, com o fim de identificar um conjunto de

¹ Roland Barthes vai ainda mais longe e declara-se metodologicamente um selvagem: *ponho de lado todo o saber, toda a cultura, abstenho-me de ser herdeiro de um outro olhar* (Barthes, 2019, p. 60). Neste sentido, procura suspender os conhecimentos adquiridos com que parte para o conhecimento do mundo natural, aproximando-se da *epoché* husserliana. Por outro lado, também enfatiza que o conhecimento que lhe interessa para aferir a finitude não é o lógico-racional, antes o esquivo, o simbólico, daí o epíteto de *selvagem*.

dimensões simbólico-conceptuais que expressem possíveis significados para cada um dos dois conceitos. Procuraremos, seguidamente, identificar e analisar um conjunto de obras artísticas que possam ser observadas a partir deste prisma².

A criação artística – quer nos *média* videoarte, como na pintura e na performance – será desenvolvida atendendo à análise realizada aos conceitos de *água* e *fogo* enquanto elementos simbólicos da transfiguração da morte. Deste enquadramento sairão as linhas orientadoras base para a criação artística, onde procuraremos ir além de uma lógica descritiva, explicativa e ilustrativa desses mesmos conceitos.

Ao nível das técnicas de investigação, procederemos a um cruzamento de variadas fontes documentais fidedignas, dando primazia a fontes primárias, como publicações de carácter científico (em livro, artigos em revistas especializadas, teses universitárias, documentários, filmes de autor, etc.). Recorreremos a entrevistas, conferências, colóquios, etc., realizadas aos autores, quer no formato de texto, quer áudio ou vídeo.

Este trabalho de recolha, análise e interpretação com fins de criação teórico-conceptual, será complementado por fontes secundárias, como publicações ou documentários sobre o pensamento e as obras dos autores em estudo.

Também faremos, pontualmente, breves incursões pelo campo da literatura, nomeadamente, no género da poesia, a fim de exemplificar, aprofundar e abrir outras interpretações para os temas em discussão.

A investigação será escrita em português, a nossa língua materna, pelo que assumimos a tradução livre de alguns documentos citados noutras línguas.

Será, também, apresentado um resumo alargado em castelhano daquilo que consideramos mais relevante no plano teórico-conceptual desta investigação. A tradução será da responsabilidade de Jorge Pacheco Vaquero, profissional do Ensino de Português-Espanhol. A excepção dar-se-á para o *Capítulo 2. Lugar de experimentação e concretização plásticas*, presente no *Gabinete de ensaios – Prática artística*, da *Parte II* desta investigação. Tal decisão deve-se, sobretudo, ao facto deste capítulo final estar estruturado em torno dos resultados práticos da investigação artística, sendo estes eminentemente visuais. Os textos que enquadrarão os trabalhos plásticos produzidos procurarão, portanto, dar resposta ao problema de investigação, a partir das três Hipóteses elencadas. Não obstante a sua pertinência e relevância argumentativa, a prova decisiva deverá ser mais visual do que explicativa.

² Naturalmente, para cada um destes dois elementos naturais haveria, seguramente, outras dimensões simbólicas com potencialidade de serem exploradas. Todavia, por uma questão metodológica de delimitação, consideramos que as opções que tomaremos atingirão um alcance e extensão suficientemente amplo para caracterizar plasticamente os elementos água e fogo num plano simbólico.

Também as obras de arte selecionadas procurarão ser exemplificativas, de um ponto de vista simbólico, das temáticas versadas, abrindo potenciais caminhos para serem explorados na Parte II desta investigação, em torno da prática artística.

Esta pesquisa basear-se-á, nomeadamente, nas obras dos próprios artistas (no caso das obras em vídeo ou cinematográficas), em monografias sobre o seu trabalho, catálogos de exposições, entrevistas em formato de papel ou digital, mas também noutros registos mais efémeros como folhas de sala e informações sobre os artistas apresentadas nos sítios de internet de galerias e museus.

A selecção dessas obras implicará um conjunto de critérios electivos:

1. por um lado, procuram atestar, elucidar e aprofundar o enquadramento da Hipótese de investigação em causa, assim como dos conceitos de água e fogo trabalhados enquanto elementos simbolicamente transfiguradores da finitude humana;
2. por outro, a escolha recai em afinidades estéticas, quer relativamente aos artistas como às obras escolhidas. Procuraremos, contudo, que haja uma correlação com os tópicos desenvolvidos nas várias Hipóteses: assim, são obras que, de algum modo, actuam próximas do tema da finitude, que adquirem uma ênfase mais simbólico-poética e se expressem com uma plasticidade tendencialmente pouco ilustrativa-descritiva³.
3. recorreremos, principalmente, à arte ocidental, numa abrangência temporal que se estende, genericamente, do pré-Renascimento ao século XXI. Destacaremos, principalmente, a pintura, mas também o cinema e, mais esporadicamente a videoarte, a performance e a escultura.

Recorreremos a cadernos de campo enquanto ferramenta de ensaio de hipóteses plásticas e

³ Reconhecemos que, ainda assim, tal opção metodológica possa ter um fraco grau de generalização, o que é consonante com investigações de cariz fenomenológico-hermenêutico. Nesse sentido, consideramo-nos próximos da opção tomada por Roland Barthes que, em *Câmara Clara*, quando salienta que decidiu tomar como guia da sua análise *a atracção que sentia por certas fotos* porque, assim, se sentia seguro de que o que essas imagens produziam nele era *mesmo o contrário da estupidez* (Barthes, 2019, p. 27). E conclui:

É antes uma agitação interior, uma festa, também um trabalho, a pressão do indizível que quer ser dito (...) eu gostaria de saber o que é que, nessa foto, fez *tilt* dentro de mim. Assim, parecia-me que a palavra mais adequada para designar (provisoriamente) a atracção que certas fotografias exercem sobre mim era aventura. Uma determinada foto acontece-me, uma outra não (Barthes, 2019, p. 27).

Reconhecemos a subjectividade dos critérios adoptados, no entanto, somos levados a crer que a falha poderá surgir mais pela não inclusão de alguns trabalhos que se enquadrariam neste contexto (mas esta tarefa é ilimitada) do que uma possível rejeição dos exemplos assinalados.

Ora, debatendo-se toda a investigação por uma relação tensa entre ser abrangente e simultaneamente focada, optámos por uma selecção relativamente restritiva, mas passível de fundamentação.

lugar de estabelecimento de relações entre imagens de referências diferenciadas, com especial relevo para a pintura. Registaremos, de modo avulso e casuístico, notas pessoais (impressões, intuições e reflexões projectivas, com maior ou menor grau de concretização) que cruzaremos com fragmentos de textos de variadas fontes e graus de relevância (p. ex., trechos de textos científicos, ficcionais, versos de poemas, etc.).

A necessidade metodológica de registrar uma pequena parte do processo criativo, para além do propósito de transparência que um trabalho académico exige, tem em vista potenciar material, em primeira fonte, para investigações futuras.

Parte do material contido nestes cadernos será digitalizadas e introduzidas no corpo de texto principal desta investigação (Parte II), com o fim de documentar e justificar o curso do processo criativo.

PARTE I

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-CONCEPTUAL

(...) e seja qual for a época em questão,
nunca nada de importante pode comunicar-se poupando o público

Guy Debord, *Movemo-nos na noite sem saída e somos devorados pelo fogo*, 1984, p. 11

El artista sueña con un máximo de entendimiento, a pesar de que siempre conseguirá transmitir al espectador tan sólo una fracción de su mensaje. Pero conviene que no se preocupe demasiado: lo único que debe tener en cuenta con total perseverancia es expresar su idea todo lo sinceramente que pueda.

Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 2012, p. 185

1. ESTADO DA INVESTIGAÇÃO: A RECEPÇÃO CONTEMPORÂNEA DA OBRA DE ARTE

O filósofo e crítico Boris Groys considera que a tradição cultural ocidental albergou duas grandes tipologias de contemplação nas quais o espectador exercia um controlo sobre o tempo na observação de uma imagem [Groys, 2009, tópico n. 4, [URL]]. Tal procedimento tinha como base duas ideias centrais:

1. por um lado, assistia-se à imobilização das imagens no espaço expositivo;
2. por outro, assistia-se à imobilização do espectador, exemplificado concretamente no contexto da recepção cinematográfica.

Estas duas tipologias bem delimitadas *entram em colapso quando as imagens em movimento são transferidas para os museus ou espaços expositivos. Aí, as imagens continuarão a mover-se — mas o espectador também* (Groys, *ibidem*). Esta dupla movimentação vem trazer consequências ao nível da produção como da recepção de obras de arte, como veremos seguidamente.

Acresce, também, a este contexto o facto de o espectador contemporâneo habitar uma realidade em que impera uma proliferação de imagens do mais variado âmbito e finalidade – comunicação social, publicidade, fotografia profissional, fotografia amadora, redes sociais, cinema, pintura, etc. Mesmo a estruturação do pensamento humano alicerça-se em torno de imagens, uma vez que, na contemporaneidade, tudo se filtra e se configura através destas (Jiménez, 2019, p. 91). Vivemos, pois, segundo o crítico e professor José Jiménez, há mais de um século e meio *no universo da imagem* (Jiménez, *ibidem*). A humanidade actual está, pois, habituada a relacionar-se com imagens ontologicamente diferenciadas quer na sua origem como na sua finalidade. No entanto, esta relação quotidiana com uma diversidade grande e acelerada de imagens tem entre as suas consequências, no âmbito da recepção da obra de arte, o espectador já não sentir necessidade nem conseguir estabelecer distinções de ordem, nomeadamente, ontológica, entre estas. Pelo excesso, tudo se tende a equiparar, visto vivermos numa *uniformização através da imagem* (Jiménez, 2019, p. 9). Já nos havia alertado Guy Debord que *o espectáculo – enquanto relação social entre pessoas, mediatizada por imagens – apresenta-se (...) [também] como instrumento de unificação*. Uma unificação estruturada em torno de uma (falsa) consciência, onde o olhar (iludido) do espectador apenas vê uma parcela do real, e mesmo essa, vivida enquanto representação (cfr. Debord, 1991, nomeadamente o n. 1, n. 3 e n. 4, pp. 9-10). Trata-se, também, de uma unificação assente em sistemas desiguais de estratificação social com vista – ainda segundo Debord numa releitura de Marx – a manter os modos de produção existentes (cfr. Debord, 1991, n. 6, pp. 10-11, n. 23-24, pp. 17-18). Esta estratificação social está, por isso, patente no papel do espectador: observa-se, p. ex., como as

camadas inferiores da sociedade aceitam passivamente as imagens, aumentando a sua alienação (cfr. Debord, 1991, n. 8 e n. 12, pp. 12-13). Fica, assim, patente que um espectador *quanto mais aceitar reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreenderá a sua própria existência e o seu próprio desejo* (Debord, 1991, n. 30, p. 21). Por isso, o espetáculo mediatizado pelas imagens manifesta-se contrário ao diálogo e, conseqüentemente, a uma visão crítica e fundada da realidade (Debord, 1991, n. 18, p. 15). De modo que uma crescente reprodutibilidade e mediatização acelerada das imagens tem, entre outras várias conseqüências, a de produzir uma crescente incapacidade de recepção distintiva e detalhada das mesmas. Tal contexto dificulta a abertura do espectador à indagação acerca da sua própria existência no mundo, através das obras artísticas. Como salientou Walter Benjamin, a reprodutibilidade técnica das obras artísticas transforma a relação das massas com estas, passando a faltar *o aqui e agora* de uma relação singular em frente às mesmas. Ou seja, fica a faltar a *autenticidade* da obra, a sua *aura* (Benjamin, 1992, p. 77; p. 79), o que levanta, no imediato, dois problemas que nos importam analisar, quer autonomamente, quer correlacionados:

1. no campo da criação e produção de imagens/objectos artísticos;
2. no campo da recepção de imagens/objectos artísticos.

A presente investigação deambula por ambos os campos de análise, ainda que o objectivo principal esteja relacionado com o campo de criação e produção de imagens. Começemos, pois, por aí:

1. no campo da criação e produção de imagens/objectos artísticos

A cultura massificada da imagem, em que qualquer pessoa pode produzir facilmente conteúdos a um nível global, leva ao questionamento do lugar particular e distintivo das obras artísticas. Baseando-se no *caráter único* e na *durabilidade* de que fala Walter Benjamin sobre a obra de arte *autêntica* (Benjamin, 1992, p. 81), pergunta José Jiménez: *como é que se alcança a singularização e a duração numa situação de imagens plenamente partilhadas, no contexto da imagem global?* (Jiménez, 2019, p. 91).

Também o crítico Boris Groys questiona como pode o artista contemporâneo fazer sobressair-se neste contexto ou como pode ele *sobreviver num mundo em que todos se podem tornar artistas?* (Groys, 2019, tópico n. 4, [URL]).

O enquadramento deste questionamento – como pode um artista fazer sobressair as suas obras, no contexto massificado da recepção? – vem, pois, ao encontro do problema de pesquisa desta investigação.

A resposta de José Jiménez, sustentada na diferenciação de imagens proposta por Benjamin – entre a imagem reproduzível e massificada e a imagem original e duradora – é a seguinte: que se pense na imagem artística como aquela que se apresenta capaz de instaurar a diferenciação dentro do massificado universo de imagens fugazes. Isto porque a imagem artística requer que se estabeleça uma relação de intencionalidade desinteressada, isto é, não funcional na sua recepção. *Diante da intenção pragmático-material das imagens massivas, as imagens artísticas (...) situam-se fora de qualquer tipo de interesse* (Jiménez, 2019, p. 96). Esta linha de análise que segue o carácter desinteressado do juízo estético kantiano – formulado em termos de *desinteresse, duração e forma* –, possibilita a diferenciação das imagens artísticas (cfr. Jiménez, 2019, p. 97).

Cabe, pois, ao artista ter presente que o que se mostra decisivo *no processo artístico* da construção de obras artísticas é a desconexão e o estranhamento que se introduz na engrenagem do movimento contínuo da massificação das imagens (cfr. Jiménez, *ibidem*). Assim, para Jiménez, *o ponto de partida para uma interpretação crítica da imagem passa por o artista propor e o espectador identificar imagens desvinculadas de fins programáticos* (cfr. Jiménez, 2019, p. 147), ou seja, cabe ao artista *construir imagens sem vínculos directos com interesses práticos, materiais* (Jiménez, *ibidem*), aquilo que Heidegger identificará como o proveito humano para transformar a natureza em objecto de serventia utilitária (Heidegger, 1989).

Cabe, então, à criação artística gerar contextos que rompam com o fluxo sequencial do processo temporal moderno, cada vez mais acelerado (cfr. Jiménez, 2019, p. 42)⁴. A obra de arte carece, portanto, de uma *dimensão autónoma* (Jiménez, 2019, p. 97), singular, alternativa que crie um corte com as *experiências práticas do mundo material*, capaz de fracturar a homogeneidade das imagens mediatizadas (cfr. Jiménez, 2019, p. 147). Assim, o propósito último da imagem artística consiste em poder criar *mundos próprios, abertos à interrogação, que transmitam pensamento, emoção e prazer* (Jiménez, *ibidem*), o que nos aproximará da [II] Hipótese processual: a poética. Contrapondo ao pensamento lógico, a imagem artística tem, pois, a ânsia de suscitar uma matriz poética. Isto porque, ainda segundo Jiménez, a

a poesia transborda o que existe de facto para visualizar o possível, o virtual. E isso é criar: dar vida a um mundo a partir de materiais sensíveis, mas indo além, e mais aqui, deles (Jiménez, 2019, p. 151).

⁴ Até ao advento da modernidade, Jiménez salienta que a arte procurava quebrar o fluxo irrepitível do tempo, fixando-o, dando corpo (figurativo) ao instante (Jiménez, 2019, p. 39). Já na cultura moderna, a arte não procura mais fixar um tempo determinado e pleno, antes acaba por se deter na representação do dinamismo do processo temporal moderno (Jiménez, 2019, p. 42).

Por sua vez, Boris Groys parece deslocar a discussão para o campo da recepção: a sua resposta exige, portanto, que o artista pense um modo eficaz de cativar o espectador.

2. no campo da recepção de imagens/objectos artísticos

A proposta de Groys salienta a relevância do espectador, mas para enfatizar a importância da acção do artista. Exige, portanto, uma reflexão em torno do lugar e do desempenho do espectador contemporâneo, uma vez que este se apresenta, comumente, dispersivo e *distraído*, como veremos mais à frente, através do crítico e pensador Bernardo Pinto de Almeida (cfr. [1.2] Recepção contemporânea da obra de arte):

Para se conseguir destacar no contexto contemporâneo da produção artística massiva, o artista precisa de um espectador que se possa abstrair da incomensurável produção artística e consiga formular um julgamento estético que destaque o trabalho desse artista em particular, em relação ao trabalho dos restantes artistas (Groys, 2009, tópico n. 4, [URL]).

Cabe, por isso, ao criador fazer algo que o distinga dos restantes pares, de modo a captar a atenção do espectador, com o intuito último de o fazer despendar tempo na relação com a obra⁵.

Ora, as três hipóteses de trabalho que apresentaremos nesta pesquisa em arte, procuram, em modalidades diferentes, ir ao encontro desta proposição de Groys. Vejamos: [I] Hipótese referente à temática da finitude humana, da qual nenhum espectador se pode apartar, se não ao nível de uma análise autorreflexiva, pelo menos no plano da factualidade biológica; a [II] Hipótese procura enfatizar essa temática recorrendo a enunciações de cariz simbólico-poético; por fim, na [III] Hipótese, o trabalho plástico a ser desenvolvido pretende adicionar um outro tipo de atracção, já não temático, antes plástico. Assim, procuraremos fazer sobressair uma materialidade da obra que possa cativar o espectador para lá do que a imagem em si mesma poderia representar.

No entanto, Groys vai mais longe na sua análise e deixa o artista contemporâneo órfão do espectador, no sentido convencional do termo:

Agora, é óbvio que tal espectador não existe — poderia ser Deus, mas já fomos informados do facto de que Deus está morto. Assim sendo, se a sociedade contemporânea é ainda uma sociedade do espetáculo, então podemos vê-la como um espetáculo sem espectadores (Groys, tópico n. 4, [URL]).

⁵ Voltaremos a abordar o conceito de cativar, recorrendo ao Saint-Exupéry (2019), aquando da análise heideggeriana ao existencial *Curiosidade* (cfr. o tópico *O ser humano como ser-para-a-morte, a partir de Martin Heidegger*).

Groys está, pois, na senda nietzschiana, a anunciar a morte, neste caso, do espectador tradicional idealizado que vem do século XIX que seguia uma *vita contemplativa*. Ou seja, da multiplicação de imagens de variada ordem que assola o espectador contemporâneo, este já não consegue relacionar-se com as obras de arte através dos *critérios de serenidade e estabilidade ideais que a tradição clássica havia fixado na cultura ocidental* (Jiménez, 2019, p. 91).

Perspectiva semelhante tem, também, Lipovetsky:

As obras do passado já não são contempladas em recolhimento e silêncio, mas «deglutinadas» em alguns segundos, funcionando como objecto de animação de massas, espectáculos cativantes, maneira de diversificar o lazer e de «matar» o tempo (Lipovetsky, 2011, p. 93).

É, pois, com o propósito de *matar o tempo*, que os personagens de *Bando à Parte* (1964), do cineasta Jean-Luc Godard percorrem o Museu do Louvre, naquilo que Bernardo Pinto de Almeida apelida de *atletismo cultural* (2018, p. 218). Não manifestam qualquer interesse de curiosidade estética, somente procuram o divertimento, renunciando já aquilo a que o mesmo autor denominará de *espectador distraído* (Pinto de Almeida, 2018, p. 217 e seg.), como veremos no tópico [1.2] Recepção Contemporânea da Obra de Arte⁶.

Assim, o espectador contemporâneo ao visitar uma exposição, tende a dar somente olhadela às obras, sem as ver com profundidade. Isto acontece, ainda segundo Groys, porque os espectadores contemporâneos estão permanentemente

em movimento; são, sobretudo, viajantes. A *vita contemplativa* contemporânea coincide com a circulação activa permanente. O acto de contemplar em si funciona, hoje, como um gesto repetitivo que não pode e não leva a nenhum resultado — a qualquer julgamento estético conclusivo e bem fundamentado, por exemplo [Groys, 2009, tópico n. 4, [URL]].

Alerta-nos, contudo, o crítico Jonathan Crary, reinterpretando Walter Benjamin, que esse tipo de espectador idealizado da *vita contemplativa* também nunca existiu realmente, uma vez que é irrealizável o acesso puro, centrado e pleno num só objecto (cfr. Crary, 2017, p. 44). Isto porque, p. ex., as pinturas jamais serão absorvidas num *isolamento estético*, antes associadas a um conjunto bem mais vasto de *elementos fugazes e consumíveis num caos expansivo de imagens, mercadorias e estimulação* ópticas (Crary, 2017, p. 45). Assim, diz-nos Benjamin, novamente através de Crary que, mesmo para um espectador de artes visuais do século XIX, a

⁶ Voltaremos a este episódio aquando da análise heideggeriana do carácter existencial *curiosidade* (cfr. [2.1.2] O ser humano como ser-para-a-morte, a partir de Martin Heidegger.

sua contemplação era *sempre múltipla, adjacente e sobreposta com outros objectos, desejos e vectores*, pois consumia, em simultâneo, outras experiências sensoriais e ópticas (Crary, 2017, p. 44). De modo que até no contexto do *espaço cristalizado do museu*, o espectador não se alheia de *um mundo onde tudo se encontra em circulação* (Crary, *ibidem*).

Portanto, a análise em torno desta problemática da recepção põem em evidência que o projecto moderno e a reprodutibilidade técnica das imagens vieram pôr termo à idealização de um espectador puramente contemplativo.

Neste sentido, a contemporaneidade veio, ainda, acelerar a massificação das imagens com que o espectador actual se depara quando visita uma exposição (cfr. Crary, *ibidem*).

Por isso, o espectador contemporâneo já quase não tem disponibilidade ou mesmo interesse em investir o seu tempo naquilo que não lhe oferece um retorno satisfatório directo e imediato. Assim, frequentemente, dispõe-se somente a *olhar* fugidamente para algumas obras de arte, sem chegar a *vê-las* intimamente e, com isto, se poder abrir às múltiplas significações que tal contemplação pode trazer.

Mas é, exactamente, por causa de uma massificação descomedida de imagens de variada ordem e configuração que a arte surge como uma actividade capaz de se opor a esta lógica funcional e utilitária mediatizada. As representações artísticas, nomeadamente, das artes plásticas, patenteiam um carácter distintivo, por não possuírem, necessariamente, uma finalidade pragmática, material (Jiménez, 2019, p. 10; p. 12). A imagem artística possibilita, pois, uma desconexão, ainda que temporária, do espectador com a ordem operante vigente na sociedade. Portanto, é quando o espectador tem uma relação distintiva com a singularidade das imagens artísticas que estas o podem conduzir ao perscrutar do seu próprio ser, como denotou Heidegger (Heidegger, 1989).

Mas, então, e quando, p. ex., uma pintura é também ela uma reprodução de uma imagem massificada advinda, p. ex., da comunicação social, de um postal ilustrado, de um álbum fotográfico familiar, etc.?

Advogamos que, mesmo quando o artista trabalha a partir de imagens massificadas, o que cria, reveste-se de outros pressupostos (teóricos, técnicos ou mesmo ontológicos) e de outros efeitos, nomeadamente, de expressão plástica – motivo que nos leva a construir a [III] Hipótese de investigação.

Nesta linha, o artista João Queiroz salienta a diferença substancial que encontra na recepção de uma imagem pictórica: *Uma pintura vai-se dando a ver*, o que implica tempo para a sua contemplação, porque *o olhar percorre caminhos* (Queiroz, 2017, [URL]). A obra vai-se desvelando – para recorrermos à terminologia heideggeriana –, a imagem pictórica *vai-se*

construindo pelo espectador a partir da compreensão do processo, a partir do acompanhamento do processo (Queiroz, *ibidem*).

É na especificidade desta relação que, p. ex., uma imagem pictórica se distingue de um outro tipo de imagens que prolifera na sociedade contemporânea⁷.

Este dinamismo é suficientemente justificativo da importância de se continuar a pintar na contemporaneidade, porque a pintura propõe um jogo dinâmico de visualidade, que se contrapõe à banalidade impressa pela massificação de imagens (Queiroz, *ibidem*). De modo que, contrariamente à ideia de Andy Warhol, de que *as imagens têm todas o mesmo grau de importância, não passando de «tempos de antena» (mais longos ou mais curtos)* (Chafes, 2006, p. 36), a pintura, segundo João Queiroz, pode enriquecer a mundividência das pessoas, permitindo-lhes retomar o gosto pelo acto de ver, quer na contemplação artística quer, conseqüentemente, na contemplação do próprio mundo (cfr. Queiroz, *ibidem*).

Contudo, como temos vindo a salientar através de Jiménez, é precisamente por a obra artística se apartar de uma lógica funcional ou de *mera serventia* que reside o seu carácter diferenciador – voltaremos a este tema no tópico [2.2.1] A poética do objecto artístico a partir d’A *Origem da Obra de Arte* de Heidegger. Segundo Jiménez, a vantagem da imagem artística está, pois, na sua singularidade e extensão temporal, sendo nestes campos que se joga uma atenção focalizada. É neste sentido que denota ainda a necessidade de o espectador romper com o *tempo medido*, analisado quantitativamente, para se dedicar a um *tempo qualitativo* (Jiménez, 2019, p. 163). Para tal, o espectador deve introduzir uma *distância* (temporal) com o objecto contemplado, de modo a quebrar a cadeia frenética de circulação de imagens mediatizadas. A imagem artística tem essa capacidade de incitar à diferenciação, ao ponto de criar uma ruptura com o universo mediatizado de imagens, dada a sua singularidade representativa (Jiménez, 2019, p. 148; p. 154). *Face à globalização comunicativa, a arte isola, corta, pára, desacelera, acelera, inverte e subverte* (Jiménez, 2019, p. 154).

Esta distância que a imagem artística gera, permitirá ao espectador passar do acto quotidiano de *olhar* para as coisas, para o acto de *ver*, proporcionando um tempo para a reflexão, de consciencialização crítica. Tal, pode ter como consequência, abrir o espectador para um novo *conhecimento através da representação sensível* dada pela proposta artística (Jiménez, 2019, p. 163). Enfim, a imagem artística promove *o exercício da liberdade* ao espectador (cfr. Jiménez,

⁷ Queiroz adverte a dificuldade que existe na abordagem ao *conceito de imagem*, uma vez que cada *medium* tem uma apropriação diferente do conceito, *tem a sua própria definição de imagem* (Queiroz, 2017, [URL]). Daí que se devesse dar um nome diferente p. ex., para a imagem fotográfica, fílmica ou pictórica, porque lidam com técnicas e resultados ontologicamente diferentes, exigindo, desse modo, processos de recepção diferenciadores por parte do espectador.

ibidem). Pelo que, *num mundo cada vez mais voltado para a uniformidade, para a homogeneidade, a arte é talvez o melhor caminho para descobrir a singularidade, da individualidade* (cfr. Jiménez, 2019, p. 163).

[1.1] Breves anotações sobre a recepção da obra de arte: de como passamos da condição de observador à condição de espectador

Atendendo aos propósitos desta investigação, procuraremos enfatizar, sobretudo, a relação que o espectador pode estabelecer com a obra de arte, naquilo que esta lhe pode fornecer de reflexão acerca da sua própria existência. Isto porque, segundo Heidegger, o ser da obra instaura mundos, possibilitando a abertura do ser do próprio espectador (cfr. Heidegger, 1989, pp. 34-35).

Retomemos o conto de Herta Müller, narrado na Introdução, onde já tivemos a oportunidade de diferenciar o papel do observador (o guarda) do papel do *voyeur* (multidão e polícia). Estes últimos observam o acontecimento por mera *Curiosidade*⁸. Já o papel assumido pela figura do guarda aponta para um outro tipo de relacionamento com o incidente do homem que jaz morto, adoptando uma atitude mais consonante com uma recepção activa e comprometida com aquilo que uma obra de arte poderá suscitar: uma experiência interpelativa capaz de conduzir ao questionamento da própria existência humana.

Entendemos, por isso, ser fundamental para o debate em torno da recepção da obra de arte salientar o processo de transição da passagem da condição de *olhar* – onde somos ainda somente observadores – para o acto de *ver* – onde nos tornamos espectadores⁹. Se o *olhar* se caracteriza por ser uma condição reflexiva natural de observação, já o acto de *ver*, implica o exercício de uma acção interactiva com a obra de arte. Ou seja, diante de uma peça artística o sujeito observador torna-se espectador quando se permite ir para além da condição de olhar, disponibilizando-se à interacção com a obra, dispondo-se ao acto de poder começar a ver¹⁰.

⁸ O termo *Curiosidade* adquire, em Heidegger, um sentido ontológico caracterizador do ser humano, sendo trabalhado na sua *analítica existencial*, pelo que nos debruçaremos nele no capítulo [2.1.2] O ser humano como *ser-para-a-morte*.

⁹ Há autores que propõem outras terminologias para descrever o agente receptor da obra de arte. Por exemplo, num encontro entre o crítico e curador Paulo Pires do Vale e o artista Rui Chafes a terminologia adoptada foi a noção de *activador* de uma obra de arte, a fim de enfatizar a performance actuante que o espectador deve ter para a interpretação da obra (cfr. Chafes, 2020, [URL]).

Somos afectos a esta análise, mas cremos que a ênfase na acção de recepção que conferimos ao conceito de espectador, engloba já, em certo sentido, esta especificação, pelo que consideramos, aqui, os termos similares.

¹⁰ Esta disponibilidade para a interacção está bastante presente, p. ex., em Jacques Rancière. No entanto, ao contrário da nossa posição, o filósofo não sente a necessidade de fazer uma distinção entre o *olhar* e o *ver*, usando-os, a nosso ver, como sinónimos. A sua argumentação centra-se, antes, na defesa do papel do espectador enquanto receptor activo e emancipado da proposta artística que observa, capaz de reflectir sobre essa sua experiência estética:

a emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma acção (...). O espectador também age (...) observa, selecciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas coisas que viu (...). Deste modo, ele e ela são ao mesmo tempo espectadores distantes e interpretes activos do espectáculo que lhes é proposto (Rancière, 2010, p. 22-23).

Ilustrativo da exigência da mudança de estatuto – de observador para espectador – é demonstrado por Tarkovski no filme *Nostalgia* (1983). Trata-se do diálogo entre Eugenia (E.) e o sacristão (S.) na igreja da Nossa Senhora do Parto:

S.: Também a senhora deseja uma criança? Ou quer uma graça para não a ter?

E.: Estou aqui só para ver.

S.: Infelizmente quando está alguém distraído, alheio à invocação, então não acontece nada.

(...)

S.: Olha como elas fazem [referindo-se às mulheres que se encontram na igreja a rezar].

E.: Elas estão acostumadas.

S.: Elas têm fé (Tarkovski, 1983, DVD).

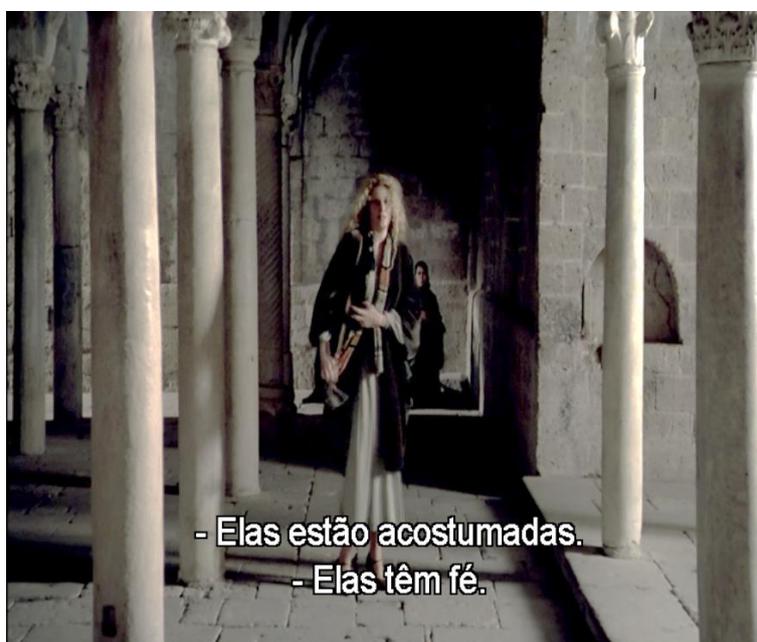


Figura 5. Tarkovski, *Nostalgia*, 1983, (DVD), União Soviética e Itália, 130 min., cor, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

Ou seja, Eugene mantém-se no papel de observadora – *estou aqui só para ver* (aqui usado no sentido que temos dado ao *olhar*) – enquanto as outras mulheres presentes no mesmo espaço, relacionam-se com o objecto de culto e tiram partido dessa relação, obtendo tudo o que precisarem, como salienta o Sacristão (Tarkovski, 1983, DVD). Assim, a passagem de observador a espectador exige uma acção que, em Tarkovski, passa mesmo por uma disponibilidade interior, um acto de *fé* (cfr. Tarkovski, 2012, p. 62 e seg.) que permita que se dê uma abertura com a obra de arte – aquilo que Heidegger caracterizará como uma disponibilidade ontológica, como

Atendendo ao caminho que vamos trilhando na presente investigação, importa-nos salientar o destaque que Rancière confere ao papel que o espectador tem na contemplação artística, ao ponto de o entender enquanto elemento activo, vocacionado para uma atitude de inquietação e emancipatória.

analisaremos no tópico [2.2.1] A poética do objecto artístico a partir d'A *Origem da Obra de Arte* de Heidegger. Por isso, o realizador russo dirá ainda que

a condição imprescindível para a recepção de uma obra de arte é estar disposto e ser capaz de ter confiança, fé num artista (...) Mas o artista não pode, nem deve permanecer surdo ao chamamento da verdade, que é o único capaz de determinar e disciplinar a sua vontade criadora (cfr. Tarkovski, 2012, pp. 65-66).

Neste sentido, a obra de arte só se assume enquanto repto quando o espectador se permite interpelar, o que em última instância, depende grandemente de si mesmo.

Também o crítico José Jiménez assinala uma distinção entre o acto de *olhar* e o de *ver*, relacionando-a com a proliferação de imagens a que o espectador contemporâneo está sujeito, não o permitindo analisar com clareza o mundo envolvente. Para este pensador espanhol, é necessário ao ser humano contemporâneo não fixar o seu olhar na *intensa imediatez e fugacidade* da actualidade, pois aí não terá *distância* crítica nem *perspectiva* capaz de o levar a um processamento reflexivo acerca das imagens que observa (Jiménez, 2019, p. 11). Jiménez aproxima-se, aqui, da perspectiva do também filósofo Giorgio Agamben, para quem é necessário um desfasamento com a sua própria contemporaneidade para se poder entendê-la (Agamben, 2010, p. 20). Assim, a proposta de Jiménez consiste em superar o acto de *olhar*, que é sempre superficial, a fim de chegar à acção do *ver* (Jiménez, 2019, p. 11), porque ver é conhecer (Jiménez, 2019, p. 145). Ver é, pois, um acto de questionamento, surge através da *interrogação*. Consiste, portanto, em *introduzir uma ruptura, uma descontinuidade no contínuo global da imagem* (Jiménez, 2019, p. 147).

É, pois, no *ver* que se poderá dar *um passo decisivo* quer para a *diferenciação das imagens* como para o *avanço da experiência humana* (Jiménez, 2019, p. 11).

Portanto, consideramos que só há uma manifesta relação dialogal entre a obra de arte e o espectador quando este se abre à interacção, *vendo* mais do que *olhando* para a obra, independentemente das motivações que o levam a contemplá-la.

Estamos, todavia, conscientes de que o espectador parte sempre do seu saber prévio e projecta na obra a sua mundividência (cfr. Ribeiro, 2004, p. 43)¹¹, pelo que a obra de arte será

¹¹ Uma versão mais radical e determinista é assinalada, p. ex., pelo artista Rui Chafes que alerta para o facto de que ainda que uma obra de arte dê as mãos ao espectador, levando-o a olhar o mundo sobre um determinado prisma, este acaba por ver na obra aquilo que transporta dentro de si mesmo (Chafes, 2015, p. 143; também p. 145). Diz o artista

que as pessoas vêem numa obra de arte será sempre o que elas já transportam dentro de si mesmas. É como olhar para as nuvens: cada pessoa vê coisas diferentes. Só vêem o que já existe nelas (Chafes, *ibidem*).

permanentemente mais *misteriosa*¹² do que aquilo que o espectador é capaz de retirar dela. É na esteira desta linha de raciocínio que Heidegger dirá que, em última instância, caberá sempre à obra o seu (des)velamento, como veremos, também, no tópico [2.2.1] A poética do objecto artístico a partir d'*A Origem da obra de Arte* de Heidegger.

O acto de ver uma obra de arte, por outro lado, exige, para além da introdução de uma distância ou desfasamento temporais por parte do espectador (Jiménez, 2019; Agamben, 2010), que este suspenda, ainda, os seus juízos prévios – *epoché* –, que na fenomenologia heideggeriana, passa por romper com o véu da quotidianidade que torna tudo, incluindo a arte, em objecto de *serventia* (Heidegger, 1989, p. 62). É, pois, este valor utilitário que obscurece o carácter poético da obra e potencial desvelamento do ser desta¹³. Assim, mesmo uma investigadora sensibilizada para a contemplação artística, como o será Irene Borges-Duarte, profere que:

estar perante uma obra de arte é algo que só nos acontece às vezes, quando, de repente, nos damos conta disso. Mesmo num museu, ou numa exposição, nem sempre sentimos essa sensação peculiar (...) (Borges-Duarte, 2014, p. 5).

Daqui, retiramos, pelo menos, duas consequências imediatas para a nossa análise que importam salientar:

1. que só pontualmente o espectador se poderá abeirar do ser da obra de arte e dos mundos que esta lhe possibilita abrir, pois só *acontece às vezes* (Borges-Duarte, *ibidem*). Isto porque, como em todos os relacionamentos, há duas forças em interacção e segundo Heidegger, a abertura à obra não depende só da disponibilidade e empenho do espectador. A obra tem o seu próprio jogo relacional, num processo pendular de desvelamento-encobrimento, como veremos em [2.1.2] A poética do objecto artístico a partir d'*A Origem da Obra de Arte* de Heidegger).

Ou ainda:

O que cada um diz perante as peças revela as suas próprias obsessões. (...) Os meus objectos são espelho das pessoas: umas vêem umas coisas e outras vêem outras. Há quem não veja nada. Há pessoas que se olham ao espelho e não vêem nada (Chafes, 2006, p. 123).

Ou seja, para Chafes, não obstante a preponderância da obra – capaz de seduzir e cativar aquele que a observa –, é no espectador que reside o potencial de (in)compreensão dos sentidos possíveis da obra. O espectador acabará sempre por só captá-la parcialmente, a partir das suas próprias referências.

Esta linha de pensamento aponta para um caminho contrário aquele que é proposto pela presente investigação, cujo problema de pesquisa passa pela possibilidade de se poder estabelecer um diálogo entre o espectador e a obra, potenciando, de alguma forma, um interpelar do primeiro por parte da segunda, com o intuito final de o poder ajudar a compreender melhor o mundo e a si mesmo.

¹² Entendemos aqui o mistério no sentido em que o teólogo e padre jesuíta Vasco Pinto Magalhães apresenta, ou seja, não como um segredo indecifrável, mas como algo que se vai *descobrimo* e que pode ser sempre mais aprofundado, por nunca se esgotar (Pinto Magalhães, 2006, p. 97).

¹³ Analisaremos com outro detalhe este tema no tópico [2.2.1] A poética do objecto artístico a partir d'*A Origem da Obra de Arte* de Heidegger.

2. que só acontece quando quem contempla a obra toma consciência dessa relação, dando *conta* dessa *sensação peculiar* (Borges-Duarte, *ibidem*). Ou seja, como temos vindo a salientar, a passagem do estado de observador para o de espectador é baseada numa consciencialização por parte do espectador da interação que estabelece com a obra de arte.

É, pois, reconhecendo a exigência relacional da recepção da obra de arte que Rui Chafes salienta que *ver uma obra de arte dá trabalho (ao contrário da passividade de ver televisão)* (Chafes, cit. in Ribeiro da Silva, in Chafes, 2016, p. 15). Assim, destaca ainda este escultor: *É impossível ver uma exposição como uma ocasião leviana. Penso que deve ser um acto muito sério e radical* (Chafes, 2015, p. 47). Para daí concluir que *a arte só pode agir sobre algumas pessoas, mas não sobre todas* (Chafes, 2006, p. 140), uma vez que poucas as que têm essa firme disponibilidade para se abrirem à relação dialogal com a obra de arte¹⁴.

Rui Chafes (2006, p. 123) está consciente (a exemplo de Tarkovski), de que uma criação artística singular pode instaurar uma ambiguidade no espectador, detonando *forças* (realidades inesperadas para a compreensão reacional) que o retirem de um estado de letargia ou mesmo alienação. Assim, o artista português (tal como o cineasta russo) dá preferência a uma actividade artística que *nunca deixe de ser uma proposição poética*, atenta não só ao que se deixa ver, mas, sobretudo, aquilo que não se consegue ver (Chafes, cit. in Ribeiro da Silva, in Chafes, 2016, p. 15)¹⁵. Isto porque

uma obra de arte está sempre incompleta, estará sempre à nossa espera: são os nossos olhos que a completam, são os nossos olhos que formam e moldam as imagens. As obras realizam-se nos olhos de quem as vê, não apenas nas mãos de quem as faz. (...) Somos nós [enquanto espectadores] que construímos uma obra de arte, que lhe damos sentido e forma. Para além do trabalho do artista, é o nosso trabalho e esforço que constrói uma obra de arte” (Chafes, *ibidem*).

¹⁴ Nesse sentido, o artista confessa que

a boa arte, a arte que me interessa, é e será sempre uma desilusão. É muito bom sinal quando uma «grande quantidade de pessoas» se sente desiludida com uma obra, ou com uma exposição... o contrário é que seria muito preocupante. Ir ao encontro das expectativas do público, satisfazê-lo, só significa que o artista se preocupou com a opinião e o gosto do público em vez de seguir a sua própria voz interior, com rigor e consequência: não existe coisa pior num artista do que essa cedência às expectativas dos outros. O destino da arte mais rigorosa e exigente é a solidão, apenas um pequeno grupo de pessoas está preparado para a receber, sempre foi assim. É por isso que um artista será sempre «um estranho numa terra hostil» (Chafes, 2015, p. 55).

¹⁵ A questão da poética, e o realce que conferiremos à mesma, será, amplamente, trabalhada na [II] Hipótese processual: a poética.

Nesse sentido – e a fim de quebrar o fluxo contínuo de proliferação de imagens e objectos mediatizados –, uma obra de arte exigirá um desfasamento capaz de imprimir um tempo de maturação relacional que ultrapasse uma interpretação imediatista, focado num carácter utilitário.

Para tal, o artista que procure produzir obras diferenciadoras, deve consciencializar-se que não pode

aspirar ao imediato entendimento e à aceitação das suas ideias, tal só comprovaria a sua inclusão no devir normal dos conhecimentos. Na realidade, nas suas teorias e práticas germinam as sementes de renovação (Sardinha, 2007, p. 15).

[1.2] Recepção contemporânea da obra de arte

No período Moderno, o espectador ideal – figura elitista na tradição do Iluminismo, frequentador do *mundo da arte*, como cunhou Artur Danto – tinha um olhar *atento, informado e crítico* (Pinto de Almeida, 2018, p. 224). Procurava, pois, interpretar e compreender o contexto das obras, com o intuito de as inserir nos vários movimentos artísticos (Pinto de Almeida, 2018, p. 223). Analisava-as, portanto, num mesmo quadro de referências que partilhava com o artista (Pinto de Almeida, 2018, p. 224). Estava, por isso, mais focado em aferir o enquadramento estético das obras, a sua relação com a história da arte, a interpretar o seu conteúdo semântico do que em explorar a componente formal destas, necessariamente, de âmbito mais tecnicista e plástico (cfr. Pinto de Almeida, 2018, 224).

Ainda na época moderna, no período subsequente à II Grande Guerra, assiste-se, sobretudo, à bipolarização de duas abordagens díspares em torno da recepção da obra de arte que, de alguma forma, se vão manter até à actualidade. São elas:

1. O espectador mantém-se activamente interessado na compreensão das obras, tornando-se mesmo um co-criador destas, incitado pelo artista, que o convoca para o processo dos seus projectos estéticos (Sardinha, 2007, p. 22). Neste contexto, o artista, mais do que apresentar somente o resultado da obra finalizada, irá conduzir o espectador – ou fruidor, na terminologia de Idalina Sardinha – a questionar-se sobre as propostas estéticas adoptadas (Sardinha, *ibidem*).

No entanto, nem sempre foram acauteladas formas de mediação entre o artista e o espectador, de modo que, várias das propostas artísticas entre 1950-60, estendendo-se mesmo aos anos de 1970 – como a *Performance*, a *Arte Conceptual*, a *Arte Povera* ou a *Land Art*, – se tornassem *estranhas e perfeitamente indecifráveis*, para quem se encontrasse fora deste circuito (Sardinha, 2007, p. 23).

Consequentemente, passou a denotar-se um agravamento da distinção entre o público especializado e o grande público, privado destas formas de mediação altamente especializadas (Sardinha, 2007, p. 24)¹⁶.

¹⁶ Este dilema passou para a contemporaneidade sob várias formas, como veremos. O sociólogo e crítico Alexandre Melo salienta que *as linhas de força dominantes da evolução da arte contemporânea assentam em especulações, experiências e sofisticações, intelectuais e emocionais, que não são reconhecíveis, de forma directa e evidente, na experiência quotidiana nem no património cultural comum* (Melo, 2012, p. 28). Não obstante, o crítico reconhece que, sobretudo, desde a *arte pop* (anos 1960), passou a existir alguma aproximação entre a *cultura erudita* dos que frequentam o mundo da arte e a *cultura de massas*, uma vez que objectos e imagens similares circulam nos circuitos destes dois tipos de públicos. Daqui resultam, segundo Melo, pelo menos, duas hipóteses explicativas (Melo, 2012, p. 29):

2. O espectador que se desvincula de uma recepção activa e comprometida com as imagens artísticas, aceitando a intermediação destas enquanto mera fruição ou espectáculo. Nos anos 1960, esta linha será defendida, nomeadamente, por Guy Debord que salientou a passividade e o alheamento do espectador moderno:

A alienação do espectador em proveito do objecto contemplado (que é o resultado da sua própria actividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. (...) Os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta. Eis porque o espectador não se sente em casa em nenhum lado, porque o espectáculo está em toda a parte (Debord, 1991, pp. 21-22).

Segundo Boris Groys, tal passividade do espectador continua a vigorar no debate actual sobre a cultura (Groys, tópico n. 4, [URL]).

Uma derivação desta segunda abordagem levará aquilo a que o crítico e professor Bernardo Pinto de Almeida identifica, já na contemporaneidade, como um novo tipo de recepção da obra de arte. Segundo o autor, nesta era *pós-crítica* (2018, p. 224), o espectador *comum* – diria Debord, o espectador *alienado* – vive uma relação menos comprometida com as obras de arte. O seu interesse é tendencialmente mais descontraído e lúdico. Dedicar tão somente *um olhar geral sobre as coisas*, em vez de disponibilizar para uma recepção mais relacional e vinculada com as obras (Pinto de Almeida, 2018, p. 223). É, por isso, um *espectador distraído* (Pinto de Almeida, 2018, p. 217 e seg.), por vários factores, dos quais destacamos os seguintes:

1. porque analisa friamente uma arte que se manifesta cada vez mais destituída da sua grandeza clássica, cujos signos caracterizam (aparentemente, nos melhores casos) *um real pobre e insignificante, a-histórico* (Pinto de Almeida, 2018, p. 221);
2. porque não consegue acompanhar o actual ritmo acelerado da arte contemporânea,

-
1. É possível que tenha havido uma integração ampla ou plena da arte erudita *na lógica da promoção e do consumo de massas* (Melo, 2012, p. 29). O que acarreta duas implicações:
 - 1.1) o grande público, ao consagrar essas obras, limita-se a *reconhecer passivamente um juízo de valor produzido e caucionado por uma elite*, o que intensifica a importância das elites (Melo, *ibidem*);
 - 1.2) as obras de arte alargam radicalmente o seu circuito de distribuição e exposição, perdendo a sua capacidade de impor uma intensificação intelectual ou emocional de excepção e se vêem reduzidas ao estatuto de objectos comuns (Melo, *ibidem*);
 2. Oposta ou complementar à hipótese anterior, *é a de a capacidade de problematização e o espectro de sensibilização do público se terem alargado* de tal forma que se mostram capazes de se confrontar com obras de arte que anteriormente lhes permaneciam totalmente estranhas (Melo, *ibidem*).

com as suas múltiplas exposições, feiras de arte, conferências, etc. Apenas é capaz de seguir, genericamente, o que vai acontecendo de mais chamativo no mundo da arte (Pinto de Almeida, 2018, p. 219);

3. porque apenas consegue ter um olhar apressado, generalista, descomprometido com as obras de arte. Detém-se, somente, na experiência do geral, sem aprofundar a sua relação com as peças artísticas. É uma espécie de *flaneur* baudelairiano, só que agora deambula pelos múltiplos espaços expositivos, detendo-se apenas por breves instantes nas obras, não em todas, mas somente em algumas e não nos detalhes, mas simplesmente atendo-se ao âmbito geral, como se o seu objectivo fosse somente listar uma *checklist* (cfr. Pinto de Almeida, 2018, p. 221);
4. porque se acostumou a relacionar-se com um número indefinível e desordenado de imagens provenientes das mais variadas fontes e com conteúdos dispersos. O *zapping* passou a ser a forma privilegiada deste *espectador distraído* se relacionar com os meios de intermediação do real (Pinto de Almeida, 2018, p. 222). Por isso, o espectador contemporâneo procura passar rapidamente os olhos por uma exposição;
5. finalmente, é um *espectador distraído* porque a arte contemporânea, adquirindo uma dimensão lúdica forte (Pinto de Almeida, 2018, p. 225), solicita-lhe, somente, ser *experimentada e experienciada*, sem exigir uma relação crítica com as obras. A arte contemporânea *desobriga*, assim, o *espectador distraído* a qualquer responsabilidade de análise (Pinto de Almeida, 2018, p. 226).

Boris Groys conduz esta desresponsabilização para uma dimensão temporal, salientando a impossibilidade do espectador em absorver tal disponibilidade de tempo. Assim, assiste-se a um tipo de *contemplação mais fria*:

A contemplação fria não tem como objetivo produzir um julgamento estético ou uma escolha. A contemplação *cool* é apenas a repetição permanente do gesto de olhar, a consciência da falta de tempo que seria necessária para fazer um julgamento fundamentado, através de uma contemplação abrangente (Groys, 2009, tópico n. 4, [URL]).

Ou seja, o espectador contemporâneo está mais disperso, porque sobrecarregado de solicitações, mais liberto das expectativas daquilo que pode esperar de uma exposição, de uma obra, de uma análise crítica sobre as propostas artísticas que contempla. É, por isso, um espectador mais difícil de ser cativado.

Tal conjuntura mostra-se exigente para a criação artística, uma vez que a proliferação da imagem comercializada conquistou o espaço mediático em que quase tudo é passível de ser transposto e descrito enquanto imagem (e enquanto produto transacionável), nas suas variadas

formas e fontes.

No entanto, é, igualmente, por estes factores que se tornam mais prementes as propostas artísticas, por poderem responder a outras lógicas que não as de *mera serventia* utilitária, como tem sido destacado por José Jiménez, neste sentido, tocando em alguns pontos a análise heideggeriana sobre a técnica.

Daí ser premente recuperar a pergunta avançada por Boris Groys: como pode o artista contemporâneo fazer-se sobressair neste contexto? (Groys, 2009, tópico n. 4, [URL]). A sua resposta, como já vimos, traz à equação a relevância do espectador, mas para enfatizar a importância do acto criativo. Cabe, portanto, ao artista gerar algo que, primeiramente, o distinga dos demais artistas para, posteriormente, captar a atenção do espectador com a sua proposta artística singular. O artista Rui Chafes advoga, igualmente, esta posição diferenciadora, ao considerar que *a função da arte, da poesia, é introduzir rasgões, deslocções, dúvidas na linguagem ou no mundo das pessoas* (Chafes, 2006, p. 142).

Já a resposta de José Jiménez é, antes, focada para a análise da imagem destacando o carácter distintivo que esta propõe face às restantes. Instaura uma diferenciação que se torna, necessariamente, extensível ao espectador que se permite cativar pela criação artística.

Esta especificidade não deve ser entendida somente de um ponto de vista estético, mas, também, processual, na sua expressão poética e materialização plástica. A criação artística carece, portanto, de um tempo e de um modo de fazer que contradiz a voragem contemporânea de produção e circulação das imagens fugazes. Deve, então, instaurar uma diferenciação que se torna, necessariamente, extensível ao espectador que se permita cativar pela criação artística¹⁷.

¹⁷ Estamos, no entanto, conscientes de que não temos como controlar os possíveis sentidos que o espectador pode conferir ao trabalho artístico que observa. Refere, p. ex., Rancière (2010, pp. 24-25) que há uma distância inerente entre a *ideia do artista e a sensação de compreensão do espectador*, introduzida pela própria obra de arte. Esta, tanto se torna *estranha a um como ao outro*, de modo que nenhum dos intervenientes – criador e espectador – se pode considerar o proprietário dos potenciais sentidos da obra (Rancière, 2010, p. 24). Ainda segundo este filósofo francês, mesmo quando o artista contemporâneo se recusa a fazer passar uma *lição* ao espectador através da sua obra (Rancière, *ibidem*), continua a manter a ideia de que *consegue produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a acção* que o espectador compreenderá. Ou seja, o artista contemporâneo continua a pensar em termos de *causa e de efeito* a partir da sua produção artística (Rancière, *ibidem*). No entanto, não tem como controlar a multiplicidade de sentidos que a obra pode vir a adquirir para um espectador disponível para o seu aprofundamento.

Também Umberto Eco enfatiza o papel activo do espectador, situando-o *ao lado do artista* (Eco, 1989, p. 28), na construção de sentidos – sempre dinâmicos e plurais – de uma obra de arte, dada a *ambiguidade* promovida pela amplitude própria desta (Eco, 1989, p. 51). Assim, a abertura de uma obra de arte possibilita *ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas* por parte do espectador *sem que a sua irreproduzível singularidade seja, por este facto, alterada* (Eco, 1989, p. 68). De modo que cada fruição da obra se apresenta não só uma interpretação, mas igualmente uma execução, visto que em cada fruição a obra revive numa perspectiva original (Eco, 1989, p. 68).

Assentindo, pois, estas premissas de Rancière e de Eco, a *pergunta de pesquisa* desta investigação, nos moldes em que é apresentada, terá de passar a ser (re)lida para lá de uma possível relação causal – o

É, portanto, partindo desde enquadramento que procuraremos apresentar um conjunto de hipóteses de trabalhos que possam relevar a produção artística produzida nesta investigação, conscientes de que operamos num contexto duplamente desfavorável: (1) há um excesso de imagens/obras que procuram cumprir uma função instrumental/funcional de vocação mercantil; (2) o espectador está saturado com as propostas (mesmo artísticas) que lhe chegam a todo o instante e por variados canais e, por isso, defende-se adoptando uma atitude mais descomprometida, senão, distraída.

As nossas propostas de investigação procurarão atender a vários dos problemas aqui elencados, com a finalidade última de orientarem, fundamentadamente, a prática artística que será apresentada na Parte II.

Neste sentido, a pergunta central desta investigação responde mais às necessidades da prática artística (formulando opções metodológicas de trabalho – temáticas, processuais, plásticas –) e menos ao debate de recepção estética da obra de arte por parte do espectador (ainda que se valha de questões que este debate elabora, a fim de aprofundar e fundamentar as opções criativas a explorar).

artista passa um conteúdo que potencialmente pode produzir um efeito no espectador, caso este se abra à interacção com a obra de arte. A pergunta central desta investigação deverá, pois, passar a ser menos analisada dentro de uma lógica causal de recepção estética da obra de arte (sempre falível e imponderável), e mais como um modelo operativo da prática artística, capaz de formular hipóteses de trabalho. Ou seja, o critério último de enunciação da questão central desta investigação responde mais às necessidades da prática artística (formulando opções metodológicas de trabalho – temáticas, processuais, plásticas –) e menos ao debate de recepção estética da obra de arte por parte do espectador (ainda que se valha de questões que este debate elabora, a fim de aprofundar e fundamentar as opções criativas a explorar).

2. HIPÓTESES DE INVESTIGAÇÃO E A SUA OPERACIONALIZAÇÃO

Atendendo ao problema de pesquisa – *como criar objectos artísticos capazes de interpelar a condição de finitude do espectador conduzindo-o ao questionamento do sentido da sua existência?* – erigimos três hipóteses de investigação. Duas de cariz teórico-conceptual, de conteúdo predominantemente especulativo, e uma outra que remete para a análise visual, de cariz plástico, formulada a partir de um conteúdo eminentemente sensitivo. Analisaremos o quanto cada uma delas poderá contribuir para dar resposta ao problema de investigação.

[2.1] [I] Hipótese temática: a finitude

Consideramos que a humanidade tem uma relação conflitual com a situação da sua própria finitude, questão esta muitas vezes ignorada, conduzindo a uma *existência inautêntica*, como salientará Heidegger (2008, §27). Equacionamos, por isso, a Hipótese da finitude humana, a saber: a de que trabalhar artisticamente o tema da morte se pode apresentar como uma forma profícua de interpelar o espectador a refletir acerca da sua condição de ser efémero. Assim defende Didi-Huberman quando se propõe pensar sobre o culto das obras de arte: *talvez tenhamos de recomeçar a partir de uma situação exemplar (diria: fatal): (...) é a situação de quem se encontra em face de um túmulo*. (Didi-Huberman, 2011, p. 17). Isto, porque *o túmulo, quando o vejo, olha-me até às profundezas e perturba a minha capacidade de o ver simplesmente, serenamente* (Didi-Huberman, 2011, p. 18). Tal confrontação, pode, portanto, abrir o espectador a uma percepção lúcida e angustiada acerca da sua própria finitude.

Também Martin Heidegger, sob um outro ponto de vista, enfatiza que o ser humano, num ímpeto de autenticidade, é capaz de se reconhecer, ainda que angustiadamente, como um *ser-para-a-morte* (Heidegger, 2008, cfr. nomeadamente § 53), uma vez que, ontologicamente, é caracterizado por um conjunto de caracteres existenciais que o conduzem a tal consciencialização.

Analisemos, com mais detalhe, as perspectivas destes dois filósofos.

[2.1.1] A angústia da finitude perante um túmulo, a partir de Didi-Huberman

Didi-Huberman (2011, p. 18) salienta que, diante de um túmulo, sentimos uma certa angústia, pois *as nossas imagens são mais directamente coagidas a confrontar-se com o que o túmulo quer dizer* (Didi-Huberman, 2011, p. 18), isto é, com a nossa própria finitude. Ou seja, diante de um objecto tumular, o espectador depara-se com um esvaziamento que *toca o inevitável por excelência*. A semelhança com esse corpo inanimado possibilita ao espectador projectar-se nele e colocar-se, ainda que hipoteticamente, perante o seu próprio findar. O artista português Manuel Botelho dá testemunho deste confronto aquando do seu recente trabalho fotográfico sobre a escultura tumular portuguesa:

Aproximo-me um pouco, a medo, como se a minha proximidade pudesse perturbar a paz que emana do jacente D. Afonso Henriques. E, de súbito, reconheço aquelas feições. Não é o fundador da nação quem alí está, mas sim eu. Aquele nariz aquilino é o meu nariz, a testa, a minha testa, a barba, a minha barba. E sendo eu, serás tu também, seremos nós (...) (Botelho, 2020, p. 87).

Neste sentido, como destaca Didi-Huberman, *diante do túmulo, sou eu próprio que tomo, que caio na angústia* (Didi-Huberman, 2011, p. 18). Uma *Angústia* com conotações heideggerianas, como veremos seguidamente.

Perante esta *Angústia* existencial diante de um túmulo, como refere Didi-Huberman, o espectador tende a adoptar uma de duas atitudes fundamentais:

1. *Atitude lúcida e melancólica*;
2. *Atitude evasiva* e de não confrontação directa com a morte,

1. Atitude lúcida e melancólica

Nesta atitude lúcida e melancólica, o espectador assume que existe enquanto *ser-para-a-morte* (Heidegger, 2008, §.48, p. 315 e seg.), aceitando que se abeira continuamente rumo ao seu próprio limite existencial.

Heidegger, refere-nos em *Ser e Tempo*, que somos seres continuamente *a findar*, ou seja, incessantemente *em vias de acabamento* (Pasqua, 1997, p. 122; cfr. Heidegger, 2008, §. 48, pp. 315-321). Também Herberto Helder, em *Servidões* (2013, p. 96) aborda esta consciencialização da finitude como estando a viver a *morte no gerúndio*¹⁸, i.e., tendo-a sempre presente no seu

¹⁸ O poema de Herberto Helder na sua formulação completa é:

*traças devoram as linhas linha a linha dos livros,
o medo devora os dias dia a dia das vidas,
a idade exasperada é ir investindo nela:
a morte no gerúndio.*

definhar.

A estatuária de Jorge Molder na série *Pinocchio* (2009), onde a angústia do vazio existencial petrifica os rostos (Nancy, *in* Molder, 2014, p. 218) e traz para cena uma certa intemporalidade (Samaniego, *in* Molder, 2014, p. 247) – e o que é a morte, senão habitar num estado intemporal? –, lembra-nos esta atitude assinalada por Didi-Huberman.



Figura 6. Jorge Molder, série *Pinocchio*
2009

Prova digital pigmentada
96 x 96 cm

<https://www.fidelidadecomunidade.pt/eventos/jorge-molder-pinocchio/>, acesso a 26-12-2020

A série *Pinocchio* remete para a temática da finitude.

Diz o artista sobre o título desta série:

Chamei-lhe *Pinocchio* porque tem a ver com dois temas: um, a progressão do estado da memória, da matéria e da morte. O outro é o que significam os sentimentos [...]” (Molder, *in* Cunha, 2009, [URL])

Igualmente exemplificativo é um episódio da *Luz de Inverno* (1963), da trilogia *O silêncio de Deus* de Ingmar Bergman. Aqui, acompanhamos o desfecho trágico da vida de um pescador que desesperado, depois de ler num jornal que a China ameaça usar a bomba atómica e, assim, desencadear uma guerra nuclear, ampara-se no pároco local em busca de consolo (também este atravessando uma crise de fé e, por isso, incapaz de o animar). Ao não receber o conforto esperado, toma a decisão de se suicidar, por já não encontrar qualquer horizonte de sentido e

esperança na humanidade, dada a ameaça nuclear. Para o pescador, a percepção da morte, sempre latente e vivida no gerúndio, tornou-se excessiva e angustiante, pelo que pôs termo à sua existência.



Figura 7. Ingmar Bergman, *Luz de Inverno*, 1963, (DVD), Suécia, 81 min., p&b, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

Isto porque, a maioria da população evita defrontar-se directamente com a finitude, optando por viver, o que Heidegger apelida de *vida inautêntica*, que analisaremos mais à frente. Daí, que a arte pode tornar este encontro com a morte mais inteligível.

Num outro contexto, é possível, observar a lucidez do ser humano face à sua própria finitude. No *Cavalo de Turim* (2011) de Béla Tarr observamos pai e filha a caminhar melancólica e circularmente rumo à cessação... de alimento (já só comem batatas), ... da luminosidade (o sol encobre-se), ... da esperança (aguardam, cada vez menos esperançosos, pelo momento em que a vida pode mudar...), enfim, rumo à cessação da própria existência. O *Cavalo de Turim* apresenta-nos, pois, uma retroversão do princípio da vida, ou seja, um *contra-Génesis* como destaca Alberto Samaniego (2015b, p. 367), isto é, uma consciencialização passiva de que o fim se aproxima. Tal como o demonstra Herberto Helder, que, em *Servidões* (2013, p. 96), atento ao seu gradual definhar, declara estar a viver a *morte no gerúndio*.



Figura 8. Béla Tarr, *O Cavalo de Turim*, 2011, (DVD), Hungria, Alemanha, Estados Unidos, França e Suíça, 146 min., cor, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

Ou seja, Didi-Huberman põe em evidência que, diante de um objecto tumular, a consciencialização da própria morte se pode tornar mais inteligível. Assim, a temática da finitude, trabalhada artisticamente, conforme destacamos nesta [I] Hipótese pode, efectivamente, contribuir para apelar ao espectador para a sua própria existência.

2. Atitude evasiva e de não confrontação directa com a morte

O encontro com um túmulo nem sempre leva à uma confrontação existencial. O olhar pode, consciente ou inconscientemente, desviar-se, não se permitindo dialogar com o jazigo. Assim, adopta-se uma *atitude evasiva*, como forma de superar o vazio existencial face à morte.

Uma das formas do espectador viver esta evasão passa por recorrer a um imaginário fictício além-túmulo que confira algum conforto e esperança. Assim, diante do túmulo, já não se enfatiza a presença da morte, uma vez que a vida já não está ali, mas alhures. O corpo que este objecto tumular alberga é, agora, num outro plano e localização, um belo e bem proporcionado corpo, *cheio de vida* (Didi-Huberman, 2011, p. 21). Transforma-se, portanto, a *experiência do ver num exercício de crença* (Didi-Huberman, 2011, p. 21). O observador já não actua como um espectador, antes como um crente.

Didi-Huberman dá como exemplo desta *atitude evasiva* o imaginário celeste e reconfortante da iconografia cristã. Esta representação da morada última atinge o expoente máximo evasivo na ressurreição de Cristo, que abandona o túmulo – que assim fica esvaziado – rumo a um além carregado de *beleza pura* e celestial (Didi-Huberman, 2011, p. 23; 24).

A *Ressurreição de Cristo* de Fra Angélico, presente na Basílica de S. Marcos, em Florença, apresenta-se como um exemplo paradigmático desta *atitude evasiva* por parte do espectador (Didi-Huberman, 2011, p. 23).



Figura 9. Fra Angélico, *Ressurreição de Cristo e as mulheres junto ao túmulo*
Fresco, 198 cm x 164 cm,
1440-41

Convento de S. Marcos, Florença, Itália

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_-_Resurrection_of_Christ_and_Women_at_the_Tomb_\(Cell_8\)_-WGA00542.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_-_Resurrection_of_Christ_and_Women_at_the_Tomb_(Cell_8)_-WGA00542.jpg), acesso a 13-12-2020



Figura 10 e 11. Fra Angélico, *Ressurreição de Cristo e as mulheres junto ao túmulo* (pormenores).

Curvada diante do túmulo aberto, apoiada na sua mão esquerda, uma das mulheres que veio ungi o corpo de Jesus, olha para o interior vazio do jazigo, assim como uma outra discípula, procurando aí o seu Mestre, que não mais se encontra morto. Estas duas mulheres, de face caída, ainda se focam no túmulo e na morte.

Já as mulheres mais à direita olham para o anjo sentado no sepulcro que lhes parece dizer: "Ele não está aqui; ressuscitou" (Bíblia de Jerusalém, 2003, Lc, 24: 6).

O anjo sentado no sepulcro com um jogo duplo de mãos parece dizer: *Ele não está aqui; ressuscitou* (Bíblia de Jerusalém, 2003, Lc. 24: 6). Uma das mulheres que olha para o anjo esboça um sorriso como que dando a entender a sua aceitação do milagre.

Cristo aparece no alto, acima de uma nuvem, na sua glória luminosa e radiante, mantendo os sinais das suas chagas, a fim de relembrar o crente que superou a morte. Esta pintura de Fra Angélico apresenta-se, pois, não como uma confrontação directa com o túmulo e o que este nos relata sobre a nossa própria morte, antes de um vazio material pleno de esperança num além prometido, mas não passível de confirmação no plano físico¹⁹.

Também Lev Tolstói, no seu fervor religioso, termina *A Morte de Ivan Ilitch* num tom que nos remete para este universo evasivo que temos vindo a salientar. Depois de um atroz sofrimento

¹⁹ Será interessante observar que este duplo sentido da atitude evasiva diante da morte, caracterizado por Didi-Huberman, se encontra, de certo modo, expresso por Hans Castorp, o protagonista da *Montanha Mágica* de Thomas Mann (1981), quando descreve a morte e funeral do avô, do seguinte modo (Mann, 1981, p. 31):

a morte tinha dois aspectos, um piedoso, significativo, de melancólica beleza, quer dizer, um aspecto religioso [a atitude evasiva que recorre ao imaginário religioso, conforme descrita por Didi-Huberman], e ao mesmo tempo tinha outro, absolutamente diverso e até mesmo oposto, um aspecto muito físico, bem material, que era impossível qualificar propriamente belo, significativo, piedoso, nem sequer triste [a atitude evasiva que detém meramente no carácter material dos elementos mortuários que observa, sem daí procurar retirar alguma ilação acerca do sentido da existência humana].

O primeiro aspecto, que recorre à crença como evasão, é ainda caracterizado por Hans Castorp da seguinte forma:

a natureza solene e religiosa expressava-se no sumptuoso ataúde do defunto, na magnificência das flores e nos ramos de palmeira, que, como se sabe, simbolizavam a paz celestial; expressava-se além disso, e ainda mais nitidamente, no crucifixo entre os dedos exangues de quem outrora fora o avô, bem como no Cristo abençoador (...) e nos dois candelabros que se erguiam de ambos os lados e nessa ocasião haviam assumido um carácter igualmente eclesástico (Mann, 1981, p. 31).

O segundo aspecto, onde a evasão se dá através de um olhar circunscrito à componente material, é aprofundado com a seguinte mestria narrativa:

uma finalidade mais profana, a manifestar-se em tudo isso, principalmente naquela multidão de flores, e entre elas em especial nas tuberosas espalhadas por toda a parte: cabia-lhes disfarçar, fazer esquecer e não admitir ao limiar da consciência o segundo aspecto da morte, que não era nem belo nem realmente triste, mas, a bem dizer, quase indecente e de um carácter baixo e carnal.

Era em virtude desse segundo aspecto que o avô defunto se lhe afigurava tão estranho, que no fundo nem parecia o avô, mas um boneco de cera [esta descrição faz-nos pensar nas autorrepresentações de Jorge Molder, que descrevemos nos exemplos da atitude lúcida], de tamanho natural, que a Morte pusera em seu lugar, e ao qual agora se dedicavam todas essas pompas piedosas e reverentes. Quem jazia ali, ou melhor, aquilo que ali se achava estendido, não era, portanto, o verdadeiro avô; não passava de um invólucro, que – Hans Castorp sabia-o muito bem – não constava de cera, mas da sua própria matéria; apenas de matéria, e precisamente nisso residia o indecente e a ausência de tristeza; aquilo era tão pouco triste como são as coisas que dizem respeito ao corpo e só a ele. O pequeno Hans Castorp contemplava essa matéria lisa, cor de cera, de uma consistência de queijo, de que estava feita aquela figura morta de tamanho natural, com o rosto e as mãos do ex-avô (...) corpo e nada mais (Mann, 1981, pp. 31-32).

peçoal que teve consequências para os que lhe eram mais próximos, Ivan Ilitch, diante da morte, pacifica-se:

procurava o seu habitual medo, o anterior medo da morte e não o encontrava. Onde está ela? Qual morte? Não tinha medo nenhum, porque também não havia morte. Em lugar da morte havia uma luz.
– É então isto! – disse ele, de súbito, em voz alta. – Que alegria! (Tolstoi, 2008, p. 91).

Assim, diante de um objecto que materializa a morte humana, o ser humano defronta-se e debate-se com o seu próprio limite, quer de modo lúcido, quer de um modo evasivo. Em quaisquer dos casos, como procurámos demonstrar com Didi-Huberman, a [!] *Hipótese temática* – *a finitude* parece atestar a sua capacidade de exercer influência sobre o espectador, levando-o, de formas variadas, à confrontação com a sua existência transitória.

[2.1.2] O ser humano como *ser-para-a-morte*, a partir de Martin Heidegger

Heidegger, em *Ser e Tempo* (original de 1927) apresenta um conjunto de caracteres que estruturam ontologicamente o ser humano (*Dasein*). Alguns destes atributos (*Existenciais*) caracterizam o sujeito humano na sua relação com a morte. Referimo-nos, nomeadamente, à *Disposição*, à *Compreensão*, à *Curiosidade*, à *Consciência* e ao *Cuidado* que, dada a sua categorização, podemos igualmente entendê-los enquanto estruturas capazes de abrir e dispor o indivíduo à contemplação estética da obra de arte e, simultaneamente, torná-lo consciente da sua finitude. Será ainda em torno desta última temática que destacaremos os *Existenciais Angústia e Morte*.

Abertura humana ao questionamento da sua existência e a potência da arte

O *Dasein* é, essencialmente, a afirmação das suas próprias possibilidades de ser, pelo que pode escolher ganhar-se ou perder-se a si mesmo (Heidegger, 2008, §9, p. 86).

Não obstante esta sua categorização, na generalidade das ocasiões, o ser humano está envolto nos seus afazeres quotidianos que o desfocam da questão primordial do seu existir (cfr. Heidegger, 2008, §27, p. 184). Heidegger apelida de *vida inautêntica* ou modo de existência *impessoal* a esta forma alheada de estar no mundo (Heidegger, 2008, §27; §38, p. 242), considerando ser este o maior perigo a que a humanidade está sujeita actualmente.

Então, o que é que pode salvar o Homem da embriagues do *impessoal*?

A perspectiva heideggeriana é a de que o sujeito humano deve abrir-se à sua inquietação primordial – que o distingue dos restantes entes – e escutar o *ser* que o interpela a assumir-se a si mesmo. A completude desta realização pessoal só se conclui aquando da sua própria morte, visto que esta pertence ainda à expressão plena da existência.

Neste sentido, o reconhecimento *antecipante da morte* apresenta-se como fulcral para que o *Dasein* regresse a um modo de existência autêntica (cfr. Heidegger, 2008, §40).

Neste contexto, as obras de arte podem, pois, contribuir duplamente para quebrar este ciclo inebriante de actividades que afastam (1) o ser humano da sua singularidade e (2) da sua consciencialização de que é um ser mortal. Daí conjecturarmos que a arte pode ser ainda mais efectiva quando se dispõe a apresentar-se, de algum modo, envolta de uma temática tão aguda quanto a da finitude humana.

Importa, portanto, salientar alguns dos *caracteres existenciais* do Homem presentes em *Ser e Tempo* que possam contribuir para o desenvolvimento teórico-conceptual desta investigação,

denotando que é na sua intercepção (e, por vezes, contradição) que se constitui o ser humano. São eles:

Disposição – é o carácter existencial que expressa a propensão do indivíduo humano para se abrir ao mundo, nomeadamente à contemplação estética de obras de arte, e se permitir abrir à escuta do seu próprio ser. Isto porque a abertura ao artístico é mais do que simplesmente observá-lo ou experienciá-lo como uma mera *sensação*; é *ser tocado*, é deixar-se atingir *pelo que vem ao encontro dentro do mundo* que a obra de arte convoca (cfr. Heidegger, 2008, §29, p. 196).

Esse *ser tocado* pelo mundo da obra pode manifestar-se, p. ex., na *Disposição* do medo: quando o *Dasein* se *dispõe* perante a sua *precaridade* (Pasqua, 1997, p. 77). Das múltiplas facetas do medo destaca-se a permanente possibilidade da morte: *na verdade ainda não, mas a qualquer momento sim* (Heidegger, 2008, §30, p. 202).

A *Disposição* consciencializa o humano de que vive num *ainda não*, sempre em potência de se tornar, *a qualquer momento*, um *sim* face à derradeira hora. Neste sentido, a *Disposição*, enquanto carácter existencial do espectador, robustece a Hipótese temática desta investigação.

Compreensão – revela que o modo de existir do ser humano consiste em projectar-se livre e continuamente no mundo, a fim de *poder-ser* mais si próprio (Heidegger, 2008, §31, p. 204). A *Compreensão* é, por conseguinte, uma manifestação autodeterminada do sujeito humano se empenhar no mundo.

Por outro lado, o dinamismo de projecção das possibilidades de ser si mesmo põe em evidência os momentos em que o *Dasein* se abre ao mundo de um modo *autêntico* (no seu próprio modo de ser) ou *inautêntico* (quando se torna opaco a si mesmo). E neste sentido, a *Compreensão* associa-se ao *ver* a realidade de um modo transparente (autenticidade) como ao olhá-la de uma forma ofuscada (inautenticidade).

Ora, esta acepção do conceito de *ver* distingue-se, na lógica da recepção da obra de arte, do mero *olhar*, de sentido mais passivo, como já vimos anteriormente. Assim, o acto de *ver* pode assumir, em Heidegger, um contexto eminentemente ontológico. Ou seja, a contemplação de uma obra de arte pode potenciar uma *Compreensão* onde o espectador se pode deparar com a sua própria presença no mundo, cuja consciencialização última passa pelo reconhecimento de que é um *ser-para-a-morte*. A obra de arte procura, portanto, espoletar um momento de consciencialização translúcida daquilo que o espectador é enquanto *ser/estar-aí* e que poderá

vir a ser na sua completude²⁰.

Finalmente, a *Compreensão* de cada ser humano só se efectiva integralmente com a própria *morte*. Até lá, cabe, nomeadamente, à arte apresentar laivos aproximados dessa completude.

Curiosidade – Nem sempre o indivíduo humano se vê a si mesmo projectado no mundo de um modo translúcido. Imerso no *Impessoal* ou inautêntico, o *Dasein* já não procura *compreender* o que vê, apenas olha para se ocupar (Heidegger, 2008, §36, p. 236). Isto porque uma característica da *Curiosidade* é procurar o novo naquilo que está *disperso*. A *Curiosidade* não se detém num ócio contemplativo, antes actua numa *excitação* de *mudanças do que vem ao [seu] encontro* (Heidegger, 2008, §36, p. 237). De modo que a *Curiosidade* é a decadência da *Compreensão*.

Neste contexto, percebe-se como esta *Curiosidade* ontológica se apresenta como distrativa para uma recepção aprofundada de uma obra de arte. Distancia-se, assim, do alinhamento seguido no problema de pesquisa e consequentes hipóteses de investigação. Sendo a *Curiosidade dispersiva*, nada tem que ver com o deter-se no *espanto* ou com contemplar algo a ponto de se admirar (Heidegger, 2008, §36, p. 237). Está, pois, próxima, do *espectador distraído*, conforme assinalado por Bernardo Pinto de Almeida (2018).

Esta dispersão ávida, insaciável, que não se quer deter em nada, mas apenas divertir-se gratuitamente, numa *excitação e inquietação mediante o sempre novo* (Heidegger, 2008, §36, p. 237), levada ao extremo do burlesco, faz-nos recordar um episódio de *Bando à Parte* (1964), de Godard, quando o trio de protagonistas, enquanto aguarda pelo anoitecer a fim de realizar um assalto, procura uma forma de ocupar o tempo, revelando um aspecto representativo da *Curiosidade* – uma vertente frenética que não lida bem, p. ex., com uma pausa contemplativa. Assim, lembrando-se da história de um americano que percorreu o Museu do Louvre em 9 minutos e 43 segundos, decidem visitar o Museu, não com um interesse estético, antes por mero *divertimento*: a superação do tempo despendido pelo visitante americano. Conseguirão, no final da corrida, retirar 2 segundos ao anterior *record*.

²⁰ Voltaremos a esta questão na [II] Hipótese processual, quando nos debruçarmos n’A *Poética do objecto artístico a partir d’A Origem da Obra de Arte de Heidegger*.



Figura 12. Jean-Luc Godard, *Bando à Parte*, 1964, (DVD), França, 97 min., p&b, cor, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme
Ao fundo, a pintura *Os Litores trazendo a Bruto os corpos de seus filhos*, de Jacques-Louis David



Figura 13. Jean-Luc Godard, *Bando à Parte*, 1964, (DVD), França, 97 min., p&b, cor, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme
Ao fundo, a pintura *O Juramento dos Horácios* de Jacques-Louis David

Na sala 702, do piso 1 do Museu do Louvre, dedicada à pintura francesa entre 1780 e 1850, observamos o trio a correr apressadamente. De relance, evidenciam-se obras do pintor Jacques-Louis-David, nomeadamente – e na sequência em que são vistas no filme –, *Os Litores trazendo a Bruto os corpos de seus filhos* (1789) e *O Juramento dos Horácios* (1784). Ambas relatando acontecimentos onde as referências à morte humana são explícitas.

A primeira pintura narra o episódio clássico (cerca de 500 a. C.) século em que o justo Lúcio Júnio Bruto, ajudou a libertar Roma do tirano rei Tarquínio, o Soberbo, fundando, assim, a República. Mas para tal, teve de condenar à morte, por traição, os seus dois filhos, Tito e Tibério, por se terem aliado na Conspiração Tarquiniana para devolver o trono a Tarquínio. A pintura exhibe o dramático momento em que o combalido Bruto, na penumbra, assiste à entrada dos lictores que carregam os corpos dos filhos, a fim de serem enterrados. Do lado direito da tela, o mais iluminado, vê-se a mãe dos falecidos de braço estendido para o filho morto, acompanhada das suas filhas, que choram e desfalecem com o trágico destino dos seus irmãos (cfr. Web Gallery of Art, s/d, [URL]).



Figura 14. Jacques-Louis David, *Os Litores trazendo a Brutus os Corpos de Seus Filhos*, Óleo sobre tela, 323 x 422 cm
1789
Museu do Louvre, Paris, França
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:David_Brutus.jpg
acedido a 15 de Agosto de 2020

A segunda pintura, registada na sequência fílmica de um modo mais prolongado e centrado, é *O Juramento dos Horácios*, donde se denota a inovação neoclassicista de David. Também uma história da Roma Clássica, datando um período mais recente (século 7 a.C.), relata o momento em que os filhos trigêmeos de Horácio, juram servir Roma, tendo sido eleitos para representar a cidade no combate até à morte contra três irmãos lutadores de Alba Longa. Desta luta resultará a morte de dois Horácios e a fuga do terceiro, motivo que leva os irmãos Curiácios a persegui-lo, mas o romano consegue fazê-los separarem-se e mata-os um a um. Regressa triunfante a Roma, onde é recebido efusivamente, menos por sua irmã Camila, que se encontrava noiva de um dos Curiácios, motivo que o leva a feri-la mortalmente com um golpe de espada. Esta sua atitude é louvada pelo seu patriotismo, colocando o Estado acima dos laços familiares (cfr. Web Gallery of Art, s/d, [URL]).

A pintura cristaliza o momento em que o pai Horácio entrega as Espadas, sob as quais os irmãos juram derrotar os albanos ou morrer por Roma. À esquerda, novamente, o drama familiar, onde as mulheres de ambas as famílias se prostram de dor. Por um lado, trajada de branco, vemos Sabina, irmã dos Curiácios e esposa de um dos Horácios. A seu lado está Camila, noiva de um dos irmãos Curiácios. Ao fundo, a mãe dos Horácios, abraça os netos, sendo que o mais velho, contempla, na sombra produzida pelos lutadores, o seu juramento.



Figura 15. Jacques-Louis David, *O Juramento dos Horácios*,
Óleo sobre tela, 329,8 cm x 428,8 cm,
1784-5

Museu do Louvre, Paris, França

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jacques-Louis_David,_Le_Serment_des_Horaces.jpg
acedido a 15 de Agosto de 2020

Este mesmo episódio da corrida dentro do Louvre é replicada por Bernardo Bertolucci em *Os Sonhadores*, no ano de 2003, onde um trio amante de cinema reencena momentos clássicos da apelidade sétima arte. Os protagonistas esforçam-se por bater o *record* e, efectivamente, conseguem-no, retirando 17 segundos à anterior marca, fixando-o, agora, em 9 minutos e 28 segundos!



Figura 16. Bernardo Bertolucci, *Os Sonhadores*, 2003, (DVD), França, Reino Unido, Itália, 114 min, cor sonoro

Os três amigos replicam a cena famosa do *Bando à Parte* de Godard.

Por detrás do trio, observa-se a pintura *Os Litores trazendo a Bruto os corpos de seus filhos* de Jacques-Louis David

Fonte: própria, a partir de *still* do filme

Duas histórias marcantes da Antiguidade repletas de sentido moral sociopolítico. Duas pinturas de destaque do neoclassicismo, repletas de um sentido moral sociopolítico, onde a temática da morte é determinante para a construção da trama. No entanto, o trio visitante do Louvre, não se *dispôs* a abertura no espaço envolvente e por isso não se abre à *compreensão* do seu *ser-si-mesmo*. O grupo percorre o Louvre em corrida desenfreada, que caracteriza o modo de vivência no impessoal (Heidegger, 2008, §38, p. 242). Eles *olham* mas não *veem*: *olham* para o caminho somente procurando o acesso à saída do Museu, mas não *veem* a envolvimento do lugar. Este trio é o exemplo extremado do observador lúdico e *distraído*, cuja *Curiosidade está em toda a parte e em parte nenhuma* (Heidegger, 2008, §36, p. 237; §38, p. 242). De forma que não tem como se aperceber, p. ex., de uma série de pinturas onde a temática da finitude é determinante para a compreensão das mesmas.

Estas *visitas-frenesim* ao Louvre são demonstrativas de que a questão da recepção, em última instância, está para lá do impacto temático das obras. Caberá ao próprio espectador disponibilizar-se para se acercar destas e, conseqüentemente, assumir um modo autêntico de estar no mundo. Como diz o sacristão do filme *Nostalgia* de Tarkovski: *infelizmente quanto está alguém distraído, alheio à invocação, então não acontece nada* (Tarkovski, 1983, DVD). Sem essa *Disposição* de permanente abertura ao mundo não há como cativar o espectador, por muito que as obras sejam apelativas ou impactantes. Assim, ensina a raposa ao *Príncipezinho*: *só se conhecem as coisas que se cativam* (Saint-Exupéry, 2019, p. 70). Ou seja, aquelas *coisas com as quais se criam laços* (Saint-Exupéry, 2019, p. 68). Portanto, o espectador deixa de ser um mero *curioso* quando se permite *criar laços* com aquilo que vê (Saint-Exupéry, idibem), *espantando-se*.

Ora, para os laços se fundamentarem, é necessário *ter muita paciência*, salienta ainda a raposa (Saint-Exupéry, 2019, p. 70). Esta característica não é constitutiva da *Curiosidade* heideggeriana, uma vez que é o *tempo* que se gasta na relação/contemplação que confere importância ao que se observa (Saint-Exupéry, 2019, p. 73). Daí brota a célebre frase da raposa: *os olhos são cegos* (Saint-Exupéry, 2019, p. 81), pois *só se vê bem com o coração* (Saint-Exupéry, 2019, p. 73). *Ver* com o coração, como insinua a raposa, significa disponibilizar-se, dar tempo à relação, à contemplação para se criarem e maturarem laços. Esta atitude, segundo Heidegger, ainda é possível de ser alterada, nomeadamente através da contemplação de obras de arte. Já a raposa de Saint-Exupéry assume uma descrença capaz de inviabilizar a própria enunciação da pergunta de pesquisa desta investigação, quanto destaca que o ser humano parece já não dispor de tempo para conhecer seja o que for (Saint-Exupéry, 2019, p. 70). Com efeito, a realidade tende a desmentir, neste tópico, a raposa. Assim, Roland Barthes revela, p. ex., que quando gosta de uma fotografia se demora a contemplá-la: *que faço eu durante todo o tempo que fico ali, diante*

dela? Olho-a, perscruto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa (Barthes, 2019, p. 110). De forma que procura retardar o tempo em que se delonga na contemplação, *para ter tempo de, finalmente, saber verdadeiramente o seu conteúdo*, mesmo reconhecendo que não conseguirá satisfazer plenamente esse desejo, pois a fotografia só sabe dizer aquilo que dá a ver (Barthes, 2019, p. 110).

O impacto apressado da *Curiosidade* minimiza ou mesmo anula o interesse pela *disponibilidade* para a contemplação de uma obra de arte, mesmo quando o tema é tão acutilante quanto o pode ser a finitude. É neste ponto que a [I] Hipótese temática atinge o limite da sua potência atrativa. Esta *Curiosidade* ontológica sobrepõe-se à capacidade de atracção de uma obra de arte, quer relativamente à [I] Hipótese, quanto às restantes Hipóteses desta investigação: a poética ([II] Hipótese) e a da sensação pictórica ([III] Hipótese). Pois, em última análise, caberá sempre ao espectador a liberdade para se dispor ou não à relação com a obra de arte, não obstante, as características e graus de atracção que esta pode expor.

Consciência – Sabemos que o *Dasein* parte para o mundo *perdido* no *impessoal*, pelo que deve fazer por *encontrar* a sua lucidez (Heidegger, 2008, §54, p. 346; §54, p. 348). É, pois, através deste *Existencial* – uma *Consciência* mais ontológica do que psicológica ou moral, p. ex., – que o ser humano se pode sentir chamado a escutar o seu íntimo. Trata-se, pois, de um apelo que o interpela a escutar o seu ser, convocando-o a uma autenticidade que, em última instância, passará por se reconhecer como *ser-para-a-morte*.

Creemos, pois, que tal apelo pode ser potenciado pela relação com a obra de arte. Neste enquadramento, a *Consciência* pode atuar como um *catalisador* capaz de *transformar* o ser humano, uma vez que o leva à confrontação, mesmo que simbolicamente, com a morte. Tal *consciencialização*, mesmo que conferida pela arte, surge como que uma *ferida que nos mantém acordados* (Chafes, 2006, p. 154-155).

Cuidado – A humanidade define-se (i) quer como abertura fáctica no mundo, (ii) quer como *antecipação* da sua própria morte (momento em que, por fim, se completa).

Heidegger denomina como *Cuidado* este estado basilar de *antecipação* que caracteriza o ser humano. Ou seja, um *Cuidado* antecipado que o faz reconhecer-se como *ser-para-a-morte*.

Analisemos, assim, este *Cuidado antecipado* enquanto consciencialização de que existir é *ser-para-a-morte*. Tal é demonstrativo da pertinência de termos lançado a [I] Hipótese da finitude como tema fundamental para o espectador se entender plenamente a si próprio. É, pois, através da *antecipação* da sua finitude que este se compreende na sua *possibilidade mais própria de poder-ser* mais si-mesmo (Heidegger, 2008, §62, p. 390), uma vez que a *antecipação abre a*

possibilidade (da morte) *como possibilidade efectiva* (Heidegger, 2008, §62, p. 389).

No seu lançar-se mais autêntico no mundo, enquanto possibilidade sempre em aberto, o *Dasein* esbarra com uma restrição, a da sua finitude. Ou como revela Hervé Pasqua, *o desdobramento das suas possibilidades implica um retraimento do ser do Dasein* (Pasqua, 1997, p. 152). Ou seja, o projectar-se do Homem, enquanto espectador – e que constitui o sentido do *Cuidado* –, manifesta-se como *temporalidade*. Assim, o *Dasein ek-siste*, isto é, *temporaliza-se* (Pasqua, 1997, p. 152). Dito de outra maneira: o espectador adquire uma *Consciência* ontológica de si-mesmo, em última análise, quando a obra de arte fá-lo consciencializar-se de que a sua existência é temporal. Neste contexto, o artista Rui Chafes defende que a arte se relaciona *sempre com a morte*, porque *quem faz arte, fala da morte* (Chafes, 2006, p. 154), pelo que, conseqüentemente, quem a contempla também participa dessa relação. Uma perspectiva similar já havia sido esboçada, décadas antes, pelo expressionista abstracto Mark Rothko, quando indicou que entre os primeiros ingredientes de uma obra de arte devia estar incluída *uma intensa preocupação com a morte* (Rothko, 2007, p. 183), bem patente na sua obra, nomeadamente, na fase final que antecedeu o seu suicídio. Talvez por isso, também o poeta Ruy Belo afirme, no poema *A Fonte da Arte*, que *o receio da morte é a fonte da arte* (Belo, 2000, p. 23).

Esta percepção ontológica de que *ek-sistir* é rumar em direcção à morte provoca, reiteradamente, uma *Angústia* existencial.

Angústia – Face ao medo do nada, do vazio existencial, o *Dasein* projecta-se logo angustiado.

Perante a existência, opta por uma de duas vias, em certo sentido, ambas angustiantes:

1. No plano ôntico: a via mais comum consiste em ocupar-se na instrumentalização das coisas, ficando absorto na decadência do *impessoal* (Heidegger, 2008, §40, p. 252; §41, p. 259). Isto, porque *o primeiro impulso do Dasein no mundo não é a admiração perante as coisas* (Pasqua, 1997, p. 47). Usa-as, serve-se delas como forma de ocupação, como fuga ao nada.

Para o *Dasein*, preencher-se com tarefas, mesmo que se angustie na relação com os entes de que se ocupa (Heidegger, 2008, §40 p. 252), é-lhe *mais natural do que a contemplação* (Pasqua, 1997, p. 47). Assim, o seu *ek-sistir* acaba, frequentemente, por ser uma fuga ao confronto consigo mesmo (cfr. Heidegger, 2008, §40, p. 250);

2. No plano ontológico: a outra via, a que remete para uma existência autêntica, passa pela abertura constitutiva do *Dasein* ao mundo (Heidegger, 2008, §40, p. 254). Uma *Disposição* que consiste em projetar as suas possibilidades de ser-si-mesmo. É este movimento projetivo, que se constitui na *liberdade de escolher* e de *se acolher a si*

mesmo (Heidegger, 2008, §40, p. 253; p. 254), que é causa de *Angústia* (ontológica). A *Angústia* angustia-se com o mundo como tal (Heidegger, 2008, §40, p. 253); angustia-se pelo seu próprio ser/estar lançado no mundo, faticamente (Heidegger, 2008, §40, p. 254; §41, p. 258). Ou seja, angustia-se com o indeterminado, diante do nada do mundo, onde coloca as suas múltiplas possibilidades de poder ser-si-mesmo (Heidegger, 2008, §40, p. 252; pp. 254-5). De modo que a *Angústia* potencia a singularidade do *Dasein*, abrindo caminhos para o rompimento com o torpor do quotidiano (Heidegger, 2008, §40, p. 253; p. 257).

Assim, a grande ameaça que o ser humano experimenta, porque está, habitualmente, imerso na decadência, advém de que tudo aquilo com que se ocupa e que já não lhe dizer absolutamente nada.

Portanto, a abertura à contemplação artística apresenta-se como residual, não lhe suscitando, normalmente, um interesse distinto. A sua abertura à arte, assume-se, frequentemente, como um propósito distrativo, lúdico, enfim, de serventia.

Conseguirá a temática da finitude imprimir algum efeito que quebre este torpor? Já salientámos que a (pre)Disposição para a contemplação artística, por parte do espectador, só é desencadeada, quando, em última instância, este se permite despende tempo a criar laços com a obra. Aí, talvez a obra potencie a *Angústia* que o consciencialize da sua efemeridade. Talvez, aí, a obra o retire, ainda que momentaneamente, da absorção das suas ocupações do mundo, que o afundam em insignificâncias (Heidegger, 2008, §68, pp. 429-430), para se angustiar com o seu próprio fim.

Será, então, quando se debate frontalmente com a *Consciência* da sua finitude, que o *Dasein* pode emergir do *impessoal* e clarificar a sua *consciência*. Tal não significa que se desprenda, definitivamente, do mundo concreto onde está imerso; mas, apenas que essa busca por uma existência transparente (Heidegger, 2008, §62, p. 392) o leve a habitar uma *Angústia* que o abra, nas inúmeras possibilidades de poder-ser, à escuta do seu próprio-ser (cfr. Heidegger, 2008, §62, p. 391; p. 393).

É, portanto, pela *Angústia* que o observador se pode transformar em espectador, perante o limite do seu existir. A *Angústia* angustia-se, em última instância, com a *Consciência* do vazio impresso na sua finitude. Por isso, a indeterminação da morte entreabre-se, originariamente, na *Angústia* (Heidegger, 2008, §62, p. 391). Esta conjectura está, pois, próxima da proposta levantada pela [I] Hipótese.

Morte – Temos visto como a existência humana se realiza efectivando-se nas suas múltiplas possibilidades de ser, o que levado à sua potência máxima, só se completa com a extinção da

própria vida (Heidegger, 2008, § 48, p. 123). A *morte* é, pois, um dos caracteres constitutivos do Homem, porque define o seu modo de ser/existir autenticamente. Esta consciencialização lúcida do seu modo próprio de ser rumo à finitude, é causa de angústia, como acabámos de referir. O semiólogo e crítico Roland Barthes vai dando mostras desta *Disposição* fundamental de indivíduo lúcido que questiona a sua própria finitude. O seu *Diário de Luto* é disso testemunho: *agora sobe pouco a pouco em mim o tema sério (desesperado): doravante que sentido para a minha vida?* (Barthes, 2009, p. 90). Esta interrogação sobre a finitude é parte substancial do modo como se define e se constitui enquanto *Dasein* consciente de si mesmo. A *Disposição* do sujeito humano para se reconhecer como *ser-para-a-morte* é, portanto, fundamental para este ser/estar-lançado no mundo, a fim de *poder-ser mais si próprio* (Heidegger, 2008, §50, p. 327). Talvez por isso, o escultor Rui Chafes afirme que *a consciência da morte é a lâmina que nos mantém acordados. A [sua] incompreensão é o impulso que nos mantém vivos* (Chafes, 2006, p. 90; p. 96). Ou proferido de outro modo: *para mim a fonte da vida é a certeza da morte*, uma vez que a consciência da morte confere uma enorme vitalidade e entusiasmo à vida (Chafes, 2006, p. 95), deixando-nos despertos (Chafes, 2006, p. 155).

Todavia, o modo genérico com que o *Dasein* se apresenta e se estabelece no mundo é absorto no *impessoal*; não se *dispõe*, pois, à abertura do seu ser-si-mesmo. Trata-se de um modo de estar na vida próximo daquilo que Didi-Huberman apelidou de *atitude evasiva*, por não se permitir aberta à reflexão sobre a própria finitude. Ou seja, vivendo comumente uma existência inautêntica, o *Dasein* não se compreende situado no mundo, manifestando-se desenraizado, desapropriado de si mesmo, isto é, alheado. Vive, pois, apartado da questão basilar do sentido do seu ser-existir, que é a de não se reconhecer como *ser-para-o-fim* (Heidegger, 2008, §50, p. 327).

Imerso nesta quotidianidade do *impessoal*, o *Dasein* encara a morte como uma *não-surpresa*, pelo facto de a entender como uma ocorrência *fugidia, vaga, indeterminada* (Heidegger, 2008, §51, pp. 328-9). Sabe que *n'algum dia, por fim, também se morre* mas, no imediato, tal consciencialização não lhe causa perplexidade, não se lhe apresenta como motivo de uma *Angústia* existencial. Não constitui, *portanto, uma ameaça* (Heidegger, 2008, §51, pp. 328-9; p. 331). Até porque a experiência vai-nos demonstrando que é sempre *o outro* quem morre, assegurando-nos *com mais evidência que ainda se está vivo* (Heidegger, 2008, §51, p. 330). Este enfoque no outro, em última análise, é motivo de consolo. Assim, o narra Tolstoi em *A Morte de Ivan Ilitch*, quando salientou que *a morte de um conhecido próximo provocava, como sempre,*

um sentimento de alegria: quem morreu foi ele, e não eu (Tolstoi, 2008, p. 9)²¹.

De maneira que o modo de vida inautêntico é uma modalidade assente no alheamento, que generaliza e esvazia de pertinência a reflexão sobre a morte, remetendo-a para um plano vago, letárgico.

Mas Heidegger dá-nos indicação de que este alheamento não é nem permanente nem definitivo. Assim o demonstra Ingmar Bergman em mais um momento de diálogo entre a Morte e Antinius Block, n' *O Sétimo Selo*. Diz o cavaleiro medieval que *nenhum homem pode viver com a Morte e saber que tudo é nada* (Bergman, 1957, DVD), ou seja, que tudo redonda num vazio angustiante. Ao que a Morte replica, indicando que o ser humano vive naturalmente alheado numa inautenticidade (Figura 17):

²¹ Heidegger usa mesmo este texto de Tolstoi como exemplo caracterizador deste modo *impessoal* e indiferente com que se encara a morte. Dada a magnitude da obra, *A Morte de Ivan Ilitch*, deter-nos-emos em alguns excertos da obra, por considerarmos que corroboram esta tese heideggeriana sobre a finitude humana.

Logo nas primeiras páginas, a morte de Ivan não se apresenta como alavanca para um momento de autorreflexão acerca da própria finitude, antes contribui para reforçar os modos como aqueles que recebem a notícia se deterem em considerações acerca dos benefícios profissionais que poderão vim a obter:

Por isso, ao ouvir falar da morte de Ivan Ilitch, o primeiro pensamento de cada um daqueles senhores reunidos no gabinete foi sobre a importância que essa morte poderia ter para a mudança ou promoção deles próprios ou dos seus conhecidos (Tolstoi, 2008, p. 8).

Mesmo nos momentos em que a narração da obra nos parece aproximar mais da enunciação de Didi-Huberman – quem se depara com um túmulo, questiona inevitavelmente o seu próprio existir –, a *Angústia* decorrente da confrontação com a imagem de um corpo defunto é vivida de modo fugidivo. Tal é o caso de Piotr Ivánovitch, amigo de infância de Ivan, que, olhando novamente para o cadáver do amigo, *sentiu medo por si e pensou: Três dias de horríveis sofrimentos e a morte. Pois isso pode-me acontecer a mim agora, a qualquer momento*, sentindo-se por isso, *apavorado*, mas somente por fugazes instantes. Logo no momento seguinte, como relata o texto, ocorreu a Ivánovitch a *habitual reflexão de que aquilo tinha acontecido a Ivan Ilitch e não a ele*, ao ponto de considerar *que estava a ceder a um estado de espírito sombrio, coisa que não devia fazer* (Tolstoi, 2008, p. 15). E o relato deste parágrafo conclui-se na mesma linha de argumento com que Heidegger descreve o modo *impessoal* do *Dasein* se relacionar com a morte de outrem:

E, depois, deste raciocínio, Piotr Ivánovitch acalmou-se e começou a perguntar com interesse os pormenores acerca do falecimento de Ivan Ilitch, como se a morte fosse uma aventura própria apenas de Ivan Ilitch, mas completamente alheia a ele próprio (Tolstoi, 2008, p. 15).

E rematamos esta breve referência ao texto de Tolstoi com uma passagem que descreve, por um lado, o contexto do moribundo Ivan Ilitch num momento de lucidez e autenticidade diante da sua finitude e, por outro, o lado da multidão envolta nos seus afazeres quotidianos, no torpor do *impessoal*.

É a morte. Sim, a morte. E nenhum deles sabe, nem quer saber, e não têm pena. Estão a tocar. (Ouvia através da porta o som das vozes e das cantorias). A eles tanto se lhes dá, mas também eles hão-de morrer. Eu antes, eles depois; e também a eles acontecerá. (Tolstoi, 2008, p. 54).

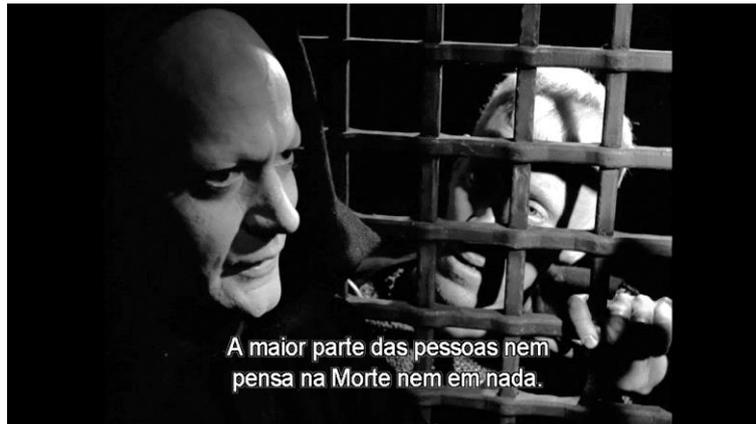


Figura 17. Ingmar Bergman. *O Sétimo Selo*. 1957, (DVD), Suécia, 96 min., p&b, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme
A Morte a salientar a fuga humana para uma existência inautêntica

Conclui o cavaleiro, na mesma linha de Didi-Huberman, que esse alheamento só perdurará até ao momento em que a vida humana de deparar, face a face, com a *Escuridão* final e se defrontar com a sua efemeridade.

Também nos momentos derradeiros da sua existência, Ivan Ilitch adota uma *atitude lúcida*, conscienciosa, autêntica face à sua transitoriedade e que contrasta com a falsidade da sua esposa. Então, quando esta lhe pergunta – numa cortesia polida de afetação do universo *impessoal* – se este se sente melhor, o moribundo fita a sua esposa, as suas roupas, a sua compleição, a expressão do seu rosto, o som da sua voz e *tudo lhe dizia a ele a mesma coisa: «Não é o que devia ser. Tudo aquilo por que tu viveste e vives, é tudo mentira, engano, que esconde de ti a vida e a morte»* (Tolstoi, 2008, p. 88). No término da sua vida, tal como havia proferido o cavaleiro Antinius Block, Ivan Ilitch apresenta-se lúcido. No entanto, incomodado com a falsidade envolvente, nomeadamente da sua esposa, que se mantém alheada, numa espécie de protocolo de cuidadora, pois é o *outro* quem se abeira da morte e não ela.

Esta irritabilidade e incomplacência com o alheamento generalizado face à finitude não acontecem somente no plano da narrativa ficcional. Também Roland Barthes, debatendo-se com uma depressão desencadeada pela morte da sua mãe, ao observar um grupo que sociabiliza entre dois célebres cafés da cidade de Paris, escreve no seu *Diário de Luto* (2009, p. 136):

Cocktails de Maio. Sensação triste, deprimente de estereótipo social e sazonal. Pungente. Penso: a *mam*. [diminutivo carinhoso com que denominava a sua mãe] já não está cá e a vida estúpida continua.

Face a este alheamento sobre a finitude humana presente *na vida estúpida*, no funcionamento decadente da *quotidianidade mediana* (Heidegger, 2008, §47, p. 330-1), resta-nos conferir a

potência da [I] Hipótese desta investigação: terá a arte capacidade para fazer o ser humano adquirir *Consciência* da sua própria finitude, ao ponto de se questionar sobre o sentido do seu existir? Os vários caracteres existenciais anteriormente assinalados dão-nos indicação que sim. No entanto, todos eles se encontram condicionados e limitados, em última instância, pelo *Existencial Curiosidade*. Se o espectador não manifestar disponibilidade para se abrir à relação com a obra de arte, mesmo quando esta recorre à morte como temática, não há como a obra contribuir para uma consciencialização da sua própria finitude. Assim, deparamo-nos com dois tipos de atitudes existenciais, passíveis de serem reversíveis a qualquer momento:

1. de um lado Ivan Ilitch, a viver os seus últimos momentos (relação de primeiro grau), e Roland Barthes, que se abeira do tema através da memória da sua mãe, falecida recentemente (relação de segundo grau). Ambos partilham uma *atitude lúcida* com a transitoriedade da vida;
2. do outro lado, a esposa do agonizante Ilitch e o grupo que bebe cocktails em Paris, encontram-se alheados, numa *atitude evasiva*, pelo menos momentaneamente, destas questões existenciais.

Diz-nos a investigadora Filipa Cordeiro que a *Consciência* da morte se apresenta como uma forma privilegiada do ser humano aceder à *sua existência como um todo* (Cordeiro, 2015, p. 28, [URL]); no entanto, tal com acontece com a esposa de Ivan Ilitch, mesmo quando se depara com o seu marido quase a expirar. Tal contexto vem enfatizar a asserção de que a *Curiosidade* (ontológica) é dispersiva e afasta-se das perguntas fundamentais sobre a vida humana, mesmo quando estamos face a face com a morte – como admite Didi-Huberman. Diante da morte, real ou figurada simbolicamente, nem todos se confrontam com a possibilidade derradeira do seu viver e assumem a autenticidade de que fala Heidegger.

Portanto, *ek-sistir* (autenticamente) é projectar-se no mundo, é habitar a liberdade de poder-ser, cujo limite é conferido pela morte. A morte de outrem pode, pois, em alguns casos, fazer repensar a própria vida²². Novamente, as reflexões de Roland Barthes sobre o óbito da sua mãe e as consequências que esta teve para repensar o seu existir, contribuem para a análise do tema:

Pensar, saber que a *mam.* está morta *para sempre, completamente* (...) é pensar, letra a letra (literalmente, e simultaneamente) que também eu morrerei *para*

²² A respeito da morte dos outros e o quanto esta nos pode afectar, Heidegger considera que pode tornar-se uma experiência penetrante, uma vez que o *Dasein* é, *essencialmente, ser-com os outros* (Heidegger, 2008, §47, p. 311). No entanto, jamais experienciamos a morte, na sua própria singularidade, através do findar dos outros. *No máximo, estamos apenas “junto” ao outro* (Heidegger, 2008, §47, p. 313), mas a experiência da morte não é partilhável, pois a morte é sempre apenas própria (Heidegger, 2008, §53, p. 342), cabendo a cada *Dasein* assumi-la (Heidegger, 2008, §47, p. 314).

sempre e completamente.

Há então, no luto (no desta espécie, no meu) uma domesticação radical e nova da morte; porque, antes, este saber era simplesmente emprestado (desajeitado, vindo dos outros [também pode ser traduzido como *vindo das artes*, como sugere igualmente uma nota do tradutor], da filosofia, etc.), mas agora, é o meu saber (Barthes, 2009, p. 128).

A tomada de consciência, vacilante, de que diariamente se dá o encurtamento temporal da existência pessoal do ser humano, faz deste não um *ser-no-fim*, antes um *ser-rumo-ao-fim* (Pasqua, 1997, p. 124). Todavia, é quando a vida do *Dasein* finda que este completa *o seu curso* (Heidegger, 2008, §48, p. 319), concluindo as possibilidades de se projectar no mundo.

Desta forma, podemos referir que a confrontação do ser humano com a sua própria finitude, apartada de *atitudes evasivas* e, por isso, assente numa *Angústia* existencial, pode apresentar-se como um momento radical para a abertura à escuta do seu próprio ser que o interpela. Estamos, pois, numa existência assente numa *autoConsciência* de *ser-para-a-morte*, ou seja, numa existência que busca a autenticidade. Esta *atitude lúcida* perante a própria finitude, face ao estado de alheamento da população geral, é descrita com clareza, também nas palavras de Roland Barthes, nos seguintes termos:

Agora, por toda a parte, na rua, no café, vejo cada indivíduo como *tendo-de-morrer*, inelutavelmente, quer dizer muito exactamente o mortal [*Consciência* autêntica de Barthes]. – E com não menos evidência, vejo-os como não sabendo [indicação da *Consciência* inautêntica] (Barthes, 2009, p. 60).

É, pois, a partir do Existencial *Cuidado*, enquanto estado basilar de antecipação da sua finitude, que o ser humano adquire uma *Compreensão* mais ampla das possibilidades de *poder ser si mesmo*.

Em suma, a temática da morte, no caso da nossa investigação trabalhada enquanto Hipótese de investigação artística, poderá fazer o espectador *despertar* para uma vida autêntica (cfr. Pasqua, 1997, p. 136), pois a morte é a sua possibilidade mais íntima, porque atinge o âmago do seu ser (cfr. Pasqua, 1997, p. 127).

A constituição ontológica do *Dasein*, enquanto antecipação das possibilidades de ser si mesmo desemboca na antecipação da morte (Heidegger, 2008, §53, p. 340), pois pensar projectivamente, no fim, é pensar que a dado momento deixará de se ser. Tal antecipação é *angustiante* (Heidegger, 2008, §53, p. 343).

Para quem se dispuser à autenticidade, a contemplação de uma obra de arte pode contribuir para tal antecipação lúcida da própria finitude.

Assim, o elemento-chave que corrobora com a [I] Hipótese temática, está no *Existencial*

Disposição. Ou seja, a arte pode apresentar-se como uma forma potenciadora de uma ruptura com o *Impessoal*, procurando remeter o ser humano para si mesmo, isto é, para uma consciencialização da sua finitude assente na autenticidade.

No entanto, quando a *Curiosidade* do espectador se sobrepõe, nomeadamente, à sua própria *Disposição* de se abrir à escuta do seu ser, a obra de arte mostra-se incapaz de cativar o observador. Todavia, tal como nos relembra Bergman de forma tão exemplar n' *O Sétimo Selo*, à morte, ninguém escapa (Figura 18).



Figura 18. Ingmar Bergman. *O Sétimo Selo*. 1957, (DVD), Suécia, 96 min., p&b, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

Sabendo antecipadamente deste facto, resta a cada ser-humano enfrentar conscientemente a sua existência (via da autenticidade heideggeriana) ou optar por uma *atitude evasiva* e de não confrontação com a morte (via da inautenticidade).

[2.1.3] Ainda algumas anotações artísticas sobre a finitude para inspiração da prática artística

Nesta secção apresentaremos um conjunto de trabalhos artísticos que, de certo modo, se enquadram na temática da finitude humana sem, contudo, serem ilustrativos. Daqui, procuraremos inferirmos alguns elementos que possam contribuir para o desenvolvimento do nosso próprio trabalho artístico, a desenvolver na Parte II.

[2.1.3.a] A estatuária fúnebre

O artista português Jorge Molder na série *Pinocchio* autorrepresenta-se através de umas tonalidades esbranquiçadas que lhe minimizam os traços fisionómicos. Aproxima-se, pois, de uma *branca insensibilidade estatuária* dado o seu carácter petrificado (Samaniego, 2013, p. 247; p. 252) que nos relembra esculturas fúnebres.



Figura 19. Jorge Molder, série *Pinocchio*
2009

Prova digital pigmentada
96 x 96 cm

Fonte: <https://www.fidelidadecomunidade.pt/eventos/jorge-molder-pinocchio/> acesso a 26-12-2020
Um rosto que muito se assemelha às máscaras fúnebres.

Das várias imagens desta série destacamos uma que nos remete para a personificação da morte próxima daquela com que Ingmar Bergman nos presenteia n' *O Sétimo Selo* (1957), dada a sua tez alva e olhar negro (Figura 21).



Figura 20. Jorge Molder, série *Pinocchio*
2009

Prova digital pigmentada
96 x 96 cm

<https://www.fidelidadecomunidade.pt/eventos/jorge-molder-pinocchio/>, acesso a 26-12-2020



Figura 21. Ingmar Bergman. *O Sétimo Selo*,
1957, (DVD), Suécia, 96 min., p&b, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme
O primeiro plano da morte no filme

Por sua vez, esta figuração da morte, junto à praia, na entrada do *Sétimo Selo*, quando se expõe de corpo inteiro, no chamado plano médio, lembra-nos igualmente algumas das pinturas finais de Nikias Skapinakis, apesar do crítico Bernardo Pinto de Almeida considerar que estas pinturas parecem, apenas, esboçar umas *paisagens desabitadas de qualquer presença humana* (Pinto de Almeida, 2020, p. 27).

Este pintor, que *foi um dos mais fulgurantes e ricos coloristas da arte portuguesa do século XX* (Pinto Almeida, Paisagens, 2020, p. 11), termina a sua carreira artística com uns óleos monocromáticos sobre tela. Reduz a sua paleta de cores ao branco, ao preto e aos matizes que estas criam entre si, a fim de se poder destacar somente *a presença ténue dos gestos* das pinceladas (Pinto de Almeida, 2020, p. 25). O lugar que dantes era ocupado por alegres e vivas cores é, agora, limitado à pureza do movimento interno da pintura, como que absorvendo para dentro de si o olhar do espectador (Pinto de Almeida, 2020, p. 27). É o caso da pintura representada na Figura 23, onde surge uma figura monolítica de negro, cujo topo é marcado por um semicírculo aberto que deixa transparecer um branco que nos lembra o rosto da morte personificada no *Sétimo Selo*. Atrás, uns efeitos horizontais e oblíquos em tonalidades cinza, sugerem uma ténue ondulação marítima, enquadrada por umas rochas negras, no canto inferior direito. Todo um conjunto de elementos que encontramos no cenário que nos apresenta a morte, pela primeira vez, no filme de Bergman.



Figura 22. Ingmar Bergman. *O Sétimo Selo*, 1957, (DVD), Suécia, 96 min., p&b, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme (plano geral da Morte)



Figura 23. Nikias Skapinakis, *P.B XX - 19*
Óleo sobre tela
65 x 50 cm
2019

A figura monolítica de Skapinakis, tal como a Morte no *Sétimo Selo*, apelam a que o olhar do espectador as mire. O mesmo impacto magnetizante encontramos em *Negative Megalith #5* do artista Michael Heizer: figura monolítica vertical, enquadrada num fundo monocromático negro, destacada do espaço museológico envolvente.



Figura 24. Michael Heizer, *Negative Megalith #5*
granito e aço
477,5 x 198 x 66 cm
1998

Dia Art Foundation ©Michael Heizer

Fonte: <https://www.diaart.org/collection/collection/heizer-michael-negative-megalith-5-1998-l-2003-076>, acesso a 03-01-2021

Também é possível relacionar este trabalho de Heizer com a escultura tumular, tal como boa parte da escultura feita no ocidente. Assim nos recorda o crítico e professor Manuel Castro Caldas: a escultura, no contexto ocidental, é monumental-funerária por natureza, por ser a primeira demarcação do espaço e *primeira habitação da eternidade* (Castro Caldas, 2008, p. 128)²³. Isto porque, citando Michel Serres, no face a face com o primeiro cadáver, o escultor sente a necessidade de realizar um primeiro sólido, uma primeira estátua de pedra, porque, perante o corpo morto, todos recuam. O cadáver fica ali, envolto no seu espaço recortado (...), sendo mais aterrorizante morto do que vivo (...) (Serres, *in* Castro Caldas, 2008, p. 127). Neste sentido, como alude também o crítico e curador João Pinheiranda – a propósito do trabalho fotográfico do artista Manuel Botelho sobre a escultura tumular portuguesa, já anteriormente mencionado – a transmutação do corpo expirado para um jazigo de pedra fá-lo viver para sempre neste monumento tumular. Neste sentido, *morrer é viver, pois e para sempre, na pedra* (Pinheiranda, *in* Botelho, 2020, p. 82).

Assim, esta obra de Heizer remete-nos, pois, para um sarcófago, personificando um corpo finito que se expirou e petrificou. De modo que podemos dizer, juntamente com Didi-Huberman, que, diante deste megalítico, confrontamo-nos com a nossa própria finitude. Tal como já o havíamos feito perante o rosto inerte de Molder ou os vultos negros de Bergman e Skapinakis. Em todos eles nos vimos confrontados com o chamamento da magnetizante personificação da morte.

[2.1.3.b] Michaël Borremans e a ambiguidade da morte

O artista belga Borremans apresenta um universo temático onde os personagens representados, sobretudo, pelo *medium* pintura, se enquadram em contextos de pendor surrealista, com laivos do romanticismo, enfatizando algum despropósito ou desvalor acerca do existir humano (cfr. Grove, 2009; p. 32; p. 43) que, em última instância, os expõe à sua própria finitude.

Segundo Delfim Sardo, do trabalho deste artista destacam-se dois elementos centrais:

1. uma mestria técnica, cujo virtuosismo advém da absorção plástica da expressão e síntese de artistas como Velázquez e Manet, de quem Borremans se sente devedor (cfr. Borremans, 2011, [URL]). Ostentação essa que é, amplamente, considerada *pejorativa e conservadora*, segundo a lógica das vanguardas modernas;

²³ Ressalta ainda este crítico que quando o ser humano opta por figurar a morte, materializando-a, (p. ex., transformando-a numa matéria unificada com a própria morte, tal como acontece no novo Egipto), assiste-se à demarcação de um limite. Limite para um corpo que é fixado, no tempo e no espaço. Citando Michael Serres, salienta que *o cadáver faz a pedra e a pedra faz o lugar. Aqui jaz: isso quer dizer aqui repousa tal e tal, mas significa no fundo: por virtude de tal e tal morto, o jazer do aqui aparece. A escultura inventa a questão onde? Respondendo-lhe antes que esta se coloque* (Serres, *in* Castro Caldas, 2008, p. 123). E remata concluindo que *a sobrevivência partilha-se na cultura, a imortalidade constrói-se na história. Ininterrupto, o lugar consiste* (Castro Caldas, 2008, p. 142).

2. uma *corporalidade desviante, estranha e desconfortável, presente nos corpos truncados, nos gestos inúteis e no tom deslocado das personagens que povoam as pinturas* (Sardo, 2006, pp. 12-13).

É, sobretudo, neste âmbito que as suas obras podem evocar, mais ou menos explicitamente, a temática da finitude.

O seu universo temático é, portanto, pautado por *figuras solitárias em poses de resignação* que vivem *num espaço onde o tempo* parece ter sido cancelado (Grove, 2009, p. 6) e onde a descontextualização dos corpos sugere, não raras vezes, uma *necrológica metamorfose* (Sardo, 2012, s/p.). São, pois, personagens que se expõem *sem qualquer espessura psicológica cujo olhar não confronta o espectador* (Sardo, 2012, s/p). Limitam-se a existir num universo anómalo, *numa dimensão paralela à realidade, assemelhando-se aos protagonistas angustiados e perplexos de uma peça de Beckett* (Grove, 2009, p. 6) ou das autorrepresentações de Jorge Molder, como vimos.

A investigadora e artista Sofia Torres, num artigo intitulado *O Uncanny na obra de Michaël Borremans* (Torres, 2018, [URL]) faz um paralelismo entre as obras do artista e o *uncanny* freudiano, estabelecendo uma relação com a finitude humana. Segundo a investigadora, Freud elabora um conjunto de mecanismos psicológicos subjacentes a este sentimento ambíguo que se apresenta simultaneamente como familiar, aprazível, atrativo, mas também como algo dissimulado, que deveria permanecer em segredo, por ameaçar e se manifestar repulsivo (Torres, 2018, [URL]). Destes mecanismos, Sofia Torres identifica quatro elementos visuais que permitem desencadear o sentimento de *uncanny* e que se relacionam com a morte. Assim, podemos ver o sentimento de *uncanny* a ser espoletado quando:

1. estamos diante de elementos autómatos cujas representações remetem e personificam o humano, quer num estado de repouso, inanimado ou mesmo morto, bem como quando estes autómatos procedem como se estivessem com vida;
2. estamos diante da representação de um duplo cuja presença se manifesta de variadas formas (p. ex., através de espelhos, estátuas, etc.). Este duplo, na leitura freudiana, simboliza o desejo do ego se perpetuar, contrapondo-se à sua extinção, duplicando-se numa compensação narcísica.
3. nos deparamos com membros decepados, que Freud associa ao complexo de castração que, extremado, remete para a morte de uma parte (p. ex. um membro) ou de um todo (p. ex. cabeças decepadas, que são partes que, dada a sua importância, implicam a existência do todo).

4. nos deparamos com a morte, num duplo sentido: (i) quer na sua manifestação biológica (morte física), (ii) quer na representação de personagens mortos-vivos, zombies ou fantasmas.

Destes quatro elementos visuais, a morte apresenta-se *como a fonte mais incisiva do sentimento de uncanny*. Isto porque, segundo Freud, os pensamentos e emoções humanas face à morte foram daqueles que menos alterações sofreram desde os tempos primitivos (Freud (1994) in Torres, 2018, [URL]).

Ora, Borremans utiliza, frequentemente, vários dos recursos elencados anteriormente a fim de provocar uma ambiguidade e estranheza capazes de desencadear sentimentos próximos de *uncanny*. Mas, para que tal se apresente mais eficaz, o artista simula uma representação da realidade que pareça comum ao universo quotidiano do espectador.

Assim, na obra *Sleeper* (2007-8), observamos aquilo que parece ser a cabeça de uma criança de olhos fechados ou, atendendo ao facto de não ter um corpo, uma possível representação realista de um manequim. Estará a dormir, inanimado, ou mesmo morto? Esta cabeça, com todos os predicados para ser considerada humana, apresenta-se descontinuada de um corpo, ainda que se evidencie o volume ausente de um presumível ombro esquerdo, como que marcado pela invisibilidade.



Figura 25. Michäel Borremans, *Sleeper*
Óleo sobre tela
40 x 50cm
2007-8

Fonte: <https://www.davidzwirner.com/search?term=borremans>, acesso a 30-12-2020

Mantendo alguns dos mesmos efeitos de *Sleeper*, a pintura *Torso*, de 2009, expõe uma figura que pode ser identificada como um manequim de características humanóides, que se apresenta deitado e retalhado dos seus membros, quer superiores como inferiores, numa pose semelhante a um cadáver, quiçá, exposto numa morgue.



Figura 26. Michäel Borremans, *Torso*
Óleo sobre tela
40 x 50 cm
2009

Fonte: <https://www.phillips.com/detail/michael-borremans/NY010813/167>, acesso a 02-01-2021

Já a estranheza da pintura de *The Nude* é de outra natureza. Aqui, observamos uma figura feminina de corpo inteiro que se exhibe desnuda, aparentemente inerte, provavelmente morta, possivelmente numa morgue. Este cenário de imobilidade e despojamento contrasta com o vigor potenciado nos seres vivos. Não é só um cadáver que é aqui exposto; é o modo como a cessação anula qualquer potencial manifestação de atividade, de vida. Diante desta situação exemplar da finitude humana, o espectador dispõe de um conjunto de elementos para se rever lucidamente na sua situação de *ser-para-a-morte* (Heidegger, 2008, §50: 327). De modo que, diante desta obra, importa parafrasear Didi-Huberman (2011, p.18), *sou eu próprio que tombo, que caio na angústia*.



Figura 27. Michäel Borremans, *The nude*
Óleo sobre tela
240 x 200 cm
2010

Fonte: <https://artmap.com/zenox/exhibition/michael-borremans-2010>, acesso a 02-01-2021

As pinturas de Borremans exibem, pois, uma ambiência misteriosa, suscitando uma oscilação entre o que está animado ou inanimado ou mais, precisamente, dando a ver o que está vivo ou está morto. Conseqüentemente, questionando o espectador sobre a sua própria finitude.

[2.2] [II] Hipótese processual: a poética

O sentido poético é o que desloca o espectador para um ponto onde uma nova construção da realidade pode acontecer.
O fim da poesia é estabelecer um desvio, é quebrar e desconstruir todos os códigos de comunicação existentes, alterar o mundo como os homens o conhecem, abrir fissuras.

Rui Chafes, *Entre o Céu e a Terra*, p. 61-62

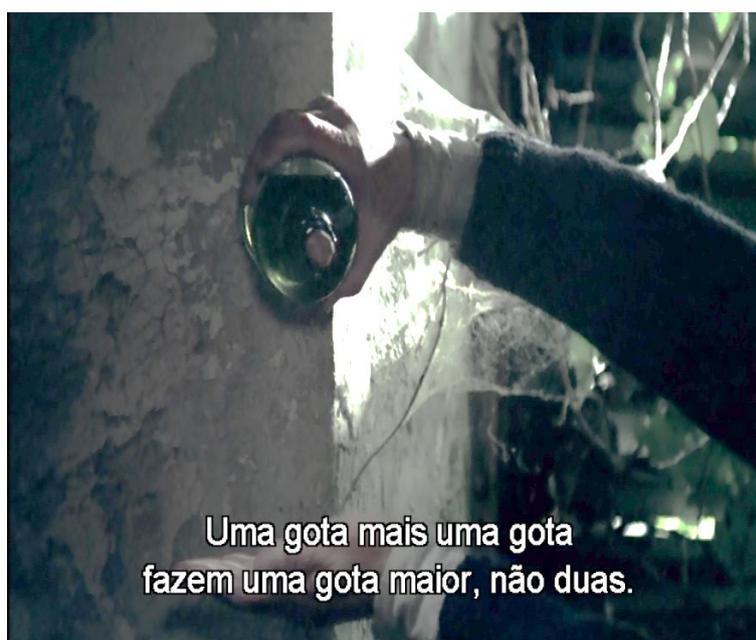


Figura 28. Tarkovski, *Nostalgia*, 1983, (DVD), União Soviética e Itália, 130 min., cor, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

Uma poética como procedimento artístico

Depois de apresentada a [I] Hipótese temática: a finitude, onde ficou patente que se trata de uma questão basilar para o indivíduo se entender a si mesmo, consideramos, agora, o seguinte pressuposto: expor essa temática de um modo mais sugestivo e simbólico do que taxativo e clarificador, pode potenciar no espectador um interesse adicional em explorar sentidos não diretamente manifestos. Para tal, proporemos três caminhos convergentes a partir de Heidegger, Ricoeur e Barthes.

[2.2.1] A poética do objecto artístico a partir d'A *Origem da Obra de Arte* de Martin Heidegger

Em *Ser e Tempo*, a analítica existencial do *Dasein* fora construída em torno da tentativa de Heidegger dar resposta à problemática do sentido do ser: *o que é o ser?*, enquanto projecto onde o mundo se revela ao Homem. Todavia, tal revelação não chegou a ficar totalmente explicitada (cfr. Vattimo, 1989, p. 110). Assim, nos anos 1930, Heidegger radicaliza o seu *processo de pensar* (Costa, 2016, p. 195, [URL]), a que se deu o nome de *viragem (Kehre)*. Com esta *viragem* assiste-se a um deslocamento da *pergunta do sentido do ser* para a *pergunta pela verdade do ser* (Ferreira, 2007, p. 5, [URL]). Esta nova problemática ultrapassa o próprio *Dasein*, uma vez que o (des)velamento da verdade do ser é dado, não tanto pela diligência do sujeito humano, mas pelo dom do próprio ser (cfr. Heidegger, 1989: 49, cfr. também p. 54).

Depois da *viragem*, a abertura do ser passa a dar-se historicamente (o que rejeita qualquer abertura essencialista *a priori* do ser humano), isto é, enquanto evento, enquanto acontecimento histórico. Assim, importa que esses eventos se verifiquem, de alguma forma, nos factos concretos que constituem a história, ou seja, nas *decisões e acções do Homem*, sendo a obra de arte um exemplo dessa concretização da própria abertura em que se apresenta o ente (Vattimo, 1989, p. 113).

Tal deslocação na abordagem em torno da abertura do ser enquanto acontecimento histórico, leva Heidegger a aprofundar questões sobre a técnica e a linguagem, nomeadamente a linguagem poética enquanto *lugar do abrir-se do ser* (Vattimo, 1989, p. 120). Isto porque a linguagem poética – enquanto criação, abertura, inovação ontológica (Vattimo, 1989, p. 121) –, apresenta-se como a essência de toda a arte (Heidegger, 1989, p. 58), entendendo *essência* como o *pôr-em-obra-da-verdade* (Heidegger, 1989, p. 58; 62).

Vejamos como: quotidianamente, o ser humano, ofuscado nas suas rotinas, encara a realidade como trivial, não se permitindo cativar por aquilo que se manifesta de modo diferenciado. Assim, relaciona-se com o mundo em função do seu carácter utilitário, considerando os entes como *mera serventia*, objetos calculáveis, suscetíveis de domínio e exploração (cfr. Heidegger, 1989, p. 62).

Ora, a essência dos entes, ainda que obscurecida pelo hábito, por um encobrimento quotidiano, é mais do que o seu carácter utilitário²⁴. Heidegger vê, pois, na obra de arte um modo de se dar

²⁴ Referimo-nos aos entes passíveis de serem considerados como portadores de uma utilidade prática. Importa, por isso, distinguir duas categorias de entes intramundanos (em oposição ao ser humano que, dada a sua vocação única de busca por um sentido para a sua existência, é considerado, por Heidegger, como um ser encarnado no mundo, como *ser-no-mundo*):

o desvelamento do ser dos entes, exactamente porque permite ao Homem sair do modo rotineiro como se relaciona com o mundo. Através da arte podemos interromper, consciente ou inconscientemente, a cadeia contínua do acto de produzir, de fazer, de ocupar, de manusear... e de potenciar momentos para a abertura do ser da obra de arte.

Por isso, Heidegger salienta que, através da obra, a verdade pode ser desvelada, na medida em que esta se poetiza, isto é, em que cria uma ruptura com tudo aquilo que se apresenta de um modo familiar, comum, inadequado ao espanto (cfr. Heidegger, 1989p. 57). O poético apresenta-se como um evento inesperado, onde o ser se pode desvelar, exactamente porque escapou do modo quotidiano de ver as coisas. Assim, para Heidegger, a poetização de uma obra de arte permite que o espectador aceda à novidade, àquilo que ainda não havia visto, potenciando o des-velar da verdade presente na obra (cfr. Heidegger, 1989, p. 60-61). De modo que a (*grande*) *arte*²⁵ surge, em Heidegger, como desvelamento da verdade, isto é, como uma das principais formas de o ser se manifestar²⁶, *num discurso que não só é língua, mas também imagem, gesto, corpo* (Borges-Duarte, 2014, p. 6).

A questão em torno da *verdade do ser* – problemática matriz após a *kehre* – é abordada, por Heidegger já desde o *Ser e Tempo* (Heidegger, 2008, §7, p. 72), não enquanto *veritas*, mas enquanto *aletheia*. Vejamos: a verdade, na expressão latina *veritas*, baseia-se em conformidade ou correspondência concordante entre elementos (Heidegger, 1989, pp. 27; 39-41). Já a verdade no sentido grego de *aletheia*, é entendida como desvelamento do ser, como *des-cobrir* (Heidegger, 2008, §7, p. 72), *desocultação* (Heidegger, 1989, p. 66), enquanto acesso

(i) entes-simplesmente-dado, isto é, os entes tal como são em si mesmos (p. ex., a matéria orgânica ou inorgânica, os seres vivos, etc.);

(ii) entes-ao-alcance-da-mão, isto é, os entes que se tornam, mesmo que momentaneamente, instrumentos ou utensílios que contribuem ou possibilitam a actividade do *Dasein* pelo uso que este lhes dá.

Ou seja, qualquer ente-simplesmente-dado, a qualquer momento, pode tornar-se um ente-ao-alcance-da-mão (p. ex., os raios solares quando são aproveitados para produzirem energia solar). Da mesma forma, um utensílio que perca a sua função utilitária para o ser humano (p. ex., um livro rasgado, que se torna inutilizado), passa a ente-simplesmente-dado (Cfr. Pereira, 2008, p. 34, [URL]), e é aí que dá mostras da sua essência, para lá da *mera serventia* (Cfr. Soares, 2009, p. 20 [URL], cfr. Heidegger, 1989, p. 21 e seg.).

De forma que a obra de arte é mais do que um ente-ao-alcance-da-mão, porque a sua *vocação* está, exactamente, para lá da questão de ser entendida como serventia, antes como lugar de clareira, lugar de desvelamento do ser.

²⁵ Heidegger utiliza a formulação de *grande arte* para indicar que é sobre uma arte que potencia o desvelamento da verdade de que a sua análise trata (Heidegger, 1989, p. 31). Não há, pois, qualquer sentido moralista-estético na sua descrição, apenas ontológico.

²⁶ Há outros modos de se dar o acontecimento da verdade do ser na actividade do sujeito humano. No entanto, é, sobretudo, na obra de arte, dado o carácter poético da sua expressão (enquanto abertura à novidade que cria) que Heidegger vai aprofundar os exemplos (cfr. Vattimo, 1989, p. 118).

privilegiado ao acontecimento histórico do ser²⁷. De modo que o desvelamento se dá pelo carácter poético presente numa obra de arte – para lá da correspondência directa entre o intelecto e a realidade que é conferido pela ideia de verdade enquanto *veritas*.

Ora, uma obra de arte exige algum tipo de atenção por parte de quem a observa, mesmo numa experiência estética pouco aprofundada (Vattimo, 1989, p. 114). Então, o seu acesso implica que o espectador se ponha em relação com um mundo que a própria obra funda (Vattimo, 1989, p. 115). Deixar de *olhar* e passar a *ver* uma obra significa observar o real de uma outra maneira (des-velada), uma vez que *ser obra quer dizer: instalar um mundo* (Heidegger, 1989, p. 34-35). Através da leitura de uma obra de arte, isto é, através da activação do papel de observador para o estado de espectador, pode dar-se o acontecimento da verdade, o desvelamento do ser (Heidegger, 1989).

É este o motivo pelo qual a obra de arte se apresenta como um campo privilegiado para se manifestar a verdade do ser, segundo Heidegger. A obra de arte apresenta-se como campo privilegiado para se dar a abertura do ser precisamente porque nos expõe ao inabitual, ao *extra-ordinário* enquanto campo de relação com o mundo e com os entes (sejam estes, entes materiais como coisas naturais, utensílios, instrumentos... ou entes imateriais, como conceitos, ideias, sentimentos, ou mesmo, obras de arte). A *essência* da arte, o fazer acontecer da obra (Heidegger, 1989, p. 45), o seu desocultar (Heidegger, 1989, p. 30) consistirá, pois, no ser do ente aceder à permanência do seu próprio brilho, ou seja, ao erigir da sua verdade enquanto ente (Heidegger, 1989, p. 27).

Contudo, Heidegger vai ainda mais longe e refere que na obra de arte mais do que a reprodução de um ente singular aí presente é a reprodução da essência geral das coisas que deve ser desvelada (Heidegger, 1989, p. 28).

Heidegger recorre a um exemplo de um ente provido de utilidade para demonstrar como se pode dar a desocultação do ser do ente: um par de sapatos de camponês que, representado na pintura de Van Gogh, se expõe no desvelamento da sua verdade.

Mas será que o que queremos dizer é que o quadro de Van Gogh copia um par de sapatos de camponês (...) De modo nenhum. Portanto, na obra, não é de uma reprodução do ente singular que de cada vez está aí presente que se trata, mas sim da essência geral das coisas (Heidegger, 1989, p. 28).

²⁷ Dá-se a partir d'*A Origem da Obra de Arte* enquanto texto central do desenvolvimento do pensamento heideggeriano após a *viragem* (Vattimo, 1989, p. 113), uma mudança no entendimento do sentido do ser, que não mais será entendido como *nada* angustiante (Vattimo, 1989, p. 112) que vinha de *Ser e Tempo*, mas, de modo positivo como evento, acontecimento histórico (Vattimo, 1989, p. 114). A adjectivação *positivo* não deve, aqui, ser entendida num sentido moralizante, antes como acréscimo de algo, como evento, acontecimento histórico (Vattimo, 1989, p. 114).

A observação da obra de arte solicita, pois, um *acto de ver* que se sobreponha ao *olhar* comum que somente procura nos entes alguma utilidade, uma *mera serventia*²⁸.

A obra de arte potencia, deste modo, um outro contacto (*extra-ordinário*) com o real, abrindo caminho ao desocultamento da essência dos entes. A obra de arte apresenta-se, então, como lugar (potencial) de abertura à verdade do ser da obra, porque expõe o *carácter poético* dos entes que se encontram encobertos. Como refere Vattimo, toda a arte que faça acontecer o advento da verdade do ser é, na sua própria essência, poesia (Vattimo, 1989, p. 119).

Portanto, a obra de arte tende a pôr em evidência o carácter poético presente no(s) ente(s) que a constituem. Pela obra é possibilitado aos entes revelarem-se e, nisto, se revelar o ser próprio da obra. A arte apela a uma outra forma de olhar, que passa pelo *acto de ver* profundamente, ao lembrar que (1) os entes (objectos, utensílios...) têm uma existência mais alargada que a *mera serventia* e ao lembrar que (2) o *hábito* ofusca o desvelamento do ser da obra. De modo que ao espectador é possibilitada uma outra maneira de relacionamento com dada obra de arte que, em última instância, poderá contribuir para questionar o seu próprio existir²⁹. Isto porque o ser humano interage e se relaciona com os entes presentes no mundo, chamando-os, de alguma forma, à proximidade, solicitando-lhes a sua vizinhança³⁰.

²⁸ O adjetivo *mero* significa em *A Origem da Obra de Arte* o despojamento do carácter da serventia e da fabricação (Heidegger, 1989, p. 22).

O problema não está tanto na serventia, mas na adjectivação *mera*, ou seja, na interpretação restritiva que encara o ente somente como utensílio, serviço, aplicação utilitária, sendo que o ser do ente está presente quer este se encontre em serventia ou se encontre em repouso. Ou seja, o ente existe para lá do seu carácter utilitário.

O carácter poético clarifica que estamos na lógica do ser (existir), mais além do que a lógica do fazer, do agir (para ser).

²⁹ Em Heidegger, o espectador é um ente dinâmico defronte de uma obra de arte. Mas isso não o difere de um mero observador. Para se tornar, efectivamente, um espectador, deve assumir-se como um ser-no-mundo que se interroga acerca da sua existência a partir da relação que, naquele momento, estabelece com a obra. O espectador é, portanto, definido em função desta relação de proximidade. Não, necessariamente, uma proximidade espacial, mas afectiva, implicativa de interrogações. O espectador vai-se tornando enquanto tal, ao se lançar na obra de arte, enquanto presença activa e conectada com esta. Isto porque, *na presença reside uma tendência essencial de proximidade* (Heidegger, 2008, § 23, p. 159).

Por outro lado, o espectador, ao encurtar distâncias, ao aproximar-se e ao familiarizar-se com a obra de arte, está a possibilitar uma abertura da mesma (Heidegger, 2008, § 23, p. 158 e seg.).

³⁰ A lógica dessa vizinhança define uma espacialidade (entendida num sentido mais abrangente do que uma distância geográfica). Em Heidegger, a espacialidade passa a ser definida enquanto possibilidade. Assim, a espacialidade que é definida pelo espectador provém, não de circunstâncias ocasionais ou aleatórias, mas de uma decisão (Soares, 2009, p. 71 [URL]). É esta decisão consciente de proximidade que distancia o mero observador do espectador que se torna próximo da obra e, sem saber se terá correspondência da parte desta, aguarda. Aguarda, como veremos seguidamente, de modo gratuito, sem se impor na procura de um sentido utilitário. Aguarda por alguma abertura que rompa com a opacidade quotidiana e faça despontar o acontecimento da verdade do ser.

Heidegger entende, pois, que uma obra de arte possui a capacidade de propor ao observador um (outro) modo (poético) de ver a realidade, uma (outra) forma de relação com o quotidiano, através dos elementos (entes materiais e/ou imateriais) que a obra expõe e que convoca. E todo o ser humano que se permita ir para lá daquilo que a obra parece mostrar ser num primeiro olhar rotineiro, demasiado trivial e familiarizado, e se abra ao espanto e ao questionamento, torna-se um espectador.

A perspectiva de Heidegger é que tanto a arte quanto os fenómenos em geral, manifestam-se potencialmente àqueles que aguardam pela sua revelação, pois o ser da obra pode vir ao encontro do espectador que está disposto a esperar e a deixar-se cativar por ela. Mas como? Segundo entendemos Heidegger, tal pode dar-se, sobretudo, através da surpresa (cfr. Soares, 2009, p. 84 [URL]): o ser da obra pode dar-se ao espectador quando este se dispõe a um aguardar gratuito pela abertura da obra. Esta espera manifesta-se por um querer desejoso, mas abnegado, porque o espectador sabe que não pode exigir uma tal manifestação, não pode tornar-se impositivo nem obsessivo (a presença do ser da obra nunca se manifesta por constrangimento). Quando o espectador se permite esperar, quando se dispõe a *ver* para lá das aparências, pode ser surpreendido com a sua presença, que se permite ser desvelada (cfr. Soares, 2009, p. 84, [URL]). Não há, contudo, garantias que tal aconteça, porque não há nada na obra que a faça compelir-se à manifestação (não tem esse ímpeto à exposição). Deve ser, portanto, um aguardar desprendido à surpresa da manifestação.

De modo que a obra de arte pode abrir-se àquele que, interrompendo o seu encadeamento de trivialidades, saindo do modo inautêntico de *ser/estar-no-mundo*, se permite ficar junto à obra aguardando que esta possa vir ao seu encontro e exponha o seu próprio *ser-obra* na sua totalidade (e não só na sua dimensão instrumental, utilitária, estética, etc).

Já vimos como Heidegger entende que a arte potencia a abertura do carácter poético do(s) ente(s) presente(s) na obra, uma abertura à verdade do ser do(s) ente(s). Mas, e qual a importância do conteúdo manifesto na obra de arte?

No suplemento que Heidegger escreveu para a edição de 1950, o filósofo é claro ao afirmar que *todo o ensaio de A Origem da Obra de Arte se move conscientemente e, todavia, sem o dizer, no caminho da pergunta pela essência do ser* (Heidegger, 1989, p. 72), e isto, porque a meditação sobre o que é a arte está determinada *pela questão do ser* (Heidegger, 1989, p. 72). De modo que a leitura que Heidegger faz da arte é, essencialmente, ontológica em torno da indagação pelo *sentido do ser* das coisas como dimensão fundamental da existência (Heidegger, 1989, p.

72. Cfr. também Furtado, 2015, p. 12, [URL]³¹. A premissa heideggeriana é de que, na arte e através da obra de arte, se pode revelar a verdade do ser da obra e, conseqüentemente, do próprio Homem³². Ora, a verdade do ser está para lá de interpretações de cariz estético. Nesse sentido, não se trata de uma abordagem desta tipologia, no sentido mais restrito, (p. ex., em torno de análises perceptivas de significados da(s) forma(s) ou youngde conteúdos temáticos). Esta ontologia heideggeriana só se pode dar através de um único acesso, o fenomenológico³³, enquanto ponto de partida para o desvelamento dos entes que se encontram encobertos no quotidiano: o desvelamento do seu ser. Logo, a ontologia, em Heidegger, só é possível como fenomenologia³⁴, enquanto via de acesso para o desvelamento do ser dos entes que vêm ao encontro do sujeito humano. E o modo de actuação deste, enquanto ser lançado no mundo, capaz de se confrontar com uma obra de arte e dela indagar um sentido essencial (para lá de um sentido *meramente* estético), só pode ser interpretativo do sentido do ser. Então, é, também, um percurso hermenêutico.

De forma que o desdobramento do caminho metodológico heideggeriano em torno da análise interpretativa da obra de arte baseia-se numa ontologia (que busca o sentido do ser da obra) que é, necessariamente, fenomenológica (caminho de desvelamento do ser) que, por sua vez, é

³¹ Contudo, esta abordagem ontológica de Heidegger não passa por encontrar a essência particular de cada ente, seja ele ente material (coisa natural, utensílio...) ou ente imaterial (conceito, sentimentos...) para determinar a essência da obra de arte (isto é o que faz a ontologia tradicional). Diz Heidegger que *na obra, não é de uma reprodução do ente singular que de cada vez está aí presente, que se trata, mas sim da essência geral das coisas* (Heidegger, 1989, p. 28). Heidegger procura, então, agrupar as essências dos entes no desenvolvimento da essência da própria obra de arte (cfr. Costa, 2016, p. 201, [URL]). E o que agrupa é a sua tendência para se mostrarem como são, em si mesmos, na verdade da sua presença, *na essência geral das coisas* (Heidegger, 1989, p. 28), para lá da sua *mera serventia*. A obra de arte apresenta-se para lá do carácter utilitário dos entes, apresenta-se como reservatório relacional e dinâmico das suas essências, já presentes na obra, em permanente potência de (des)velamento. De modo que a grandeza da arte passa por evocar o pensar do *ser-aí*, o questionar humano (para além do seu modo habitual), a encontrar aquilo que reúne todos os entes no ser (cfr. Costa, 2016, p. 201, [URL]), e nisto, a encontrar o seu próprio ser.

³² Diz-nos Solange Costa (2016, pp. 202-3 [URL]) que Heidegger não pretende dar uma descrição subjectiva e individual da sua própria *experiência estética* da obra de arte, concretamente no caso das Botas de Van Gogh.

³³ Em Heidegger, o *mostrar-se* dos fenómenos não corresponde à simples manifestação (do ser) de um ente, manifestação essa que não pode realizar-se por si só (isto é o que faz a ontologia tradicional). Não se trata, pois, de uma objectivação do ser dos entes, p. ex., a partir das formas puras da sensibilidade ou dos conceitos puros do entendimento (para caracterizar em termos kantianos). (Cfr Pereira, 2008, p. 31, nota rodapé n. 35, [URL]).

Em Heidegger, a manifestação do ser dos entes, que a obra de arte possibilita, só pode ser efectuada a partir de uma já dada interpretação (hermenêutica) por parte do próprio *Dasein*, o único ente interpretativo.

³⁴ Diz-nos Heidegger que *ontologia e fenomenologia não são duas disciplinas distintas da filosofia ao lado de outras. Ambas caracterizam a própria filosofia em seu objeto e em seu modo de tratar. A filosofia é uma ontologia fenomenológica e universal que parte da hermenêutica do Dasein, a qual, enquanto analítica da existência, amarra o fio de todo questionamento filosófico no lugar de onde ele brota e para onde ele retorna* (Heidegger, 2008, §8, p. 78).

hermenêutica (dinâmica de interpretação sobre esse sentido essencial da obra: o desvelamento do ser). Assim, o potencial conteúdo presente numa obra de arte, mais do que sujeito a uma análise estética *tout court* por parte de Heidegger, torna-se subordinado à questão da revelação do ser. A estética é submetida, em Heidegger, às questões onto-fenomenológicas, onde o conteúdo se apresenta, sobretudo, enquanto instrumento para a desocultação da verdade do ser (Heidegger, 1989, p. 67).

Assim, quando Heidegger se detém no exemplo d'*O par de Sapatos* de Van Gogh, que o filósofo erroneamente descreve como sendo de uma camponesa (quando sabemos que foram comprados pelo próprio Van Gogh para os pintar)³⁵, o que pretende expor é uma outra dimensão do ente (par de sapatos), para lá, p. ex., de uma análise histórico-sociológica ou formal-compositiva, uma vez que a verdade do ser da obra não pode ser alcançada recorrendo à vontade de uma racionalidade calculista (cfr. Soares, 2009, p. 13 [URL])³⁶.

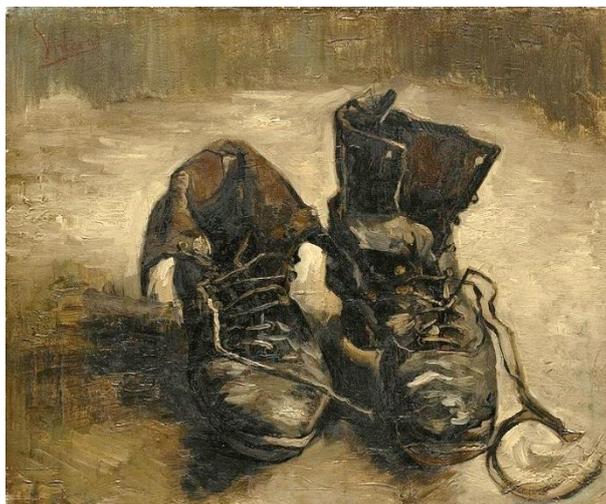


Figura 29. Vincente van Gogh, *O par de sapatos*

Óleo sobre tela

37,5 x 45 cm

1886

Museo Van Gogh, Amesterdão

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Schoenen_-_s0011V1962_-_Van_Gogh_Museum.jpg,
acesso a 02-01-2020

³⁵ Para a análise de Heidegger é pouco relevante de quem foram as botas, uma vez que o foco do filósofo alemão é o que está manifesto nos elementos (os entes) representados na obra, para a partir daí os indagar, no sentido do seu desvelamento (cfr. Van Gogh Museum, s/d, [URL]).

³⁶ Falamos, assim, de uma *Compreensão* não baseada numa racionalização do que é apreendido pela percepção, nem num saber erudito *que saboreia o aspecto formal da obra, as suas qualidades e encantos* (Heidegger, 1989, p. 55), mas antes de uma *Compreensão* fundada numa afectividade, entendida como uma *pré-Compreensão* ainda mais originária do que a própria compreensão racionalista (Soares, 2009, p. 21, [URL]). Falamos, pois, de uma *Compreensão* descrita na analítica existencial de *Ser e Tempo*, conforme anteriormente retratada. Trata-se, portanto, de uma percepção existencial, lançada nas suas possibilidades, angustiada com o seu modo de estar no mundo. Este saber *Compreensivo* advém de uma disponibilidade para a abertura, e não de uma acção decidida por parte do sujeito (Heidegger, 1989, p. 55), como temos vindo a referir.

Heidegger está a deslocar o foco da análise do par de sapatos para um plano ontológico, apartando-se de interpretações que introduzam no entendimento destes qualquer valor de serventia. Com isto não evita o conteúdo em si presente na obra, pois, no par de sapatos, estão impressas as próprias marcas do ser da obra a serem desocultadas³⁷. De modo que a função ontológica da pintura, segundo este filósofo, passa, precisamente, por dar a *ver* o aparecer da verdade (o des-velar ontológico) e não aquilo que aparece, o carácter material inscrito na obra (plano meramente ôntico). Em Heidegger, a obra de arte manifesta-se não como *parecença* (uma reprodução que substitui uma realidade), mas como lugar de presença do ser. Ou, como assinala Stela Soares (2009, p. 42 [URL]), *a pintura não pinta as condições da reprodução do real, mas as condições da visibilidade desse real*.

Assim, perante a proximidade com o quadro de Van Gogh, o filósofo refere que, de repente, somos levados para um outro lugar que não aquele em que habitualmente estamos – o lugar ontológico do quadro. É este que nos apresenta o que o par de sapatos é na sua verdade ontológica (cfr. Heidegger, 1989, p. 27).

O filósofo procura dar ao espectador a possibilidade de, mais do que procurar significados a partir de uma descrição sobre as botas, deixar-se abeirar do mundo (ontológico) destas, daquilo que estas são enquanto apetrecho, da sua relação com a terra de onde provêm e com o mundo

³⁷ Nesta linha de pensamento, mesmo quando o conteúdo de uma obra for abstractizante, podemos entendê-lo a partir das suas evidências matéricas, enquanto elementos reais (cores, texturas das pinceladas, marcas da manualidade...). Estes elementos potenciam um outro modo de *ver* as coisas, abrem caminhos para o inabitual. Uma cor, uma pincelada, quando se observam para lá do óbvio, então, podem revelar o ser da própria obra.

Desta forma, uma pintura figurativa mostra, não isto ou aquilo, mas a maneira de aparecer de isto ou aquilo, a sua desocultação. Assim, como uma pintura abstracta nunca mostra nada que seja isto ou aquilo, pois nela perde-se toda a função de representação, dá-se o desaparecimento do objecto. Na abstracção mostram-se as estruturas e as modalidades do próprio aparecer, conduzindo, através de uma falta de referencialidade, também ao potencial desvelamento do ser (cfr. Soares, 2009, p. 41 [URL]).

De modo que a função ontológica da pintura é precisamente a de dar a *ver* o aparecer da verdade (o des-velar ontológico) e não aquilo que aparece, o carácter material inscrito na obra (plano meramente ôntico). Em Heidegger, a obra de arte manifesta-se, por isso, não como *parecença* (uma reprodução que substitui uma realidade), mas como lugar de *presença* do ser.

E, novamente, é o carácter poético da obra, enquanto momento de ruptura com o habitual, que permite ao espectador abrir-se aos sentidos mais profundos desta – o desvelamento do ser –, atendendo ao registo plástico e gráfico presente na obra (seja ele figurativo ou abstracto, como temos salientado).

A arte, no seu carácter poético, leva o espectador a parar os seus modos comum de visionamento e entendimento da realidade, a fim de desvendar o ser da obra. A arte incita o pensar a ir para lá da funcionalidade, para se fixar na *mera contemplação*, mesmo quando não se encontra referência óbvia com o real.

O que, então, em última análise está em causa é o modo como o espectador se relaciona com a obra de arte e que vai muito para lá de uma interpretação estética do seu conteúdo. Esta consequência segue um caminho oposto àquele que temos vindo a desenvolver nesta investigação, pois se em Heidegger não é indispensável uma análise ao conteúdo da obra, então, não há qualquer necessidade de se sugerir a temática da morte, como defendemos na [I] Hipótese desta investigação.

que as acolhe e contextualiza³⁸. Procura, sobretudo, o sentido essencial das botas, para lá da questão da sua utilidade, brote na obra (e não tanto a partir do que estas podem significar).

Um par de sapatos de camponês e nada mais. E todavia...

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se sentem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humidade e fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a *Angústia* do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. Este apetrecho pertence à *terra* e está abrigado no *mundo* da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo. (Heidegger, 1989, pp. 25-26).

De um par de sapatos de camponês passam os caminhos da existência projetada do Homem no mundo, assentes na *Angústia* da finitude, lugar de desvelamento do ser.

Heidegger detém-se na descrição dos elementos formais presentes na obra mas para os direcionar para uma leitura ontológica dos mesmos, a fim de se poder dar a abertura do ser. Pelo que o ente *botas* é mais do que um *mero* objecto, é mais do que o carácter utilitário que a (suposta) camponesa lhe poderia conferir³⁹. Nas botas estão presentes as marcas da sua realidade essencial (ontológica), normalmente ocultadas na experiência quotidiana, mas que a poética da obra permite desvelar.

Para se realizar este trabalho ontológico-interpretativo da realidade do mundo presente na obra, é necessário que o espectador esteja numa atitude de surpresa gratuita, mas capaz de questionar permanentemente o sentido do seu existir.

Neste sentido, a generalidade da sua abordagem apresenta-se pouco operante para a nossa investigação, cuja [I] Hipótese se baseia na relevância do tema – a finitude – como forma de potenciar a obra a fim de envolver o espectador, como salientaremos em seguida.

³⁸ Para Heidegger, apenas o ser humano possui mundo, existe de modo fáctico no mundo, pois é o único capaz de questionar e entender o seu contexto, a sua existência. De modo que os outros entes, para o filósofo, surgem no mundo, mas não têm mundo. São, por isso, intramundanos (Heidegger, 2008, §22), como já referido.

³⁹ O adjectivo *mero* significa em *A Origem da Obra de Arte* o despojamento do carácter da serventia e da fabricação (Heidegger, 1989, p. 22).

elementos de aproximação à *A Origem Da Obra De Arte* de Heidegger:

A abordagem que apresentámos, a interpretação heideggeriana da obra de arte, tem elementos de variada importância para este estudo investigativo. Destacamos três que consideramos mais relevantes. São eles (1) o carácter poético que a obra de arte exige para se explicitar ao espectador (ruptura com o seu olhar quotidiano); (2) um entendimento da obra de arte como abertura à verdade do ser e, conseqüentemente, (3) como possibilidade de confrontar o espectador com o sentido da sua existência e, nesse sentido, com a sua finitude.

Para sintetizar, vamos uma vez mais, explicar, sinteticamente, cada um destes pontos.

1. A arte apela ao desvelamento do ser dos entes que passa por criar uma ruptura com o modo habitual do ser humano estar no mundo. O poético presente na obra de arte é, pois, um apelo à vida autêntica, em que o ser humano se confronta com a sua própria finitude. Esta é a relevância da proposta heideggeriana para esta investigação.
2. O carácter de abertura presente na obra de arte (na *grande arte*), leva-a ao desvelamento da verdade, não enquanto *veritas* (como correspondência estável e universal entre elementos), mas como um processo sempre em contínuo de aproximação ao acontecimento de verdade do ser, ao seu desocultamento (*aletheia*).
3. Ou seja, o que em última instância está a ser pedido ao espectador é que aja de um modo poético, isto é, vigilante, aberto à novidade. Este modo autêntico de estar no mundo e, no caso específico, de relacionamento com a obra de arte, lembra-nos que o espectador se compreende autenticamente, como projectado no mundo, quando se compreende como *ser-para-a-morte*. Assim, – Heidegger não o diz neste texto, subentendemo-lo, atendendo ao contexto de *Ser e Tempo* – o espectador, quando se predispõe à relação aberta com a obra de arte, numa procura autêntica⁴⁰, dispõe-se enquanto *ser-para-a-morte*. O espectador pode ser, então, alguém consciente da sua finitude, enquanto contemplador de uma obra de arte.

elementos de afastamento à *A Origem Da Obra De Arte* de Heidegger:

Há, todavia, momentos em que a leitura que fazemos da abordagem heideggeriana à relação que o espectador pode estabelecer com a obra de arte que se afasta manifestamente do itinerário que procuramos levar a cabo nesta investigação. Heidegger n' *A Origem da Obra de Arte* parece desconsiderar a relevância do conteúdo temático presente numa obra de arte para

⁴⁰ Uma procura não do sentido de compreensão estética da obra, mas no sentido que temos vindo a dar ao poético, de se dispor a contemplar a obra de arte para lá (1) do seu carácter utilitário (ou do carácter utilitário do(s) ente(s) presente(s) nela) e para lá do (2) modo habitual de se relacionar com o mundo e com os entes, que sempre ofusca qualquer desvelamento do ser.

se dar o potencial desvelamento desta. Tal perspectiva desconsidera a relevância que procuramos imprimir à [I] Hipótese temática.

Por outro lado, fica evidente uma circularidade relacional entre a obra e o espectador, tendo em vista o (des)velamento do ser, que se apresenta pouco proveitosa para a presente investigação, nomeadamente, em dois planos⁴¹:

1. Por um lado, a obra de arte parece ter ascendência sobre o espectador porque o ser da obra manifesta-se para lá dos actos voluntaristas por parte daquele que a observa. Diz-nos Heidegger que *o homem é impotente para dominar uma larga parte do que há no ser* [da obra] (Heidegger, 1989, p. 42). Ou seja, não basta o acto lúcido de *ver* intimamente a obra. Não parece ser relevante quaisquer estratégias do espectador para que a obra se lhe desvele. Depende, pois, do ser da obra o jogo de abertura desta (Heidegger, 1989, p. 32; p. 49). Isto porque, *na obra de arte, está realizada a verdade não só como desvelamento e abertura, mas também como obscuridade e ocultamento* (Vattimo, 1989, p. 116; cfr. Heidegger, 1989, p. 42).

No entanto, a potencial manifestação da obra de arte, a acontecer (e será, sempre, inesperadamente), exige um espectador cativado, expectante, alerta, mas num aguardar abandonado, desinteressado.

A obra é, portanto, explicitação fáctica enquanto acontecimento histórico – aquilo que Heidegger define como *mundo* – e retração de significações, ocultamento, nunca se explicitando totalmente – aquilo que Heidegger define como sendo a *terra* que a produz e a acolhe (cfr. Heidegger, 1989, p. 36). A obra de arte está, então, *situada na «brecha» do conflito entre Mundo e Terra* (Vattimo, 1989, p. 117). A verdade do ser da obra constitui-se, portanto, no combate entre estes dois elementos (Heidegger, 1989, p. 39; p. 44; p. 50), na unidade entre esses dois traços que a instituem (Heidegger, 1989, p. 38), numa reciprocidade antagónica de ambos (Heidegger, 1989, p. 56).

É certo que Heidegger aponta que quando o Homem se abre ao carácter poético das coisas, quando o espectador se compreende como *ser-no-mundo* em busca de sentido e se dispõe ao encontro consigo mesmo, pode dar-se o (des)velar do ser na obra, através de um *súbito instante em que todas as coisas estão ligadas* (Costa, 2016, p. 207, [URL]). Pode dar-se, mas sem garantias, exactamente, porque, fica depende do aparecer da obra⁴².

⁴¹ Tal circularidade é própria da metodologia hermenêutica e assumida como proveitosa por Heidegger logo nas primeiras páginas de *A Origem da Obra de Arte* como a *festa do pensamento* (Heidegger, 1989, p. 12).

⁴² Este dinamismo existente na relação espectador-obra de arte não está muito longe da relação de um crente com o seu Deus. É de salientar que Heidegger iniciou a sua formação filosófica recebendo

De forma que a obra de arte, sendo produto humano, está para lá daquilo que este lhe imprimiu. O ser da obra de arte desprende-se do jugo do Homem e adquire uma autonomia, exactamente porque este jamais será capaz de lhe desvelar todos os seus potenciais sentidos.

2. Por outro lado, a obra de arte necessita do espectador para existir e ser validada enquanto tal (de outro modo não passa de um *ente-ao-alcance-da-mão*). Mais ainda: a obra de arte precisa do espectador para ser acontecimento de verdade, isto é, para se (des)ocultar, pois sem o espectador não se dá a abertura do ser da obra.

Assim, o espectador, apesar da sua dependência face à obra – como salientado em 2) - a), dispõe de uma autoridade sobre esta. A obra de arte está dependente do espectador, não só no sentido em que este é o seu criador material, mas também porque é ele quem a pode validar na categoria de objecto artístico e, ainda, porque é ele quem lhe confere novos significados, isto é, novas maneiras de se apresentar no mundo. Mas, sobretudo, porque sem o espectador não se dá o desvelamento da obra. Esta só existe como tal e só se completa em função do espectador. Sob este ponto de vista, o espectador revela-se soberano em relação à obra de arte.

Esta circularidade argumentativa, profícua na hermenêutica heideggeriana – *o artista é a origem da obra e a obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro* (Heidegger, 1989, p. 11) –, perde operatividade na lógica da recepção que nos importa salientar na presente investigação. Tende a retirar importância à acção do espectador, mesmo sob uma perspectiva poética que temos vindo a explorar. A circularidade desta *relação recíproca* entre espectador e obra de arte (Heidegger, 1989, p. 11) leva-nos a recorrer a outros autores, em busca de outras abordagens operativas, como veremos seguidamente.

Concluindo: tal como Heidegger demonstrou através da pintura de Van Gogh, a obra de arte, ao abrir a realidade do mundo ao que é inédito, quebrando com os padrões comuns, convida o espectador a posicionar-se perante o mundo para lá do modo habitual com que encara e actua perante as coisas, como *mera serventia*. O que implica sair do alheamento do *Impessoal* de ser/estar-no-mundo. A obra de arte convida, justamente, dado o seu carácter poético, a este irromper do inaugural, a pensar a questão do acontecimento do ser. É, por isso, que a arte, numa acepção poética, funda a verdade, o desvelamento. A obra de arte potencia, portanto, o ser humano a abeirar-se do seu ser, consciencializando-se do sentido da sua vida. Tal análise vem

influências do cristianismo, tendo mesmo realizado uma tese sobre o beato Duns Escoto: *A Doutrina das Categorias e do Significado em Duns Escoto* (1916).

acentuar a pertinência da [II] Hipótese investigativa.

A procura da verdade do ser em geral, e na arte em particular, encaminha-nos para uma análise interpretativa, isto é, para uma hermenêutica. George Steiner assinala que, no acto hermenêutico de Heidegger, há como que uma re-leitura da realidade, onde ler significa também reescrever, traduzir significa igualmente criar, de forma a *tornar manifestos os impulsos e significações (...) dissimulados ou incompletos* (Steiner, 2012, p. 207). Há, assim, uma tentativa de trazer à luz do dia aquilo que está subentendido (Steiner, *ibidem*). Esta metodologia do *desvelamento* hermenêutico, que Steiner exemplifica no plano da literatura, mas igualmente aplicável às artes plásticas, pressupõe um papel activo do espectador/leitor. Efectivamente, Steiner reforça a ideia heideggeriana que a *grande arte* é caracterizada por uma poética que cria rupturas com as visões acomodadas pelo quotidiano (Heidegger, 1989, pp. 52-53). De forma que a obra de arte se apresenta como disruptiva, possibilitando um agitar de rotinas do espectador. Cabe-lhe criar um antes e um depois na vida deste, abrindo-lhe uma ferida a fim de manter viva a pergunta... pelo sentido: o que é o ser, como se desocultar a verdade do ser?

Nesse sentido, Rui Chafes atesta que

a arte não é para ser agradável, nem simpática, nem confortável, para isso temos a decoração e o bom gosto. (...) A arte deve perturbar, despertar, e desconcertar. Não é entretenimento, mas pensamento e acção, uma forma de questionar o mundo (Chafes, 2015, p. 67).

A arte pode, pois, abrir continuamente novas disposições interpretativas sobre a existência humana. Para tal, cada espectador deve dispor-se a realizar continuamente uma releitura da sua própria existência.

Procurando explorar outros horizontes interpretativos na relação espectador-obra de arte, debruçar-nos-emos ainda em duas outras abordagens de tendência fenomenológica: a hermenêutica de Paul Ricoeur e a sua análise ao símbolo bem como uma fenomenologia vaga de Roland Barthes.

[2.2.2] A poética enquanto interpretação do ser numa análise simbólica próxima de Paul Ricoeur

Vimos n' *A Origem da Obra de Arte* que Heidegger advoga que a arte tem um papel singular na possibilidade de desvelamento da verdade do Homem, ao levá-lo a interpretar o sentido último da sua existência que consiste num caminhar rumo à morte. Tal acepção expõe a arte como uma *epifania* (Borges-Duarte, 2014), exactamente por permitir ao Homem abeirar-se do ser das coisas e, conseqüentemente, compreender-se a si próprio.

Heidegger enfatiza que a *interpretação* é constituinte do próprio viver fáctico do Homem (Heidegger in Villaverde, 2004, p. 73), no sentido em que este se permite abeirar do ser das coisas. A *interpretação* leva, pois, à possibilidade de *Compreensão* ontológica do ser do *Dasein*. O contexto do pensamento de Heidegger é o de uma hermenêutica fenomenológica assente numa ontologia, onde a *interpretação* do próprio existir do Homem fá-lo indagar pelo sentido primordial da sua existência através da arte.

De modo a abrir outros horizontes interpretativos, aproximamo-nos de Ricoeur e do seu caminho interpretativo, que, seguindo o filão heideggeriano, desenvolve mecanismos de mediação para que o Homem possa aceder à *Compreensão* do seu ser. Nesse sentido, a perspectiva de Ricoeur aparta-se do restritivo círculo hermenêutico do filósofo alemão.

Para Ricoeur, o acesso ao ser do Homem pode-se exprimir por múltiplos sentidos, nomeadamente poéticos⁴³. Então, não há *Compreensão* do sujeito humano que não seja mediada por signos, símbolos, textos ou imagens, pelo que esta *Compreensão* coincide, em última análise, com a interpretação que se faz destes termos mediadores (Gomes, in Ricoeur, 1995, p. 12). Tal análise, operada entre o compreender-interpretar, tem como corolário um permanente trabalho criativo de interpretação para desvelar o sentido do ser (Villaverde, 2004, p. 87), o que procuraremos trazer para a presente investigação.

Ricoeur considera existir numa interdependência entre a interpretação e o símbolo, onde cada um sustenta e contribui para conferir sentido ao outro. O símbolo inscreve-se e legitima-se no campo da linguagem pela interpretação (Villaverde, 2004, p. 95). Assim,

⁴³ Ricoeur segue uma linha muito própria no seio da fenomenologia, uma *terceira via*, nas palavras de Azevedo e Castro (2002, p. 29), entre a fenomenologia transcendental de Husserl, idealista, centrada no sujeito pensante (na esteira de Descartes, Kant e Hegel), e uma fenomenologia mais existencialista, encarnada, com aplicações concretas à vida real (mais próxima de Heidegger, Gabriel Marcel ou Merleau-Ponty). O próprio reconhece-se devedor da herança fenomenológica hermenêutica de Husserl, Heidegger e de Gadamer para a formulação da sua própria filosofia: *não pretendo proceder com a hermenêutica como um historiador, nem sequer do presente: qualquer que seja a dependência relativamente a Heidegger, e sobretudo a Gadamer, da meditação que se segue, o que está em jogo é a possibilidade de continuar a filosofar com eles e depois deles, sem esquecer Husserl* (Ricoeur, in Villaverde, 2004, p. 76).

não há símbolo sem um começo de interpretação; quando um homem sonha, profetiza ou poetiza, há outro que se levanta para interpretar; a interpretação pertence organicamente ao pensamento simbólico e ao seu duplo sentido (Ricoeur, *in* Villaverde, 2004, p. 95).

Ricoeur centrar-se, pois, numa fenomenologia hermenêutica que enfatiza a importância da linguística (Azevedo e Castro, 2002, p. 29). Isto, porque, para este filósofo, *a noção de ser coincide com a de ser-interpretado*, de forma que o discurso humano é sempre interpretação de signos e símbolos, ou seja, é sempre interpretação da *linguagem humana* (Villaverde, 2004, p. 79; p. 88)⁴⁴.

A fenomenologia hermenêutica de Ricoeur provém, então, da importância que este atribui à linguagem simbólica e à multiplicidade interpretativa, o que nos conduz à tentativa de organização num discurso coerente, a fim de desvelar o ser, não obstante este desenlace nunca ser plenamente alcançável, tal como em Heidegger. A procura de uma *renovação da fenomenologia pela hermenêutica* (Gomes, *in* Ricoeur, 1995, p. 11) acontece, também, pela primazia que Ricoeur confere aos símbolos na raiz da linguagem, o que enfatiza quer o próprio discurso filosófico (Villaverde, 2004, p. 91)⁴⁵, quer a linguagem artística.

Desta forma, cabe ao símbolo chamar-nos para a interpretação e *Compreensão* do ser em nós e nos outros. Situamo-nos assim tanto no âmbito da fenomenologia como da hermenêutica pela interpretação simbólica da realidade. E Ricoeur fá-lo, muito especificamente, propondo o texto como meio privilegiado para abordar o mundo real. Como tal, o texto, que é *todo o discurso fixado pela escrita* (Ricoeur, *in* Villaverde, 2004, p. 98), apresenta-se como uma estrutura de

⁴⁴ O ímpeto que conduz Ricoeur a trabalhar em torno da linguagem simbólica inscreve-se no seio da antropologia cristã, particularmente, em torno da *vontade mal-intencionada*, na problemática do mal e suas múltiplas formas de o dizer, nomeadamente pelo recurso à *linguagem da confissão* (Azevedo e Castro, 2002, p. 16). Para Ricoeur, o ser humano quebrou voluntariamente o vínculo com Deus e vive com a consciência dessa sua errância, considerando-se, por isso, um ser miserável, falível, finito. O modo como assume essa culpa é expresso através do arrependimento, ansiando pelo perdão e restabelecimento da aliança original. Ora, é no contexto de uma declaração profunda da culpabilidade humana, onde o mal se apresenta como a *experiência crítica por excelência do sagrado* (Ricoeur, *in* Azevedo e Castro, 2002, p. 111, nota de rodapé nº 15) que Ricoeur sente a necessidade da interpretação hermenêutica capaz de aclarar a linguagem simbólica manifesta pela humanidade na sua miséria.

A hermenêutica ricoeuriana reveste-se, assim, de um carácter filosófico teológico-existencial e, muito especificamente, ontológico, devendo *mostrar como é que a interpretação chega, por si mesma, ao ser no mundo* (Ricoeur, *in* Villaverde, 2004, p. 107).

⁴⁵ Para Ricoeur o símbolo encontra-se nas origens do próprio pensar, pelo facto de o pensamento reflexivo socorrer-se de *construções imaginárias como os símbolos e os mitos* (Azevedo e Castro, 2002, p. 133), ao ponto de podermos entender o símbolo, em Ricoeur, como o *substrato essencial e facilitador da Compreensão* da verdade humana (Azevedo e Castro, 2002, p. 140).

Por outro lado, também o mito, em Ricoeur, – enquanto um relato vinculado a um espaço e tempo imaginários (Ricoeur, *in* Villaverde, 2004, p. 90) – desempenha um importante papel filosófico para relatar uma realidade que se deixa exprimir melhor por símbolos do que por uma linguagem filosófica mais racional e lógica (Villaverde, 2004, p. 90).

significação capaz de conferir sentido ao ser, potenciando o seu desvelamento. O texto aparece, desta forma, como uma descrição linguística das coisas que não se dão a conhecer directamente. Apresenta um outro mundo, distinto do real, *transfigurado* (Villaverde, 2004, p. 80) e que ao descrevê-lo, através de signos e símbolos, recria-o, numa *elaboração subjectiva*, abrindo-o à interpretação e, conseqüentemente, a possibilidades de desvendamento do ser (cfr. Villaverde, 2004, p. 79). De modo que, não só o mundo real se abre à análise interpretativa pelo texto, como o próprio texto, ao conceber um outro mundo, carece igualmente de interpretação.

Adequa-se, agora, deslocarmos a análise e interpretação dos símbolos, tal como foram trabalhadas por Ricoeur, para o âmbito das artes plástica e declarar que o que ficou expresso sobre a noção de *texto* pode ser também aplicável ao campo, p. ex., da pintura, da videoarte ou mesmo da performance⁴⁶, enquanto formas igualmente operantes de relatar, fixar e metamorfosear⁴⁷, nomeadamente de um modo poético, o mundo real.

Segundo Ricoeur, p. ex., a pintura escreve *um novo texto da realidade* (Ricoeur, 1995, p. 11), fixando um discurso capaz de criar novos mundos, através de *um suporte material* (Ricoeur, 1995, p. 80). Trata-se, por isso, de uma técnica que inventa *um alfabeto*, com *um conjunto de signos mínimos como pontos sincopados, pincelas e manchas brancas* (Ricoeur, 1995, p. 90) que possibilitam um «*aumento icónico*». Ou seja, em Ricoeur, a pintura amplia sentidos do *universo*, não obstante utilizar uma *rede de signos abreviada, dentro de um pequeníssimo espaço de uma moldura e na superfície de uma tela bidimensional*. Esse será o nosso propósito na Parte II desta investigação, em torno da prática artística.

Estamos, portanto, no domínio manifesto da hermenêutica, cuja tarefa passa por conferir uma explicação estrutural da dinâmica interna da obra de arte a fim de completar o(s) seu(s) sentido(s) recorrendo à interpretação⁴⁸. Mas uma hermenêutica que, derradeiramente, remete para a interpretação e *Compreensão* do ser. Isto porque o intérprete, ao assimilar o mundo referencial apresentado na obra de arte, amplia a sua própria concepção desse mesmo mundo

⁴⁶ Segundo o nosso autor, *o valor positivo da mediação material dos signos escritos pode atribuir-se, tanto na escrita como na pintura, à invenção de sistemas de notação que apresentam propriedades analíticas: descontinuidade, número finito e poder combinatório* (Ricoeur, 1995, p. 90).

⁴⁷ Diz-nos Ricoeur que a iconicidade revela um *aumento estético da realidade*, através de uma *reescrita do real*, em que a *transcrição do mundo* não é uma *reduplicação* do mesmo, antes uma *metamorfose* (Ricoeur, *ibidem*).

⁴⁸ Ricoeur tem muito presente a concepção, de alguma forma já pronunciada pelo hermeneuta Hans-Georg Gadamer, de que o sentido de um texto se autonomiza relativamente à 1) intenção do autor, 2) ao discurso vinculado nele e 3) ao seu destinatário. Assim, o leitor/espectador, agora também *convertido em intérprete*, contribui para a conclusão da obra, pelo que a interpretação, não obstante nunca recuperar, na globalidade, o sentido original do autor, constitui uma actividade criativa, conferindo vida à obra (Villaverde, 2004, pp. 80-81). Assim, toda a literatura/pintura, etc., se baseia *na reconstrução de um jogo de referências interrompidas, aceitando o leitor [e espectador] o pacto implícito que o autor lhe propõe, ao apresentar-lhe uma realidade fictícia, uma ficção verosímil* (Villaverde, 2004, p. 81).

e, conseqüentemente, de si mesmo, *adquirindo a experiência de uma vida através do processo de leitura, que não precisou de viver* (Villaverde, 2004, p. 81)⁴⁹. Por sua vez, esta nova concepção do mundo evidenciar-se-á na forma como o sujeito se relaciona com o mundo real. De modo que a descoberta e conhecimento do mundo, *proporcionado por diferentes obras artísticas, constitui a mediação pela qual nos compreendemos a nós mesmos* (Ricoeur, in Villaverde, 2004, p. 82). Esta relação com as obras de arte contribuem, pois, para um aprofundamento, sempre infundável, do modo como o ser humano se situa no mundo.

O entendimento poético da arte a partir do símbolo ricoeuriano

Para Ricoeur, o símbolo, enquanto estrutura de significação codificada do mundo, requer uma interpretação – jamais conclusiva – que o explicita a fim de revelar o ser. O filósofo retoma a associação que a linguística saussureana⁵⁰ faz do signo – como sendo formado quer pelo significante (as palavras, a imagem acústica) como pelo significado (a imagem que essa palavra transmite, o conceito) –, e torna-a *matéria de reflexão filosófica* no campo do símbolo (Azevedo e Castro, 2002, p. 112). Assim, o símbolo ricoeuriano comporta um duplo sentido, entre uma significação directa e literal que apela para uma outra significação, que esconde múltiplas intencionalidades. Para Ricoeur, o símbolo é

toda a estrutura de significação onde um sentido directo, primário, literal, designa por acumulação um outro sentido indirecto, secundário, figurado que só pode ser apreendido através do primeiro (Ricoeur, in Azevedo e Castro, 2002, p. 142, nota rodapé nº 146).

⁴⁹ Marcelino Villaverde sintetiza quatro características do texto a partir de Ricoeur, sendo elas: 1) a sua autonomia relativamente à intenção do autor; 2) o sentido aberto que confere à interpretação; 3) a actividade do leitor, *responsável pela conclusão do texto* e 4) o papel de autocompreensão do leitor que o texto permite, levando a que o intérprete descubra *um novo projecto de ser-no-mundo* (Villaverde, 2004, p. 100).

⁵⁰ Há, todavia, diferenças de fundo que importam considerar na concepção que ambos conferem ao signo e ao símbolo. Saussure, no *Curso de Linguística Geral* (1916), entende o signo, não obstante a dualidade entre significado e significante, como uma relação imediata, evidente, transparente entre aquilo que visa e a sua significação, não havendo *necessidade de interpretação* (Azevedo e Castro, 2002, pp. 114-115). Por outro lado, deixa cair na sua terminologia o conceito de *símbolo* como um signo por: 1) conter algum sentido referencial com a realidade, requerendo um plano motivacional (Barthes, 2007, p. 34) capaz de estabelecer relações de causalidade, ao contrário do signo que não necessita de tal vínculo, e por 2) entrar no âmbito da imaginação (Azevedo e Castro, 2002, p. 114) para captar a sua significação (coisa de que o signo também não necessita, por ser uma associação transparente entre o significado e significação). Ricoeur, por sua vez, entenderá o símbolo como uma classe específica dos signos, contendo uma dupla significação, o que implica uma exegese e interpretação hermenêutica. Contudo, para Ricoeur, o símbolo é um modelo reconfigurador do real, pela pertença do sujeito no mundo (Correia, 1999, pp. 14-15, nota de rodapé n. 2), de forma que o símbolo dialoga, necessariamente, com a fenomenologia.

Neste contexto, o símbolo existe numa relação de interdependência com a interpretação (Azevedo e Castro, 2002, p. 146), tendo esta duas frentes: 1) interpretação de vocação hermenêutica, associada à imaginação (cfr. Azevedo e Castro, 2002, p. 141), a fim de desvelar o sentido oculto ou múltiplos sentidos⁵¹; 2) e interpretação de cariz fenomenológico, na procura de conferir uma *Compreensão* ao ser na sua existência real.

No que concerne à arte, a sua manifestação fáctica é, naturalmente, mediada por símbolos, mantendo uma tensão entre um sentido primário – o que a liga a algo concreto (o simbolizante) – e que fomenta um sentido segundo, conotativo (o simbolizado), sendo neste último campo que o artista se procura expressar (Azevedo e Castro, 2002, p. 205): o símbolo apresenta-se como o *único modo inteligível* capaz de expressar o que o artista revela na obra que produz (Azevedo e Castro, 2002, p. 204).

A obra de arte expressa-se, então, como um enigma, enquanto estrutura de significação simbólica, exigindo uma hermenêutica capaz de lhe decifrar sentidos ocultos (cfr. Azevedo e Castro, 2002, p. 202). Esta descodificação acontece não pelo *estudo e análise dicotómicos da obra e do artista*, antes pela compreensão de que o que unifica a obra e o artista numa mesma realidade ontológica é o momento criativo, o processo que adveio da imaginação criadora (Azevedo e Castro, 2002, pp. 202-204).

Assim, o que confere um sentido estético à obra é o potencial criativo desta enquanto símbolo (o *mostrar-esconder* simultâneo que se evidencia no *objecto enigmático*) (Azevedo e Castro, 2002, p. 206). Isto ocorre pela sua dupla manifestação simultânea: o seu sentido primário (denotativo) e o seu sentido oculto (conotativo), sempre na potência de novas e infindáveis interpretações.

De salientar ainda que um símbolo *autêntico* é, em Ricoeur, constituído por três dimensões que se apresentam na consciência humana (cfr. Ricoeur, in Correia, 1999, p. 42): uma dimensão cosmológica, outra onírica e, finalmente, uma poética. Todas se interrelacionam e se complementam dentro de um mesmo símbolo.

Na sua função cósmica, o símbolo evidencia uma *figuração sensível* (Correia, 1999, p. 42) no *enraizamento no mundo* (Correia, 1999, p. 29). É no mundo, na relação com os elementos naturais que o homem se apercebe do potencial de grande simbolismo, mesmo de um sentido sagrado, que estes elementos comportam (cfr. Azevedo e Castro, 2002, p. 118). É o caso da água

⁵¹ Em *De l'interprétation, essai sur Freud* (1965), Ricoeur faz sobressair a obtenção de múltiplos sentidos a partir da interpretação do sentido primeiro de um símbolo, referindo que os símbolos são *expressões de duplo ou múltiplo sentido cuja textura semântica é correlativa ao trabalho de interpretação capaz de explicitar o sentido segundo ou os sentidos múltiplos, nelas escondido* (Azevedo e Castro, 2002, p. 205; o sublinhado é nosso).

e fogo, como veremos na Parte II desta investigação, a partir de um simbolismo que a cosmologia judaico-cristã potencia.

Na dimensão onírica, o símbolo faz ressoar, no interior do sujeito intérprete, não apenas o seu universo biográfico, como expressa, sobretudo, um *carácter operativo e arcaico da actividade psíquica* (Correia, 1999, p. 31), onde as manifestações dos sonhos *são a grande realidade* (Azevedo e Castro, 2002, p. 121).

Por fim, expõe-se a função poética do símbolo, a qual Ricoeur entende como *uma acção criativa de sentido* do ser humano enquanto interprete (Correia, 1999, p. 33). É, pois, o contexto onde mais directamente se expressa a actividade artística, onde a *imaginação manifesta toda a sua força e centraliza o processo criativo* [ênfase colado colocado no artista], assim como o *homem capta e expressa a verdade do ser* [ênfase no espectador] (Azevedo e Castro, 2002, p. 122). Neste sentido, a dimensão poética apresenta-se como *um dos elementos nucleares do verdadeiro símbolo*, pela sua carga criativa (Correia, 1999, p. 51). Será, essencialmente, nesta acepção poética – a partir de Ricoeur – que procuraremos expor os elementos naturais água e fogo enquanto símbolos capazes de serem criativamente interpretados pelo espectador⁵².

Regressemos, então, a Didi-Huberman, tal como trabalhado na [I] Hipótese temática – a finitude e relembremos que o filósofo salientou que, diante de um túmulo, poderiam ser, genericamente, suscitadas duas grandes tipológicas de atitudes: as *lúcidas-melancólicas* e as *evasivas-fictícias*. Partindo da linha argumentativa que temos vindo a esboçar a partir de Ricoeur, avancemos com a seguinte proposta de releitura destas duas tipologias que Didi-Huberman descreveu como antagónicas: a possibilidade de combinar numa mesma composição as *atitudes lúcidas-melancólicas* (tidas como factuais e reais por Didi-Huberman) e as *evasivas-fictícias* (consideradas pelo autor como não confrontativas da realidade). Tal relação associativa

⁵² Aqui está o motivo que nos levou a evocar Ricoeur: a diferença com que aborda o desvelamento da verdade do ser, face à perspectiva heideggeriana.

Em Heidegger, a potencial abertura ao ser da obra é potenciada quando se dá uma quebra com a rotina funcional – relação de mera serventia – com que o sujeito humano se relaciona com as coisas. O poético pode dar-se quando o ser humano deixa de olhar para as coisas como mera serventia ao seu serviço. Todavia, como vimos, o desvelamento só se pode dar pelo lado do ser – o que remete para a questão do desvelamento enquanto dom, manietando o papel do espectador.

Em Ricoeur, a ênfase é colocada na acção do Homem, na sua criatividade para interpretar (múltiplos) sentidos presentes no símbolo, enquanto estrutura rica de significações de um mundo que não se dá a conhecer directamente. Assim, p. ex., o potencial criativo de uma obra de arte e a possibilidade do seu desvelamento são espoletados através da análise interpretativa que o espectador conseguir suscitar. É, pois, através de uma hermenêutica das riquezas do símbolo que a verdade do ser se pode revelar.

Naturalmente que, em quaisquer dos casos, não é garantido o desvelamento do ser. A diferença está, sobretudo, que, em Heidegger, o papel do ser humano é minimizado e, em Ricoeur, evidencia-se um apelo salutar à criatividade humana para a interpretação. É, na lógica desta última perspectiva que se tem movido a presente investigação, sublinhada logo pela pergunta de pesquisa.

torna-se concebível (criativamente, como é próprio do campo simbólico) quando analisada a partir da dupla vertente que compõe um símbolo, como temos vindo a salientar: a do referente real (denotativa) e uma manifestação subjectivada desse real (conotativa).

Assim, diante da situação exemplar, descrita por Didi-Huberman, que é a confrontação do Homem com a sua finitude, quando se encontra face a face com uma tumba, é possível associar, num mesmo contexto simbólico, um elemento real (o túmulo) e um sinal figurado (a projecção da morte para que remete).

Mas, operacionalizamos ainda uma interpretação mais ousada do símbolo: relacionar num mesmo contexto a *atitude lúcida* diante do túmulo (a da confrontação com a evidência de que o Homem é um *ser-para-a-morte*), entendida como o elemento real do símbolo com a *atitude evasiva* (que faz da confrontação com o túmulo um exercício fantasioso de crença), entendida como sendo o elemento figurado, conotativo.

Desta forma, consideramos ser possível reconfigurar a interpretação da morte através do campo simbólico, lugar privilegiado de actuação da criação artística. Assim o salienta Samaniego, quando destaca que o plano do figurado é o lugar, por excelência, da manifestação do possível que caracteriza a actividade artística, por se reconhecer que, nesse plano, a humanidade aceita entrar nesse jogo inventivo em que finge conhecer os fenómenos mais secretos da existência (cfr. Samaniego, 2015a, p. 205). Ora, a finitude humana pode ser, portanto, trabalhada artisticamente através da dupla categorização do símbolo ricoeuriano: no plano do simbolizante encontrar-se-ão as manifestações factuais, os elementos reais associados à morte (p. ex., onde estão inscritas as marcas materiais do túmulo, para usarmos o exemplo de Didi-Huberman); no plano do simbolizado, abrir-se-á o campo da potenciação criativa para lá do que é factual (as *atitudes evasivas* de que fala Didi-Huberman), mas cuja ligação à realidade – que o caracteriza o símbolo – é conferida por derivar necessariamente dos referentes factuais do elemento simbolizante.

Ainda neste contexto, importa salientar o modo como o crítico Delfim Sardo entende a arte, considerando-a *imanente por condição*, dado que as alterações que produz concretizam-se no campo da imanência, logo, sendo *vistas, ouvidas, tocadas* (Sardo, 2014, [URL]). Não obstante – sendo este o campo que pretendemos ressaltar –, este crítico e curador advoga que *há artistas que trabalham na convicção de que as suas obras podem servir de passaporte para uma outra zona perceptiva, cognitiva ou genericamente espiritual que não se esgota nas inferências ou nas interpretações que a presença convoca* (Sardo, *ibidem*). Portanto, o entendimento que temos conferido ao símbolo, possibilita o acolhimento, numa mesma obra, de ambas as perspectivas, enfatizando, todavia, a manifestação daquela outra zona perceptiva, não tangível, espiritual até de que fala Delfim Sardo.

Podemos analisar o final d'*O Sacrifício* (1986), de Andrei Tarkovski, a partir desta análise simbólica assente no duplo carácter do símbolo onde um plano material abre sentidos figurados. Alexander, o protagonista, confrontado com a ameaça do extermínio da humanidade devido ao início de um conflito nuclear, vê-se colocado diante de uma situação limite. Ao contrário do personagem pescador do filme *Luz de Inverno* de Bergman (1963) que, diante de uma situação similar de confrontação com a iminência de uma guerra nuclear, opta por se suicidar, Alexander opta por um caminho redentor. Tal opção passa por se envolver sexualmente com a empregada Maria – seguindo o apelo do carteiro Otto que considera que somente tal acto poderá impedir que o mundo se destrua com o conflito nuclear, dadas as qualidades de feiticeira desta mulher. Na manhã seguinte a este encontro sexual-redentor, Alexander ao regressar a casa, apercebendo-se que, efectivamente, a vida voltara ao seu normal. A electricidade foi estabelecida. O rádio volta a tocar, mas já sem anunciar notícias do conflito nuclear. Em agradecimento a Deus, conforme havia prometido, oferece em sacrifício algo que muito estimava: a sua casa, o seu lugar de asilo e segurança, o local de reunião familiar, a morada onde guarda os seus pertences, o refúgio face ao mundo exterior, etc.

Ou seja, diante da morte iminente, o protagonista arrisca reler os acontecimentos à luz de uma configuração simbólica, reconfigurando-os. Ofereceu um sacrifício pessoal na tentativa de pôr termo ao conflito nuclear: incendiou a casa onde vivia com a família (elemento real – simbolizante), como se este *holocausto* pudesse substituir o desastre nuclear que poria fim à sua família e, num plano mais alargado, a toda a humanidade (elemento fictício - simbolizado). Com este acto acreditou ser possível salvar o mundo do extermínio, por remissão. E Tarkovski demonstrou-nos que tal acção substitutiva-redentora surtiu efeito, embora todos aqueles que viram a cena, consideraram o gesto de Alexander desprovido de sentido, com exceção do carteiro. De modo que a figura redentora foi levada por uma ambulância (para um hospital psiquiátrico?), dada como louca, numa acção de redenção da humanidade de pendor cristológico⁵³.

⁵³ Alexander aproxima-se, aqui, dos indivíduos que se encontram à margem da lógica comum da sociedade. Aqueles que se excluem das matilhas, os marginais de que nos falam Deleuze e Guattari (2007, p. 315), como o são os feiticeiros, ou loucos ou os artistas – aprofundaremos este contexto na [III] Hipótese plástica. São sujeitos que agem de forma anómala, habitando as fronteiras dos campos, estabelecendo uma relação de aliança com o demoníaco enquanto potência do anómalo. (Deleuze, Guattari, p. 315).

Alexander, face a uma situação radical, perante o abismo, sentindo que já nada tem a perder – pois nada sobra se se perde a vida – opta por uma atitude *extra-ordinária*, apartando-se da comunidade, estabelecendo um pacto irracional com a feiticeira, actuando anormalmente, oferecendo um sacrifício, a imolação da sua habitação através do fogo.



Figura 30. Tarkovski, *O Sacrifício*, 1986, (DVD), Suécia, Reino Unido, França, 142 min., cor, sonoro,
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme
O momento em que Alexander dá início ao incêndio



Figura 31. Tarkovski, *O Sacrifício*, 1986, (DVD), Suécia, Reino Unido, França, 142 min., cor, sonoro,
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme
Alexander, no chão, à esquerda, a olhar para a casa que acabou de incendiar

Para Žižek (2010, p. 218; pp. 221-2), numa interpretação de pendor psicanalista, tal acto responde a uma compulsão do superego que este filósofo também considera desprovida de sentido. No entanto, no plano poético-simbólico que aqui enfatizamos, é pouco relevante se o acto de Alexander se pautou pela (ir)racionalidade ou, em última análise, se chegou a produzir o efeito que o próprio pretendia. O enfoque que pretendemos dar está na leitura que o protagonista, enquanto ser humano ameaçado e, por isso, confrontado com a sua própria finitude, faz da situação que observa, ao ponto de o conduzir a uma acção que vai para lá do plano material, entrando no simbólico. Pelo que a efectivação desta acção, por despropositada que pareça para a sua família, cumpre uma função de *sublimação* da morte. E é aqui que está a decisão poética: a opção por um caminho claramente simbólico, de crença ilógica, mas capaz de

reconfigurar a realidade material (pôr fim ao conflito nuclear). Pelo que a aceitação da dimensão conotativa do símbolo acaba por transformar a dimensão real presente neste. Isto, naturalmente, só é possível, porque a arte nos permite aceitar outras leituras da realidade.



Figura 32. Tarkovski, *O Sacrifício*, 1986, (DVD), Suécia, Reino Unido, França, 142 min., cor, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

Em suma: a morte pode ser (figuradamente) suplantada pela dimensão poética do símbolo ricoeuriano. Alexander parece acolher uma atitude que Didi-Huberman (2011) chamaria de *evasiva*, assente na esperança de uma vida celestial pós-morte e, simultaneamente, numa *atitude lúcida* (Didi-Huberman, 2011), aceitando angustiadamente o absurdo da existência. A sua acção dupla é passível de ser lida e fundamentada no plano simbólico, numa reconfiguração da morte através do sacrifício, o que dá título ao filme⁵⁴.

Podemos, então, defender que este imaginário (re)configurador da morte, ainda que, para Didi-Huberman seja numa linha de análise evasiva, quando perspectivado de um ponto de vista simbólico e, simultaneamente, fáctico, pode carregar sentidos tão ou mais autênticos de encarar a finitude que uma *atitude dita sóbria e melancólica* face à morte. Tal acontece porque uma abordagem simbólica de pendor poético, encarnada numa existência concreta e não num

⁵⁴ Absurdamente, uma narrativa inteiramente oposta à de Alexander de Tarkovski, ainda que usando os mesmos componentes para a construção do enredo preñado de referências simbólicas – casa, finitude, loucura –, encontra-se no texto *O Quarto* do poeta Herberto Helder (2006, p. 140). Aí, um dos protagonistas resolve construir uma casa, assumindo ser a sua última tarefa capaz de dignificar o sentido da sua vida. *Quanto ficar pronta já nada mais terei a fazer. Seria estúpido procurar sobreviver-me* (Helder, *ibidem*). Para tal, força os operários a trabalhar lentamente na edificação da habitação, como que atrasando o momento derradeiro do cessar da sua vida. O veredito também se assemelha: *o capataz supõe que sou louco. Nunca custou tão caro uma casa de um só piso* (Herberto Helder, *ibidem*). Ou seja, neste caso a ameaça não vem do exterior, como é sugerido na narração de Tarkovski. No texto de Herberto Helder é o próprio protagonista que toma a iniciativa de antecipar qualquer situação que possa ameaçar a sua vida, de modo que planifica o contexto que determinará o seu findar.

pensamento teleológico pós-morte, abre-nos a uma pluralidade de representações que reconfiguram o sentido que concedemos à finitude. É aqui que a linguagem de cariz poético-simbólica tem o seu campo de actuação mais potenciado. Assim o destaca Ricoeur recorrendo ao testemunho de Jorge Semprún, em *L'écriture ou la vie* (in Ricoeur, 2011, pp. 42-43), que relata o momento em que, no campo de concentração de Buchenwald, um colega seu agonizava semimorto. Aí, já não era uma palavra médica que precisava ser dita, mas antes *poética e, nesse sentido, próxima do essencial* (cfr. Ricoeur, *ibidem*). É que, diz-nos ainda Ricoeur, *a verdade essencial da experiência [da morte] não é transmissível... ou antes, ela só o é pela escrita literária* (Ricoeur, 2011, p. 53) ou, dito de outro modo, pela linguagem poética. Relembremos novamente Gilbert Hottois (cfr. Introdução) quando salienta que face à finitude, as respostas simbólicas apresentam-se como as mais dignas de esboçar respostas (Hottois, 2003, p. 358).

É, pois, conferindo à morte humana um sentido figurado, – *não será toda a cultura humana uma forma de luta contra a morte?* (Teixeira, in Cabral, 1991, p. 991) –, que mais podemos adentrar-nos na questão da finitude, sem colapsarmos. É, então, no confronto com a morte, com a *Angústia* do vazio existencial, que as aberturas de significação conferidas pela arte outorgam novos significados à existência humana – porque *a arte é um catalisador* que opera transformações (Chafes, 2006, p. 154). E o ser humano é sedento de significações existenciais. É que o sentido poético de um símbolo, diz-nos ainda Rui Chafes (Chafes, 2012, p. 61), produzindo um outro modo de entender o mundo, para lá da lógica comum do quotidiano, como salientou Heidegger: *é o que desloca o espectador para um ponto onde uma nova construção da realidade pode acontecer* (Chafes, *ibidem*). Daí que o campo de acção da poética consista no estabelecimento de um *desvio* que quebre o quotidiano, como salientou Heidegger (1989) –, desconstruindo códigos de comunicação existentes, abrindo fissuras – tal como Roland Barthes definirá o *punctum* que marca o espectador, como veremos seguidamente.

[2.2.3] O impacto poético da obra de arte numa *fenomenologia vaga* de Roland Barthes⁵⁵

Roland Barthes, em *A Câmara Clara* (2019, p. 35 e seg.), denomina à capacidade pungente de impacto que uma imagem pode conferir, ao ponto de agitar as rotinas do espectador, de *punctum*⁵⁶. O *punctum* é uma marca pontuada, algo que fere e mortifica o espectador (Barthes, *ibidem*), retirando-o da banalidade do seu quotidiano, como diria Heidegger com a sua poética. Para Barthes, esta *atração* que a imagem ou obra de arte exerce sobre o espectador, tem como

⁵⁵ É o próprio Roland Barthes, conceituado semiologista, que no seu ensaio *A Câmara Clara* descreve que pedirá emprestado à fenomenologia *um pouco do seu projecto e linguagem*, deformando-a ou esquivando-se dos seus princípios em função dos caprichos da sua análise (Barthes, 2019, p. 41). De modo que apelida a sua investigação de uma *fenomenologia vaga, desenvolta, cínica*, até (...) (Barthes, 2019, pp. 28-29).

⁵⁶ A análise de Roland Barthes em *A Câmara Clara* (2019) é focada na imagem fotográfica. No entanto, para o que é relevante para o estudo que temos levado a cabo, consideramos que a operacionalidade destes conceitos pode ser igualmente aplicável ao leque mais alargado das artes plásticas, como a pintura ou a videoarte.

Não obstante, consideramos pertinente apresentar uma distinção fundamental que Barthes identifica como distinguidora da fotografia de outras artes plásticas. Com isto não queremos atestar o sentido da afirmação no que respeita à imagem fotográfica antes, partindo das suas premissas, propomo-nos aprofundar o estudo no que concerne à análise da percepção visual da pintura.

Segundo o autor, a fotografia de uma qualquer coisa – com excepção da representação do ser humano – , dá-se logo a ver totalmente. *A fotografia é crua, em todos os sentidos da palavra* (Barthes, 2019, p. 117). Ou seja, a sua imagem *entrega-se em bloco*, de uma só vez, *apenas posso varrê-la com o olhar*, sem ser possível *aprofundar* (Barthes, *ibidem*). A fotografia é toda, por natureza, evidência (Barthes, 2019, p. 119). No entanto, quando se trata de retratar uma pessoa, a fotografia *autentifica*, confirma *a existência de tal pessoa* para lá da questão da mera semelhança. Na fotografia de um ser humano, Barthes procura conhecê-lo por inteiro, coisa que a fotografia é incapaz de oferecer. E aí, a hermenêutica da imagem é mais complexa. Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936-39), já havia advogado que o rosto humano escapava ao valor expositivo da imagem reprodutível:

no culto da recordação dos entes queridos, ausentes ou mortos, o valor de culto da imagem tem o seu último refúgio. (...) É isto que faz a sua melancolia e beleza inigualáveis. Mas quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição sobrepõe-se, pela primeira vez, ao valor de culto (Benjamin, 1992, p. 87).

Tal especificidade do humano é manifestada numa fotografia que se torna especial para Barthes, a fotografia do Jardim de Inverno, como veremos mais à frente.

Roland Barthes tem consciência de que este varrer a imagem com o olhar não acontece com outras artes (Barthes, 2019, p. 117), que *apresentam o objecto de uma forma frouxa, discutível* que, assim, *levam o espectador a desconfiar daquilo que julga ver* (Barthes, 2019, pp. 117-118). Ora, a pintura será um desses casos, onde jamais se contempla uma imagem de uma só vez, até porque a pintura é mais do que somente uma imagem manifesta (conteúdo representacional, mais ou menos temático). A pintura é também objecto, sendo igualmente constituída por matizes cromáticas, texturas, registos de pinceladas, etc. Daí que a aproximação à pintura surge num duplo sentido:

- procura de identificação com a imagem manifesta (o que mais a poderia aproximar da fotografia, ainda que a concepção da imagem provenha de tradições e concepções diferentes);
- plasticidade que constitui essa imagem manifesta.

Pelo que o espectador de pintura tende a comportar-se diferentemente do espectador de fotografia, mesmo quando esse espectador é o mesmo sujeito. Na pintura é impelido a uma contemplação não só do conteúdo da imagem, mas igualmente da sua expressão plástica, pelo que a imagem pictórica apela a uma aproximação progressiva, a fim de desbravar as marcas que conferem forma à imagem resultante.

efeito a produção de um estado de ânimo, como se este estivesse a viver um momento de aventura, pois a aventura anima (Barthes, 2019, p. 28). Esta *agitação interior* que a contemplação da obra produz – uma espécie de *indizível que quer ser dito* e manifesto – apresenta-se como uma condição contrária à de estupidez na recepção da obra (Barthes, 2019, p. 27).

O *punctum* surge, portanto, como que uma *picada* ou um *pequeno corte* capaz de perturbar a interpretação comum de uma imagem (Barthes, 2019, p. 35) criando, efectivamente, um antes e um depois da sua leitura. O *punctum* é o que faz o espectador romper com o torpor do *impessoal* heideggeriano e a questionar-se sobre o que contempla, uma vez que *requer subitamente toda a [sua] atenção* (Han, 2016, p. 47).

O *punctum* é então, caracterizado por Barthes, como uma espécie de fora-de-campo subtil (Barthes, 2019, p. 67), que atrai o espectador para fora do quadro. Isto é, que o leva para lá do que se apresenta objectivamente manifesto na obra – o plano denotativo – e fá-lo entrar no campo do poético, *como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver* (Barthes, 2019, p. 67). De forma que o *punctum* afasta-se das imagens objectivamente declarativas, focadas numa exposição directa, sem qualquer intenção para lá do que exibem cabalmente. A este tipo de imagens, Barthes, denomina-as de pornográficas⁵⁷. São fotografias cujo objectivo consiste somente na *apresentação de uma única coisa, o sexo: nunca há um segundo objectivo (...) que venha semiesconder, adiar ou distrair* (Barthes, 2019, p. 50). Neste sentido, são imagens/obras de arte pouco ou nada vocacionadas para leituras mais extensivas, abrangentes, isto é, de âmbito poético, mais próximas do objecto de estudo desta investigação. Por isso, para Roland Barthes *não há punctum na imagem pornográfica* (Barthes, 2019, p. 67), visto que estas imagens são unifocais, não mostrando possuir capacidade de agitar uma leitura mais imediata por parte do espectador. Como refere Byung-Chul Han, na sua leitura de Barthes, a *pornográfica presença permanente do visível destrói o imaginário*, pelo que acaba por não dar nada a ver, para lá do pouco que já mostra, (Han, 2016, p. 17), uma vez que não têm esconderijo algum (Han, 2016, p. 48). São, pois, imagens lisas e polidas (Han, 2016, p. 48), não oferecendo qualquer resistência, nem criando qualquer dor na recepção da mesma, (cfr. Han, 2016, p. 11). São, assim, imagens demasiado estreitas e circunscritas, sem capacidade para ferir o espectador, de o tirar do torpor do quotidiano.

⁵⁷ Roland Barthes refere-se efectivamente a imagens de cariz sexual. Todavia, é possível utilizar o termo também num sentido metafórico: é pornográfico aquilo que não tem filtro, que não percorre etapas, logo, conotado com aquilo que se expõe totalmente, de uma vez só. Aquilo que Byung-Chul Han refere como sendo caracterizador do *contacto imediato entre a imagem e o olho* (Han, 2014, p. 12).

Neste sentido, somente podem existir marcas pontuadas de sensação, isto é, de *punctum*, em obras de arte de cariz erótico⁵⁸, aquelas capazes de conduzir o *espectador para fora do seu quadro*, (Barthes, 2019, p. 67), abrindo-o à pluralidade de interpretações.

Por outro lado, cada espectador poderá encontrar – sem garantias que as encontre – as suas próprias marcas, pois o momento do *punctum* deriva, acima de tudo, de uma recepção subjectiva por parte de cada espectador. Muitas vezes, é um «*pormenor*» que desencadeia o *punctum* (Barthes, 2019, p. 52), apoderando-se da apreciação que o espectador estava a ter até ali (Barthes, 2019, p. 58). Portanto, o *punctum* que o poderá atingir, se vier a brotar – nada garante que brotará, mesmo que o espectador se disponha a abrir-se à contemplação e leitura da imagem artística – fá-lo-á enraizado no terreno fértil da sua história biográfica. No caso específico de Roland Barthes, esses momentos, como o próprio declarou, estão ligados à memória da sua mãe (cfr. Barthes, 2009; Barthes, 2019). Pelo que o *punctum* será, certamente, diferente para cada espectador, dado o seu modo único, autobiográfico, de ver. Assim, ainda que vários espectadores possam ficar tocados por um mesmo detalhe da imagem/obra de arte, cada um terá contextos e fundamentos diferentes para se estabelecer essa ligação afectiva a dado detalhe. Deste modo, mesmo quando o espectador se permite abrir à contemplação da obra, nada garante que esta sua entrega deliberada lhe conceda a abertura a um momento *punctum*. Segundo Roland Barthes, é antes, uma pequena ferida que *salta da cena como uma seta, e vem trespassar* o espectador (Barthes, 2019, p. 35). Isto porque, como salienta Byung-Chul Han, *não há poética sem acidente, (...) sem ferida não há poesia nem arte (...) [e] sem dor nem vulneração, o que se mantém é o idêntico, o que nos é familiar, o habitual* (Han, 2016, p. 46). Ora, o *punctum* barthesiano *anuncia-se como (...) o olhar de um predador que me olha e que põe em questão a soberania dos meus olhos* (Han, 2016, p. 47). Esta perspectiva relembra-nos Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2011, p. 13), como já assinalámos, quando advoga que, quando olhamos para algo – que implique uma perda, um findar, uma morte –, esse algo também retribui o olhar, implicando connosco, perseguindo-nos, ferindo-nos como um *punctum*. Nesta linha de pensamento, o artista Rui Chafes aponta, igualmente, para a *consciência da ferida*, causada pelas marcas da morte e que, por isso, nos deixa *despertos* e nos mantém acordados (Chafes, 2006, p. 155), – o que nos aproxima, igualmente, da vida autêntica heideggeriana. Isto porque *a arte tem de ferir* o espectador, tal *como a morte*, caso contrário, diz ainda o escultor, quem observa uma obra de arte, fá-lo apenas de um modo lúdico, desaproveitando, assim, o seu tempo (cfr. Chafes, 2006, p. 155).

⁵⁸ Novamente, Barthes aponta para uma referência de cariz sexual, embora termo seja passível de ampliação semântica para outros campos da actividade artística.

Como temos vindo a salientar, o *punctum* barthesiano enquadra-se no campo desencadeador do poético presente na [II] Hipótese processual. No entanto, também acresce um novo dado à [I] Hipótese da investigação: o momento *punctum* – essas marcas sensíveis que irrompem da obra e atingem o espectador, ao ponto de o poder despertar para uma existência autêntica, – pode ser impulsionado porque, de alguma forma, encontra ecos na biografia do espectador. Sobretudo quando lidam com a questão da finitude humana. Assim, o impacto do *punctum* acontece, portanto, no encontro com certas vivências emocionais do espectador e não tanto derivado de conjecturas racionais deliberadas por parte deste. Vejamos um exemplo específico de Roland Barthes. Após a morte de sua mãe, o pensador francês vive dolorosamente a sua perda, registada, p. ex., em *Diário de Luto* (concebido entre 1977-79) ou em *A Câmara Clara* (1980). A dado momento, começa a arrumar fotografias antigas da sua mãe, consciente de que *por muito que consultasse imagens, não iria recordar-se dos seus traços* (Barthes, 2019, p. 73). O autor não tinha particular interesse estético por essas fotos, ao indicar que *não podia sequer dizer que gostava delas: não me punha a contemplá-las, não mergulhava nelas* (Barthes, 2019, p. 73). Ou seja, num primeiro olhar, considerava que as fotografias não eram impactantes, de modo que, num segundo momento, não se dedicava a olhá-las dedicadamente, a analisá-las profundamente.

Daqui, retiramos uma inferência para este trabalho de investigação: se, num primeiro momento, o espectador, num olhar inicial sobre uma imagem/obra de arte, não encontrar nela algo que o *cative* – e *só se conhecem as coisas que se cativam* (Saint-Exupéry, 2019, p. 70) –, esse espectador seguirá, provavelmente com ligeireza, o seu olhar para a obra seguinte. Com isto, não se permite abrir ao potencial que a obra de arte poderia emanar. O próprio Roland Barthes relata essa experiência, salientando que passava as fotografias levianamente pelos seus olhos, sem que alguma lhe parecesse *verdadeiramente «boa»* (Barthes, 2019, p. 73). Daí que *se algum dia as viesse a mostrar a amigos meus, duvido que elas lhes dissessem qualquer coisa* (Barthes, 2019, pp. 73-74). Isto porque, se essas imagens não eram impactantes para quem as conhecia bem, menos o seriam para quem as imagens não lhe eram familiares.

Aquilo que ligava, como um *punctum*, Barthes a estas fotografias antigas da sua mãe seria, sobretudo, a *História* a que estas remetiam, cujo contexto Barthes não havia vivido. Ou seja, para este pensador, é necessário haver alguns elementos de identificação com as imagens para que estas conduzam a uma relação com quem as observa. Esta ligação, na nossa perspectiva, será fundamental para vir a criar uma ligação entre obra e o observador, ao ponto de este poder vir a tornar-se espectador. Daí que Barthes refira que para *encontrar* e reconhecer (a idealização que tem sobre) a sua mãe, precisa encontrar nessas fotos alguns elementos que lhe sejam igualmente familiares. P. ex., alguns *objectos que ela tinha sobre a cómoda, uma caixa de pó-de-*

arroz em marfim, (...) ou uma cadeira baixa que hoje está junto da minha cama (...) (Barthes, 2019, pp. 74-75). Ou seja, objectos que o próprio já reconhece como também fazendo parte da sua história e de uma história comum entre Barthes e a sua mãe – e que, assim, assumem um outro papel (identitário), para lá do de *mera serventia*⁵⁹.

Por isso, quando Barthes contempla uma outra fotografia em que a sua mãe o aperta nos braços quando era pequeno, reconhece que tal imagem pode *despertar* nele o *perfume do pó-de-arroz*, já anteriormente mencionado.

Não obstante – e novamente relevante para este estudo –, Barthes admite que esta procura pela identificação de algo que lhe agarre a atenção (um momento *punctum*) – no caso, recordar a sua mãe na sua completude, e não somente, parcelarmente –, é obtido à custa de um esforço contemplativo, de *um trabalho doloroso* (Barthes, 2019, p. 76). Ou seja, a contemplação de uma imagem/obra de arte, mesmo quando se tem familiaridade com a mesma, é semelhante ao trabalho cíclico de Sísifo: *subir, tenso, até à essência, voltar a descer sem a ter contemplado* [a imagem da sua mãe] *e recomeçar* (Barthes, 2019, p. 76). Apresenta-se, pois, como uma tarefa exigente para o espectador que se deixa implicar pela obra que contempla. No entanto, esta insistência trará resultados consoladores:

Assim estava eu, sozinho, no apartamento onde ela acabara de morrer, contemplando uma a uma, à luz do candeeiro, essas fotos da minha mãe, recuando lentamente no tempo, com ela, procurando a verdade do rosto que eu amara. E descobri-a (Barthes, 2019, p. 77).

Ou seja, um espectador que se empenhe na contemplação de uma obra de arte, poderá ser recompensado com a obra a olhá-lo de volta, como salientou Didi-Huberman. E neste entrosar de olhares, se abre uma clareira, onde a obra se desvele, para recorrer ao vocabulário heideggeriano. Este momento de revelação *punctum*, causado por um pormenor com implicações biográficas, passa a dominar toda a leitura que o espectador faz da obra (Barthes, 2009, p. 58), ao ponto de lhe modificar a significação do que contempla (Barthes, 2009, p. 51). Esta marca sensível expressa-o Roland Barthes quando se depara com uma imagem de sua mãe, quando esta tinha cinco anos de idade. Pela primeira vez, entre um manancial de imagens indiferentes, esta fotografia dava-lhe *uma sensação tão segura como a recordação* (Barthes, 2019, p. 79), afirmando: *Observei a menina e encontrei finalmente a minha mãe* (Barthes, 2019, p. 78).

A essa imagem designa de *Jardim de Inverno* (Barthes, 2009, p. 178; Barthes, 2019, p. 78 e seg.)

⁵⁹ É interessante como estes objectos adquirem um outro sentido, individualizam-se, tornam-se caracterizadores de vivências, exactamente, porque entram na História pessoal de quem contempla.

e sobre ela diz: *qualquer coisa como uma essência da Fotografia pairava nessa foto particular* (Barthes, 2019, p. 83), levando-o a questionar-se sobre o sentido da sua própria existência, ao ponto de considerar que essa fotografia devia ser alvo de interrogação em relação ao *amor* e à *morte* (Barthes, 2019, p. 83). Diante dessa fotografia, Barthes não só reconhece a sua mãe (questão de semelhança com o referente). Diante dessa fotografia, Barthes também volta a *encontrar* a sua mãe (questão da relação com o outro), num despertar brusco, onde as palavras falham (Barthes, 2019, p. 119). Diante dessa foto, Barthes interroga-se sobre questões fundamentais da vida: o amor e a morte.

Se em todas as outras fotografias em que identificava a mãe, havia alguma dissimulação, na do Jardim de Inverno, bruscamente a máscara desaparecia (Barthes, 2019, p. 120) e *desvelava* a [sua interpretação da] *verdade* da sua mãe (Barthes, 2019, p. 122).

Esta descrição de Barthes aproxima-se do discurso heideggeriano sobre a verdade da obra de arte como desvelamento do *ser*, como *aletheia*.

No entanto, este desejo de *encontro* com a essência do outro, conferida pela obra de arte, fica sempre aquém, porque é *indizível* (Barthes, 2019, p. 118-119). Se, por um lado, se mostra *evidente* (a fotografia expõe a realidade observável), por outro, mostra-se *improvável* (não se pode provar que se está perante a *essência* do outro que se observa mediado pela imagem) (Barthes, 2019, p. 119).

Assim, diante dessa fotografia, desabafa: *eu só podia esperar a minha morte total* (Barthes, 2019, p. 83). Ora, esta afirmação de Roland Barthes, motivada pela contemplação de uma imagem fotográfica (mas igualmente aplicável a outros *meios* artísticos), atinge directamente o problema de pesquisa desta investigação. O autor de *A Câmara Clara* – ilustre semiólogo, acostumado estudioso no desenvolvimento de sistemas de significação de signos nomeadamente, de cariz visual –, demonstra-nos, através do seu próprio exemplo, como uma obra de arte pode levar o espectador a pensar no seu existir, confrontando-se com a sua própria finitude.

Apesar de todo o impacto que a fotografia provoca em Barthes, ao ponto de o pôr a reflectir sobre a sua própria mortalidade, o autor opta por não mostrar essa imagem, pelo facto de considerar que esta só teria impacto para si mesmo: *Ela só existe para mim*, pela história pessoal que o une ao contexto registado pela imagem. Assim, certamente para mais ninguém, essa foto teria elementos para causar uma ferida, um *punctum*, em quem a observasse. Como justifica Barthes: *Para vós, não seria mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do «qualquer».* (...) *nela não há para vós qualquer ferida* (Barthes, 2019, p. 84).

Ora, a posição de Barthes diverge daquela que, p. ex., Tarkovski adoptará, segundo o ensaísta e cineasta José Manuel Mouriño. Para este autor, enquanto Roland Barthes n' *A Câmara Clara*

identifica o *punctum* como um impacto sensível diante de uma imagem que lhe é familiar, mas que se tornaria banal se mostrada a outros observadores, já Tarkovski considera que qualquer imagem pode conferir um impacto, mesmo que o espectador não tenha uma relação directa (e biográfica) com ela (cfr. Mouriño, 2015, p. 28 e seg.). Não que Tarkovski *aceite ingenuamente a onnipotência do medium* fotografia; o que ele procura é fazer com que essas imagens cheguem *convenientemente aos potenciais observadores* (Mouriño, 2015, p. 28). Para tal, o cineasta russo procura tornar essas fotografias íntimas para quem as contempla, com uma proximidade tão grande quanto o seu criador. É o que acontece, segundo Mouriño, no filme *O Espelho* (1975) (Mouriño, 2015, p. 29), ou mais tarde com *Nostalgia* (1983). Em ambos os casos, Tarkovski parte de um universo de fotografias pessoais, o que confirma que as sensações pungentes dessas imagens ultrapassaram largamente a autorreferencialidade do artista. Portanto, Tarkovski permite-nos alargar o *punctum* de Barthes, tornando a lógica da recepção de obras de arte mais abrangente.

Deste contexto, interessa-nos retirar ainda uma outra consequência que se ligará, de alguma forma, com a [III] Hipótese de investigação, a da sensação pictórica. O *interesse* fulgurante que advém da contemplação de uma imagem ou uma obra de arte está para lá de elaborações mental premeditadas e controladas (Barthes, 2019, p. 105), quer pela relação que o espectador estabelece com o que contempla, assim como pela intencionalidade do artista (Barthes, 2019, p. 56). A lógica do *punctum* é, sobretudo, instintiva e associa-se às vivências do espectador. Está, como veremos numa fase mais adiantada desta investigação, mais próximo da lógica da sensação de que aborda Gilles Deleuze (2011), uma vez que, *em arte, (...) não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas sim de captar forças, que são a condição da sensação* (Deleuze, 2011, p. 111). De modo que a conjuntura que possibilita a criação de um momento *punctum* capaz de perturbar ou mesmo criar um corte com o quotidiano amorfo do espectador está para lá de, p. ex., inferências lógico-rationais, bem como de competências de virtuosismo técnico por parte do artista. Como diz Barthes, *certos pormenores* [da imagem ou objecto contemplado] *poderiam «ferir-me»*. *Se não o fazem, é certamente porque foram lá colocados intencionalmente pelo artista* (Barthes, 2019, p. 56). Ou seja, o impacto que a obra de arte pode produzir no espectador, não é proporcionalmente ampliado pelo enfoque técnico do artista, podendo mesmo produzir o efeito contrário: enfraquecer a repercussão e a vitalidade da interacção do espectador com a obra. Novamente, esta abordagem de Barthes relaciona-se directamente com o problema de pesquisa desta investigação e terá o seu desenvolvimento na [III] Hipótese plástica.

[2.2.4] Ainda algumas anotações artísticas sobre a poética para inspiração da prática artística

Apresentamos agora dois exemplos de trabalhos artísticos que, de algum modo, se podem analisar em torno da simbologia do poético. Assim, destacamos a obra escultórica de Alberto Giacometti, e *A Palavra* (1955), do cineasta Carl Dreyer.

[2.2.4.a] A poética da imperfeição de Alberto Giacometti

Giacometti: (...) Estoy arruinando el retrato.

James Lord: No seas absurdo.

Giacometti: Pero es verdad.

James Lord: Eso solo es tu opinión. Nadie piensa que el artista sea capaz de juzgar su propia obra.

James Lord, *Retrato de Giacometti*, 2019, p. 147

Segundo Deleuze, *há duas maneiras de invocar as destruições necessárias* dos preconceitos que o ser humano vai cristalizando sobre o ser das coisas:

1. uma é política e procura, precisamente, *negar a diferença para conservar e prolongar uma ordem estabelecida* (Deleuze, 2000, p. 117);
2. a outra é poética e é onde o seu criador se encontra apto a alterar todas as ordens e todas as representações para afirmar a *diferença*, isto é, em permanente devir (cfr. Deleuze, 2000, p. 93)⁶⁰.

As destruições dos preconceitos levadas a cabo pelo artista numa acepção poética conduzem, frequentemente, ao abandono da figuração e mesmo de toda a representação, num sentido mais lato (cfr. Deleuze, 2000, p. 139), rumo ao indeterminado, à contínua transformação, enfim, àquilo que é do âmbito da *diferença* (cfr. Deleuze, 2000, pp. 82-83). O poeta será, pois, sempre um criador nómada, sem filiação artística a subjugá-lo (cfr. Deleuze, Gattari, 2007, p. 315).

Ora, o artista suíço Alberto Giacometti enquadra-se exemplarmente no filão daqueles que operam nas margens da sociedade, procurando desconstruir os pressupostos adquiridos e tidos, muitas vezes, por indiscutíveis. Destacamos, essencialmente, a fase madura da sua criação artística, logo após o período surrealista, a partir de meados dos anos 1940, quando o artista

⁶⁰ Deleuze enfatiza uma faceta ontológica do *ser* não presente em Heidegger, pois o filósofo alemão, segundo Deleuze, enunciou sempre o ser, mesmo nos seus desdobramentos, enquanto unidade ontológica (cfr. p. ex. Deleuze, 2000, p. 92), enquanto Deleuze expõe o ser enquanto *devir*. Isto porque o ser do indivíduo humano, segundo o autor francês, só vive em estado de *devir* permanente que se enuncia enquanto *diferença* (cfr. Deleuze, 2000, p. 93).

referiu ter descoberto o seu caminho pessoal. Esta maturidade começou, efectivamente, quando Giacometti reconheceu que passou a ver – e a criar – já sem os crivos da história da arte, ou seja, já sem os pressupostos e enquadramentos estéticos vigentes. Isto é, quando se abeirou das margens, aceitando-se como um marginal e se deparou com a infindável manifestação da diferença:

(...) Assim, desde o dia em que comecei a ver... Porque antes via através do ecrã, (...) via através da arte do passado e, depois, pouco a pouco, comecei a ver um pouco sem esse ecrã, e o conhecido tornou-se desconhecido, o desconhecido absoluto. Então isso foi o maravilhamento e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de o transmitir (Giacometti, cit. por George Bataille in Pinto de Almeida, 2021, p. 196).

Giacometti procurou captar, pois, o que estava para lá da engrenagem do *Impessoal* heideggeriano, para lá das rotinas e aparências, dos *clichés* que petrificam as forças da realidade do mundo. Giacometti é, portanto, um artista que não olha, antes vê.

Diz D. H. Lawrence, aqui evocado por Deleuze e Guatarri, que o artista, o poeta, é aquele que rasga o guarda-chuva que abriga o Homem comum das tormentas da existência. Este criador marginal cria uma fenda nos guarda-chuvas para poder *passar* uma corrente de ar, com o intuito de fazer entrar o *caos*, destruindo as *convenções* e *opiniões* da multidão que habita a inautenticidade. É, pois, por causa deste rasgão que a luz pode entrar e iluminar a *visão* daqueles que se encontram amorfos, que só olham, sem ver (cfr. Deleuze, Guattari, 1992, p. 178). Em consequência desta ruptura criada, agrupa-se uma *multidão de imitadores* do artista que consertam o guarda-chuva, com um *remendo* semelhante à visão que advinha da fenda. Nesse sentido, *serão sempre necessários outros artistas* (marginais) que façam *outras fendas*, que destruam as convenções, de modo a *restituir a incomunicável novidade que se tinha deixado de saber ver* (Deleuze, *ibidem*).

Giacometti é um desses poucos artistas que rompem o guarda-chuva das convenções para que o caos possa quebrar a rotina que uniformiza a manifestação do ser do Homem. É assim que se constrói o poético: quebrando com o quotidiano, com o pensar mecanizado e funcional onde tudo é passível de instrumentalização, como assinalou Heidegger. Alberto Giacometti é, pois, um criador que assenta a sua prática no poético, quando se esquia à representação figurativa (ao *cliché* acerca) da figura humana.

As suas obras, nomeadamente, as esculturas, parecem, num plano formal, assemelhar-se no decurso de décadas de trabalho⁶¹. Todavia, manifestam, ontologicamente, a diferença presente

⁶¹ Tal análise também pode ser extensível à sua criação ao nível do desenho e da pintura. Nestes meios a expressão é igualmente marcada por uma panóplia de gestos hesitantes que somente conseguem revelar hipóteses que, ora se aproximam, ora se afastam do objecto ou modelo retratado.

em cada momento, em cada manifestação plástica concretizada. Um mesmo modelo, como os retratos estatuários da sua companheira Annette, são a demonstração da energia vital que o artista encontrou em cada modelação. Isto porque, para o artista, o que estava em causa não era captar a verosimilhança da modelo, não era produzir uma ilustração de Annette, mas um abeirar, sempre periclitante, do próprio ser da sua esposa. Segundo Christian Alandete, director artístico do Institut Giacometti, o artista não só nunca se cansou de procurar captar a figura de Annette, como o fez *sem nunca esgotar as suas inúmeras variações* (Alandete, 2021, p. 18).



Figura 33. Alberto Giacometti, imagem com várias representações de Annette, em esculturas de bronze (atrás, fotografias de Peter Lindberg)

Fonte: fotografia própria, tirada na exposição *Alberto Giacometti, Peter Lindbergh – Captar o invisível*, Museu da Misericórdia do Porto, 18-09-2021

O busto da modelo vai-se modelando através de inúmeros ensaios de aproximação ao real, manifestos na multiplicidade de vestígios deixados pelos dedos de Giacometti, de orientações diversificadas.

Aquilo a que Giacometti se propõe, nas suas numerosas tentativas sempre infrutíferas, é captar aquilo que jamais é captável de modo definitivo: a manifestação do ser de Annette, uma vez que o *ser* se apresenta enquanto diferença (Deleuze) manifesta num jogo de ocultamento e desocultamento (Heidegger).

Tal incompletude patente na sua obra acaba, no entanto, por expor mais a vitalidade da modelo, o seu pulsar existencial. Não obstante a ânsia por registrar aquilo que vê, Giacometti jamais procura tornar-se declarativo na sua criação; o artista trabalha, pois, no plano conotativo da sugestão, da hipótese, do simbólico, como é próprio da mais alta expressão artística, conforme vimos a partir de Ricoeur. Será, portanto, assumindo a imperfeição e o inacabamento que Giacometti se abeira da representação, sempre fugidia, mas mais autêntica, da sua esposa. O busto de Annette expõe-se, portanto, caracterizado por uma aspereza rude e acidentada; no entanto, contém uma carga de vitalidade simbólica. Massa amorfa e, simultaneamente, Anette. Eis a mestria de Giacometti: avizinhar-se do ser, mas sem nunca chegar a conquistá-lo pela representação das formas.

Daí as 18 sessões que Giacometti exigiu ao crítico e amigo James Lord para o retratar numa pintura a óleo sobre tela, transposta para o livro *Retrato de Giacometti* (1980) e passado a filme (2017), por Stanley Tucci, sob o título *Ultimo Retrato*. A este propósito José Gil (2018, p. 362) refere que os esboços que Giacometti faz de James Lord têm duas funções: *centrar e descentrar simultaneamente a imagem (que deixa assim de visar o mimetismo); expandir, para além da bidimensionalidade, o espaço da imagem, com o intuito de a fazer sair dos seus contornos e limites, permitindo que a imagem se exponha pelas suas próprias formas e forças, para lá das escolhas do pintor que deve, somente, tentar adivinhar e deixar-se levar pelo nexos das próprias coisas. Será, assim, que o pintor ganha mais probabilidades de captar o real, de atingir a singularidade própria do objecto* (José Gil, 2018, p. 362).

A plasticidade irregular e rugosa das suas esculturas (cfr. [III] Hipótese) acentua a inquietação que caracteriza o ser humano que, em última instância, se adensa com a *Consciência* da sua própria fragilidade de ser finito. Portanto, como captar o *devir* humano, senão, através de um contínuo reajuste das formas, aceitando a imperfeição?

Será, pois, isto o poético: o observador, passando do estado de mero *olhar* para o de *ver* – assumindo-se, assim, como espectador – de cada vez que contempla a obra, só a conseguirá ver parcialmente, de modo provisório e figurado, pois Giacometti, reconhecendo a sua incapacidade em captar o semblante definitivo dos seus modelos, fá-los numa justeza incompletude. E quanto mais profundamente o espectador as examina, mais estas se mostrarão na sua diversidade, como uma coisa nova, como permanente hermenêutica. A incompletude que Giacometti confere às suas obras espicaça o modo conformado e rotineiro com que um espectador se abeira recorrentemente das coisas. Quiçá, neste defraudar, o espectador poderá abrir-se a uma outra realidade e, porventura, abeirar-se do ser da obra, que não se expõe, senão através do poético, através do rompimento do hábito, como salientou Heidegger.

Consequentemente, a criação plástica de Giacometti, no que tem de informe, expõe um ininterrupto *movimento*. Dirá Genet que *as estátuas de Giacometti levam-nos a dizer que elas estão em movimento* (Genet, 1999, p. 36), dada uma *pluralidade de centros*, numa *sobreposição de perspectivas e pontos de vista*, enfim, numa *coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação* (Deleuze, 2000, p. 121).

O movimento contínuo que Giacometti patenteia nas suas obras, sejam elas esculturas, desenhos, pinturas, aponta e revela a (re)construção permanente do ser humano. Por serem obras que manifestam o movimento, apresentam-se mais próximas da realidade que constitui, ontologicamente, o Homem, que é um ser em permanente devir, sempre num processo de construção, só conclusivo com a sua própria extinção. O inacabamento aparentemente desordenado das obras de Giacometti mostra-se, neste sentido, bem mais autêntico, na procura do ser do retratado, do que muitas obras artísticas que se submetem a um apurado detalhe na procura de atingir uma representação irrepreensível⁶².

Genet descreveu com argúcia a poética do inacabamento presente na obra de Giacometti:

Onde tenho pouco recuo, o retrato começa por ser um encavalgamento de linhas curvas, vírgulas, pequenos círculos atravessados por uma secante (...) à medida que me afastava (...) o rosto revela-se em todos os seus contornos, impunha-se (...) vinha ao meu encontro (...) como uma presença, uma autenticidade e um relevo terríveis (Genet, 1999, pp. 39-40).

Alerta-nos Byung-Chul Han que a generalidade do mundo contemporâneo não coabita bem com propostas que assumam e exponham o inacabamento e a imperfeição. Segundo este filósofo coreano, o excesso de positividade da sociedade ocidental actual tende a fomentar uma *estética do polido*, isto é, *um mundo de hedonismo, um mundo de pura positividade onde não há dor alguma, ferida alguma, culpa alguma* (Han, 2016, pp. 115-16)⁶³.

Os tempos actuais evidenciam, pois, uma mundividência que evita qualquer dor, rejeitando, consequentemente, aquilo que é próprio da actividade artística (Han, 2016, p. 16) que consiste, precisamente, em derrubar o modo habitual do ser humano se relacionar com o mundo – o tal romper do guarda-chuva, como destacou Lawrence, na lógica da poética heideggeriana. Assim, as propostas artísticas que exponham qualquer resistência, que causem qualquer tipo de incómodo ou desconforto, quer no agente criador como no espectador, são desconsideradas ou

⁶² A [III] Hipótese plástica, debruçar-se-á, mais concretamente, sobre algumas características que diferenciam uma obra de arte que se expõe acabada, polida e, em certo sentido, mais próxima da petrificação e, portanto, da falsidade da representação, e uma obra de arte que aceita a sugestão do inacabamento e da imperfeição.

⁶³ Voltaremos a abordar este autor na [III] Hipótese plástica, na secção *Frank Auerbach – assumir a rugosidade da tinta na imagem pictórica*.

mesmo eliminadas *por representarem obstáculos para a comunicação acelerada (...) que nada dá a interpretar, a descodificar ou a pensar* (Han, 2016, p. 12).

Ora, é amplamente perceptível que o trabalho de Giacometti, pelo que temos vindo a salientar, está nos antípodas de uma estética do *polido*, do *limpo*, do *liso* e do *impecável* com que Byung-Chul Han caracteriza a sociedade contemporânea (Han, 2016, p. 11), por inúmeras razões, das quais destacamos as seguintes:

1. Giacometti parte de uma consciencialização de que é impossível abarcar o ser dos modelos que retrata, uma vez que o ser do humano é devir (cfr. [III] Hipótese plástica: a sensação pictórica). Daí que retrabalhe as mesmas peças inúmeras vezes. Nele há uma busca permanente e obsessiva para que a sua produção se abeire da clareira do ser, consciente que esta, apenas pontualmente, se poderá manifestar em pequenos vislumbres, mas que nunca se desocultará plenamente;
2. Consequentemente, a sua criação assenta, não em pressupostos descritivos e categóricos, antes em modalidades figuradas, conotativas, deixando lugar para a interpretação poético-simbólica (na esteira de Ricoeur).
3. Daí o modo processual de trabalhar do artista que se delonga quase perpetuado no tempo, numa procura por uma inteligibilidade jamais atingível. O retrato do crítico de arte James Lord é disso um exemplo, só interrompido porque o modelo não se permitiu continuar neste ciclo infundável;
4. São, portanto, obras que dão testemunho da vulnerabilidade humana, incluindo a do próprio artista. Diz Jean Genet que

a obra de Giacometti torna o nosso universo tão insuportável quanto o artista parece ter sabido afastar o que lhe perturba a visão, e descobre o que resta do homem expurgadas que sejam as aparências (Genet, 1999, p. 17);

5. Por evidenciarem a vulnerabilidade do ser humano, em última instância, as obras de Giacometti apontam para a finitude. É, igualmente Genet, quem salienta que as suas esculturas estão mais próximas do povo dos mortos do que dos contemporâneos ou das futuras gerações: onde pertencem essas figuras de Giacometti (...) senão à morte? (Genet, 1999, p. 21; cfr. também p. 26 e p. 67). Por isso, são prenúncio da mortalidade humana.
6. Giacometti expõe o espectador, não a uma estética do *polido* (Chul Han), antes à Angústia (heideggeriana) da morte. A sua arte segue, pois, a proposta de Genet que afirma que é preciso uma arte – não fluída, antes pelo contrário, muito dura – dotada do estranho poder de penetrar os domínios da morte (Genet, 1999, p. 21; p. 26).

7. Por isso, Genet confia a Giacometti que é preciso coração forte para ter em casa uma estátua sua (...) [pois] uma estátua dessas no quarto e o quarto transforma-se num templo (Genet, 1999, p. 21). Um templo que mais não é do que morada do divino (cfr. 1Rs 8, 13) e, conseqüentemente, espaço privilegiado para a oração (cfr. Isaías 56, 7).
8. As obras de Giacometti, dando seguimento à argumentação de Genet, ajustam o espaço que as recebe, conferindo-lhe uma carga transcendente, onde o tempo cronológico, transitório, deixa de ser considerado. Dentro do templo habita-se uma outra ordem temporal, sem necessidade de uma aferição quantificável. Esse templo, enquanto receptáculo das estátuas de Giacometti, expõe-se como lugar fora da esfera do quotidiano. Lugar poético onde, enfim, o Homem se pode pensar a si mesmo e confrontar-se com os seus limites e, muito concretamente, com a sua finitude. As esculturas de Giacometti tornam, por isso, o espaço que habitam, um espaço de questionamento existencial. Quando as olhamos – e aqui podemos ampliar, igualmente, às suas pinturas e desenhos – somos por elas tocados e temos a experiência não da continuidade, mas sim da descontinuidade do espaço (Genet, 1999, p. 28) e, também, da descontinuidade do tempo. Abrem, enquanto obras de arte, um hiato no quotidiano do Homem comum, capaz de perturbar a estabilidade daqueles que se dispõem a contemplá-las.
9. A arte de Giacometti é, portanto, muito dura (Genet, 1999, p. 26), desconfortável, porque é dotada do estranho poder de penetrar os domínios da morte (Genet, 1999, p. 26). Por isso, a arte de Giacometti opera através de uma permanente destruição de ideias feitas. É, por isso, poética, ressaltamos uma vez mais, no sentido heideggeriano.

Em suma, contemplar a criação artística de Giacometti é possibilitar a abertura de uma fenda no modo habitual de encarmos o mundo. É *dispormo-nos* (caracter existencial heideggeriano) a ver a realidade numa modalidade poética, sujeitando-nos à ferida que a arte potencia – que, em última instância, consiste em confrontarmo-nos com a finitude –, ferida essa que nos manterá acordados, como já salientado por Chafes (2006, p. 155) e que vem ao encontro de uma *existência autêntica* (Heidegger, 2008, §40).

[2.2.4.b] Carl Dreyer: Uma poética do *milagre* na criação artística

O cineasta dinamarquês Carl Dreyer, no seu penúltimo filme, *A Palavra* (1955) (*Ordet*, no original dinamarquês), foi capaz de expor magistralmente como a arte consegue resgatar o ser humano, ainda que momentaneamente, do seu derradeiro momento de existência. Desta obra – premiada com o *Leão de Ouro* no Festival de Veneza –, pretendemos destacar a figura de

Johannes. Este personagem perturbado terá perdido o juízo enquanto estudante de Teologia, por excesso de estudo da filosofia de Soren Kierkegaard –, assim nos informará o irmão Mikkel, em conversa com o Padre que visita a família. Johannes apresenta-se tresloucado logo no início do filme, assumindo-se como uma personificação de Cristo, ao declarar-se como sendo Cristo:

Malditos seáis, impostores. Malditos seáis por vuestra falta de fe. Malditos seáis por no crer en mí, Cristo resucitado. Dios me há enviado como profeta en su nombre... (Dreyer, 1954, DVD).

Nesta apresentação inicial de Johannes fica logo patente a sua denúncia à descrença que a humanidade tem em Deus. Manterá este tom por todo o filme. E fá-lo num registo monocórdico, inexpressivo e impessoal, com exceções na conversa que tem com a sua sobrinha Maren e no momento da ressurreição. É, igualmente, exemplificativo o momento em que Johannes sai do seu quarto para acender duas velas que coloca junto à janela. O seu pai (fora do enquadramento) questiona-o sobre tal acção e Johannes, muito próximo do Evangelho de São João (Bíblia de Jerusalém, 2003, Jo. 8, 12)⁶⁴ diz: *Eu sou a luz do mundo, mas as trevas não o entendem*. O pai insiste na pergunta e o filho responde: *é para que a minha luz brilhe na escuridão* (Dreyer, 1954, DVD).

O modo com Dreyer nos vai apresentando a loucura de Johannes será, em nosso entender, fundamental para o adensar do drama da narrativa que se estende até à morte da sua cunhada Inger, que havia perdido o seu bebé no trabalho de parto e, pouco tempo depois, viria, também, a falecer. É nesta conjuntura de perda, diante da finitude, que o inesperado desponta, dando-se o milagre da ressurreição de Inger. Dreyer soube criar um contexto tão verosímil que somos levados a acreditar no que vemos, ao ponto do crítico de cinema João Bénard da Costa salientar

⁶⁴ Evangelho de São João (Bíblia de Jerusalém, 2003, 8, 12): *Eu sou a luz do mundo. Quem me segue não andará nas trevas, mas terá a luz da vida*.

Ora, as anotações da *Bíblia de Jerusalém* (2003, p. 1863) sobre esta passagem do evangelho de João, apresentam três linhas de trabalho:

1. *Como o sol ilumina uma estrada, também é luz tudo o que ilumina o caminho para Deus;*
2. *Luz como símbolo de vida, felicidade e alegria; as trevas como símbolo de morte, desgraça e lágrimas;*
3. *Luz como reino do Bem, porque estão com Cristo (é onde se encontram os filhos da luz, isto é, os crentes) e as Trevas como o reino do Mal, porque se associaram a Satanás. Sendo que a perspectiva é optimista: as trevas, um dia, terão de ceder lugar à Luz (cfr. Bíblia de Jerusalém, 2003, Jo 1, 5 ou 1 Jo 2,8).*

Creemos que Dreyer, de alguma forma, trabalha este filme, também, em torno do binómio luz-trevas, em que a luz se apresenta como caminho de vida e símbolo do Bem e a escuridão símbolo da descrença em Deus e, conseqüentemente da morte. José María García, em *Guía para Ver y Analizar Ordet*, salienta este mesmo aspecto: *a dialéctica luz-escuridão enquadra-se na base simbólica e poética de Ordet. (...) A luz e a escuridão, para além de criarem atmosferas, insinuam caminhos do que acontece, fazendo parte do enredo em que as personagens se encontram (...)* [oferecendo] uma plasticidade de reminiscências pictóricas próximas do naturalismo e do expressionismo (García, 2008, p. 12; cfr., também p. 23).

que a única vez que viu um milagre acontecer num filme, foi neste, de modo que se lhe dissessem que era apenas cinema, ele responderia *que não, não é* (Bénard da Costa, 1990, p. 27). Ou seja, todo o enredo está tão bem configurado e expresso que o ilógico da ressurreição ultrapassa a consciencialização de que estamos somente perante uma encenação cinematográfica. Bénard está ciente que é muito fácil conseguir um milagre no cinema:

Todos sabem que a actriz que está a fazer de Inger não está morta e que ressuscitá-la depende apenas de uma ordem do realizador. Mas o prodígio daquela «mise-en-scène» (desde a composição dos planos à iluminação) é fazer-nos acreditar que, na verdade, vimos um milagre e vimos um corpo morto ressuscitar em toda a sua glória da vida (Bénard da Costa, 1990, p. 27).

Também o crítico e cineasta Antonio Giménez-Rico, na linha de Bénard, salienta um outro milagre ainda mais impressionante que o realizado por Johannes. Trata-se de um milagre *puramente cinematográfico* praticado por Dreyer, que consistiu em fazer o próprio espectador do filme acreditar na ressurreição de Inger. *Dreyer está a contar um milagre, e muitos espectadores descrentes, que jamais admitiriam um milagre, em Ordet eles acreditam* (Giménez-Rico, 2017, p. 49). Como se este filme tivesse a capacidade de fazer o espectador crer naquilo que, de outra maneira, não acreditaria. Estamos, por isso, perante um acto ficcionado que se imiscui, de tal modo, com a percepção que se tem da realidade, ao ponto de, momentaneamente, fazer o espectador habitar a ficção. É a expressão artística a entrar com toda a pujança na vida do espectador, alterando-lhe a percepção que, até aí, tinha da realidade; fazendo-o acolher aquilo que sabe, num primeiro momento, ser ilusório, mas que, ainda assim, vive como se fosse real (acolhe e permite ser influenciado por essa ficção). E isto é tanto mais importante quanto se está perante as questões existenciais, quando se está, como o *Ordet*, face a face com a morte. Relembremos novamente o testemunho de Jorge Semprún, que nos chegou por Ricoeur (cfr. Ricoeur, 2011, pp. 42-43), quando relata que, no campo de concentração de Buchenwald, o moribundo já não pretendia escutar uma palavra médica, mas somente uma expressão poética o consolaria, porque se aproxima mais próxima das suas ânsias mais profundas.

Assistimos, portanto, a uma expressão do poético em *A Palavra*, presente no conteúdo narrativo-temático do filme, exponenciado no final, aquando do milagre da ressurreição de Inger, que quebra com a lógica racional quotidiana, entrando no plano do *extra-ordinário*, na clareira onde o ser se pode manifestar.

Ora, como destacou Ricoeur, perante a impossibilidade da representação real da morte num além (uma vez que a ressurreição não pode ter figura possível), só se pode abeirar desta

recorrendo ao plano simbólico, enquanto reescrita figurada do real (cfr. Abel *in* Ricoeur, 2011, p. 8). Esta película de Dreyer parece remeter para um naturalismo na sua exposição (ainda que marcadamente poético); mesmo a cena da ressurreição apresenta-se com naturalismo, não obstante a narrativa expor algo que escapa à lógica natural das coisas: um milagre. Dreyer, consegue, pois, trabalhar a transcendência da ressurreição de Inger, não no campo de um *cinema religioso confessional* (García, 2008, p. 111), mas enquanto imanência, vivida no quotidiano da existência. Ou seja, a ocorrência de um milagre no contexto do quotidiano, terreno onde a arte e o poético se podem exprimir e abrir uma porta ao espiritual em pleno século XX, como assinala Jose María García (2008, p. 117). Portanto, quanto mais o filme se aproxima da *transcendência, mais peso as realidades imanentes assumem como lugar de encontro com a vida* (García, 2008, p. 114). A poética de Dreyer, mesmo quando próxima do transcendente, confere destaque ao concreto da existência humana. O milagre da ressurreição de Inger é assombroso (plano conotativo e transcendente), mas decorre sem espectacularidade, num aparente contexto de normalidade (plano denotativo e imanente). Esta aparente normalidade adensa o impacto do elemento surpresa: quem estava morto, regressa à vida. Uma aparente normalidade, que funciona como uma alavanca para captar a atenção do espectador. Esta é a potencialidade da arte. E é esse, segundo Dreyer, o lugar da arte: *o que acontece no ecrã não é a vida real, e não é feito para o ser, ou então, não seria arte* (Dreyer *in* Torben Skjodt, 1996, DVD). A arte, exactamente, pela sua função figurada, possibilita ao ser humano adensar-se na reflexão sobre o seu próprio existir. A arte como possibilidade de abertura do Homem à escuta do seu ser.

A representação figurada da morte e ressurreição é, portanto, um dos grandes efeitos deste filme de Dreyer, tornando-o [n]uma das maiores obras de arte do século XX, segundo Bénard da Costa (1990, p. 23).

Aprofundemos, por isso, dois elementos – de disposição temática e plástica – que consideramos poderem contribuir para o *milagre cinematográfico* que constitui a ressurreição de Inger.

1. disposição temática – a poética da narração do filme
2. disposição plástica – a poética da expressão do filme

1. disposição temática – a poética da narração do filme

Dreyer pegou na obra literária do presbítero dramaturgo Kaj Munk, com o mesmo título, mas depura-a de qualquer sentido com pendor distrativo. *No cinema, sempre desejei concentrar os meus esforços na máxima purificação do texto*, disse Dreyer, uma vez que tudo aquilo que não seja absolutamente necessário, acaba por bloquear o caminho da recepção, salientou o realizador (Dreyer, *in* Larrocha, *in* AAVV, 2017, pp. 64-65). Ou seja, todo aquele enredo, muitas

vezes dialético (crença e descrença, a razão e a loucura, o natural e o transcendente, o tolo e o Cristo, ...), encaminha-se para o momento do milagre da ressurreição, assinalando que o filme se centra *no mistério da fé*, como destaca Bénard (Bénard da Costa, 1990, p. 24). Também Joaquín L. Ortega considera que esta obra se situa no contexto próprio da primeira metade do século XX, de uma *busca existencial pelo sobrenatural* (Ortega, in AAVV, 2017, p. 75). Pedro de Silva vai mais longe e salienta que *A Palavra* não é um filme sobre religião, é, ele próprio um acto religioso, que tem o valor de um sacramento (Silva, in AAVV, 2017, p. 66).

Dreyer vai, pois, ao essencial, concentrando a acção nos seus termos expressivamente elementares (Ortega, in AAVV, 2017, p. 75). Retomando a análise de Joaquín Ortega, Dreyer tem como tese: *o milagre é ainda possível, para aqueles que creem* (Ortega, in AAVV, 2017, p. 72). Tal perspectiva lembra-nos, uma vez mais, o Sacristão da Igreja da Nossa Senhora do Parto, da *Nostálgica* de Tarkovski, quando sugere à tradutora Eugenia que se ajoelhe perante a Virgem Maria, no sentido de dar um primeiro passo de abertura à crença na sua intercessão junto de Deus; de outro modo, não se abre um espaço onde o milagre pode brotar.

Este é o foco da poética de Dreyer: mostrar que o milagre pode surgir quando há, efectivamente, uma crença genuína. E vários momentos ao longo do filme o vão assinalando. Destaquemos o momento em que Inger, em conversa com o patriarca Borgen, assinala o poder extraordinário da fé:

Morten Borgen – Ho yen día ya no existen milagros.
Inger – Nada es imposible para Dios se se lo rogamos.
Morten Borgen – He rezado e rezado e rezado...
Inger – Hay que seguir rezando porque el mismo Jesús nos dijo que nos daría lo que pidiéramos.
Morten Borgen – Lo sé. ¿Pero de qué han servido todas mis oraciones?
Inger – Qué sabes tú del fruto que han podido dar tus oraciones. Reza y continua rezando, aunque no le encuentres sentido (Dreyer, 1954, DVD).

Dreyer está ciente de que, através da arte, o Homem permite-se percorrer caminhos implausíveis, que de outro modo não correria, caminhos estes que têm repercussões na vida concreta de cada um. Mas, fá-lo, sem recorrer a artificios técnicos. Tudo se passa como se de uma normalidade se tratasse. Incluindo todo o episódio da ressurreição.

Momentos antes de se dar o milagre do retorno à vida de Inger, Johannes regressa a casa, depois de se ter ausentado sem deixar rasto, tendo recuperado o juízo. *Os teus olhos voltam a ser como dantes. Recuperaste a razão, Johannes?* – pergunta o pai, com alegria. O filho confirma: *Sim, recuperei a razão* (Dreyer, 1954, DVD). A sua apresentação, o modo de vestir, de se expressar, mesmo a sua dicção, são agora comuns. Contudo, Johannes continua a imputar a morte de Inger à falta de fé dos presentes: *Nem mesmo um de vocês pensou em rezar a Deus para que nos trazer*

de volta a Inger (...) Porquê não há entre os crentes, nenhum que acredite? (Dreyer, *ibidem*). As suas palavras são consideradas blasfemas e despropositadas, no contexto do velório. Assim, quando Johannes retoma a sua pregação, o padre insurge-se: *ele está louco* – já se haviam confrontado antes, tendo o presbítero contestando que *nos dias de hoje já não há milagres* (Dreyer, *ibidem*). Mas Johannes continua o seu exercício salvífico. Agora é o irmão que o tenta demover, não suportando mais o seu comportamento naquele contexto, já de si, suficientemente doloroso. Mas Johannes diz-lhe para ter fé em Deus.

Ora, foi ficando bem patente, ao longo do filme, a demência de Johannes, causando tristeza e dor à família (e ao próprio espectador, já empatizado com o personagem tresloucado). É, exemplificativo o momento em que Johannes prediz a morte de Inger e o seu pai, gritando, exigindo que saia dali porque senão também ele acabará louco. Ou ainda, mais pungente, a ocasião em que Johannes desfalece, depois de tentar uma primeira vez a ressurreição da cunhada, e os outros irmãos o têm de levar para o seu quarto. O pai, vendo a cena, questiona se está vivo, ao que Mikkel, transtornado com a morte da sua esposa, replica: *Não, pai, erva daninha nunca morre. Ao que retorque Morten: nem mesmo esta graça nos é concedida* (Dreyer, *ibidem*). A atmosfera tensa pela gravidade da situação, agudiza a divergência entre a família e Johannes. Pedro de Silva em *Ordet - Vertigo: Ressurrección y Cine* salienta que esta perambulação de Johannes torna-se *patética*, chegando até a ser *cómica* (Silva, in AAVV, 2017, p. 68). É, portanto, neste contexto – mesmo recuperando a razão, continua com um discurso e comportamento anómalo – que ainda se torna mais aflitivo escutar a comovente súplica de Johannes:

Jesus Cristo, se for possível, permite que ela volte a viver. Inspira-me a palavra, a palavra que devolve a vida. Inger, em nome de Jesus Cristo, eu te ordeno, levanta-te! (Dreyer, 1954, DVD).

Então, aquilo que insinuava ser mais um acto despropositado de Johannes, vem a revelar-se um milagre, para surpresa de todos, com excepção de Maren, filha de Kikkel e Inger, que nunca havia duvidado de que a ressurreição seria possível, pois como havia salientado Johannes, *a menina, as crianças, são o que de maior existe no reino dos seus* (Dreyer, 1954, DVD) – clara alusão ao Evangelho de São Mateus⁶⁵. Assim, perante a descrença generalizada, vemos Maren – que havia sido a força que Johannes precisou para realizar o milagre (cfr. García, 2008, p. 65) – esboçar um sorriso ao ver confirmada a crença que sempre tivera.

⁶⁵ Diz o Evangelho: *Naquele momento, foram-lhe trazidas crianças para que lhes impusesse as mãos e fizesse uma oração. Os discípulos, porém, as repreendiam. Jesus, todavia, disse: "Deixai as crianças e não as impeçais de vir a mim, pois delas é o Reino dos Céus".* (Bíblia de Jerusalém, 2003, São Mateus 19, 14).

Então, após alguns segundos de um plano médio frontal em picado de Inger (Figura 34), *que parecem intermináveis* (García, 2008, p. 66), as mãos de Inger iniciam, lentamente, a desentrelaçar-se, quebrando a simetria da composição e sinalizando o retomar à vida, em si mesma, assimétrica dada a imperfeição humana.



Figura 34. Carl Dreyer, *A Palavra*, 1954, (DVD), Dinamarca, 124 min, p&b, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

Todos os presentes ficam estupefactos (incluindo o espectador que se deixou envolver no enredo), porque o aparente naturalismo do filme – quer na sua história, quanto na sua exposição –, não previa tal acontecimento ilógico, enxuto de quaisquer efeitos especiais (cfr. Escudero, *in* AAVV, 2017, p. 60). Esta estupefação é prova da descrença que existia entre os presentes (e o próprio espectador), conforme Johannes havia denotado. O que só vem demonstrar que *não havia lugar* para um profeta no seio da cultura cristã que o filme manifesta. Daí que, segundo Pedro de Silva, *o profeta Johannes está não só fora do contexto do filme, como também fora de qualquer contexto actual*. Pelo que remata: *um profeta não tem lugar no mundo presente* (Silva, *in* AAVV, 2017, p. 68). O seu modo particular de estar no mundo é, consequentemente, rejeitado por uma humanidade que anseia o expectável, a fim de o poder dominar. Ora, Johannes é um profeta que traz o caótico. É um louco, que habita a orla, como destacará Deleuze e Guattari, na [III] Hipótese desta investigação, a da sensação pictórica. Johannes actua inesperadamente e, por isso, cria o caos – neste caso, invertendo a lógica da existência, trazendo à vida o que se encontrava morto. Por isso, Juan Miguel Lamet salienta que *a grande habilidade de Dreyer como narrador* foi fazer o espectador não suspeitar, por nenhum momento, que se ia produzir o milagre (AAVV, 2017, p. 48). Precisamente, porque o espectador se identifica mais com os personagens racionais do filme do que com o desatinado Johannes e a candura ingénua de Maren.

Então, a descrença deu lugar à crença generalizada, nomeadamente de Kikkel, anteriormente, confesso descrente e que, agora, abraçado à sua esposa, diz ter reencontrado a fé, admitindo que o seu falecido bebé vive junto de Deus.

Este é, também, um dos poderes da poética artística, onde o figurado e o simbólico actuam sobre o real subtraindo-o, ainda que momentaneamente, de uma existência demasiadamente focada na concretude da existência, amplamente assente da funcionalidade e na soberania sobre os outros entes, entendidos como *mera serventia*, para recorrer à terminologia heideggeriana. Por isso, face a uma sociedade onde o *utilitário* passou a ser a regra de avaliação, o cardeal Tolentino de Mendonça faz o elogio do inútil: *ao lado do pão precisaremos sempre de rosas. Ou melhor: em momentos-chave da nossa existência, se não forem as rosas a sustentarmos, nem o pão nos servirá* (Tolentino de Mendonça, 2017, p. 30). A arte não suprime as necessidades de nutrição, mas pode alimentar o anseio de completude do Homem. Assim, num outro texto, Tolentino de Mendonça relata-nos uma história vivida pelo poeta italiano Tonino Guerra num campo de concentração: é Natal e perante a contínua parca ração alimentar, um dos prisioneiros da Resistência, possivelmente o próprio Tonino, propôs o exercício fantasioso de se criar um prato italiano para complementar aquela refeição. Então, o prato começa a ser confeccionado à força da imaginação:

«Põe água a aquecer. Tu, vai buscar uma cebola. Depressa, depressa, fá-la frigar numa caçarola. Um dente de alho. Tu, fica de olho no fogo. (...) Que maravilha! Sentem já o perfume? (...) apenas uma nuvem de queijo *parmigiano* e... já está [bate as palmas]. Depressa, depressa, cada um aproxime o seu prato». Os prisioneiros abriram as suas mãos em forma de concha e deixaram que elas se enchessem de um manjar invisível, que levaram à boca, saboreando-o lentamente, como se de um prodígio se tratasse. Quando o último deles foi servido, o primeiro perguntou: «Posso repetir?» (Tolentino de Mendonça, 2017, p. 133).

O consolo chega-nos muitas vezes materializado no plano figurado. E entre as variadas formas de manifestar esse simbólico está, seguramente, o campo de expressão artística. Daí que Tolentino de Mendonça, em entrevista ao jornalista português, Luís Caetano, tenha dito sobre esta história o seguinte:

Acredito que essa refeição, para esses homens que celebravam, assim, a noite de Natal num campo de concentração, foi, talvez, a refeição mais prodigiosa das suas vidas e eles comeram só palavras e silêncio (Tolentino de Mendonça, 2021, [URL]).

A força da palavra simbólica, que esta história vem denotar, relaciona-se, igualmente, com o episódio da ressurreição de Inger. Segundo José María García (2008, p. 66), em *Ordet*, Johannes, na sua súplica a Deus que antecede o retorno à vida da esposa do seu irmão Mikkel, invoca, por

duas vezes, a expressão *A Palavra* que, assume aqui, o sinónimo de Vida, numa alusão ao Prólogo do Evangelho de São João. Efectivamente, para aqueles prisioneiros, na noite de Natal, foi de Vida que se alimentaram, foi da procura de sentido que se nutriram, face à situação de tormento em que viviam.

A vida autêntica, de que nos fala Heidegger, alimenta-se através da pergunta sobre o ser, da urgência sobre o sentido da existência. Assim, quando se perde o significado último, quando se deixa de procurar a Pergunta, o sabor da existência desvanece-se e, aí, o alimento físico passa a ter menos sabor. Por isso, em jeito de remate, o Cardeal Tolentino, cita um poema de um dos grandes mestres da poesia chinesa, Li Po: *vende um dos teus pães e compra um lírio* (Tolentino de Mendonça, 2017, p. 30).

2. disposição plástica – a poética da expressão do filme

O realizador enfatiza que a técnica é para ele um meio e nunca um fim nas suas produções cinematográficas (Dreyer *in* Torben Skjodt, 1996, DVD). Assim, não procura introduzir grande artificialidade de efeitos nas suas obras, sob pena de se tornarem distrativas no momento da sua recepção, como já anteriormente salientado. Há, pois, uma depuração técnica em *Ordet*, numa época em que, em termos cinematográficos, na França – local onde Dreyer trabalhava como realizador –, se dão enormes inovações técnicas, nomeadamente com Jean-Luc Godard, enfatizando o cinema enquanto *medium*⁶⁶.

A forma como *A Palavra* é filmada e montada apresenta-se, aparentemente, como sendo tradicional e conservadora. Mas a sua mestria e inovação estão precisamente neste ponto: a exploração do convencional, elevando-o a uma depuração carregada de subtilezas poéticas que tornam a sua realização tudo menos trivial. Dreyer filma dando a entender uma serena neutralidade, mas claramente artificiosa, em função dos seus objectivos estéticos. Portanto, compreende-se a sua opção plástica pelo preto e branco, tratada com tantos matizes que parece não ser possível imaginar este filme com outra gama de cores (Merino, *in* AAVV, 2017, p. 70). Para este escritor e académico espanhol, a riqueza destes matizes tonais parece criar *espaços*

⁶⁶ P. ex., Godard, em 1959, cinco anos depois de *A Palavra*, apresenta a sua primeira longa-metragem, *O Acochado* (*A Bout de Souffle*). Obra que marcou o início da *Nouvelle Vague*, essencial na expressão do cinema enquanto *medium*, donde destacamos, quer a fluidez espontânea das filmagens, quanto a montagem, com uns cortes (*jump cut*) inesperados e recorrentes a quebrarem o fluxo de continuidade de narração. Salienta Mark Cousins que

o choque provocado pelos cortes bruscos em *O Acochado* aconteceu porque eles não tinham qualquer objectivo psicológico (...), nem estavam sequer ligados a histórias muito tradicionais (...). A razão de cortar a sequência desta maneira era apenas porque os cortes eram muito bonitos em si mesmos, porque salientavam que aquilo a que estávamos a assistir era cinema (...) (Cousins, 2005, pp. 270-271).

fantasmagóricos que, com o ritmo da narração, conferem à história o ar de coisa sonhada pelo espectador, da qual é muito difícil se distanciar ((Merino, in AAVV, 2017, p. 70). A singular plasticidade conseguida pelo preto e branco neste filme, contribui para destacar a bipolaridade nele presente entre a fé e descrença, a vida e a morte ou os conflitos e a reconciliação (cfr. Ortega, in AAVV, 2017, p. 75). Assim, percebe-se o tratamento de claro-escuro no contexto doméstico aquando da morte de Inger – embora Dreyer inverta a lógica comum: o quarto da moribunda encontra-se iluminado, sendo a morte aqui representada pela claridade, e a sala onde a família aguarda o desfecho é marcada pela penumbra (cfr. García, 2008, p. 44; p. 51). Segundo Jose María García, neste cenário, a morte não é sinónimo de obscuridade, mas de *um lugar repleto de luz* (cfr. García, 2008, p. 58).

O mesmo jogo de branco e preto está presente no diálogo entre Johannes e a sobrinha Maren sobre a possível ressurreição da sua mãe, ocasião em que o tio demonstra ter dúvidas sobre a possibilidade de realizar o milagre. O seu rosto encontra-se na penumbra – como é frequente ao longo do filme, com excepção do momento da ressurreição. Já o rosto de Maren expõe-se luminoso, sob um foco de luz directa (cfr. García, 2008, p. 47).

Também o ritmo é fundamental na construção de uma plasticidade que confere a este filme uma aura poética. O enredo decorre durante dois dias, mas Dreyer gera uma *outra temporalidade, cheia de mistério de poesia* (García, 2008, p. 12). O filme é marcado por longos planos-sequência, somente 114 no total⁶⁷, o que faz denotar, na generalidade, um ritmo pausado. *São, pois, segundo Antonio Giménez-Rico movimentos de câmara pausados, mas incessantes, que criam uma especial tensão, uma tensão que nasce da calma. Um aparente estatismo que não tem repouso* (Giménez-Rico, in AAVV, 2007, p. 46).

Esta cadência harmónica só é quebrada quando Dreyer pretende alterar o ritmo para enfatizar algo. P. ex., na sequência do parto, Dreyer segue ritmo natural dos acontecimentos – em si mesmo mais lento que o cinematográfico –, o que aproxima o espectador do naturalismo da cena, aumentando o dramatismo da situação, como assinala André Bazin (cit. in García, 2008, p. 44). Pouco tempo depois do parto, Inger expira e, quando Mikkel vai à sala anunciar a sua morte, a duração dos planos abranda novamente. De modo que a sequência adopta *um ritmo de carácter solene e litúrgico* (cfr. García, 2008, p. 51). No entanto, na cena que relata o milagre, os planos tornam-se mais curtos, a fim de acelerar a cadência do filme. Então, esta aceleração da montagem dos planos, acaba por controlar e direccionar a *atenção do espectador sem deixar espaço para a sua reflexão e contemplação*, o que acontece mais facilmente nos planos longos

⁶⁷ Em 2008, aquando da publicação de *Guía para Ver y Analisar Ordet*, Jose María García, apontava que um filme andarà em torno de 1500. Cremos que, no cinema comercial da actualidade, esse número será ainda maior (Cfr. García, 2008, p. 14 e seg.).

que caracterizam o filme (cfr. García, 2008, p. 63). José Luis Garci considera, por isso, que esta fragmentação do tempo com planos e contraplanos ao estilo *hollywoodesco* será uma das chaves

do espanto que o filme produz. Dreyer sabe que só selecionando com a sua câmara muitos espaços e tempos, alternando tamanhos e volumes nos enquadramentos, poderá transmitir a realidade do milagre, algo que com um único plano, ou dois, seria impossível, já que vários pontos de vista adicionados uns aos outros, outros criam tensão e incerteza. (...) E, assim, um dos grandes milagres contemporâneos, o milagre de Dreyer de nos fazer acreditar no milagre de *Ordet*, é gerado através de uma planificação múltipla e fragmentada, e não através de um só plano (Garci, *in* AAVV, 2017, p. 17).

Frederico Fellini destacou o rigor e a austeridade dos filmes de Dreyer ao ponto de parecerem que *vinham de uma terra longínqua e mítica* (Fellini, *in* AAVV, 2017, p. 36). Dreyer é, pois, um daqueles raros artistas capazes de fazer uma plateia de espectadores ainda acreditar no milagre, naquilo que está para lá da compreensão comum de causas e de efeitos espectáveis. A este respeito, salienta Inês Gil (Didaskalia, 2016, p. 207) que o cinema mostra *a sua força na capacidade de sugerir e de revelar o que não se vê mas que é sentido, imaginado, temido ou desejado através da sua linguagem* (Inês Gil, *ibidem*).

Dreyer, em *Ordet*, sugere uma outra experiência do real de uma forma tão credível que, no momento, não somos levados a duvidar. Se isto é cinema; *não, não é*, já o disse João Bénard da Costa e acompanha-o espectador que se permitiu cativar por *Ordet*. O que Carl Dreyer fez, foi apresentar-nos o inexplicável através da criação artística, recorrendo ao simbólico. O impossível – a transfiguração da morte em vida – manifestou-se poeticamente.

[2.3] [III] Hipótese plástica: a sensação pictórica

A história dos começos de Cézanne como pintor
é a história de uma luta travada com os seus lugares-comuns.
A sua consciência queria fazer novo.
Mas a mente estereotipada oferecia-lhe a todo o instante uma expressão estereotipada.
E Cézanne, com um interior orgulhoso e altivo de mais
para aceitar os lugares-comuns estereotipados
que lhe chegavam da consciência mental cheia de memórias armazenadas
que na tela pareciam troçar dele,
gastava a maior parte do tempo a reduzir as suas próprias formas e migalhas.
Para um verdadeiro artista e para a sua imaginação viva,
o lugar-comum era o inimigo mortal.
Cézanne combateu-o com ardor.
Milhares de vezes o desfez com pancada.
E ele continuava a reaparecer.

D. H. Lawrence, *A maçã de Cézanne... E Eu*, 2016, pp. 66-67

Plasticidade de obra de arte

Apresentadas a [I] Hipótese, em torno da temática da finitude humana e a [II] Hipótese, assente num modo poético-simbólico de expressar a primeira, cabe-nos, agora, pensar numa forma de cativar o espectador, igualmente, pelas potencialidades plásticas das obras de arte. Este é o enfoque da [III] Hipótese, a que denominaremos, também, de Hipótese da sensação pictórica. Tendo em consideração a pintura, a videoarte e a performance que constituem a base da produção plástica da presente investigação, procuraremos aclarar como uma obra de arte – que somente pretenda representar, mais ou menos, mimeticamente o mundo real – fica empobrecida de novas significações. Tal obra não tem como programa criar rupturas com o modo comum de observar e de estar no mundo.

Assim, proporemos a [III] Hipótese plástica que, pela sua própria expressão material, se propõe transfigurar o plano do real de onde parte. Na base desta Hipótese está a apreciação, sujeita a análise, de que o objecto artístico, para seduzir e inquietar o espectador, deve ir para além da representação da temática – [I] Hipótese –, bem como da configuração poética que esta possa expressar – [II] Hipótese. O objecto artístico deve, pois, potenciar a expressão plástica que o constitui. Ou seja, trazer para o primeiro plano de relevância da obra o seu procedimento plástico.

Iniciamos, pois, este capítulo com um pequeno conto de Herberto Helder (2006, pp. 23-24) denominado *Teoria das Cores*, que vem ao encontro deste enunciado a explorar.

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se

alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário, o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia o que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo o vermelho o nexo entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. (sublinhado nosso).

Ora, o dilema criado pelo peixe pode ser lido como uma analogia da própria realidade que se encontra em permanente mutação. Cabe-nos salientar o desempenho do artista, atento às transformações do mundo real, aberto à surpresa, numa atitude autêntica, na perspectiva heideggeriana. Esta interrupção com os modos quotidianos de estar no mundo e de o contemplar, conforme salientámos na [II] Hipótese processual, é o que caracteriza o *fazer poético*. Assim, foi a metamorfose do peixe, e que o artista soube captar, que criou um abismo entre o modo como este pintava – assente na fidelidade ao real óptico, retiniano – e o modo como passou a entender a representação artística, alheia à estrita observância do real. Neste sentido, este conto, entre outras possíveis interpretações, aborda a questão da iniciação poética do pintor, cuja visão procura indagar o que até então não fora observado nem, conseqüentemente, representado. A criação artística que não faça da opticalidade o seu princípio, fundamento e resultado, é uma criação que se permeia ao processo plástico e se permite ir ajustando em respostas ao que se vai realizando. Estamos, pois, a distanciar-nos de um gesto artístico fundado em torno de um resultado já previamente declarado, nomeadamente, em torno de uma limitação preconizada pela observância do real retiniano. Daí o pintor, atento à lógica da metamorfose, tenha optado por pintar o peixe de uma cor que não correspondia a nenhuma até ali observada. Não obstante, sente ainda a necessidade de pintar o peixe, o que significa que mantém uma ligação ao referente que observa sem, contudo, se sujeitar a ele, tal como veremos nos artistas citados neste capítulo.

Ora, parece-nos que o que o texto de Herberto Helder expressa bem que a arte parte do real concreto (peixe vermelho circunscrito num aquário), para o exceder, criando uma outra forma de estar no mundo (peixe que perde uma cor específica para assumir a *metamorfose*). Isto porque o artista se mostrou aberto ao *mundo das coisas* e ao *mundo da imaginação*. A arte parte do real (elemento denotativo) para manifestar um novo (ir)real (elemento conotativo). Se nada de novo revelar, se não abrir mundos, então é, como salienta Sousa Dias, somente um

divertimento, um passatempo, que até pode ser muito bem feito, muito agradável, mas não mais do que isso (Sousa Dias, 2020, p. 41). O peixe conferiu ao pintor percepções que de outro modo jamais teria, mostrando-lhe algo novo, a lei da metamorfose, que este plasmou na tela, com uma coloração ainda não revelada até ali.

Nesta mesma linha, também o pintor João Queiroz enuncia que *a profissão do artista não é fazer coisas, é ver e dar a ver de maneira diferente* pelo facto de não olhar como as outras pessoas:

A pintura incita a exercitarmos o olhar de uma maneira diferente, que nos pode ensinar a olhar o mundo com outro olhar que não, necessariamente, o olhar funcional, pragmático. (...) Os quadros ensinam a ver estas subtilezas. O céu que vemos no quadro ajuda-nos a ver *melhor* o céu real? (Queiroz, 2017, [URL]).

Este *olhar* de que nos fala Queiroz não é mais do que o acto de ver conceptualizado por Jiménez, como analisámos aquando do *Estado da investigação: a recepção contemporânea da obra de arte*, na Parte I desta investigação.

Eis a matéria de que será feita a análise à [III] Hipótese.

[2.3.1] A sensação pictórica enquanto rugosidade a partir de Byung-Chul Han

Assumindo o risco inerente à simplificação, uma boa parte da sociedade ocidental, na actualidade, não lida bem com situações de risco ou de confrontação que, de algum modo, conduzam a momentos desagradáveis e dolorosos. Esta tese defendida por Byung-Chul Han, que tem entre os seus filósofos de eleição Martin Heidegger, acarreta consequências quer para a criação como fruição artística. No contexto desta sociedade hedonista que foge ao incómodo, a arte permite-se cumprir um papel *aprazível*, em conformidade com a dinâmica do mercado de consumo, assente numa *cultura de agradabilidade* e de *comoditização* (Han, 2020, p. 14). Assim, nesta estética do aprazível, mesmo o feio, o sinistro, o repugnante ou o terrível, a morte até, são amaciados para se tornarem *uma fórmula de consumo e fruição* (Han, 2016, p. 17; p. 19). Isto porque a dor e o comércio excluem-se mutuamente (Han, 2020, p. 15).

Nada deve magoar. Não só a arte, mas a própria vida, tem de ser (...) livre de cantos e arestas, de conflitos e contradições, que poderiam provocar dor (Byung-Chul Han, 2020, p. 13).

A sociedade actual é, pois, nesta óptica, uma sociedade que se desvia daquilo que produz atrito, resistência, negatividade. Assim, a perfeição é idealizada atendendo ao que é liso, polido, impecável, logo sem lacunas, rachaduras ou fendas. É, portanto, uma sociedade polida. (cfr. Han, 2016, pp. 13-14).

Para Han, o artista Jeff Koons, nomeadamente em obras da série *Celebration*, como p. ex., os *Balloon Dog*, apresenta-se como modelo artístico desta concepção do mundo. É um *mestre das superfícies polidas* de efeito imediato, sem resistência ou negatividade para o espectador, uma vez que, nas suas obras, tudo é comunicação, nada havendo para interpretar ou descodificar, apenas usufruir relaxadamente (Han, 2016, p. 12). Não há, pois, a *negatividade do diferente* (Han, 2016, p. 15; 2020, p. 15) ou do estranho, algum lodo que possa fazer duvidar, assustar ou mesmo ferir as convicções do espectador. São obras escultóricas que, dado o seu polimento, convidam ao toque. Eliminam, desta forma, a necessidade de uma *distância contemplativa* diante a obra (Han, 2016, pp. 12-13)⁶⁸.

⁶⁸ É discutível a tese de Han de que o trabalho artístico de Jeff Koons é somente divertido, relaxante, isento de contradições. Não sendo do interesse desta investigação aprofundar o seu trabalho, importa salientar que, apesar do artista criar obras que remetem para vulgares produtos *kitsch* típicos da sociedade de consumo, como que objectos *clichés* trazidos para o campo artístico, logo reconhecíveis e de aparente inteligibilidade, o ímpeto das obras vai bem para lá da aparência destas. As obras de Jeff Koons possibilitam, pois, diferentes camadas de leitura bem mais complexas do que ostentam ser a um primeiro olhar. São, efetivamente, carregadas de uma ironia antinómica. A título exemplificativo, o requinte no detalhe que as obras atingem parecem mostrar *leveza onde, afinal, só há o peso e a dureza*

Ao nível da criação pictórica podemos encontrar esta estética do polido, p. ex., nas tão aclamadas pinturas do premiado William-Adolphe Bouguereau que deleitavam o espectador *bem formado* frequentador dos *Salons*. Este prestigiado professor e académico, detentor de um grande virtuosismo técnico, era capaz de produzir uma pintura irrepreensível, quer na construção compositiva assente num rigoroso e estruturante desenho, bem como no tratamento modelar das tonalidades, sendo detentor de uma pincelada imperceptível como a Academia preconizava.



Figura 35. Bouguereau, *Retrato de uma jovem rapariga*

Óleo sobre tela

36,8 x 44,5 cm

1868

Colecção Privada

Fonte: <https://www.wikiart.org/en/william-adolphe-bouguereau/portrait-of-a-young-girl> acesso a 17-02-2021

O domínio técnico de Bouguereau, p. ex., ao nível da representação humana, que expõe idealizada, sensual, de aparência etérea, higienizada por uma coloração polida e lustrosa contrasta com o seu contemporâneo Édouard Manet, artista que habita um *espaço de intervalo* – o que nos remeterá para o devir deleuziano, como veremos mais à frente. Manet situa-se, pois, *entre* o espaço da tradição e o da modernidade, sem pertencer a nenhum deles (Pinto de

(Cruz, 2018, [URL]). Assim, o material utilizado na construção das obras do artista americano, contradiz o aspecto formal das mesmas, como é notório na série *Balloon*. Aqui, as esculturas aparentam ser leves e macias quando são constituídas por pesadas ligas de aço inoxidável (cfr. p. ex., Fondation Beyeler, 2012, [URL]). Parece-nos, pois, que Han só está a apresentar um lado mais superficial e táctil da obra de Koons, ao mesmo tempo em que critica o posicionamento leviano das obras do artista.

Almeida, 1996, p. 147). Em Manet encontramos um impulso para assinalar o real fugidio do quotidiano, tal como exposto por Baudelaire⁶⁹. Manet, ainda que desejando ser aceite no contexto da Academia, não pretende uma pintura idealizada, nem procura modelar os elementos que regista com exactidão ou detalhe. É, por isso, um artista que traz o esboço para a obra final, simplificando as formas e o espaço, numa vontade de trazer os vários planos espaciais da pintura para a superfície, até se aproximarem, frequentemente, da bidimensionalidade⁷⁰.

⁶⁹ Baudelaire publica *O Pintor da Vida Moderna* em três fracções no *Le Figaro*, no ano de 1863. Nele trabalha a noção de *modernidade*, quer em termos societários bem como a sua implicação na criação artística (cfr. Cruz, *in* Baudelaire, 2009, p. 63). É nesse sentido que instiga os artistas da sua época, não a pintarem narrativas intemporais preconizadas pela Academia, mas a realidade presente no quotidiano, como o *instante*, o *contingente*, o fugidio, de modo a *extrair o eterno do transitório* (Baudelaire, 2009, pp. 21-22).

A proximidade de Manet com Baudelaire, que se baseia numa amizade e admiração (cfr. Pinto de Almeida, 1996, p. 150) contribuirá para o desenvolvimento da abordagem do pintor à modernidade num duplo sentido:

1. de um ponto de vista temático, Manet procura assimilar o argumento baudelaireano de pintar o quotidiano fugidio e o modo de vida citadino contemporâneo;
2. de um ponto de vista técnico, Manet exhibe uma pincelada também ela fugidia, que simplifica as formas representadas e as constrói através de blocos de cor, esboçando somente o suficiente para agarrar o espectador ao real representado.

É neste sentido que se pode dizer que Manet quis ser o pintor da vida moderna exactamente nos termos que Baudelaire o representou e, a seu modo, foi-o de facto (Pinto de Almeida, 1996, p. 150). O que se percebe menos é porquê o exemplo de Manet raramente aparece nos escritos do crítico Baudelaire (esta questão é aprofundada por Bernardo Pinto de Almeida, 1996, particularmente nas pp. 149-175).

⁷⁰ A respeito da vontade de Manet em aproximar todos os planos na superfície da tela, sugerimos a análise que o crítico Bernardo Pinto de Almeida propõe em *O Plano de Imagem* (1996, pp. 93-117), aquilo a que chama de retraimento do espaço pictorial. Diz o autor que *esse retraimento do espaço do quadro ocorre na pintura de Manet como um fio condutor que lhe é explícito e que nos permite perceber a incompreensão dos seus contemporâneos, mesmo daqueles que o elogiaram (...)* (Pinto de Almeida, 1996, p. 93). O exemplo mais paradigmático deste retraimento – em que Manet vai buscar inspiração ao *Pablo de Valladolid*, obra de Velázquez pintada entre 1632-33, artista que tanto admira –, dá-se na pintura *O Tocador de Pífaro*, de 1866. Aí projecta-se *já a indistinção radical entre forma e fundo*, distanciando-se da *tentação ilusionista*. Assim, a personagem d'*O Tocador de Pífaro* *parece espectralmente sobre um fundo sem sentido nem significado, ou seja, sem profundidade* (Pinto de Almeida, 1996, p. 102). Como se Manet estivesse a relembrar o espectador que *o quadro é apenas quadro, superfície coberta de cores* (Pinto de Almeida, 1996, p. 104), o que torna o artista *o primeiro dos modernos* (cfr. Pinto de Almeida, 1996, p. 147, cfr., também p. 96).



Figura 36. Manet, *Berthe Morisot com um boquê de Violetas*
Óleo sobre tela
55 x 40 cm
1872
Colecção Privada

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Edouard_Manet_-_Berthe_Morisot_With_a_Bouquet_of_Violets_-_Google_Art_Project.jpg, acesso a 17-02-2021

Numa distância temporal que não ultrapassa os quatro anos entre estas duas obras de composição e tonalidades familiares, salientam-se duas concepções da pintura. Na obra de Bouguereau encontramos uma modelação feita de subtis transições de tonalidades, conferindo ao rosto da jovem uma grande legibilidade e encanto. Para o pintor academista, a beleza artística deveria superar a beleza da própria natureza, de modo que a rapariga retratada teria de ser, necessariamente, idealmente bela. Já em Manet, que retrata a artista impressionista Berthe Morisot, dois anos antes de se tornarem cunhados, assiste-se a uma rudimentar síntese das formas através de um demarcado contraste de claro-escuro que recorta a figura e encurta a profundidade espacial, como se tornou típico na obra do artista.

A ideia de que as personagens, nas pinturas de Manet, se aproximam *cada vez mais da superfície do quadro (...)* deixando que todo o espaço que lhes está por trás se retraia, se encolha, se aproxime dessa superfície (Pinto de Almeida, 1996, p. 95), é bem manifesto no caso da *Berthe Morisot com um boquê de Violetas*. Nesta obra, fica evidente o corte abrupto e contrastante entre o fundo e a figura, que lhe retira profundidade. Também os próprios tons negros das vestes de Morisot, assim como o seu jovem rosto, quase que reduzido a dois planos lumínicos de luz e sombra, mostram-se parcos na caracterização do volume e, por conseguinte, na representação ilusionista da profundidade conquistada no Renascimento.

Por outro lado, Manet, mais do que procurar captar uma beleza idealizada, anseia por captar, num ápice, o ágil e intenso olhar, sempre efêmero, de Morisot.



Figura 37. Bouguereau, *Retrato de uma jovem rapariga* (detalhe)



Figura 38. Manet, *Berthe Morisot com um buquê de Violetas* (detalhe)

Vejamos sucintamente a singularidade dos rostos. Em Bouguereau observa-se o desenho idealizado de uma luminosa face juvenil, evidenciando um nariz ligeiramente alongado e uns amplos olhos, totalmente caracterizados, captando um ponto de luz. As bochechas formosas assinalam um leve sorriso e as sobrancelhas expõem-se ténues. Estamos, seguindo a argumentação de Byung-Chul Han, na lógica do polido, da representação impecável, que se pretende aprazível para o espectador.

Na pintura de Manet, deparamo-nos com uma certa rugosidade da tinta, modelando grosseiramente as feições, sintetizando as formas, tornando as faces do rosto relativamente planas. O contraste de valor é notório: de um lado, as tonalidades mais claras e do outro as escuras, ambas pouco matizadas e sem zonas de transição, com excepção do queixo, que apresenta uma gradação de tons. De modo que a separação da área iluminada para a área em sombra é tão crua na zona do dorso do nariz que parece ser constituída por uma aresta afiada. A asa lateral do nariz, quem olha de frente para a pintura, quase que desaparece, dada a luminosidade dessa área que descaracteriza os volumes. Daí que o lóbulo da orelha se funda, sem grande precisão, com a área do arco zigomático. A boca que, tal como a de Bouguereau também parece esboçar um leve sorriso, é demarcada, na sua ranhura, por um contorno castanho, e a sombra que projecta no sulco mentolabial é registada por uma pincelada que parece representar uma lanugem.

Quanto aos olhos, envoltos por umas carregadas sobranceiras, perdem parte da informação: não há carúncula lacrimal ou pálpebras inferiores e Manet não incorreu, p. ex., no *cliché* de colocar um ponto de luz nos olhos para que ficassem cintilantes⁷¹. Enfim, a finalidade da pintura cosmopolita de Manet é amplamente oposta à finalidade da pintura mais consentânea dos *Salons* de Bouguereau. Com Manet, no anseio de captar o efémero, a plasticidade da pintura mostra-se presente enquanto visualização da obra, abrindo um caminho para a autonomização do pensamento pictórico, para lá da lógica da ilustração narrativa. Com Bouguereau e a sua pintura de beleza idealizada, a visibilidade expõe-se afirmativa, taxativa, exaustivamente evidente na sua demonstração óptica. Apresenta-se, pois, próxima de uma visualidade pornográfica, no sentido barthesiano, o que destrói as potencialidades de um jogo dinâmico e sedutor do acto de ver por parte do espectador. Esta estética de encenação do polido despreza o que se apresenta como ambivalente, dúbio, sensual, poético, simbólico, por criar uma resistência ao imediatismo (cfr. Han, 2016, p. 20). Daí que, salienta Byung-Chul Han na esteira de Heidegger, somente uma visualidade alternativa, assente em mudanças rítmicas de velamento-desvelamento das obras de arte, pode proporcionar ao observador uma visão desperta (Han, 2016, p. 17). Aliás, a demora, assim como o abrandamento, o retardar ou o distrair e o encobrir são, para este pensador, essenciais para suscitar o desejo erótico da beleza (cfr. Han, 2016, pp. 39-41; p. 79). Desejo esse construído, como todo o erotismo – já vimos com Barthes –, em torno de *signos* continuamente à beira da revelação, mas sempre *indesveláveis* (Han, 2016, p. 80). São, por isso, momentos cativantes de sedução e de fantasia para o

⁷¹ Veremos com mais detalhe a questão do *cliché*, com D.H. Lawrence, Deleuze e Guattari, nas secções seguintes desta [III] Hipótese.

espectador (cfr. Han, 2016, p. 81).

De modo que a plasticidade de Manet, que se indicia mais sugestiva do que descritiva, que se permite mais rugosa e plana e menos ilusionista no tratamento da profundidade espacial, apresenta-se mais provocante e mais sensual do que a pintura polida e reluzente de Bouguereau. Os olhos somente esboçados de Berthe Morisot apresentam-se, pois, mais expeditos, mais carnis, mais sedutores e, nesse sentido, mais contemporâneos, nos moldes propostos por Baudelaire.

O erótico permite-se, portanto, ser constituído por uma escassez informativa a fim de suscitar interesse em algo que ainda ficou por desvendar. É que, efectivamente, ver significa abrir-se ao diverso, aquilo que ainda se apresenta como desconhecido, logo potencialmente desarmante, pelo que *não podemos ver de um modo diferente sem nos expormos a uma vulneração* (Han, 2016, p. 45). Por isso, no campo do erótico, o acto de ver acarrete consigo uma estética da vulnerabilidade. Está, por isso, no campo oposto de uma voragem imediatista que busca obter, sem cambiantes, a imagem polida, pomposa, totalmente dada de uma só vez, *directa e sem rodeios*: isto é, uma imagem pornográfica (Han, 2016, p. 45; p. 79).

Deste sentido, Rui Chafes tem sido um crítico daquilo que apelida como *grande público* que se permite seduzir pelo que é da ordem do espectacular, onde *o sensacionalismo, a frivolidade, a superficialidade e o entretenimento são a expressão de uma indiferença passiva* por parte do espectador (Chafes, 2012, pp. 55-56). Por isso, nas suas esculturas procura *criar pontos baixos, foscos e ásperos, que não resvalem e não possuam nada de entretenimento* (Chafes, 2006, p. 157), nem *escorreguem neste mundo transparente, translúcido e colorido* (Chafes, 2006, p. 139). Isto porque, refere ainda o artista, *a arte é (...) uma maneira de opor algo áspero e baço a este mundo escorregadio e brilhante* (Chafes, 2006, p. 67). Face à ligeireza manifestada na contemporaneidade, remata o escultor português que *a arte mais rigorosa e radical nunca poderá ser um sucesso de massas, antes um duro exercício de resistência e, por isso, um fenómeno para uma minoria, para aqueles que são capazes de ver, para além de olhar* (Chafes, 2012, p. 56; p. 60).

Ora, a pintura de Bouguereau, propondo-se a subjugar e idealizar o mundo natural, expondo-o formoso, ornamental, contemplativo, sem obstáculos, ou seja, polido, não se permite dissimular nem criar um abalo, um *punctum* que derrube o mundo estável do espectador (cfr. Han, 2016, p. 16). A pintura de Bouguereau é imediatista, aplainada e polida. É, no contexto que temos vindo a salientar, pornográfica, como a grande parte das imagens hoje, na acepção de Byung-Chul Han (Han, 2016, p. 48).

Assim, compete à criação artística apresentar-se como um campo de diferenciação do quotidiano, uma vez que, através das obras de arte, o tempo habitual de trabalho, funcional, de

mera serventia, foi superado (cfr. Han, 2016, p. 85)⁷². Assim, cabe à criação artística *praticar uma fenda* que introduza um momento de *caos* que desfaça os *chicles* indiscutíveis, como dirá D. H. Lawrence e depois Deleuze e Guattari (cfr. 1992, p. 178), conforme veremos seguidamente, nomeadamente em *Criação como obliteração de ideias preconcebidas a nível artístico*.

A arte deve, pois, provocar um *abalo* que derrube o espectador das suas ideias pré-concebidas (Han, 2020, p. 16).

No poema *The Pace Gallery*, o cardeal José Tolentino de Mendonça (2015b, p. 26), aponta para a necessidade do ser humano se abeirar das fronteiras que desconhece, apelando a que se abeire das suas próprias feridas:

Para chegar tão perto quanto possível
para tocar a fronteira e a fenda
essas formas do mundo que não se submetem
à exposição ou ao espanto

Em vez da pintura procura também tu o lodo.

O caminho lamacento que conduz às fronteiras que trazem a novidade, também pode ser, efectivamente, trilhado pela pintura, o que neste poema de Tolentino de Mendonça é desconsiderado. Também pela pintura podemos experimentar a estranheza do invulgar, através dessas marcas pontuadas – o *punctum* barthesiano – que ferem o modo quotidiano com que o espectador contempla o real. É esta a proposta de Byung-Chul Han quando salienta que *a arte deve ser capaz de desconcertar, de incomodar, de perturbar, até mesmo de magoar* (Han, 2020,

⁷² Han compara o tempo de demora numa obra de arte a um tempo festivo, de celebração, que remete para o âmbito religioso. Diz o filósofo e teólogo que *a festa* [no contexto religioso] *começa quando cessa o tempo quotidiano profano*. De modo que

é-se consagrado e iniciado para entrar no tempo elevado da festa. Se se suprimir esse limiar, essa passagem, essa consagração que separa o sagrado do profano, então resta apenas o tempo quotidiano e passageiro, que é a seguir explorado como tempo de trabalho (Han, 2016, p. 85).

Toda esta linha argumentativa se pode adequar ao espectador de obras de arte. Também este deveria predispor-se a entrar num *cerimonial* que o introduzisse num tempo não profano nem quotidiano, a fim de se disponibilizar para a relação com a obra. Podemos ver projectado este cenário, p. ex., no episódio da *Nostalgia* de Tarkovski, quando o sacristão acautela a tradutora Eugenia que se não estiver implicada, *alheia à invocação, então não acontece nada* (Tarkovski, 1983, DVD), tal como já ressaltado noutras ocasiões da presente investigação.

Refere ainda Byung-Chul Han que, actualmente, as exposições não são uma festa que se celebra e onde o tempo quotidiano se dissipa, são antes um *espectáculo*, vivendo em função da exposição e de uma via mercantil. As obras de arte, no entanto, vivem da demora do *ver*, exigem momentos de implicação cultural, como salientou o sacristão de Tarkovski. Ora, no espectáculo das exposições, as obras ocultam-se e isto porque *o culto* [de uma obra de arte] *nada tem que ver com a atenção* [enquanto espectáculo expositivo]. Por isso, *a totalização da atenção destrói o cultural* (Han, 2016, p. 87).

p. 15). Isto porque a arte habita o *estranho*, tornando-se uma *contranarrativa da ordem dominante*, que tem assentado na *agradabilidade* (Han, 2020, p. 15).

De acordo com a tese de Han, tem faltado à arte contemporânea uma certa rugosidade e ao espectador um atolar-se no *lodo*, tal como expresso por Tolentino de Mendonça. Todavia, a par de uma pintura polida, lustrosa e declarativa, capaz de embasbacar qualquer olhar leviano e descomprometido, permanentemente existiu uma outra, mais sugestiva do que descritiva, que não dissimulou as marcas irregulares das pinceladas no suporte, nem se submeteu à ânsia da idealização do polido salientado por Han. Assim, já antes de Manet, a pintura a óleo viu emergir nomes que conferiram carácter à bravura⁷³ da sua pincelada, muitas vezes, directa ou indirectamente ligados ao *colorito*⁷⁴ da escola veneziana do século XVI. Falamos, particularmente de Ticiano, sobretudo na sua maturidade, com as pinceladas pastosas que conferiram expressão à obra (cfr. p. ex. Aurenhammer, Eclercy, (eds.), 2019, p. 185, tradução livre)⁷⁵. Ou ainda, embora um pouco mais novo, o seu contemporâneo e concorrente Tintoretto, portento de rara criatividade e desenvoltura artísticas. Mas, igualmente artistas com passagens importantes pela República de Veneza, como El Greco, Rubens ou Velázquez. Para lá das fronteiras da Sereníssima, não podemos deixar de referir artistas como Rembrandt, nomeadamente nos seus autorretratos ou ainda o Goya das *Pinturas Negras*. Mais

⁷³ A designação bravura refere-se, precisamente, a um tipo de pintura que se encontra num campo totalmente oposto a uma pintura tecnicamente mais neutral e polida. O artista que trabalha com bravura, evidencia a sua criatividade, quer na sua execução vigorosa da técnica, manifestando, p. ex., pinceladas ostensivas, bem como na ousadia com que trabalha o tema. Para mais informações, cfr., particularmente a obra *Bravura: Virtuosity and Ambition in Early Modern European Painting* (2021), de Nicolas Suhthor. Por vezes, a bravura leva o artista a procurar impressionar o espectador, demonstrando o seu virtuosismo, não sendo esta a ênfase que, naturalmente, procuramos salientar nesta investigação.

⁷⁴ Uma das características que marcará a pintura veneziana renascentista tem que ver com a construção da pintura baseada na cor (*colorito*) e não tanto do tradicional desenho (*disegno*), como acontecia em Florença e em Roma (cfr. p. ex. Aurenhammer, Eclercy, (eds.), 2019, p. 185). Ficou célebre o episódio que põe em evidência esta diferenciação de estilos pictóricos. Giorgio Vasari nos relatos biográficos dos artistas na *Vite* (1550 e revisto em 1568, quando acrescenta, p. ex. a biografia de Ticiano), descreve o episódio, possivelmente fabulado, do encontro entre Michelangelo e Ticiano no estúdio do veneziano. Aí, Ticiano mostra-lhe a sua *Danae* (a versão do Museu de Capodimonte, em Nápoles, realizada entre 1544-45), pintura que o artista do tecto da Capela Sistina elogia. Depois do encontro, de regresso a Roma, à conversa com Vasari, quem os apresentou, Michelangelo terá desabafado que gostava muito *do colorido do estilo de Ticiano, mas (...) era uma pena que os artifices em Veneza não aprenderam a desenhar bem desde o início* (Aurenhammer, Eclercy, (eds.), *idem*, p. 24).

⁷⁵ Para o crítico Bernardo Pinto de Almeida, Ticiano iniciou um *caminho de progressivo abandono do carácter representativo (isto é, figurativo, narrativo) da arte*, assente na *submissão do espectador a um modelo tipicamente clássico de conceito-representação de protocolos narrativos e ilustrativos* (Pinto de Almeida, 2004, pp. 14-15; p. 21). Para tal, inscreveu explicitamente na pintura *signos de um puro plano imaginário, centrado numa nova relação subjectiva entre a obra e o seu espectador* (Pinto de Almeida, 2004, p. 14), baseada numa relação *vitalista* de imagem-sensação, construindo *uma nova relação entre a obra de arte e o espectador*, libertando este último do seu papel *passivo diante de um espetáculo incessantemente refeito por um saber organizado por protocolos narrativos e ilustrativos* (Pinto de Almeida, 2004, p. 15; p. 23).

recentemente, e para finalizar, destacamos um conjunto de artistas da chamada *Escola de Londres*⁷⁶. Cremos que todos estes artistas, através da rugosidade da sua pintura, se aproximam, de certa forma, da fenda a que Tolentino de Mendonça fez alusão.

A ideia de rugosidade exposta por Han, enquanto crítica a uma estética assente numa imediatez do atractivo e do aprazível, acerca-se, de alguma forma, do devir, conceptualizado por Deleuze e Guattari (2007, p. 312), que veremos seguidamente. Salientam estes autores que a etimologia do termo *devir*, vem do grego, designando aquilo que se apresenta como *desigual, rugoso e áspero* (Deleuze, Guattari, *ibidem*). São, pois, caminhos que conduzem à desterritorialização⁷⁷, lugar de habitação dos marginais, dos feiticeiros e dos artistas.

⁷⁶ A designação desta Escola deve-se a um texto do artista R. B. Kitaj para o catálogo da exposição *The Human Clay*, na Hayward Gallery, em Londres, no ano de 1976, comissariada por si. O próprio Kitaj também ele um dos protagonistas desta chamada Escola. Voltaremos novamente a falar desta Escola na secção [2.3.3.a] *Frank Auerbach: assumir a rugosidade da tinta na imagem pictórica*.

⁷⁷ Sobre o conceito de *desterritorialização* poderá consultar a secção *b. criação como um captar de forças de desterritorialização, desencadeamento de devires*, do capítulo que se segue.

[2.3.2] A sensação pictórica enquanto desencadeamento de devires a partir de Gilles

Deleuze e Félix Guattari

Iniciamos esta secção enfatizando instrumentos de análise artística, assente em conceitos de uma operatividade fecunda em termos artísticos como *devir*, rizoma ou *maçãneidade* (percepção instintiva), sobretudo trabalhados por Deleuze, Guattari e D. H. Lawrence. Estes autores procuram enfatizar como o ser de uma obra de arte pode manifestar-se enquanto agregação de forças vitais (cfr. Justo, in Deleuze, 2011, p. 11), *receptáculo de forças* instintivas (Castro Caldas, 1987, p. 47), assentes em *emoções que vêm de todos os lados*, como indicou Picasso (Picasso in Castro Caldas, 1987, p. 47). Isto porque, como indica, também, Sousa Dias, *a vida não é essencialmente reprodução, mas criação* (Sousa Dias, 2016, p. 15). Consequentemente, a vitalidade de uma obra de arte, capaz de tornar a experiência de vida humana mais ampla, não passará, na modernidade, por se instituir enquanto manifestação representativa, ilustrativa e narrativa da realidade (cfr. Deleuze, 2000, p. 123; p. 139), ou seja, um sistema tradicional de categorização (Godinho, 2007, p. 21)⁷⁸.

Neste sentido, a dinâmica vital, em certo sentido, imponderável da arte, jamais poderá ser adquirida na base do conhecimento intelectualizado ou constituído a partir de ideias preconcebida. Isto porque a arte compreendeu que o real é múltiplo e que as estruturas elementares da representação são categorias que ficam sempre aquém da sua expressão (Deleuze, 2000, pp. 138-9).

A arte só pode, pois, nas suas múltiplas linguagens, criar mundos de *sentidos possíveis*, mas *irredutíveis a toda a significação*, a toda a tentativa de comunicação (Dias, 2018, p. 15). A arte

⁷⁸ Atendendo à perspectiva de Deleuze e Guattari, as Hipóteses [I] e [II] deste trabalho de investigação estão mais próximas do modelo hierárquico e centralizador da árvore-raiz, com três troncos principais:

1. um campo de realidade, o mundo, que passa, necessariamente pela identificação, relação e categorização de elementos caracterizadores e representativos, da realidade;
2. um campo de representação mais ou menos mimética do real, sendo que para Deleuze e Guattari o *mimetismo é um péssimo conceito*, por estar *dependente de uma lógica binária, para fenómenos de natureza completamente diversa* (Deleuze, Guattari, 2007, p. 27);
3. um campo de subjectividade, do criador ou autor (Deleuze, 2016, p. 57) e a sua pretensa «competência» (Deleuze, Guattari, 2007, pp. 32-3). Nomeadamente de uma subjectividade pseudotrágica, assente na *amargura* e na *angústia*, declaradas pelo mundo da arte como típico dos grandes artistas que testemunham a sua época (cfr. Justo, in Deleuze, 2011, p. 12).

Ou seja, trata-se de caminhos de criação artística, modelados por estruturas centralizadoras, mais próximos de um modelo clássico de representação e que assenta necessariamente numa hermenêutica que procura aferir significações do real, focada no criador e no espectador e não na obra em si, sendo que o que se conserva na obra de arte não é o peso do seu criador nem as interpretações do espectador, antes blocos de sensação (Cfr. Deleuze, Guattari, 1992, p. 154).

Em suma, reconhecemos, pois, que esta [III] Hipótese parte de pressupostos diferentes daqueles que esboçámos com as hipóteses precedentes.

manifesta-se, portanto, na ordem do indizível (Sousa Dias, 2018, pp. 11-12), buscando *um real incessantemente a vir* (Godinho, 2007, p. 49).

Analisando especificamente a pintura, é como se esta se apercebesse que a sua vocação não passaria mais por ser uma mensagem comunicacional através de *imagens traduzíveis na linguagem lógica* (cfr. Sousa Dias, 2018, p. 11).

A pintura existe para se aproximar do *irrepresentável*, de *perceptos* ou de *sensações ópticas que transcendem (...)* toda a objectividade, toda a percepção de objecto (Sousa Dias, 2018, pp. 12-13). *De forma que nunca existiu para representar seja o que for, antes para abrir sentido para lá do significável* (Sousa Dias, 2018, p. 15).

Pelo que uma obra de arte se dirige à diversidade, a um novo modo de ver e entender ou experimentar, que rejeita a estabilidade, a homogeneidade do mundo (Godinho, 2007, p. 21; p. 43) e a procura de significação assente na representação do real. Daí que Ana Godinho indique que *a arte passará por lugares improváveis* (Godinho, 2007, p. 25), fixando-se em *blocos de devir* (Deleuze, Guattari, 2007, p 304-5; cfr. também Godinho, 2007, p. 25).

Estamos, pois, perante uma *ontologia da diferença*⁷⁹, de orientação rizomática, ou seja, de movimentos incessantes de criação desenraizada, envolvendo multiplicidades, formas de devir. Atendendo a este enquadramento, apresentaremos quatro categorias que procurem descrever o processo criativo: as duas primeiras referentes à formulação teórica (1. e 2.) e as duas últimas relacionadas com a prática artística (3. e 4.):

1. criação como obliteração de ideias preconcebidas;

⁷⁹ Derrubar a velha ontologia, assente nas categorias, na representação, na reconhecimento, no juízo (Godinho, 2007, p. 22), de modo a procurar chegar à experiência real, ao plano da imanência, para encontrar o movimento real do pensamento, mergulhado na vitalidade do meio, onde as coisas acontecem, é esta a função da estética da *Diferença: o empirismo transcendental* (Godinho, 2007, pp. 18 e seg.).

Trata-se de empirismo porque, em Deleuze, parte sempre do empírico e da coisa dada, do concreto e passa pela experimentação (Godinho, 2007, p. 22). É, também, transcendental porque já não se actua no campo do *sujeito* e do *objecto*, mas em campos rizomáticos (Godinho, *ibidem*), não captáveis pelas faculdades do juízo. Estas faculdades *saem dos eixos e enfrentam os seus limites e o logos quebra-se num excesso* (Godinho, 2007, p. 68). Portanto, estão para lá do campo da representação: não se trata de *um ser sensível*, mas o *ser do sensível*, que *só se manifesta na máxima potência do sensível*, que está para lá do empírico (é da ordem do empirismo transcendental), que é a *diferença* (Godinho, 2007, p. 67, Deleuze, 2000, p. 382). Assim, para Deleuze, o que constitui o ser é a *diferença*. Estamos longe do ser enquanto desvelamento, enquanto *aletheia*, conforme pensado por Heidegger.

De forma que passamos para um domínio que já não se deixa representar (Godinho, 2007, p. 68).

Este caminho do empirismo transcendental pode passar, entre outras possibilidades, pela obra de arte moderna, por só ela conseguir reunir as condições de composição e consistência que dão ao objecto a sua realidade (Godinho, 2007, p. 23).

O que é uma essência, tal como é revelada na obra de arte? É uma diferença (...) é ela que constitui o ser. (...) É por isso que a arte, enquanto manifesta as essências, é a única capaz de nos dar o que nós procuramos em vão na vida (Deleuze, Estética dos Signos, in Godinho, 2007, p. 19).

2. criação como captação de forças de desterritorialização;
3. a prática artística enquanto operação rizomática;
4. a prática artística enquanto campo desencadeador de devires: o Figural.

1. criação como obliteração de ideias preconcebidas

Deleuze e Guattari agregam os artistas no grupo daqueles que operam sem seguir as ordens lógicas, como é o caso dos feiticeiros, dos nômadas e daqueles marginais que habitam na fronteira, que estão nas orlas e que se localizam *entre* as coisas (cfr. Deleuze e Gattari, 2007, p. 315). Estes artistas convocam desejosamente o caos de forma a rasgar o guarda-chuva que alberga os “*clichés*” da opinião (Deleuze, Guattari, 1992, p. 178), *clichés* estes que limitam a capacidade de interação do espectador com a obra, minimizando a possibilidade de este questionar a sua existência a partir da obra.

Assim, o pintor, ao iniciar uma nova obra, jamais pinta sobre uma tela imaculada, uma vez que esta está coberta de *clichés preestabelecidos*, que importam *rasgar para fazer passar uma corrente de ar vinda do caos* que dê, por um instante, uma visão não prevista nem preconcebida (assente na opticalidade e na racionalidade), criando uma *sensação* no espectador desarmado pela surpresa (Deleuze e Guattari, *ibidem*). Por isso, *seria um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície branca e virgem*, uma vez que esta superfície, *ainda antes de o pintor começar o seu trabalho*, já se encontra *virtualmente investida por toda uma espécie de clichés com os quais é necessário romper* (Deleuze, 2011, p. 46; p. 151). Consequentemente, a tarefa primeira do artista consiste em esvaziar e limpar uma superfície destas ideias pré-feitas (Deleuze, 2011, p. 151)⁸⁰.

⁸⁰ Tal acção de ruptura com os preconceitos pode, num primeiro momento, lembrar a *epoché* da metodologia fenomenológica hurreliana. No entanto, apenas superficialmente se interligam.

Por um lado, Husserl procura relacionar a experiência de percepção, conceptualização e expressão do sujeito humano, enquanto eu puro, transcendental, com os fenómenos, os dados sensíveis do mundo real com que se relaciona (Hottois, 2003, p. 240). Para tal, este sujeito necessita reduzir sucessivamente os juízos e crenças prévias que tem acerca do mundo – processo a que Husserl denominou por *epoché* –, a fim de chegar aos conteúdos puros da consciência, capazes de descrever e conferir sentido imaculado aos fenómenos.

Numa outra linha filosófica encontram-se Deleuze e Guattari que desenvolvem uma crítica à concepção de sujeito, não só na filosofia, como na arte. Esta crítica é tanto aplicada ao sujeito enquanto criador como ao sujeito enquanto espectador, e assenta na lógica da sensação. O que Deleuze e Guattari procuram preservar e elevar na obra de arte são as sensações presentes nesta, que valem por si mesmas, para lá do que é vivido enquanto realidade por parte do sujeito. De outro modo, *quando se encara a arte como algo que decorre do vivido o que se afirma não é a arte, que desse modo se vê necessariamente relegada para um papel secundário, destituído de autonomia, nem sequer a singularidade do objecto artístico* (Justo, in Deleuze, 2011, pp. 12 e seg.).

Assim, estes autores propõem um afastamento da ideia de sujeito, por considerarem que é com conceito *cristalizado* e *auto-reiterado*, de modo a se *aceitar as múltiplas formas de transformação que a sensação desencadeia* (Justo, in Deleuze, 2011, p. 17). Então, o que se sustem não é mais o sujeito enquanto ser

Neste contexto importa, ainda, abordar um excerto de uma entrevista a Deleuze (2002a, p. 356), onde o filósofo defende que as obras de arte mais bem conseguidas são aquelas que procuram ultrapassar os códigos visuais vigentes:

O que é um quadro muito belo ou um desenho muito belo?

Deleuze – [é quando] há um enquadramento [ou moldura]. (...)

Entrevistador – Mas, torna-se belo a partir de que momento, o que está dentro do enquadramento [da moldura]?

Deleuze – A partir do momento em que sabemos e em que sentimos que o movimento, que a linha que está enquadrada vem de outro lugar, que ela não começa dentro dos limites do enquadramento [da moldura]. Ela começou acima, ou ao lado do enquadramento [da moldura], e a linha atravessa o enquadramento [moldura]. (...)

Longe de ser a delimitação da superfície pictórica, o enquadramento [a moldura] é quase o contrário, é a criação de uma relação imediata com o exterior, com o lado de fora do enquadramento [a moldura] (Deleuze, “Pensée nomade” in *L’île Déserte et Autres Textes*, Éd Minit, 2002, p. 356 in Castro Caldas, [mensagem recebida por email], 04-10-2020)⁸¹.

Esta passagem dá-nos algumas indicações daquilo que Deleuze entende como sendo um elemento relevante numa obra de arte. Naturalmente, não prescreve um modo de fazer, não apresenta um guia de artifícios formais, antes assenta o seu entendimento numa dimensão que diríamos performativa, ligando-a à vitalidade da existência, ao agenciamento de devires.

Este gesto dinâmico que vem de fora da obra pode adquirir, pelo menos, duas dimensões que importa considerar:

- a) Num sentido mais literal e formalista, esta linha abstracta, que se inscreve gráfica ou plasticamente, advém de um dinamismo que extravasa e rompe (i) quer com o enquadramento da composição, não se atendo aos limites por ela fixados, (ii) quer as linhas mais regradas, codificadas, onde as relações entre elementos estão

humano, mas o sujeito em devir ou corpo sem órgãos, corpo que se reagrupa em função das sensações que capta (cfr. Conclusão de Deleuze, Guattari, 1992). Está, pois, assim cremos, mais próximo do universo intuitivo que o corpo capta, a *do conhecimento pelo “toque”* de que nos fala D. H. Lawrence em *A Maça de Cézanne... E Eu* e não do universo racional que a mente elabora (D. H. Lawrence, 2016, p. 54; pp. 70 e seg.).

⁸¹ Este excerto chegou-nos por via do crítico e professor Manuel Castro Caldas, através de uma troca de correspondência por email com os alunos da turma de *Questões de Arte Moderna e Contemporânea* de que fizemos parte nos anos de 2018-2021. A tradução foi da autoria do crítico Manuel Castro Caldas. Segue o texto original:

Qu’est-ce que c’est, un très beau tableau ou un très beau dessin? Il y a un cadre. (...) Mais cela devient beau à partir de quel moment, ce qu’il y a dans le cadre? A partir du moment où l’on sait et où l’on sent que le mouvement, que la ligne qui est encadrée vient d’ailleurs, qu’elle ne commence pas dans la limite du cadre. Elle a commencé au-dessus, ou à côté du cadre, et la ligne traverse le cadre. (...) Loin d’être la délimitation de la surface picturale, le cadre est presque le contraire, c’ est la mise en relation immédiate avec le dehors.

(Deleuze, *Pensée nomade in L’île Déserte et Autres Textes*, Éd Minit, 2002, p. 356. in Castro Caldas, [mensagem recebida por email], 04-12-2020)).

previamente estruturadas e definidas, ou seja, totalmente conformes com a ideia mais básica da representação.

Daí que esta linha abstracta, que não se fixa dentro dos limites codificados, se aproxime mais daquilo que Manet fez com o rosto de *Berthe Morisot com um boquê de Violetas* (1872) do que Bouguereau com o *Retrato de uma Jovem Rapariga* (1868), conforme procurámos evidenciar.

- b) Mas, também essa linha que vem de fora a partir de um movimento, põe em evidência aquilo que está para lá das ideias feitas que estruturam e territorializam um desenho ou uma pintura dentro dos tradicionais códigos visuais. É nesta linha que vai a interpretação de Manuel Castro Caldas (cfr. nota rodapé n. 83), quando salienta que a linha que *vem de outro lugar* diz respeito à vida na sua liberdade, no seu fulgor, não condicionada pelos *clichés* do fazer artístico, como veremos no tópico 4 [a prática artística enquanto campo desencadeador de devires: o Figural].

Trata-se, pois, de apresentar que um acto de ver pretende um modo de fazer não condicionado por preconceitos do mundo das artes. Por isso, este modo de actuar está, como vimos, mais próximo da acção do feiticeiro, do marginal ou da criança, actores sociais menos apegados às convenções estabilizadoras do modelo-raiz em que assenta a sociedade (Cfr. Deleuze, Guattari, 2007, pp. 312-312). Diz Deleuze que a criança *não pára de atravessar devires* (Deleuze, Guattari, 2007, p. 330), porque ela mesmo é desterritorialização, ou seja, é *devir-criança* (Deleuze, Guattari, 2007, p. 347). Talvez por isso também Baudelaire, em *O Pintor da Vida Moderna*, sugira a hipótese de se pensar o artista em estado de convalescença como semelhante a uma criança, dado o seu espanto pelas coisas, *mesmo por aquelas que são aparentemente mais triviais* (Baudelaire, 2009, p. 16). De modo que o artista deve pautar a sua actividade por uma *percepção infantil, aguda* (Baudelaire, 2009, p. 20), procurando a novidade, aquilo que ainda não foi moldado pelos *clichés* da sociedade⁸². Também na sua maturidade, Bernard, personagem de *As Ondas*, de Virginia Woolf, dá conta da importância de uma certa rebeldia infantil, de uma visão absorta de espanto pela vida, que por vezes fica obstruído quando nos tornamos adultos e nos toldamos segundo os modelos de ordem e de etiqueta sociais:

Mas é um erro esta precisão, este avanço ordenado e militar; uma mentira, uma convenção que nos parece útil. No mais fundo de nós, mesmo quando chegamos pontualmente à hora marcada, com os nossos coletes brancos e as formas cortesias, surge uma cautelosa corrente de sonhos fragmentários, canções infantis, gritos de rua, frases inacabadas (...). (Woolf, 2015, p. 205).

⁸² Não obstante, o entendimento que Baudelaire inculcava à arte da sua época era a valorização do presente ainda assente no regime da representação do real, em oposição dos valores intemporais clássicos. Está assim, relativamente afastado do termo *novidade* da desterritorialização deleuziana.

Portanto, este *exterior* que ultrapassa os limites do enquadramento, propõe-se abrir uma fenda no consenso perante o que deve ser uma obra de arte, onde o caos reconfigura um novo modo de ver as coisas, de forma a *decepcionar e remediar a decepção* (Godinho, 2007, p. 45). Isto porque, voltando à interpretação do crítico Manuel Castro Caldas, uma pintura relevante *não será descritiva do mundo visível de modo puro e simples, dado que a linha não está educada na linguagem da representação, por isso desconcentra-nos, não [a] percebemos inteiramente* (Castro Caldas, [mensagem pessoal recebida por email], 04-11-2021)⁸³.

2. criação como captação de forças de desterritorialização

Desencadear devires é abrir o caminho à multiplicidade. Isto porque o devir não é um modelo nem um padrão; é da ordem do múltiplo. Vai-se concretizando continuamente em manifestações do que é díspar, sempre numa diversidade tensional (Deleuze, Gattari, 2007, p. 373). Assim, para Deleuze e Guattari, o *devir* e a *multiplicidade* são uma e a mesma coisa (Deleuze, Gattari, 2007, p. 319). O devir caracteriza-se, então, sem demarcações fixas, é *nómada*, é uma *aliança* na dissemelhança (Deleuze, Gattari, 2007, p. 306)⁸⁴. O devir advém, é

⁸³ Já numa ocasião anterior, trocando correspondência com Manuel Castro Caldas, este descrevia alguns problemas que considera subjacentes à linha do desenho e suas repercussões na pintura. Dada a sua relevância para esta investigação, com o seu consentimento, transcrevemos integralmente a sua resposta (Castro Caldas, [mensagem pessoal recebida por email], 04-10-2020):

A questão do desenho é sempre subjacente a maus resultados pictóricos, afectando inclusive as capacidades e talentos do pintor para a cor. A razão é bem simples: estrutura.

Um desenho é sempre o momento em que uma direcção estruturante específica (ligações entre pontos, zonas de ênfase, ablações, etc.) "pede" ao gesto que corresponda a um bloco de sensações determinado. "Pede" que organize esse bloco na sua linguagem "teórica" [abstracta] (não há linhas no mundo real, nem preto e branco). E, ao mesmo tempo que uma organização específica "pede", aquilo que pede (um bloco de sensações) é que "ensina" (vai ensinando...) o modo de organizar. Se o gesto não está treinado no sentido de corresponder a este apelo, não se pode guiar pela intuição, fica à nora, e vai pseudo-estruturar e pseudo-organizar, isto é, vai organizar de acordo com pistas/convenções que não procedem da sensação, mas sim das "ideias" (tema, potencial de legibilidade, balanços legibilidade/ilegibilidade decorados com lirismos vagos...).

A própria utilização da cor (deposição da marca cromática, sua densidade, seu valor, seu ênfase relativo na totalidade, ...) anda à nora também. Procedo primeiro por movimentos lineares (que "arrastam" a tinta – na pintura, as linhas e manchas não podem corresponder às marcas do desenho, dado que a cor constrói imediatamente planos de distância de um modo inteiramente diferente...), depois enfia para lá cores, dentro, fora, em redor, sempre como segundo recurso, e vai por aí fora, martelando, misturando, tapando, até ter um compósito onde a motivação mais insistente (o tema) se não perdeu.

Esta actuação em função de um segundo recurso cai inevitavelmente no registo representacional: e por representacional não quero dizer realista ou figurativo, quero dizer o registo que privilegia que as coisas sejam antes-de-mais-legíveis (e só depois sensíveis - mas aí já está instalado o erro...).

⁸⁴ Sousa Dias indica que se Deleuze não fala em *devir-nómada* é porque todo o devir é um *acto nómada*. De modo que, *nos termos deleuzianos, todo o devir é um devir-minoritário, uma esquiva do padrão de maioria ou do Poder, e uma minoria nunca define um estado mas precisamente um movimento* (Sousa Dias, 2018, p. 142).

fugidio, organiza-se *entre* estágios (Deleuze, Gattari, 2007, p. 373). Manifesta-se numa *evolução a-paralela* (Godinho, 2007, p. 39). Assenta a sua prática em alianças fragmentárias e não em essências. Ou seja, uma união tensional em torno do que é dissemelhante. Neste sentido, o devir está próximo do desejo e da afeição (Deleuze; Gattari, 2007, p. 347), sendo que estes sentimentos são, por natureza, movimentações que se sentem atraídas por entidades heterogéneas. E nisto, o devir apresenta uma faceta política: a sua ânsia por desterritorializar oposições binárias. O devir opõe-se à categorização da sociedade Ocidental construída na base de poder cêntrico do modelo *homem-branco, adulto, macho* (Deleuze, Gattari, 2007, p. 369). Caracterização generalista baseada em atributos de poder, sinónimos de fortaleza, racionalidade, virilidade, masculinidade, supremacia, por confrontação com a Mulher que é tida por fragilidade, emotividade, debilidade, fugacidade, etc. Os devires são, pois, necessariamente minoritários (Deleuze, Gattari, 2007, p. 369)⁸⁵. O que movimenta o devir é um carácter inventivo e fugidio, a sua capacidade de abrir fendas nos modelos instituídos, nas categorizações hierárquicas. Habita, então, uma configuração híbrida, um estádio fugidio *entre* dispositivos. O crítico Sousa Dias, a respeito deste estado *entre*, cita o historiador de arte Élie Faure, que afirmou que, nos momentos fundamentais da história da pintura, os artistas pintaram *entre as coisas* (Sousa Dias, 2016, p. 52). Tal significa pintar aquilo que está para lá da ordem imediata do visível, da percepção retiniana. Sousa Dias, recorrendo ao género do retrato clássico, dá como exemplo de *pintar-entre* a mestria com que um artista pinta, não os olhos, mas o olhar do modelo. Isto porque os *olhos* são um órgão concreto, uma *individualidade* com forma e matéria, ao passo que o *olhar*, que irrompe dos olhos, é uma realidade imaterial e informe (Sousa Dias, 2016, p. 52), é o que está *entre* os olhos, um *traço sensível*, mas *abstracto*, uma *sensação pura* (Sousa Dias, 2016, p. 54). *Os olhos vêem-se, um olhar sente-se*, pelo que pintar uma visibilidade do acto de ver, difere da representação de um corpo, um objecto, de uns olhos, ainda que tenha de passar, necessariamente, por aí (Sousa Dias, 2016, p. 53). Isto porque a diferença *entre* duas coisas, passa por se distinguirem sem, contudo, perderem uma correlação. É como um relâmpago que se distingue do céu negro, mas que o acompanha, como se se distinguisse

⁸⁵ Embora o Homem tenha muitos devires na sua quotidianidade, não há um devir-homem porque este define-se como *soberano-dominador-maioritário* (Deleuze, Gattari, 2007, p. 369). Assim, *não há devir-homem, porque o homem é uma entidade molar por excelência, enquanto os devires são moleculares* (Deleuze, Guattari, 2007, p. 371). Por isso, a mulher apresenta-se como uma primeira linha de fuga capaz de mover-se, em configurações precárias, contra os moldes estabelecidos (Deleuze, Gattari, 1997, p. 87), contra os poderes que se vão instituindo, cristalizando e perpetuando. Portanto, o devir-mulher é mais do que a constituição de formas opostas ao homem (Deleuze, Gattari, 2007, p. 351); não procura criar um outro tipo de categorização ou de poder alternativos. O devir diz respeito tanto ao Homem como à Mulher (Deleuze, Gattari, 2007, p. 370): ambos são chamados a devir, a desprenderem-se das categorias que os estancam e os aprisionam. Ambos são chamados a assumir movimentações transitórias mais consonantes com a multiplicidade e inconstância da vida.

daquilo que não se distingue. (Deleuze, 2000, p. 81). Assim, o olhar distancia-se dos olhos, mas só existe através destes.

Na pintura *Reflexão com duas crianças (autorretrato)*, de 1965, do artista Lucian Freud (Figura 39), num plano contrapicado, não são os olhos que são pintados (ainda que representados disformemente), mas é o acto de ver que se revela ao ponto de estreitar o rosto através da sua acutilância. O acto de ver feito visibilidade, feito sensação pura, como refere Sousa Dias. Daí que o crítico e ensaísta Bernardo Pinto de Almeida refira que a concentração existente no autorretrato de Freud – e particularizamos nós, em torno do seu olhar – parece tender a *absorver todo o espaço em volta* (Pinto de Almeida, 2004, p. 101).



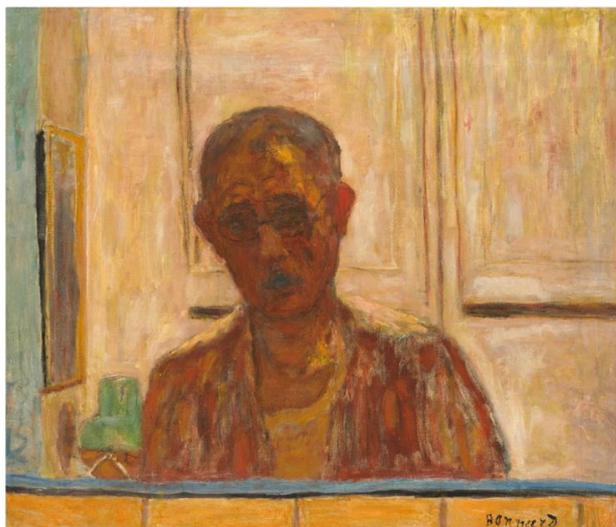
Figuras 30 e 40. Lucian Freud, *Reflection with Two Children (Self-Portrait)* e detalhe da mesma pintura
Óleo sobre tela
91 x 91 cm
1965

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Fonte: https://www.museothyssen.org/sites/default/files/imagen/obras/download/1984.7_reflejo-dos-ninos-autorretrato.jpg, acesso a 23-02-2022

Também é o olhar de Pierre Bonnard que se revela, através de uma ligeira inclinação da cabeça, em *Self-Portrait in a Mirror*, de 1938. Daí que a caracterização dos olhos se torna irrelevante, quase neutralizada no restante rosto do artista que se apresenta como que um espectro, quase todo ele pautado por uma sombra⁸⁶. Não se denota, aqui, portanto, uns olhos propriamente definidos. No entanto, o olhar é intenso e profundo.

⁸⁶ A este respeito, importa lembrar aqui o texto sobre a Rostidade de Deleuze e Guattari (2007, nomeadamente, pp. 208-210). Dizem os autores que há *qualquer coisa de absolutamente inumano no rosto (...)* Ao ponto de se poder dizer que, se o homem tem um destino, é sobretudo o de escapar ao rosto,



Figuras 41 e 42. Pierre Bonnard, *Self-Portrait in a Mirror* e detalhe da mesma pintura

Óleo sobre tela

56 x 68,5 cm

1938

Colecção Privada

Fonte: <https://fineartamerica.com/featured/self-portrait-1938-pierre-bonnard.html>, acesso a 23-02-2022

Mas este olhar pungente não é, naturalmente, exclusivo dos autorretratos. No exemplo da Figura 43, Francis Bacon capta o olhar profundo do seu amigo íntimo, Michel Leiris, antropólogo e escritor surrealista. Toda a construção deste rosto desterritorializado é formada, praticamente, em função da visualidade – salientado por um leve franzir dos lábios que reforça mais o seu impacto. Um olhar quase que dominado por um só olho, que nos impele, não a nos fixarmos nele, antes a atravessá-lo e a ver por detrás da sua órbita, onde se expõe um mundo inexplorado, futuro, ausente de toda a lógica (cfr. Deleuze, Guattari, 2007, pp. 208-210). Isto porque os olhos não servem senão para devolver a imagem do que já conhecemos, daí que devamos ir mais além (cfr. Deleuze, Guattari, 2007, pp. 208-210).

desfazer o rosto e as rostificações, tornando-o devir imperceptível, coisa que Bonnard aqui expõe, com tamanha mestria.



Figura 43. Francis Bacon, *Retrato de Michel Leiris*

Óleo sobre tela

34 x 29 cm

1976

Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris

Fonte: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/portrait-michel-leiris>, 20-01-2021

Daí que o devir seja esta disposição fluida que *só cresce pelo meio* (Deleuze, Gattari, 2007, p. 372), *entre as coisas*, com o propósito de desterritorializar o real e viver desenraizado, nómada, (Deleuze, Gattari, 2007, p. 306). De modo que viver em devir é não sentir a necessidade de procurar referentes permanentes: a representação, o decalque, a reprodução, a caracterização dos olhos, p. ex., de Bonnard. O devir nunca é imitar alguma coisa (Deleuze, Guattari, 2007, p. 347, p. 387): não procura os olhos, mas o devir-olhar, presente nos exemplos que referimos. Assim,

nenhuma arte é imitativa, não pode ser imitativa ou figurativa: suponhamos que um pintor «representa» uma ave; de facto, é um devir-ave que só se pode fazer na medida em que a ave está ela própria a devir outra coisa, pura linha e pura cor. (...) Não é o pintor ou o músico que imitam um animal, são eles que devêm animal, ao mesmo tempo que o animal devêm o que eles queriam⁸⁷ (...) (Deleuze, Guattari, 2007, p. 387).

⁸⁷ O que se evidencia no devir-animal não são relações de semelhança ou de analogia com o animal, antes fazer corpo com o animal, ou seja, estabelecer momentos de relação, zonas de intensidade comuns a ambos (Cfr. Deleuze, Guattari, 2007, p. 349). José Gil, em *Caos e Ritmo*, traz-nos o exemplo de um devir-cão, nas próprias palavras do escultor Alberto Giacometti (in Gil, 2018, pp. 361-362):

Há muito que tinha presente no espírito a lembrança de um cão chinês que tinha visto algures. E depois, um dia, quando percorria a rua de Vanves, sob a chuva, colando-me às paredes das casas, com a cabeça baixa, um pouco triste talvez, senti-me como um cão. Então, fiz essa escultura. Mas não é de todo qualquer coisa de semelhante.

Por isso, uma prática artística que busque movimentar-se por uma *desterritorialização* dos seus elementos (Deleuze; Guattari, 2007, p. 370), procurará desencadear devires: *cantar ou compor, pintar, escrever talvez não tenham outro fim: desencadear devires* (Deleuze, Guattari, 2007, p. 347). Donde, os devires poderão ser operacionalizados enquanto *diferença*, experimentação, multiplicidade, a fim de fazerem vibrar uma linguagem de sensações (Godinho, 2007, p. 43). Assim, uma linha de devir não se define pela ligação entre pontos (p. ex., no registo de um olho humano, ligar os pontos que vão da carúncula ao ducto lacrimal que, por sua vez, continua pela pálpebra inferior, que se torna contígua com a pálpebra superior no limite exterior do olho, etc.). Os pontos são sempre *uma origem* (Deleuze, Guattari, 2007, p. 359), logo caracterizadores e o devir apresenta-se nómada, sem origem nem destino, sem princípio nem fim (Deleuze, Guattari, 2007, p. 373). O devir passa *entre* os pontos, assume-se *entre-dois*, não se fixando em nenhum (Deleuze, Guattari, 2007, p. 372). Pelo movimento de devir, a linha liberta-se do ponto, o olhar liberta-se dos olhos, conferindo-lhes novas funções (Deleuze, Guattari, 2007, p. 373) ou tornando esses *pontos indiscerníveis: rizoma* (Deleuze, Guattari, *ibidem*), um olhar rizomático, sem se fixar em definitivo num dado ponto. Bonnard sempre nos olhará e nunca estaremos certos de *para onde* ele nos olha.

É por isso que Deleuze e Guattari mencionam que todo o (grande) pintor tem como intenção libertar a linha em vez de fazer um ponto, tornar linha-devir, traçando-a sem morada, nómada, produzindo *uma diagonal impercetível, em vez de agarrar uma vertical e uma horizontal* (Deleuze, Guattari, 2007 pp. 375-6). Isto porque um grande artista *introduz variações inéditas* no seu campo de expressão, abalando, desestruturando, fazendo mesmo gaguejar a linguagem do seu *medium*, ao ponto de se tornar um estrangeiro na sua própria língua (Godinho, 2007, p. 44), um nómada no seu modo heterogéneo de criar.

Diz ainda Deleuze numa entrevista publicada na *Magazine Littéraire*, a respeito da criação filosófica, mas de aplicabilidade às artes plásticas, que:

Escrevemos para dar a vida, para libertar a vida lá onde ela está prisioneira, para traçar linhas de fuga. Para isso, é preciso que a linguagem não seja um sistema homogéneo, mas um desequilíbrio, sempre heterogéneo (Deleuze, *Magazine Littéraire*, in Godinho, 2007, p. 44).

Assim, na pintura, *a linha foge dos pontos que a poderiam definir, tornando-se indiscernível*, ou seja, devir (cfr. Deleuze, Guattari, 2007, p. 378). Então, a linha, que se expõe sem origem, não procura definir os olhos de Bonnard. O que vemos são *quase-olhos*, são um devir-olhar. Consequentemente, esta linha pictórica perdeu, pelo menos, duas funções que ocupava na representação clássica:

1. a *função representativa* do real (Deleuze, Guattari, *ibidem*);
2. a função de contornar e, assim, delimitar *uma forma* (Deleuze, Guattari, *Mil Planaltos*, 2007, pp. 378-9).

Por conseguinte, a linha torna-se abstracta, no sentido em que é independente de qualquer necessidade de representação (Deleuze, Guattari, 2007, pp. 378-9). A sua única necessidade é mover-se livremente, desterritorializada, abrindo-se a novas formas plásticas, a novas representações a-referenciais. Nesse sentido, a arte ao libertar-se da tarefa de representar o mundo (Deleuze, Guattari, 2007, p. 376), elimina todos os elementos não pertinentes, exprimindo um novo tipo de realidade, uma realidade *incessantemente a vir* (Godinho, 2007, p. 49). E a tarefa de toda a arte é fazer sobressair novos modos de *ver*, entender e experimentar o real, assentes em rupturas assignificativas, sempre heterogéneas e temporárias – posicionamento consentâneo com o contexto da arte contemporânea⁸⁸. De forma que a pintura tem de passar por desencadear novos blocos visuais, arrancando à matéria existente, novas formas plásticas, rizomáticas (Godinho, 2007, p. 43; Deleuze, Guattari, 2007, p. 347), ou, dito de outro modo, multiplicidades pictóricas, rizomas⁸⁹.

3. a prática artística enquanto operação rizomática

Deleuze e Guattari, em *Mil Planaltos*, expõem o rizoma evidenciando algumas das suas especificidades, passíveis de serem operacionalizáveis enquanto instrumentos de análise estrutural à criação artística, nomeadamente à pintura, como procuraremos mostrar⁹⁰:

- a) a **conexão e heterogeneidade** – estas características aclaram que *qualquer ponto do rizoma se pode conectar*, e deve fazê-lo, *com qualquer outro* ponto, recorrendo a modos de codificação muito diversos (Deleuze, 2016, pp. 17-18). Neste sentido, e como temos vindo a salientar no plano da criação artística, o fazer deve derivar mais das linhas e manchas nómadas que produzem heterogeneidade (o exemplo que demos do Manet) e não tanto dos pontos-raiz que cristalizam as formas outorgando, consequentemente, uma determinada ordem e estrutura representacional (o exemplo

⁸⁸ O pensamento reflexivo clássico é, para Deleuze e Guattari, um sistema cuja estrutura assenta numa forte unidade principal, um eixo central de uma raiz-pivô, de onde saem as ramificações secundárias (Deleuze, Guattari, 2016, p. 14). Está, pois, construído para funcionar ordenadamente.

No plano artístico, este modelo está próximo da arte representativa que encontra na natureza um modelo para imitar (Deleuze, Guattari, 2016, p. 13). Mas a natureza não procede desta forma (Deleuze, Guattari, 2016, p. 13), uma vez que este sistema clássico não compreende a multiplicidade.

⁸⁹ O sistema rizomático, que vai buscar no nome a um caule subterrâneo, assume a diversidade presente na natureza.

⁹⁰ Seguimos, no caso específico do *Rizoma*, não o texto presente em *Mil Planaltos*, da Editora Assírio & Alvim, mas a brochura publicada pelo Sistema Solar (Documenta), de tradução do crítico Sousa Dias.

que demos do Bouguereau). A pintura rizomática estará, pois, próxima de um *sistema (...) não hierárquico e não significante (...), unicamente definido por uma circulação de estados* (Deleuze, Guattari, 2016, p. 54). O rizoma está, portanto, presente, p. ex., no olhar de Freud, de Bonnard ou de Bacon e não nos seus olhos.

- b) a **multiplicidade** – composta por determinações sem hierarquia, variadas dimensões que ao crescerem, ao se conectarem com outras, fazem com que mude, necessariamente, de natureza (Deleuze, Guattari, 2016, pp. 20-22). Daí que as multiplicidades sejam assignificantes e assubjectivas, uma vez que o rizoma procede por variação, expansão, mas também por captura, conquista e picada (Deleuze, Guattari, 2016, p. 22; p. 53).

Estamos, pois, distantes da caracterização clássica, construída em torno do sujeito e do objecto e de estruturas hermenêuticas de significação, incapazes, segundo os autores de captar a vitalidade do real.

Estas multiplicidades definem-se, então, por planos de exterioridade: por linhas abstratas, linhas de fuga, blocos de cor desterritorializados, que surgem através de acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos, formações sociais, etc. (Deleuze, Guattari, 2016, pp. 22-23).

- c) **rupturas assignificantes** – um rizoma pode ser rompido em qualquer sítio (Deleuze, Guattari, 2016, p. 23). Estas permanentes rupturas engendram novas linhas de segmentaridade que reorganizam e reestratificam o conjunto, restituem o sujeito, conferindo novas significações (Deleuze, Guattari, 2016, pp. 23-24). De forma que o rizoma se apresenta sempre liberto, em via de se (des)organizar, (des)territorializar, com linhas de fuga sempre a divergir. São, pois, movimentações relativas, perpetuamente interlaçadas (Deleuze, Guattari, 2016, p. 24).

Por isso, no rizoma não existem padrões de imitação nem semelhança, apenas explosões de séries heterogéneas. Portanto, um rizoma já não pode ser atribuído nem submetido à significação (Deleuze, Guattari, 2016, p. 25). Daí que a criação artística desde a modernidade já não sinta a necessidade de passar por modelos de representatividade mimética, pois a realidade é plural e permanentemente interligada em novas (re)configurações.

- d) o **decalque** e o **mapa**⁹¹ – por fim, um rizoma expõe-se como um mapa, não como um decalque (Godinho, 2007, p. 79).

⁹¹ Deleuze e Guattari elucidam que não se trata de criar um dualismo entre o decalque (entendido num sentido pejorativo) e o mapa (como um lado bom) (Deleuze e Guattari, 2007, p. 32). Trata-se de *uma questão de método: deve-se transpor sempre o decalque para o mapa*, o que não se apresenta como uma

O *decalque* é o modelo estrutural hierárquico da árvore e da raiz. Sistematiza e compila unidades do real na tentativa de o descrever, catalogar, fixar a sua essência em conceitos. Recorre, para tal, à repetição e à reprodução do real, codificando *qualquer coisa que se apresenta já acabada* (Deleuze, Guattari, 2007, p. 30). Por isso, o decalque fecha o mundo numa lógica interna, cristalizada, tendo como finalidade a descrição categorizada do real. É, assim, um pensamento categorial assente no domínio da representação, injectando *redundâncias* e propagando-as (Deleuze, Guattari, 2007, p. 33).

Porém, o que Deleuze e Guattari procuram demonstrar é que o real se apresenta em permanente multiplicidade, expondo-se numa diversidade que jamais conseguirá abarcar alguma categorização. Daí que a realidade só se possa inscrever, para estes autores, a-catórica, diferencial. Ou seja, o real não se permite representar, ser alvo de imobilização numa reprodução, num decalque (Godinho, 2007, pp. 67-69), sob pena de não ser fiel à realidade, criando uma réplica estagnada do real. Aliás, o decalque apenas reproduz os impasses ou os pontos de estruturação do mapa, atraíndo-o (Deleuze, Guattari, 2007, p. 34).

Nesta *ontologia da diferença* (Godinho, 2007, p. 64) em que assenta o pensamento deleuziano, que se afasta de qualquer tipo de categorização que hierarquize, estratifique, territorialize o ser (Godinho, 2007, p. 64), não pode haver um sistema de decalques do real, até porque cada ser é *nómada* (Godinho, 2007, p. 70). A obra de arte, na modernidade, adquiriu consciência desta limitação, tendo sido quem primeiro abdicou da representação para se expor nas experiências do sensível (Godinho, 2007, p. 122).

Assim o *mapa*, em certo sentido mais próximo do pensamento moderno, é voltado para a *experimentação directa sobre o real*, logo aberto a variações, a *múltiplas entradas, susceptível de receber constantes modificações*, sendo por isso, *reversível, desmontável*, adaptando-se a *montagens de toda a espécie* (Deleuze, Guattari, 2007, p. 31). Daí que o próprio mapa seja rizoma (Deleuze, Guattari, 2007, p. 31), porque assenta a sua construção em múltiplas entradas e saídas, com linhas de fuga, de modo a ser conectável, modificável, desmontável (Deleuze, 2016, pp. 53-54).

Ou seja, reconhece-se a necessidade de tentar (re)construir um rizoma, procurar linhas de fuga que ainda subsistam, mesmo que subterrâneas, fazendo-o pulsar, rompendo as *raízes e operar*

reversão *simétrica*, pois não é exacto que um decalque possa reproduzir novamente um mapa (Deleuze, Guattari, 2007, p. 33). Daí que seja o decalque que deva ser transposto para o mapa e *não o inverso* (Deleuze, Guattari, 2016, p. 54).

novas conexões (Deleuze, Guattari, 2007, pp. 35-36). Em suma, *o que está em questão no rizoma é (...) toda a espécie de «devires»* (Deleuze, 2016, p. 54), uma vez que *um rizoma não começa nem acaba* (Deleuze, 2016, p. 62), *é uma questão de performance* (Deleuze, 2016, p. 31), estando *sempre no meio, entre as coisas*, entre o ser como *inter-ser* (Deleuze, 2016, p. 62). Este *meio é intermezzo*, não uma média, é movimento contínuo de *entrada e saída* (Deleuze, 2016, p. 62). É, pois, *um lugar não localizável*, mas que *corrói as margens e ganha velocidade no meio* (Deleuze, 2016, p. 63).

Será, pois, a partir de atributos esquivos e exigentes do rizoma que nos debruçaremos seguidamente na análise da prática artística moderna e contemporânea⁹².

4. a prática artística enquanto desencadeadora de devires: O Figural

D. H. Lawrence apresenta dois tipos de visão comuns que se podem ter face a uma obra de arte (Lawrence, 2016, pp. 40-41):

- a) uma *visão óptica* assente naquilo que se espera ver, nomeadamente, *qualquer coisa muito bonita* que mais não será do que um *lugar-comum*. Isto é, trivialidades que, quando olhamos, não nos incomodam, porque não se apresentam como algo estranho, capazes de criar uma ruptura com o quotidiano. É uma visão pouco consentânea com a novidade, com o questionamento de pressupostos adquiridos, na procura de *respostas profundas* (Lawrence, 2016, p. 34), aquelas capazes de nos fazer interrogar sobre o sentido do ser, como diria Heidegger.

É pois, uma visão mais racional, assente em convenções que sugerem a relevância que o espectador deve conferir a uma pintura.

Lawrence dá como exemplo deste regime de visualidade óptica, a contemplação de uma pintura de Botticelli ou de Giorgione, artistas que *convencionalmente* se consideram como fazendo coisas *belas*. Daí que o espectador já se defrontará com estas obras partindo desses preconceitos, experimentando uma *excitação* que será meramente *cerebral* ou *mental*, mesmo quando chama a este momento contemplativo de *êxtase* (Lawrence, 2016, p. 34).

- b) uma *visão intuitiva*. Esta, sim, dada a sua natureza instintiva, apresenta-se com uma grande resposta física (Lawrence, 2016, p. 35), um corpo procriador (Lawrence, 2016,

⁹² Os próprios autores reconhecem que não é fácil seguir caminhos rizomáticos e que eles se limitaram a utilizar palavras, conceitos, que funcionassem como rizomas, capazes de ser usados em dimensões de multiplicidade (Deleuze, Guattari, 2016, pp. 56-57). Isto, porque é difícil estar sempre a procurar escapar de processos e sistemas organizados, estruturados em torno de uma unidade central e significativa.

p. 39), desterritorializado, rizomático nas suas relações caóticas, para usar os conceitos de Deleuze e Guattari.

Assim, é pela visão intuitiva que o espectador poderá ter uma consciência do mundo real, substancial e vivo que constitui a arte (Lawrence, 2016, p. 34).

No caso específico da pintura, esta visão intuitiva é constituída pela captação de forças sensitivas, pelo que a recepção desta experiência passa por uma *lógica da sensação*.

Ora, segundo D. H. Lawrence, Cézanne foi quem mais lutou contra a *visão óptica* e o lugar da representação na pintura enquanto criação de *réplicas* ou de decalques ilustrativos da realidade (Lawrence, 2016, p. 54). Cézanne procurou ir ao *fundamento* dos elementos, onde a matéria assume uma *existência real*. Assim, p. ex., a representação de uma maçã torna-se uma substância *artisticamente palpável*. Assume, por isso, uma forma pictoricamente material, um conteúdo carnal de «*representação*» *artística* (Lawrence, 2016, p. 49). Na pintura de Cézanne, uma maçã procura existir em si mesma e por si mesma como forma consubstanciada e não como *forma significante* (assente na procura de uma emoção estética, ou numa percepção racional, numa fórmula cerebral (Lawrence, 2016, p. 52-53)).

Assim, o grande esforço de Cézanne foi empurrar a maçã para longe, e deixá-la viver a sua própria vida (Lawrence, 2016, p. 52). Tudo o mais, toda a *vaidade* e *tiranía mental* (Lawrence, 2016, p. 53), assente em ideias feitas, em lugares-comuns do que deve ser a pintura de uma maçã, apenas retiram o protagonismo a esta forma pictórica que deve existir por si mesma.

Assim, através de Cézanne, chegamos à *maçaneidade* da maçã⁹³ (*the appleyness of the apple*), isto é, *ao carácter da maçã* (Caldas, 1987, p. 22), à *maçã-sensação em vez da maçã-coisa* (Lawrence in Sousa Dias, 2016, p. 55). A *maçaneidade* de algo mais não é do que esse algo representado em si mesmo enquanto sensação, seja esta uma maçã, um retrato, uma paisagem, etc. Ou seja, liberto de projecções racionais que fazemos do elemento retratado, liberto da sua pressuposta personalidade, presença física, etc. (Lawrence, 2016, pp. 71-72). Pelo que o que fica patente é a visibilidade de uma «*maior*» realidade, que esta para além de (e encoberta por) todas as projecções do pintor e do espectador *sobre o modelo* (Castro Caldas, 1987, p. 22)⁹⁴.

⁹³ Na tradução portuguesa da *Lógica da Sensação* (2011) de Deleuze, o termo de D. H. Lawrence vem traduzido por *maçanidade da maçã*. Optamos pela fonte de onde provém o conceito na tradução portuguesa, portanto, usaremos *maçaneidade*, como vem registada no texto de Lawrence.

⁹⁴ Nos momentos em que o acto criativo atinge a *maçãneidade* dá-se um encontro entre o pintor e o modelo que representa, dá-se um momento pático onde já não se distinguem, onde o devir-montanha ou o devir-maçã, p. ex., são, respectivamente, o corpo do pintor-montanha e o corpo do pintor-maçã. De forma que Cézanne dirá que *nesses momentos, eu e o meu quadro somos apenas um (...). Instalo-me perante o meu «motivo» e perco-me nele. Germinamos em conjunto* (Cézanne, in Castro Caldas, 1987, p. 23).

Trata-se, pois, de uma visibilidade intensiva e instintiva, de uma situação de devir (Castro Caldas, 1987, p. 23).

De modo que Cézanne se viu forçado a pintar *deliberadamente* a representação de elementos como mãos, rostos, etc., de modo rudimentar, sem se deixar influenciar pela interferência dos pré-conceitos – os *clichés* de Deleuze e Guattari –, pois se os pintasse completamente, tê-los-ia feito cair no *lugar-comum* (Lawrence, 2016, p. 72), naquilo que o espectador já (re)conhece, sem qualquer rasgo de originalidade quer da parte da criação artística como da parte da recepção da obra de arte. O lugar-comum normaliza e acostuma, portanto, o modo como o artista e espectador se posicionam e se confrontam com o mundo com que se deparam. Daí que Lawrence refira que *a maior parte das pessoas goste da pintura-cliché*, exactamente, porque, na sua maioria, essas pessoas são elas mesmas lugares-comuns (Lawrence, 2016, p. 75).

Ou seja, o ser humano está acostumado a viver na sombra dos conceitos, enfim, de uma realidade abstratizada, moldada pela ideia que tem das coisas. P. ex., por facilitismo e pragmatismo, consideramos que o céu é azul, porque assim ficou generalizado e constituído e não porque olhamos para ele e procuramos visualizar nele as suas múltiplas tonalidades (cfr. Lawrence, 2016, pp. 53-54).

Estas ideias preconcebidas e abstractas não constituem experiências vivas do real, que se sentem na carne, porque os nossos instintos e as nossas intuições estão mortos (Lawrence, 2016, p. 56). Estamos, pois, no mundo como quem está dentro de um vasto túmulo cheio de réplicas, de *clichés*, dirão Deleuze e Guattari. Nesse sentido, a arte, nomeadamente a pintura, pelas propostas diferenciadoras que nos propõem de contemplar e interpretar o mundo, assume um papel relevante – o que temos procurado testemunhar ao longo desta investigação. Por isso, quando alguém se dispõe a contemplar uma maçã de Cézanne, ao ponto de se tornar um espectador, sente um desconforto nesse seu acto de ver, levando-o a gritar de *dor* (Lawrence, 2016, p. 56). Não obstante a radicalidade da afirmação de Lawrence, o que procuramos enfatizar é o reconhecimento do impacto que uma pintura pode ter no espectador, sacudindo o modo banal como se encontra quotidianamente no mundo – o que vem ao encontro da [II] Hipótese desta investigação.

Assim, para D. H. Lawrence, Cézanne foi a *mais interessante figura da arte moderna* (Lawrence, 2016, p. 58). O pintor foi a figura destacada da modernidade artística, não tanto pelo que consumou nas suas obras, mas pela sua *luta* (Lawrence, 2016, p. 58) contra a banalidade da reprodução. Foi Cézanne, no entender de D. H. Lawrence, quem mais lutou, na modernidade, para substituir a consciência mental-visual do artista e do espectador por uma forma de

consciência com predominância intuitiva (Lawrence, 2016, p. 70)⁹⁵. Não que o artista francês tenha conseguido ser bem-sucedido no conjunto da sua obra artística, mas, pelo menos, teve o mérito de reconhecer os problemas implicados numa abordagem à pintura que se desenvolve em torno da reprodução de lugares-comuns, procurando fugir deles, mesmo não o conseguindo largamente.

De modo que com Cézanne se inicia *uma crise de legibilidade da imagem em termos figurativos*, motivada por uma *insuficiência da informação* que o artista coloca nas suas pinturas, impossibilitando a criação de ilustrações e de narrativas, mas acrescentando realidade que o espectador pode instintivamente receber. Isto, se evitar o modelo óptico assente nas interferências do intelecto (Castro Caldas, 1987, pp. 16-17)⁹⁶.

Cézanne procurará, então, captar uma realidade que não advém da cópia mais ou menos fiel do objecto retratado, mas de algo intrínseco aos devires da pintura, como a sensação pictórica resultante da organização espacial ou da exposição dos blocos de cor. De forma que o filósofo Jean-François Lyotard refere que

vemos esportar neste pintor este estranho desejo: que o quadro... não continue a valer como mensagem, ameaça, súplica, defesa, exorcismo, moralidade, alusão, numa relação simbólica, mas que ele valha como um objecto absoluto, (...) indiferente à ordem relacional, activo apenas na ordem energética (...) (Lyotard *in* Castro Caldas, 1987, p. 17).

Concluindo, segundo D. H. Lawrence, depois de Cézanne, a recepção das pinturas já não pode ser a mesma. O espectador generalista pré-cézanniano procura, genericamente, uma identificação com a ilusão óptica da pintura, conferindo-lhe predominantemente uma função ilustrativa e narrativa assente numa representação realista dos objectos e espaços retratados. É uma pintura que se impõe ao espectador, ao procurar fechar as formas representadas numa estrutura de significação que se pretende eficaz, legível, compreensível na mensagem que comunica.

A partir de Cézanne – daí a sua modernidade –, dá-se uma libertação da vocação ilustrativa e narrativa da pintura. É, por isso, uma pintura que se expõe às forças do devir e, portanto, já não

⁹⁵ Acentuamos o substantivo *predominância*, enquanto acção não totalizante, o que permite enfatizar que também é possível encontrar na pintura outros referentes como a identificação do género ou o tema da pintura. No entanto, o que a [III] Hipótese vem expondo, no alinhamento da presente investigação, é que a preponderância deve ser dada à percepção da obra enquanto *bloco de sensações pictórica*. Todavia, cremos que isto não anula outros constituintes que trazem significação à obra e que estão expostos nas Hipóteses [I] e [II].

⁹⁶ No contexto de suspensão dos hábitos mentais e preconceitos sobre a imagem, é possível encontrar semelhanças de metodologia com a *epoché* da fenomenologia de Husserl.

assente numa procura de referentes absolutos, antes em *blocos de sensação*. É mais projectual do que categórica, deixando algo por indagar, potenciando, assim, o papel activo do espectador. No entanto, em todas as épocas a pintura procurou simultaneamente encontrar um outro tipo de espectador, que observe a obra para lá dos referentes imediatos que ela expõe, sejam eles ilustrativos ou narrativos.

Sousa Dias em *O Riso de Mozart* (2016, p. 55), analisando as categorias da pintura clássica e da pintura moderna que Cézanne antecipa, advoga dois tipos de abordagem, não tanto ancoradas numa divisão historiográfica, mas sobretudo em função de regimes de visualidade: são elas, a prática criativa e a recepção das obras de arte:

1. *Regime figurativo* – baseado na captação de formas visíveis do real, procurando coincidir a representação com a realidade. O crítico e professor fundamenta que só a má pintura procura ter uma essência mimética, ser somente imagem do real, coincidindo o real consigo mesmo através de uma representação (Sousa Dias, 2016, p. 56).
2. *Regime não figurativo* (ou desfigurativo) – baseado numa autonomia de forças do *medium* que se sobrepõem à lógica da representação do visível. Ou seja, é uma pintura autorreferencial, buscando uma realidade pictórica patente na própria pintura (Sousa Dias, 2016, p. 57). Existe, pois, para *produzir efeitos perceptuais, devires-sensação, figuras-sensação e não figuras-representação* (Sousa Dias, 2016, p. 63). A *grande pintura* sempre procurou ultrapassar o plano da representação de uma realidade exterior, nomeadamente a de ilustrar ou narrar o visível. Isto porque a grande pintura nunca foi, na sua essência, *imagem-ícone, imagem-mimesis, imagem de...* algo exterior a si mesma, mesmo quando está repleta de signos (Sousa Dias, 2016, p. 55). É, neste sentido, abstracta, por propor ao espectador que observe para lá do plano do visível representacional, para lá dos símbolos referenciais, para o expor a algo mais real do que os signos representados (Sousa Dias, 2016, p. 56).

Por isso é que um regime não figurativo sempre esteve presente na história da pintura e não é preocupação apenas da modernidade (Sousa Dias, 2016, p. 67). P. ex., vemos El Greco – artista que conheceu a pintura veneziana, vocacionada para empregar manchas coloridas na construção das suas obras –, a aplicar vigorosas pinceladas abstratizantes, deixando vestígios de empastamento da tinta, conferindo um dinamismo expressivo e plástico à pintura que chega mesmo a impor-se ao impacto do motivo representado. No entanto, também o motivo, o tema, se torna igualmente excêntrico, quer pelo cromatismo atípico, quer pela *desfiguração das figuras*, o que confere aos corpos retratados uma *vibração sensual* (Sousa Dias, 2016, p. 64).

São, pois, exemplo, daquilo que Sousa Dias definiu como figuras-sensação (regime não-figurativo), em oposição às figuras-representação (regime figurativo), como já referido.

Foquemo-nos, por breves momentos, num detalhe presente na representação do apóstolo São Mateus, exposto no Museu El Greco, em Toledo, e que julgamos exemplificativo do regime não-figurativo, conquanto a temática seja eminentemente figurativa. El Greco, para além de representar um apóstolo monumental, a que as vestes ainda atestam mais essa enormidade e onde o contraste de claro-escuro destaca a figura de um fundo negro abstratizado, confere-lhe uma expressividade plástica que ultrapassa amplamente a caracterização fisionómica do discípulo de Jesus. É neste sentido que nos importa salientar o tratamento conferido à mão do apóstolo que segura um livro, mesmo admitindo que esta obra não tenha sido concluída pelo artista.



Figura 44. El Greco, *Apóstolo São Mateus*

Óleo sobre tela

80 x 100 cm

entre 1610 e 1614

Museu El Greco, Toledo

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:El_Greco_-_St._Matthew_-_Google_Art_Project.jpg,
acesso a 23-04-2021

São Mateus, um dos quatro evangelistas canónicos, segura um livro aberto, cuja orientação diagonal, conduz o olhar até à mão direita que segura a pena. Esta tem patente um borrão de tinta azul, provavelmente resultante de uma das velaturas que o artista empregou para conferir volume à túnica. No entanto, a mão que mais nos atrai a visão é a esquerda que se exhibe com manifesta semelhança com as folhas do livro que segura. Trata-se, pois, de uma mão *entre as*

coisas, para usar a expressão de Élie Faure, como já vimos: entre tornar-se uma mão e entre fundir-se com o livro. É, pois, uma mão-livro, uma mão-devir, que intensifica a sugestão de movimento da abertura de um bloco de páginas que, assim, parece prestes a tombar para o lado da mão que escreve.



Figura 45. El Greco, *Apóstolo São Mateus* (detalhe)

Óleo sobre tela

80 x 100 cm

entre 1610 e 1614

Museu El Greco, Toledo

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:El_Greco_-_St._Matthew_-_Google_Art_Project.jpg,
acesso a 20-01-2021

Caso esta mão estivesse caracterizada, não como mão-devir, desterritorializada, mas como uma mão ilustrativa, estruturalmente humanizante, como lugar-comum, possivelmente esse bloco de folhas não se exoria na iminência de virar, perdendo-se o efeito de movimento e, conseqüentemente, de fluxo temporal, que a pintura sugere.

Ora, este é um dos problemas do virtuosismo técnico, ou seja, da perícia manual do artista que, muitas vezes, o deslumbra na execução da obra e lhe tira capacidade de criar zonas de desterritorialização, o que evitaria cair em lugares-comuns que nada acrescentam ao modo habitual com que o espectador já vê o mundo.

Encontramos nas palavras de Rui Chafes uma relação entre uma assertividade presente no virtuosismo técnico e uma assertividade presente num conteúdo comunicacional de uma obra de arte, o que se aproxima do regime figurativo exposto por Sousa Dias. E é neste ponto que a

mestria manual do artista se pode tornar problemática⁹⁷. Chafes adverte-nos que a arte – a grande arte, diria Heidegger – não tem como função ser assertiva, declarativa, em última análise, ilustrativa, coisa que o virtuosismo corrobora, amiúdo. Para o escultor português, toda a arte se resume a *uma coisa: IDEIA, FORMA, POESIA* [sic] (Chafes, 2006, p. 105; p. 131), cujo cerne é a Ideia, enquanto *rigor da criação poética* (Chafes, 2006, p. 110). Este *rigor poético* passa pela materialização da obra de arte enquanto hipótese, enquanto possibilidade de catalisar forças vitais (cfr. Chafes, 2006, p. 130), pois é neste contexto de dúvida que se abrem as fendas por onde passa uma corrente de ar capaz de quebrar alguns *clichés* (Deleuze, Guattari, 1992, p. 178). Nesta linha de raciocínio, é de salientar a prática artística de Cézanne que constrange a sua capacidade virtuosa de criar, assumindo uma má execução técnica ao nível das formas que cria, ao ponto de errar propositadamente. Diz-nos Lawrence que Cézanne pintou de forma omissiva, *fazendo deliberadamente mãos, rostos, etc., rudimentares; porque, se os pintasse na sua integralidade, tê-los-ia feito cair no lugar-comum* (Lawrence, 2016, p. 72)⁹⁸. Ou seja, Cézanne não cai na tentação de desenhar «*como deve ser*» *sob o ponto de vista convencional* (Lawrence, 2016, p. 67), optando por representar de um modo rudimentar, defeituoso, não polido, como dirá (Byung-Chul Han, 2016).

⁹⁷ O virtuosismo em si não será um problema. Ou melhor, só o será quando assoberba o artista no seu saber-fazer, conduzindo-o a uma fórmula de fazer que evita o questionamento dos desafios inerentes as decisões que todo o processo artístico suscita. É aquilo a que Lawrence chama de dom do virtuosismo (Lawrence, 2016, p. 62). Cai-se, assim, no *regime figurativo* de que nos fala Sousa Dias, na territorialialização deleuziana, num decorativismo assente na procura da realização de uma imagem acabada, taxativa, um lugar-comum que não acrescenta nem à criação artística nem à recepção diferenciada e questionadora da obra por parte do espectador.

Não faltam exemplos de artistas virtuosos que souberam escapar a esta tentação e não cair em lugares-comuns, apresentando aquilo que ainda não havia sido observado. Citemos apenas dois artistas, em função dos nossos interesses estéticos:

1. Giotto foi um artista virtuoso na sua época, introduzindo na representação um código novo, conferindo uma humanidade e expressão afectiva que não havia ainda na representação da pintura no *Trecento* italiano. E mesmo quando narrava, as figuras libertavam-se dos condicionalismos da narrativa, para entrarem directamente numa ordem de sensações (Deleuze, 2011, pp. 44-46). Ainda hoje, p. ex., se perpetuam os gritos dos anjos e o soluçar das mulheres em torno de Cristo, na *Lamentação*, situada Cappella degli Scrovegni, em Pádua;
2. Manet, como vimos anteriormente, era um artista talentoso, com um pé na tradição do *Salon* e outro na Modernidade, também sintetizou com mestria o essencial das formas que representava pictoricamente, em traços essenciais, para lá da lógica da ilustração narrativa. Basta recordar aquele etéreo e simultaneamente intenso *Espargo* de 1880, patente no Museu d'Orsay. Só um virtuoso, no sentido segundo que demos ao termo, consegue expressar tanto em tão poucas pinceladas.

⁹⁸ Lawrence indica que é nas naturezas-mortas que Cézanne consegue ser inovador e dar-nos a contemplar o que não conseguíamos ainda ver antes dele neste género pictórico. Já nos retratos, p. ex., refere Lawrence que, exceptuando alguns da Sra. Cézanne, onde consegue criar não uma figura ilustrativa nem narrativa, antes uma figura não figurativa (Castro Caldas, 1987, p. 17) – talvez por sentir que podia arriscar mais dada a relação esponsal, dizemos nós –, com frequência a sua mão acabava por ceder ao *lugar-comum* da representação convencional do modelo, não expondo, genericamente nada mais para lá daquilo que já era evidente neste.

Assim, o virtuosismo tecnicista do artista – afirmativo, declarativo, explicativo na sua enunciação – está mais próximo de uma manifestação pornográfica do que erótica da obra de arte (Barthes, 2019), pelo que o ser desta não encontra abertura para se desocultar.

Este virtuosismo apresenta-se assertivo, declarativo, procurando apagar quaisquer marcas de hesitação na obra realizada, esconder quaisquer resquícios que pudessem evidenciar um dilema por parte do artista. Tal atitude somente poderá empobrecer uma análise interpretativa da obra por parte do espectador, tornando-o um ser *desprovido de capacidade de escolha e de sonho* (Chafes, 2006, pp. 128-129). Portanto, só uma *arte fraca* – assente num virtuosismo que se propõe polido, pornográfico – *encena, sugere, promete* (Chafes, 2006, p. 37; p. 93), quando o papel do artista deveria passar por lançar sementes, dúvidas, e não comunicar, fazendo cartazes (Chafes, 2006, p. 123). Pois, uma *grande arte não facilita o trabalho ao espectador*, não lhe *promete nada*, antes exige-lhe *trabalho e esforço*, a fim de criar uma outra forma de olhar para a realidade; ou seja, confere-lhe *poder de escolha*, substância para se instaurar a *dúvida* e a desilusão (cfr. Chafes, 2006, p. 49; pp. 61-62; pp. 92-93).

Daí Chafes concluir, *pobres artistas virtuosos, porque têm de passar a vida a lutar contra o seu virtuosismo!* (Chafes, 2006, p. 34)⁹⁹.

Ora, este questionamento dos modos habituais de ver e, conseqüentemente, de o espectador se repensar a si mesmo, torna-se possível quando se assume a fenda que quebra os lugares-comuns, permitindo que aquilo que se apresenta como o diferente se manifeste (Han, 2020, p. 15). Estamos próximos da [II] Hipótese processual, onde a ruptura com o quotidiano potencia o espaço para o ser se poder manifestar.

Esta lógica é, no contexto da [III] Hipótese, ampliada com Deleuze que reequaciona a questão em termos de um *regime Figural*. Aprofundemos esta argumentação, tomando como ponto de partida a questão levantada por Castro Caldas em *A Figura e o Corpo* (1987, pp. 18-19), que se pode colocar nestes moldes:

⁹⁹ A questão de Chafes é ainda mais ampla e manifesta-se na sua desconfiança face ao objecto materializado, seja este uma escultura, pintura, etc. O artista considera que a materialização da Ideia é sempre limitativa, porque deriva de uma construção humana, logo, abrigando a falha (Chafes, 2006, p. 105; p. 122). Chafes refere *não acreditar nos objectos*, de forma que é relutante à materialização da Ideia através destes. No entanto, reconhece só a pode demonstrar por essa via, admitindo que a materialização física da Ideia é mesmo necessária (Chafes, 2006, pp. 105-106; p. 119).

Não obstante a descrença – quase metafísica – deste artista sobre a materialidade dos objectos, atendendo aos propósitos da presente investigação, importa ressaltar que a demonstração de uma ideia plástica jamais se expõe como taxativa, como ilustração directa, *pornográfica* até – para usar os termos de Roland Barthes.

Em suma, Chafes distancia-se do virtuosismo, admitindo que não lhe interessa a execução de um objecto como o *culminar de uma pesquisa técnica* (Chafes, 2006, p. 130).

Como pode uma imagem pictórica ser reconhecível como uma pintura, *per se*, e, simultaneamente, evitar a sua vocação figurativa, ilustrativa e narrativa, assente num regime óptico, racional e superficial da visualidade?

A resposta dada por Deleuze (2011, pp. 34-35; p. 79 e seg.) assenta, então, em duas vias possíveis:

1. a via em direcção à forma pura, à abstracção. Aqui, a ausência de referentes figurativos anula qualquer relação entre uma imagem e um objecto que, suposta, ilustraria (Deleuze, 2011, p. 35; p. 79). No entanto, este tipo de pintura é dirigido à actividade cerebral, racional, não se apreendendo directamente enquanto sensação, enquanto acção sobre o sistema nervoso (Deleuze, 2011, p. 79; p. 82). Isto porque, assim como a figuração, também a abstracção labora ao nível de *combinações* (Deleuze, 2011, p. 43) ou de *transformações da forma*, da estrutura espacial, da relação com o objecto abstracto (Deleuze, 2011, p. 82).
2. a via em direcção à forma sensível, à sensação, à Figura, também denominada de *Figural*¹⁰⁰. Aqui, ainda que se possa manter as referências formais com o real, rompe-se com a figuração, a ilustração e a narratividade. O foco é dado à sensação que a pintura produz no espectador, agindo imediatamente sobre o seu sistema nervoso (Deleuze, 2011, p. 79), antes mesmo que este possa ser tentado a procurar interpretações para a obra que observa. O Figural opõe-se, pois, aos códigos de correspondência óptico-analógica do regime figurativo, uma vez que a pintura deve arrancar a Figura ao domínio do figurativo (Deleuze, 2011, p. 43).

No entanto, para um artista pintar o Figural, sem cair na abstracção, não tem de rejeitar a presença de marcas do regime figurativo. Estas podem manifestar-se, mas numa relação subordinada ao Figural. O figurativo, a apresentar-se, deve fazê-lo abafado e secundarizado pelo Figural, de modo a não ofuscar o espectador com a imediatez de uma leitura óptica, desviando-o da pintura em si mesma, os factos pictóricos, que são o motivo primeiro de uma pintura. Assim, para Castro Caldas, não se trata de exonerar as figuras, por estas poderem serem reconhecíveis. O que deve estar patente no processo de criação pictórico é um modo de fazer que renegue a relação sujeito-objecto, da qual redundam os códigos de relações inteligíveis. Para tal, devem-se expor os elementos figurativos enquanto factos dotados de evidência imediata (Castro Caldas, 1987, p. 19). Aquilo que Deleuze denomina por *matters of fact*, (Deleuze, 2011, p. 36). É, pois, um princípio não-figurativo de organização da Figura-objecto em termos de sensação,

¹⁰⁰ *Figural*, termo que Deleuze vai buscar ao *Discours, Figure* de Jean-François Lyotard (1971).

sem leis ou regras prévias que o definam, constituindo-se enquanto facto-de-sentir, enquanto encontro pático (Castro Caldas, 1987, p. 20).

É o caso da pintura de Francis Bacon, que representa o momento em que o Figural afirma a sua intenção de romper com o figurativo (Deleuze, 2011, p. 84). Para isso, este artista britânico evita pintar o que é da ordem do sensacionalismo, do *cliché*, porque este se apresenta distrativo para o espectador, que procurará encontrar uma componente ilustrativa e narrativa.

Assim, em jeito de remate, diz Deleuze: *à violência do representado (o sensacional, o cliché) opõe-se a violência da sensação*, que actua directamente sobre o sistema nervoso (Deleuze, 2011, p. 86).

Pintar a sensação, tocando *directamente no sistema nervoso* (Bacon, cit. por David Silvester in Deleuze, 2011, p. 81) é, pois, o caminho que os vários artistas que temos vindo a apresentar nesta [III] Hipótese procuram seguir. Esta via é, no entanto, exponenciada, segundo Deleuze, por Cézanne e por Francis Bacon, que encontraram mecanismos pictóricos para uma transição directa da sensação ao espectador, minimizando o impacto da ilustração e narração (Deleuze, 2011, p. 36; p. 82).

[2.3.3] Ainda algumas anotações artísticas sobre a sensação pictórica para inspiração da prática artística

Nesta secção apresentaremos de um modo mais detalhado artistas que, em nosso ver, podem enquadrar-se no amplo contexto que caracteriza esta [III] Hipótese, onde se procura enfatizar um predomínio da imagem plástica, *Figural*, face à imagem óptica, assente numa linguagem representacional. Já o temos vindo a fazer, espaçadamente, ao longo desta investigação, no entanto, aqui, abordaremos com outra coesão, alguns dos propósitos que artistas como Frank Auerbach ou Cecily Brown vão seguindo para desenvolverem o seu trabalho pictórico e com isto, repensarmos, igualmente a nossa prática artística.

[2.3.3.a] Frank Auerbach: assumir a rugosidade da tinta na imagem pictórica

Frank Auerbach nasceu em Berlim e foi enviado, aos oito anos, para um internato de refugiados judeus em Inglaterra, a fim de escapar ao regime nazi, visto ser ter descendência judaica. Ficará órfão de seus pais que sucumbem num campo de concentração (Riggs, 1998, [URL]). Enquanto estudante começa a destacar-se pelos trabalhos que realiza, vindo mais tarde a tornar-se um dos artistas mais reconhecidos da denominada *Escola de Londres*¹⁰¹. Ainda enquanto estudante no *Borough Polytechnic*, conhece Leon Kossof, e ambos serão bastante influenciados pelo artista e professor David Bomberg. Este recomendava aos futuros pintores que deviam entrar em toda a obra de arte a partir do interior, guiados pelas suas próprias sensações (cfr. Lampert, 2017, p. 28). Tal perspectiva tinha entre os seus principais objetivos minimizar o papel conferido ao regime da opticalidade em proveito de um sentido físico, háptico da pintura. Auerbach desenvolverá a sua atípica abordagem à pintura tendo em conta tais ensinamentos.

Entre as principais influências de Auerbach e Kossof está o artista Alberto Giacometti, quer pela austeridade em que vivia em função da sua actividade artística, quer pela verdade que expunha nas suas obras, manifestando *uma expressão sensível à presença pura*, como dirá Jean-Paul Sartre (in Lampert, 2017, p. 29). Na ânsia de captar o sensível, os dois companheiros artistas vão retratar uma cidade de Londres em reconstrução depois da II Guerra Mundial. Diz Auerbach que *aquela Londres semidestruída era, de certo modo, atractiva. Tinha-se a sensação sub-reptícia de viver numa cidade em ruínas* (Auerbach in Lampert, 2017, p. 28).

¹⁰¹ A designação desta *Escola* deve-se a um texto do artista R. B. Kitaj para o catálogo da exposição *The Human Clay*, na Hayward Gallery, em Londres, no ano de 1976, comissariada pelo próprio. O próprio Kitaj será também um dos protagonistas desta chamada Escola.

Todavia, os próprios artistas assinalados rejeitaram esta designação (The National Gallery (Londres), s/d.a, [URL]), salientando que cada um seguia uma trajectória específica (Cabrinetty, 2017, p. 51).

Então, a expressão pictórica que ambos começaram a empregar para captar a configuração da cidade em reconstrução, passou pelo uso vigoroso de tinta, comumente denominado de *impasto*¹⁰². Esta sobreposição de densas camadas de tinta cumpria, por um lado, o papel de uma representação topográfica dos locais retratos e, por outro, conferia uma sensação tátil à pintura (Lampert, 2017, p. 28).

Assim, sobretudo, nas décadas de 1950 e 1960, as obras de Auerbach revelam um empastamento resultante de um acumular de camadas de tinta no decurso da pintura. Tal materialidade põe em evidência propriedades sensoriais das imagens pictóricas e a sua autonomização face à representação do mundo real. Habitam, por isso, um caminho ambíguo entre uma materialidade abstratizante e algum tipo de figuração assente na observação directa (cfr. Tate, 2004a, [URL]). De forma que os efeitos pictóricos que o *impasto* patenteia, convidam o espectador a ver não só para a imagem representada, mas também para uma materialidade da tinta exposta na pintura. Com isto, minimiza-se o impacto da imagem pictórica enquanto representação ilusória da realidade (cfr. Hall, 2019, p. 11) em função de outras qualidades próprias da pintura, como a sua plasticidade – o que será uma das questões centrais na arte moderna (Tate, s/d, [URL]).

Esta exuberância no uso da tinta por parte de Auerbach não resulta de um estilo pictórico. A materialidade que se vai acumulando nas suas obras advém, essencialmente, da sua própria procura em captar e registar no suporte pictórico o real que observa. Assim, o resultado deriva, sobretudo, de um longo e complexo processo autocrítico de visualidade, onde a inscrição das marcas que se observam a partir do real, no suporte de pintura, se vão acumulando.

¹⁰² O termo *impasto* (do italiano, massa) refere-se a uma pintura cujas pinceladas se apresentam corpulentas de tinta, por vezes, conjugada com outros materiais para conferir ainda maior espessura. O caminho seguido na presente investigação focaliza-se, sobretudo, na tradicional técnica de pintura a óleo, bem como num tipo de pintura que, de algum modo, ainda tenha uma referencialidade directa com o real. Tal concepção, afasta-nos, p. ex., de movimentos artísticos como o Informalismo, também este, muitas vezes, fulguroso na construção material das obras pictóricas, chegando a questionar-se acerca da bidimensionalidade das mesmas.

Assim, o filão que procuramos seguir, evidencia-se, sobretudo, no registo da pintura a óleo e a partir da pintura veneziana renascentista, nomeadamente, com Ticiano Vecellio (14 90-1576), essencialmente, na sua obra de maturidade, onde ficam mais patentes as suas energéticas e visíveis pinceladas. Esta sua abordagem à pintura evidenciava uma *caligrafia* pictórica de cunho pessoal, desafiando os clientes a aceitarem obras de superfície não polida, como estavam acostumados. As suas obras em termos estilísticos pareciam, por isso, inacabadas (Hall, 2019, p. 11; p. 88).

Não sendo este o foco do debate, um dos principais motivos que terá contribuído para se evidenciarem pinceladas mais matéricas na pintura veneziana, rica da expressão e no colorido, terá sido o emprego de grandes telas como suporte, mais rugosas e texturadas, que a tradicional madeira (cfr. p. ex. Hall, 2019, p. 87).

Como veremos, a pintura veneziana, nomeadamente, a partir de Ticiano, continuada por Tintoretto e Veronese, assim, como de Rubens, reconhecido devedor desse filão de pintores da República de Veneza, aparece, com frequência nos estudos a desenho de Auerbach, que recorre regularmente à *National Gallery* de Londres para estudar a pintura destes mestres.

Daí que se possa dizer que o *impasto*, em Auerbach, existe em função do processo que regista a imagem e a transforma em pintura e não como expressão da sua forma de pintar (cfr. Lampert, 2015, p. 18). Nesse sentido, e como o salienta Michael Podro, p. ex., a propósito de *Autumn Morning*, uma pintura de entre as várias que Auerbach realizou em torno da região de *Primrose Hill* em Londres,

as fortes marcas de tinta, consideradas marcas na superfície, nunca foram alvo do seu próprio interesse. Elas surgiram durante meses de trabalho na tela e através do maço de desenhos preparatórios feitos no local (Podro, *in* Clark, *in* Lampert, 2015a, p. 13).

Acresce ainda que o empastamento da tinta potencia uma falta de clareza e de imediatez no acto de contemplar uma imagem, que interessa ao artista (cfr. Clark, *in* Lampert, 2015a, p. 17). Desta forma, a materialidade das pinceladas na captação do real, presente nas pinturas de Auerbach, tendem, de certa maneira, a diferir, p. ex., daquelas que o seu amigo e colega Lucian Freud – outro dos elementos mais destacado da Escola de Londres – passou a empregar por volta de 1960. Para o neto do psicanalista Sigmund Freud, esta mudança de estilo em direcção a uma pintura mais empastada adveio da análise aos comentários que recebia relativamente ao seu trabalho. Refere o artista que os críticos de arte *costumavam escrever: “Ele [Lucian Freud] é um bom desenhista, mas as pinturas são bastante planas”*. *Eu pensei, é melhor parar com isto*” (Freud, *in* Gayford, 2019, p. 97). Reconhecendo que a sua pintura crescia a partir do desenho e do registo gráfico, Freud ousou mudar a sua abordagem à pintura e tornar-se um pintor que trabalha com *os pincéis bem carregados de tinta* (Gayford, 2019, p. 99).

Para tal, empregou uma estratégia metodológica bastante trivial, que consistia em não colocar os óculos de leitura enquanto pintava. *É apenas dando um passo atrás que consigo ver o que tenho estado a pintar* (Gayford, 2019, p. 96), referiu o artista. O resultado é que as marcas do pincel empastado de tinta têm a capacidade de atingir o sistema nervoso do espectador (cfr. Gayford, 2017, p. 31). Por outro lado, convocam-no à acção, necessitando mover-se para melhor ler a imagem. Como o próprio relatou:

É como as pessoas em Paddington dizem: Lu [Lucian], o seu trabalho é engraçado. Quando se olha para ele a partir de alguma distância, pode-se ver o que é, mas, quando se olha de perto, é uma completa confusão (Gayford, 2019, p. 96).

Também Auerbach aponta para a importância da acção do espectador para entrar dentro das pinturas, uma vez que se o próprio artista teve de percorrer um caminho até terminar a obra,

será possível *que o espectador tenha de fazer um certo percurso para também lá chegar* (Auerbach cit. in Lampert, 2015a, p. 149).

O que está em causa, para Auerbach, é uma exigência em fazer algo diferente, *uma vez que as boas pinturas abordam os factos de um ponto de vista desconhecido* (Auerbach cit. in Lampert, *ibidem*). Ou seja, há uma preocupação, em Auerbach, em não cair nos lugares-comuns de que nos alertou Lawrence:

o que não me apetece fazer é pintar mais um quadro, porque já há bastantes imagens no mundo. Espero fazer algo novo para o mundo que perdurará na mente como se fosse uma nova espécie de ser vivo. (...) Quando me deparo com as grandes pinturas do mundo, vejo-as como imagens fantásticas que não remetem para outras imagens, são coisas novas (Auerbach cit. in Lampert, 2015a, p. 142).

A primeira exposição individual de Auerbach decorreu no ano de 1956, na Beaux-Arts Gallery, em Londres. Aí foi criticado por aplicar demasiada tinta nos seus trabalhos, tornando-os próximos da escultura de baixos-relevos. No entanto, será apoiado pelo crítico David Sylvester¹⁰³, que assinalou como sendo a *mais impressionante primeira exposição individual de um pintor inglês desde Francis Bacon em 1949* (Riggs, 1998, [URL]). Salienta ainda que, não obstante a *tinta amontoada* cuja estrutura física remete para a escultura, o impacto psicológico destas obras é do âmbito da pintura (Sylvester, in Riggs, 1998, [URL]).

Desta primeira fase da sua actividade artística pretendemos destacar um conjunto de obras realizadas enquanto cópias reinterpretadas de trabalhos de grandes artistas que Auerbach observa amiúde na National Gallery de Londres. É o caso da *Lamentação sobre o Cristo Morto* de Rembrandt, um estudo a óleo de cerca de 1635, tendo acrescentos de tela na parte superior e inferior, os quais terão sido pintados por outro artista, ainda que supervisionado por Rembrandt (cfr. The National Gallery (Londres), s/d.e, [URL]). A cena representa o momento em que o corpo de Cristo é retirado da cruz e que Rembrandt põe em evidência, recorrendo a um claro-escuro que caracteriza a sua obra, tornando essa zona que o envolve mais luminosa e empastada de tinta¹⁰⁴.

¹⁰³ Crítico de arte britânico de reconhecida importância, tendo recebido um Leão de Ouro na Bienal de Veneza em 1993, ganhou notoriedade, nomeadamente pelas entrevistas a Francis Bacon. É pai da artista Cecily Brown, cujo trabalho apresentaremos de seguida (cfr. Cecily Brown: pintar entre a abstracção e o Figural).

¹⁰⁴ Há um outro desenho de Rembrandt, só desta zona que envolve um conjunto de figuras em torno de Cristo morto. Pertence à colecção do *British Museum* e está datado da mesma época. (cfr. British Museum, s/d, [URL]).



Figura 46. Rembrandt van Rijn, *Lamentação sobre o Cristo Morto*
Óleo sobre papel e pedaços de tela, montados em carvalho
31,9 x 26,7 cm
c. 1635

The National Gallery, Londres

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-the-lamentation-over-the-dead-christ>,
acesso a 21-02-2021

O artista põe-nos, também, diante uma *pietà*: Maria, que tem o seu filho morto sobre o seu colo, acaba de desfalecer, fazendo o grupo direccionar o olhar sobre ela. Assim, Rembrandt exhibe mãe e filho inanimados, ainda que ele jaza morto e ela permaneça com vida. Igualmente prostrada, encontra-se Maria Madalena que, em sofrimento, se agarra aos pés de Cristo.



Figura 47. Rembrandt van Rijn, *Lamentação sobre o Cristo Morto* (detalhe)

Auerbach, na sua interpretação da pintura de Rembrandt, faz um impressionante trabalho de simplificação das formas, abalando a leitura narrativa presente na obra do holandês. Um

depuramento, no entanto, feito com base em sobreposição de várias camadas de tinta, procedimento típico na sua fase inicial de trabalho. Assim, Auerbach mostra-se parco na caracterização das formas, mas pródigo no emprego da tinta como meio de expressão.

São, pois, deixados somente alguns elementos essenciais capazes de manter alguma relação formal e compositiva entre ambas as obras. Uma pintura que, cromaticamente, é definida por tons neutros acinzentados, onde Cristo sobressai por ter um tom ligeiramente mais claro que o restante grupo de figuras – tal como na obra de Rembrandt –, formado por pinceladas pouco caracterizadoras da sua estrutura corporal.



Figura 48. Frank Auerbach, *Depois da Lamentação sobre o Cristo Morto*
Óleo sobre madeira
s/dimensões especificadas
1961

Frank Auerbach, courtesy Marlborough Fine Art

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/stories/frank-auerbach?viewPage=3> acesso a 21-02-2021

O próprio Auerbach reconheceu ter dificuldade em ler esta sua pintura, passados aproximadamente 30 anos depois de a ter realizado (cfr. The National Gallery (Londres), s/d.b, [URL]).



Figura 49. Frank Auerbach, *Depois da Lamentação sobre o Cristo Morto* (detalhe do corpo de Cristo jacente)

Tal como na obra de Rembrandt, destacamos o grupo de elementos que circundam Cristo. Fica, aqui, patente que a preocupação de Auerbach não consiste numa representação linear das figuras, numa codificação das suas propriedades intrínsecas e das relações que se estabelecem entre elementos, segundo códigos plásticos tradicionais – assim como em Rembrandt também já não o era. Em ambos, ainda que mais evidente, neste caso, em Auerbach, vê-se uma desterritorialização dos corpos e uma perda de hierarquias estruturantes que sustentam os seus membros. Assim, o que ressalta são multiplicidades do movimento plástico manifestas através de borrões pincelados.

Tal expressão pictórica remete-nos novamente para Deleuze e Guattari, no texto *Como Construir um Corpo sem Órgãos* (CsO) Dizem os autores que esse corpo – e que Auerbach parece teimar em representar –

É feito de tal maneira que não pode ser ocupado, povoado senão por intensidades. Só as intensidades é que passam e circulam. (...) Ele não está no espaço nem é espaço, é matéria que pode ocupar o espaço a tal ou tal grau – no grau que corresponde às intensidades produzidas. É uma matéria intensa e não formada, não estratificada, matriz intensiva (...) Matéria é igual a energia (...) [o CsO define-se] por eixos e vectores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocação de grupos, migrações (...) (Deleuze, Guattari, 2007, p. 203).

Daí que este grupo de figuras pintadas se exponha num movimento contínuo, sem partida nem chegada, pois não há um contorno que indique uma ordem de estratificação.

Esta primeira fase do trabalho plástico de Auerbach passa, grandemente, por uma materialidade intrincada, impulsionada por intensidades que circulam e que potenciam empastamento às suas pinturas.

A desterritorialização do CsO que Auerbach opera na sua versão reinterpetativa da *Lamentação sobre o Cristo Morto* pode ser transposta para os retratos que pinta. Também para este gênero de pintura, o artista parte sempre da observação do real ao natural. E de cada vez que a sessão é interrompida, Auerbach sente a necessidade de recomeçar de novo, pois tudo se altera (cfr. Lampert, 2015a, p. 142).

Os seus modelos são um grupo restrito com quem estabelece relação ao longo dos anos, por considerar que essa familiaridade permite criar imagens mais belas e instintivas (cfr. Artsy, s/d, [URL]). É o caso de Stella West (E.O.W), a principal modelo de Auerbach entre o início dos anos 1950 até 1963 (Tate, 2004b, [URL]). Dos vários retratos de Stela, destacamos o *E.O.W., Half-length Nude* de 1963 (Figura 50). Uma pintura em tudo contrária à estética do polido que Byung-Chul Han salienta e reprova, onde tudo se molda sem qualquer carga de rugosidade, sem quaisquer traços de indecisão. Aqui, a materialidade pictórica é espessa porque vacila no momento de representar a vivacidade da modelo.



Figura 50. Auerbach, *E.O.W., Half-length Nude* de 1963
Óleo sobre tábua
76,2 x 50,8 cm
1963

Tate Britain, Londres, Coleção Privada

Fonte: © Frank Auerbach, courtesy Marlborough Fine Art [Frank Auerbach | E.O.W., Half-length Nude \(1963\) | Artsy](#), acesso a 28-03-2021

É tarefa impossível pintar um rosto (cfr. Lord, 2019, p. 23; p. 47), diz-nos Giacometti, artista de referência para Auerbach, porque *simplesmente parece que não posso reproduzir o que vejo* (Lord, 2019, p. 42, cfr. também p. 57). De modo que

fazer uma cabeça que tenha uma aparência verdadeiramente natural é realmente impossível, e quanto mais se esforça para conseguir a semelhança, menos viva esta parece. Como a obra de arte é uma ilusão em qualquer caso, se a qualidade ilusória é realçada, então estamos mais perto do efeito da vida (Lord, 2019, p. 149).

Daí que este artista suíço vá repintando um mesmo retrato uma e outra vez, na tentativa de se aproximar do que observa, mas mantendo sempre a mesma insatisfação por se sentir diante de uma tarefa inexecutável, como já tivemos oportunidade de destacar¹⁰⁵.

Também Auerbach, face ao modelo, por muito que já o conheça, parece sempre duvidar no que vê no instante em que começa a trabalhar a pintura. Só que, ao contrário de Giacometti cujo resultado se observa num emaranhado de traços de tinta diluída – à procura da representação mais factual, sabendo à partida que nunca a atingirá –, o esforço de Auerbach em materializar a realidade, fá-lo recorrer a grandes quantidades de tinta. Fica, por isso, bem patente a forma como tateia, ensaia possibilidades de representar Stela sem cair no *cliché*, pois não quer fazer apenas mais uma pintura. Assim, a pintura vai sendo construída camada sobre camada, acrescentando pinceladas bem encorpadas de tinta, às pinceladas anteriores. Daí a pintura, por tanta insistência robustecida de tinta, se aproximar de baixos-relevos escultóricos.



Figura 51. Auerbach, E.O.W., *Half-length Nude* de 1963 (detalhe)

O rosto torna-se, então, um amontoado de repiques de tinta, onde a estrutura e organização dos elementos fica subjugada à matéria pictórica. Dizem-nos Deleuze e Guattari que *destruir o*

¹⁰⁵ É impressionante o relato de James Lord, transposto para livro e para o cinema, enquanto retratado de Giacometti, que vai adiando a sua viagem de regresso a casa, por o artista solicitar sempre mais sessões a fim de poder dar-se por satisfeito com a obra final. A descrição do processo encontra-se editada num livro de James Lord - *Retrato de Guacometti* (primeira edição de 1965) e o filme é de Stanley Tucci e denomina-se *Último Retrato*, estreado em 2019.

rosto, enquanto complexo sistema organizativo que replica o *status quo*, não é uma tarefa fácil, pois *arrisca-se à loucura*, implicando *devires reais*, que potenciam quebrar com lógicas de significação reterritorializadas (Deleuze, Guattari, 2007, pp. 244-5). Auerbach parece, pois, estar disposto a colocar-se num níveis de actuação capaz de quebrar com as estruturas do sistema rosto-padrão, assente em *clichés*, nomeadamente, formais como o da representação óptica do semblante retratado, p. ex.¹⁰⁶.

Numa fase mais recente do trabalho artístico de Auerbach, sensivelmente a partir da década de 1970, o pintor inicia a adopção de uma outra metodologia processual, passando a raspar áreas da pintura que não lhe interessa manter, em vez de ir construindo a pintura por uma sobreposição volumosa de camadas de tinta. Esta fase, também empastada, caracterizar-se-á por uma desenvoltura gestual expressa em traços de pincel ou espátula mais amplos, conferindo maior liberdade ao desenho e construindo um outro tipo de intensidade energética à pintura (cfr. Tate, 2004c, [URL]), visível na Figura 53 (*J.Y.W sentada n. 1*).

Uma das influências artísticas que mais contribuirá para esta nova abordagem à pintura é o pintor holandês Willem de Kooning que, entre 1950 e 1953, pintou uma série de quadros denominada *Woman*, combinando a abstracção americana e a representação figurativa que, na época, se encontrava desacreditada no contexto norte-americano. Esta série causou um grande furor dada a sua impulsiva e energética técnica de representação, em grande escala, da figura feminina (MoMA Learning, s/d, [URL]). Auerbach já o seguia através de reproduções a preto e branco antes de poder ver as suas obras exposta na *Tate Gallery*, em Londres. A historiadora de arte Catherine Lampert estabelece uma relação entre a série *Mulher* de De Kooning e as figuras femininas que Auerbach começa a pintar a partir de 1958 (cfr. Lampert, 2017, p. 31).

¹⁰⁶ O rosto é trabalhado por Deleuze e Guattari no capítulo 7. *Ano Zero – Rostidade de Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2* (2007), onde se expõe em domínios bem mais amplos do que os da expressão plástica que aqui expomos, como será, p. ex., o domínio político.



Figura 52. Willem de Kooning, *Mulher II*

Óleo sobre tela

149,9 x 109,3 cm

1952

MoMa, Nova Iorque

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79763>, acesso a 21-02-2021

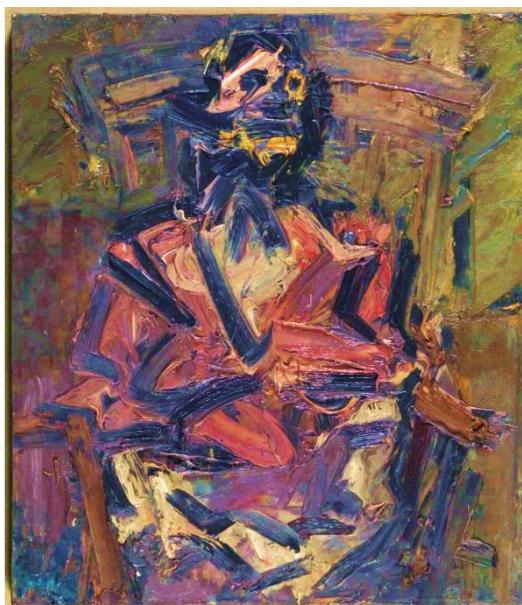


Figura 53. – Frank Auerbach, *J.Y.W sentada n. 1*

Óleo sobre tábua

71,1 x 61 cm

1981

Tate, Londres

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/auerbach-j-y-m-seated-no-1-t03319>, acesso a 21-02-2021

A pintura *J.Y.W sentada n. 1* retrata a principal modelo de Auerbach desse 1963, a Juliet Yardley Mills (JYM), de quem o artista realizou *mais de setenta retratos e estudos* (Tate, 2004c, [URL]). Este é o primeiro de três retratos da modelo no ano de 1963 e Auerbach terá levado aproximadamente 20 sessões para o completar (Tate, *ibidem*).

Como em quase todos os seus trabalhos que realiza com esta modelo, a pintura coloca Mills em posição frontal, embora com a cabeça ligeiramente lateralizada e mostrando um ponto de vista tenuemente contrapicado (cfr. Tate, *ibidem*).

A abordagem fluída de Auerbach – bem como já o havia feito De Kooning – parece expressar aquilo que Deleuze indicou como o movimento da linha que vem fora do enquadramento, criando, assim, uma relação com o exterior, que confere qualidade artística à obra (cfr. [2.3.2] A sensação pictórica enquanto desencadeamento de devires a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari). Ou seja, essa linha abstracta, no caso concreto de Auerbach, as suas pinceladas correspondem a um movimento que vem de fora e atravessa os espaços do suporte pictórico, sem delimitações, sem se ater ao plano da descrição convencional, à representação factual, ao instituído como sendo uma representação normatizada de um retrato.

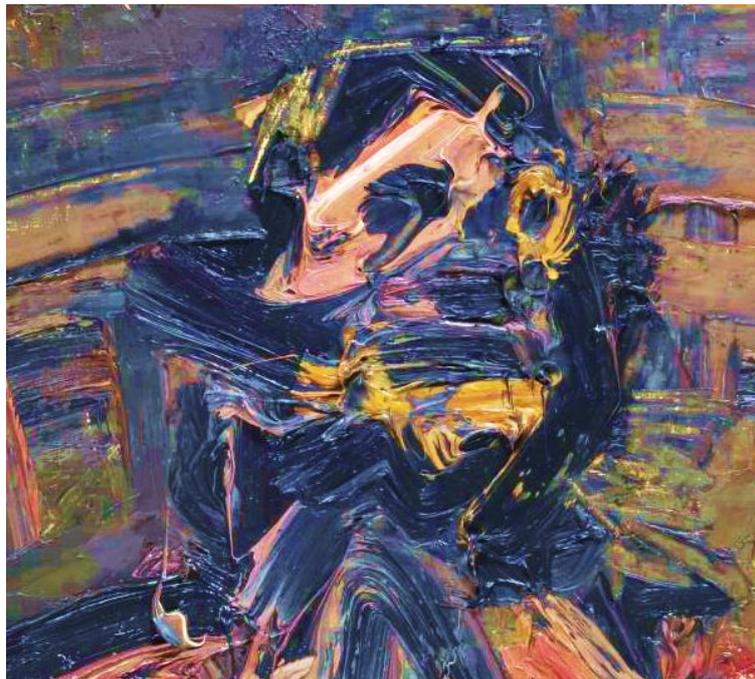


Figura 54. Frank Auerbach, *J.Y.W sentada n. 1* (detalhe)

A pintura é construída em torno de pinceladas amplas e fluidas, evidencia um dinamismo ainda maior com a introdução de uns negros que reforçam a presença da modelo, sentada numa poltrona. Auerbach desloca-se nos meandros da sensação visual, deixa-se afectar pelo que

observa. Daí que não saiba, previamente, para onde lhe levará o olhar e o conseqüente registo plástico, pois estes vêm de fora do enquadramento, de fora das convenções. Auerbach sujeita-se a retratar os impulsos vitais da modelo e confronta-se com a sua tradução pictórica. Não há, pois, como replicar aquilo que já existe protocolado. Como disse Giacometti,

Às vezes é muito tentador ficar satisfeito com o que é mais fácil, especialmente se as pessoas te dizem que és bom. (...) O essencial é trabalhar sem ideias pré-concebidas, sem saber de antemão como vai ser a pintura (...) É muito, muito importante evitar qualquer ideia preconcebida, tentar ver só o que existe (Giacometti *in* Lord, 2019, p. 110).

Regressemos às pinturas que Auerbach realizou a partir das suas visitas semanais à *National Gallery* de Londres. Decorridos mais de 30 anos desde a realização da primeira pintura, a *Depois da Lamentação sobre o Cristo Morto* a partir de Rembrandt, Auerbach fecha o ciclo empreendendo a sua versão de Sansão e Dalila de Rubens, que considera *uma das pinturas mais sensuais* que conhece, sentindo uma enorme atracção por ela (The National Gallery (Londres), s/d.a, [URL]).



Figura 55. Rubens, *Sansão e Dalila*
Óleo sobre madeira
185 x 205 cm
1609-10

Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Samson_and_Delilah_\(Rubens\)#/media/File:Samson_and_Delilah_by_Rubens.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Samson_and_Delilah_(Rubens)#/media/File:Samson_and_Delilah_by_Rubens.jpg), acesso a 21-02-2021

Rubens retrata o célebre episódio do Antigo Testamento em que o apaixonado Sansão, depois de ter contado o segredo acerca da origem da sua força à Dalila, adormeceu nos seus joelhos. É então que esta chama um homem que lhe corta o cabelo e entra o exército filisteu para o prender.

O corpulento Sansão e a sedutora Dalila, que assinalam duas das mais marcantes características da pintura de Rubens – a musculatura e a sensualidade –, tornam-se, na pintura de Auerbach, um amontoado de manchas cromáticas, suportado por umas amplas linhas mais escuras, capazes de diferenciar os corpos desta parilha. Com um pouco de atenção, Auerbach pôs lá tudo, o que diferencia este trabalho face à radical simplificação que fez da sua interpretação de Rembrandt. Assim, é possível identificar deste os elementos mais naturalizados, como a porta por onde entram os filisteus, na parte superior direita da composição. Mesmo o tapete no quanto inferior direito ou o nicho onde se encontra a estátua de Vénus com o cupido, entre as cortinas que ocupam a parte superior da pintura, ao meio e à esquerda, são inteligíveis (cfr. The National Gallery (Londres), s/d.a, [URL]).

Não obstante, a pintura adquire uma vivacidade sagaz que fica menos patente nos desenhos (Figura 57 e 58) – nomeadamente, pela recorrência a uma paleta de alta intensidade cromática, bem mais ampla que a de Rubens.



Figura 56. Frank Auerbach, *Depois de Sansão e Dalila de Rubens*

Óleo sobre madeira

s/dimensões especificadas

1993 © Frank Auerbach, courtesy Marlborough Fine Art

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/stories/frank-auerbach?viewPage=5>, acesso a 27-03-2021

Os desenhos que o artista realizou diariamente diante desta obra de Rubens, conferiam-lhe um domínio, não só técnico, mas igualmente intuitivo daquilo que, para si, era importante, em cada

momento, colocar na pintura. Auerbach assinalou, pois, em cada desenho vários momentos do visível que lhe captava a atenção – o *punctum* Barthesiano. Não estamos, portanto, na ordem da objectividade, da linha abstracta dentro do enquadramento que procura uma inscrição descritiva e normativa. Daí que, Auerbach nunca tenha sentido a necessidade de recorrer a reproduções das obras que reinterpreto na *National Gallery*, pois trabalhou sempre a partir dos seus próprios desenhos destas obras (cfr. The National Gallery (Londres), s/d.c, [URL])



Figura 57. Frank Auerbach, *Desenho de Sansão e Dalila depois de Rubens*
1984

The National Gallery, Londres

Fonte: © Frank Auerbach, courtesy Marlborough Fine Art

<https://www.nationalgallery.org.uk/stories/frank-auerbach?viewPage=5>, acesso a 21-02-2021



Figura 58. Frank Auerbach, *Desenho de Sansão e Dalila depois de Rubens*
1984

The National Gallery, Londres

Fonte: © Frank Auerbach, courtesy Marlborough Fine Art

<https://www.nationalgallery.org.uk/stories/frank-auerbach?viewPage=5>, acesso a 21-02-2021

Como fica patente nestes desenhos, a representação é sempre uma actividade selectiva, que transcreve a realidade através de códigos abstractos. Representar, neste sentido, é sempre uma abstracção, que jamais pode englobar ou explicar inteiramente a realidade. Auerbach, ciente de que a realidade é irrepresentável, permite-se afectar pelas forças do sensível e imprime-as nas suas obras, consciente de que também estas, em última análise, escapam à representação e compreensão definitivas. Como o próprio salienta:

Penso que toda a boa pintura dá a ideia de ter escapado de um emaranhado de preconceitos e ter entrado num espaço de liberdade onde se afirma por si própria, com as suas próprias leis e onde, inexplicavelmente se livrou de ter de se explicar. Possivelmente os estudiosos voltarão a interpretá-la novamente, mas nunca completamente (Auerbach *in* Lampert, 2015a, p. 142).

[2.3.3.b] Cecily Brown: pintar entre a abstracção e o Figural

A artista britânica Cecily Brown apresenta um trabalho normalmente composto por pinturas a óleo de grande formato, com uma proliferação de pinceladas variadas e coloridas que se manifestam entre os limites da figuração e abstracção, tendo em Willem De Kooning uma das principais referências (Artspace Editors, 2019, [URL]). O seu trabalho pictórico habita, pois, um estado *entre* próximo das enunciações do devir. Configura-se e reconfigura-se num constante *conflito entre figuração e abstracção*, ainda que ambicionando pintar indícios de formas figurativas – seja uma figura humana, um animal, uma árvore, etc., – isto é, um lugar a partir do qual o espectador possa entrar (Brown, 2012, [URL])¹⁰⁷. No entanto, assim que esses traços figurativos se começam a evidenciar, ficando muito próximos de descreverem algo, de se tornarem *ilustração*, a artista procura encontrar mecanismos que os quebrem ou os dissipem. Ou melhor, artifícios que construam um novo tipo de figura. *Eu quero inventar um novo tipo de figura*, salienta Cecily Brown (Brown, 2012, [URL]). Sentença que nos recorda Auerbach, quando se propõe criar um tipo de imagens ainda não visto, para que permaneça na mente do espectador, como já salientámos.

Para Brown, o perigo de se fazer uma pintura figurativa está em cair na descrição e ilustração das coisas.

¹⁰⁷ Relativamente a este tópico – figuração/abstracção – encontramos semelhanças, p. ex., no discurso da artista com o do pintor João Queiroz. Ambos procuram esboçar marcas figurativas, referentes que possam ser identificados e reconhecidos, mesmo que de viés, para num segundo momento se abrir um caminho para a absorção dos factos pictóricos. Assim, a figuração, no seu modo Figural, tem como objectivo último a concretização de um jogo contemplativo para a obra, para elementos pictóricos presentes nesta, de forma a que o espectador exerça um modo de ver diferente daquele que tem nos seus afazeres quotidianos (cfr. Queiroz, 2017, [URL]).

Há sempre esse medo. É por isso que eu sempre digo que a figuração é muito mais difícil, por causa dessa linha que você pode atravessar até à ilustração – mostrando como uma coisa se parece (Brown, *in* Martin *et al.*, 2020, pp. 17-20).

Para tal, recorre a exemplos da *Escola Inglesa* de pintura, que considera bem conseguidos no campo da figuração, sem cair numa descrição ilustrativa. Em artistas como Francis Bacon, Lucian Freud, Frank Auerbach ou Leon Kossoff é possível encontrar-se uma figuração, mas, simultaneamente, vai-se para lá desta, pois dependendo de onde se observam as pinturas, a sua *aparência parece radicalmente diferente*, mas sem nunca caírem totalmente na abstracção (cfr. Brown, *in* Martin *et al.*, 2020, p. 20). São artistas que habitam os interstícios da figuração-abstracção, artistas que trabalham em torno do devir. Ou seja, próximos daquilo que Deleuze definiu como sendo o campo do Figural.

Neste contexto, Cecily Brown reconhece que, quando a sua pintura começa a ficar muito figurativa, é altura de mudar de rumo. Se a sua obra está a ficar muito explícita, deixa de fazer sentido, pois, para isso, a fotografia consegue ser muito mais eficaz que a pintura – frustração que encontra eco, p. ex., em Gerard Richter¹⁰⁸. É que, para a artista, a pintura, comparativamente com a fotografia, deve criar algo que esta última não seja capaz de fazer (cfr. Brown, *in* Martin *et al.*, 2020, pp. 33-36). Nomeadamente, devido à abrangência plástica da técnica a óleo. Assim, *a pintura implora por ser vista* de quaisquer ângulos. Brown reconhece que se maravilha por

explorar as coisas para as quais a tinta a óleo se presta - uma qualidade cintilante, uma qualidade de movimento, o facto de que pode ser muito envolvente (cfr. Brown, *in* Martin *et al.*, 2020, p. 22).

¹⁰⁸ Gerhard Richter advoga que a pintura é, actualmente, desadequada para operacionalizar uma representação do mundo e da sua complexidade. A pintura já não consegue produzir um efeito de espectacularidade e de sedução que outros meios estão mais próximos de conseguir (cfr. Richter *in* Sardo, 2006, p. 122). Nesse sentido, a pintura fracassa:

Espanta-me que as pinturas possam ostentar um ocasional brilho de distinção, porque são basicamente lamentáveis demonstrações de incapacidade e fracasso (fracasso na tentativa de superar esta incapacidade) (Richter *in* Sardo, 2017, p. 77).

Para tal, terá contribuído, entre outros factores, o papel da fotografia, *presente em todo o lado e acessível por todos os meios*, criando imagens com uma *obscenidade sedutora* (Sardo, 2017, p. 77). Assim, advoga Sardo, a opção de Richter pela pintura, não obstante a angústia sentida pela sua desadequação dada ao fracasso, *é uma ética de escolha* (Sardo, 2017, p. 77). Uma ética que não faz Richter desistir de pintar:

(...) *são todos [os meios] igualmente desadequados. O que me interessa é, quais são os meus meios [dentro da pintura] e que me permitem eles fazer?* (Richter *in* Sardo, 2006, p. 128).

A artista perfilha, pois, a *artificialidade da pintura* (Brown, in Martin et al., 2020, p. 23), ao ponto de, no processo criativo, considerar que um artista deve estar disposto a perder na obra tudo aquilo já conquistado (Brown, in Martin et al., 2020, p. 37).

Daí que o seu processo de criação pictórica facilmente deriva para campos próximos da abstracção, funcionando como uma estratégia de fuga à clarificação e descrição de uma imagem. Isto porque uma imagem pictórica não deve ter como função última nem principal reproduzir a realidade, antes criar uma nova realidade, nomeadamente, acrescentar real ao já real, exponenciar o campo da sensação (Cfr. Sousa Dias, 2016, p. 61; p. 70). Ou seja, no momento em que a pintura permite explicitar o já existente, o espectador deixa de sentir a necessidade de tomar opções, tornando-se mais passivo (cfr. Brown, in Martin et al., 2020, p. 23). De modo que há que criar inquietação e ambiguidade através da pintura (cfr. Brown, in Martin et al., 2020, p. 23), a fim de violentar o olhar do espectador, de modo a que este possa construir uma nova visão, uma outra maneira de ver para as coisas (Sousa Dias, 2016, p. 76).

Então, quando a artista sente que está a encontrar uma maneira, um estilo de fazer pintura, quando se torna mais assertiva e explícita na execução das obras, é quando percebe que tem de parar e questionar o processo. *É quando eu sinto que devo dizer: «é realmente assim?»* (Brown, 2012, [URL]).

De forma que assume haver na sua metodologia de trabalho artístico *uma espécie de mal-estar que resulta desse vaivém entre uma figura muito clara e nem tanto* (Brown, 2012, [URL]). Ou seja, uma desterritorialização *entre* perder as formas e recuperá-las tão só o suficiente para abrir espaços de leitura para o espectador.



Figura 59. Cecily Bronw, *High Society*
Óleo sobre tela
193 x 249 cm
1998

Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/HIGH-SOCIETY/84D2E8A08E6542C3>, acesso a 13-02-2021

Vejamos o exemplo de *High Society*, obra de 1998, das primeiras onde a artista começa a manifestar os princípios que irão caracterizar o seu vocabulário pictórico maduro e com a qual projecta internacionalmente a sua carreira (Martin *et all.*, 2020, p. 17), nomeadamente a representação modelar da carnosidade, a composição construída por sobreposições de formas e de cores, num emaranhado de áreas condensadas, onde está patente um gesto pictórico amplo e uma sensibilidade para a cor enquanto elemento construtivo da obra (cfr. Brown, *in* Martin *et all.*, 2020, p. 17; Cfr. Rosenfeld, *in* Martin *et all.*, Phaidon, 2020, p. 57). Como a artista refere, esta pintura inicia-se a partir de um ponto de fuga, mas constrói-se com base na cor e não em linhas e ângulos (Brown, *in* Martin *et all.*, 2020, p. 16). Desta forma, Brown consegue achatar o espaço perspéctico no interior da obra¹⁰⁹, enquanto *elimina* focos de orientação da luz e da sombra, trazendo os registos pictóricos para a superfície da tela. De modo que o espectador pode não penetrar a obra em profundidade, mas apenas defrontar-se com o que é exposto à superfície, o *plano frontal* da obra (Cfr. Rosenfeld, *in* Martin *et all.*, Phaidon, 2020, p. 57).

Fica, pois, patente no processo criativo da artista o interesse pelo uso da cor, ao ponto de a usar como ferramenta para interromper com a figuração (Brown, *in* Martin *et all.*, 2020, p. 36) e se abeirar do Figural deleuziano. No entanto, considera que raramente caracterizam o seu trabalho em função da cor: *é algo que as pessoas raramente falam no meu trabalho, exceto para dizer que há bastante. Mas, de certa forma, sinto que tudo é impulsionado pela cor* (Brown, *in* Martin *et all.*, 2020, p. 16).

Nesta obra, Brown salienta existir uma certa luminosidade, apesar da presença intensa de azuis brilhantes, que fazem com que a pintura pareça, efectivamente, mais plana, como se a artista tivesse a necessidade de demonstrar a *artificialidade* da imagem. *A cor de alta intensidade traz de volta essa coisa ultra-artificial*, refere, salientando o ridículo de ter tido necessidade de demonstrar a artificialidade da pintura (Brown, *in* Martin *et all.*, 2020, p. 17).

Como o título indica, *High Society* remete para a alta sociedade, associando o erotismo ou mesmo pornografia e o dinheiro. Nesta época, a artista recorria, frequentemente, a filmes clássicos de Hollywood para denominar as suas pinturas, depois de concluídas (Cfr. The Art Story, s/d, [URL]). Neste trabalho, Brown vai buscar o título ao musical da Broadway de 1956, estreado pelo artista Bing Crosby, e, a ainda atriz, Grace Kelly, retratando o mundo de paixões reprimidas e do romance ilícito (des)controlado pelos *códigos cultivados da etiqueta social*

¹⁰⁹ A este respeito, Cecily Brown aproxima-se do pensamento de Deleuze e Guattari que consideram que a perspectiva renascentista, enquanto método ilusório de representar a profundidade do espaço pictórico, tende a reterritorializar o bloco visual móbil (cfr. Deleuze e Guattari, 2007, p. 379). A construção compositiva das obras de Brown, numa prática pictórica grandemente autonomizada dos referentes reais, encontra-se, pois, mais próxima de espaços desterritorializados.

(Sothebys, s/d, [URL]). Em *High Society* vemos uma variedade de figuras fragmentadas onde as suas caras se materializam mais como máscaras do que como rostos (Cfr. Rosenfeld, *in* Martin *et all.*, Phaidon, 2020, p. 57). Denotando-se uma fisicalidade carnal carregada de pendor sexual (Sothebys, s/d, [URL]). Abundantes figuras masculinas pautam a superfície pictórica, uns vestindo fraque e cartola, outros nus, alguns masturbando-se. Globalmente, denota-se uma miscelânea de figuras, algumas em pleno acto sexual. Evidenciam-se gestos, há muita acção e interacção entre as figuras, mas não há narrativa (Cfr. Rosenfeld, *in* Martin *et all.*, Phaidon, 2020, p. 57).

No que respeita ao tratamento da carnação, *High Society* apresenta, pois, uma superfície fragmentada de pinceladas energéticas e aparentemente aleatórias, evidenciando uma mestria no tratamento da carne que vai buscar influências a Chaim Soutine, Willem de Kooning e Francis Bacon (Sothebys, s/d, [URL]).

O espectador encontra-se, pois, diante de uma pintura que sugere estar em permanente alteração, em trânsito, onde a cor parece ganhar vida por si mesma, efeito que irá caracterizar, globalmente, o trabalho plástico da autora (Cfr. Prose, *in* Martin *et all.*, Phaidon, 2020, p. 99). Assim, relativamente à apresentação global da obra, é possível encontrar alguma relação espacial com os frescos rococós de Giovanni Battista Tiepolo (1696 – 1770), repletos de sensuais figuras seminuas aladas (cfr. The Art Story, s/d, [URL]). Mas, é de salientar ainda a afinidade com a exuberância compositiva e sensual de Peter Paul Rubens (cfr. The Art Story, s/d, [URL]). Tal como Rubens, também Cecily Brown tende a ocupar grandemente o espaço pictórico, por considerar *difícil não preencher cada polegada da tela*, como a própria revela (Brown, *in* Martin *et all.*, 2020, p. 38).

Em suma, esta pintura revela um grande domínio quer na concepção compositiva como na execução técnica, onde a tinta é capaz de nos expor diante de um frenesim orgiástico, marcado por tonalidades diversificadas, que vão desde os tons de pele alvos aos rosáceos, passando por uma proliferação de tons amarelos, verdes e azuis que caracterizam o espaço envolvente. Toda uma confusão de pinceladas diversificadas, conciliando zonas marcadas com sobreposições de camadas de tinta juntas a outras quase intocadas, o que apraz à artista (cfr. Brown, *in* Martin *et all.*, 2020, p. 38).

É, pois, uma pintura em que Brown procura *capturar energia*, tal como a própria indica (cfr. Brown, *ibidem*) – numa linguagem muito próxima da de Deleuze e Guattari –, onde a artista, para arriscar, tem de estar *disposta a perder* a própria pintura (cfr. Brown, *ibidem*). Escutemo-la nas suas próprias palavras:

Está-se lá apenas para mover e tentar capturar essa energia de uma maneira que faça isso viver na tela. É como não se não soubesse do que estou à procura, então isso realmente não é tentar trabalhar através de uma imagem predeterminada, mas descobrir essa imagem conforme vou prosseguindo. Frequentemente, a maneira como começa é apenas ver o que é sugerido pelo que está na primeira camada da superfície [da tela]. A pintura começa no minuto em que coloco qualquer coisa gestual nela. (Brown, *ibidem*).

Cecily Brown confronta-se com o desafio de manter na pintura uma certa inquietação, que circula entre a figuração e a abstração, a fim de ser capaz de captar o interesse do espectador, mas sem se tornar excessiva ou aborrecida para este. A artista sintetiza este desafio do seguinte modo: *ter a presença do assunto, mas sem ter de o descrever* (Brown, in Martin et al., 2020, p. 37). Ora, em certo sentido, encontramos nesta frase uma súpula da [III] Hipótese desta investigação, a da sensação pictórica.

Neste sentido, Cecily Brown, na sua prática artística, aplica uma metodologia processual próxima do modelo rizomático baseado num agenciamento criativo que se pretende esquivo, definindo-se *entre* as tradicionais categorias de abstracto/figurativo que descrevem circunscrevendo a imagem pictórica. Por isso, consideramos que a enunciação de Deleuze e Guattari dos modelos rizomáticos pode ser aplicada à produção plástica de Cecily Brown, visto que a pintura pode abrir novas possibilidades de criação por desterritorialização. Vejamos:

Seguir o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstracta e mais sinuosa de n dimensões e com direcções quebradas. Conjugam os fluxos desterritorializados. (...) Começar por fixar os limites de uma primeira linha segundo círculos de convergência à volta de singularidades sucessivas; e depois ver se, no interior dessa linha, se estabelecem novos círculos de convergência com novos pontos situados fora dos limites e noutras direcções (Deleuze, Guattari, 2006, p. 28).

De modo que a artista desfruta deste mover-se *entre as traves de uma baliza*, metáfora que usa para evidenciar que não tem pretensão em encontrar um estilo de fazer pintar: *na verdade, isso perturba-me, se eu sentir que... encontrei uma maneira de pintar* (Brown, 2019, [URL]). Este conflito é vivido dentro de cada pintura, mas também *entre* as várias pinturas que realiza (Brown, 2012, [URL]). Ou seja, o foco da artista passa por criar uma *imagem muito marcante* que faça o espectador parar a fim de ver e, simultaneamente, evitar que este aceda rapidamente à leitura e digestão das formas visuais presentes nessa imagem pictórica (Brown, 2019, [URL]). O seu interesse, à semelhança do artista João Queiroz, passa por evitar uma simplificação do olhar por parte do espectador. Portanto, mesmo quando o espectador julga ter compreendido, num ápice, o que está manifesto numa pintura destes artistas, esta deve continuar a inquietá-lo, como que a seduzi-lo, dizendo: *volta que ainda não me viste* (Brown, 2019, [URL]). Daí que o

espectador, ao afastar-se da pintura ou ao olhá-la de um outro ângulo, esta mostrar-se-á completamente diferente (Brown, 2019, [URL]. Isto porque uma imagem pictórica não se dá a ver toda de uma só vez, antes progressivamente, como já havíamos salientado – 1. Estado da investigação: a recepção contemporânea da obra de arte –, recorrendo ao artista João Queiroz.

PARTE II

GABINETE DE ENSAIOS – PRÁTICA ARTÍSTICA

Não é só o objecto que conta,
é importante que exista um corpo de ideias e um discurso por detrás,
a acompanhar, a sustentar ou a fundamentar a obra,
e que a torne diferente dos outros objectos e artefactos comuns

Chafes, *sob a pele*, pp. 21-22

A arte só fala da morte e por isso tem de ser forte, aguçada e dura

Chafes, *O silêncio de...*, p. 93



Figuras 60, 61, 62 e 63. Sequência de imagens do personagem Domenico a discursar em cima da estátua equestre de Marco Aurélio, na Praça do Capitólio, Roma.
fotogramas retirados do filme *Nostalgia* de Tarkovski
1983

Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

1. LUGAR DE OPERACIONALIZAÇÃO DE CONCEITOS, DELINEAMENTO DE IDEIAS

Nesta primeira secção da Parte II trabalharemos o conceito de *finitude humana*, enquadrando-o num plano poético-simbólico, capaz de fazer questionar o Homem acerca do fundamento da sua existência.

A morte será, assim, entendida enquanto símbolo transfigurador, no sentido em que algo de novo pode brotar (plano imaterial, conotativo) a partir de uma re-significação daquilo que cessa (plano material, denotativo). Para tal, recorreremos a dois elementos naturais, também eles trabalhados enquanto símbolos – *água e fogo* –, capazes de patentear o ímpeto transfigurador da existência humana.

Estes dois elementos serão abordados sob um prisma judaico-cristão, dado ser um dos pilares da cultura europeia e, conseqüentemente, da arte ocidental.

Recorreremos a um conjunto de trabalhos de artistas que operam numa relação próxima com os elementos água e fogo. Procuraremos (re)lê-los à luz do conceito de mortalidade na sua acepção transformadora e revivificadora, contribuindo para exemplificar o sentido que empregamos aos conceitos no contexto desta investigação.

a Morte enquanto símbolo transfigurador da existência

A arte, entendida enquanto símbolo que medeia duas realidades distintas, mas relacionais, possibilita abordar a temática da morte para lá de um enquadramento estritamente físico, material. Assim, podemos abeirar-nos de dimensões da finitude humana que, de outro modo, seriam incompreensíveis no plano meramente denotativo do real, onde razão pragmática e factual não poderia compreender nem explicar completamente. Até porque, relativamente à morte e o que existirá para lá desta, não podemos, efectivamente, aferir nada em concreto. Isto porque, quando a morte nos atinge, não somos mais *seres-no-mundo*, antes, *seres-que-deixámos-o-mundo*, pelo que nunca experimentamos a morte enquanto vivos, como salientou Heidegger (cfr. Heidegger, nomeadamente § 47 e § 48). Daí a legitimidade em abordar a temática da finitude recorrendo ao plano simbólico sem, com isto, estarmos, necessariamente, a contradizê-la.

Desta forma, a morte, enquanto símbolo artístico, pode ser interpretada nos seguintes termos:

1. através de um significante literal, denotativo, que remete para a inactividade definitiva, para a perda irrevogável, para a extinção, para o fim absoluto.

Encontramos aqui os ecos da *atitude lúcida e melancólica* de que fala Didi-Huberman bem como a *Consciência* autêntica de que o Homem é um *ser-para-a-morte*, como exposto por Heidegger;

2. através de um significado conotativo que, sem se desprender do sentido real da morte, acresce-lhe novas significações figuradas, remetendo-a para uma pluralidade de sentidos relacionados com a ideia de transfiguração da existência humana. Esta acepção na morte, de cariz poetizado, convida o observador a abrir-se a novos sentidos em potência de desvelamento, numa acção permanente de interpretação da obra e, conseqüentemente, da sua própria existência. Assim, em última análise, a transformação simbólica da morte conferida pela actividade artística potencia o Homem a redimensionar continuamente o significado da sua condição existencial no mundo.

Uma vez que *a arte se relaciona sempre com a morte* (Chafes, 2006, p. 154), ao ponto de abrir fissuras no entendimento quotidiano do espectador, mantendo-o aberto à sua própria existência (cfr. Chafes, *ibidem*), o que nos propomos, agora, é analisar um conjunto de obras artísticas a partir do prisma da finitude humana, mesmo quando não manifesto directamente nestas. Fá-lo-emos, seleccionando obras onde os elementos água e fogo estejam presentes, lendo-os no sentido transfigurador que podem conferir à simbólica da morte.

Assim, tal como referido na Introdução (3. Métodos e Técnicas de Investigação), a selecção dos trabalhos baseia-se numa dupla base electiva:

1. por um lado, parte de trabalhos que possam ter presente os referidos elementos naturais – água ou fogo –, directa ou indirectamente expostos enquanto matéria plástica e que, de algum modo, os possamos associar com a temática da finitude, ainda que de forma lata;
2. por outro, a escolha recaiu em afinidades estéticas, quer dos artistas como dos trabalhos em causa. Essas afinidades passam, nomeadamente, por obras de ênfase mais poética – no sentido já indicado.

[1.1] [Água]

A mão aberta já não liga
E o sol tão devagar como o último voo das pombas.
Há nos meus olhos dois poços
Na paisagem
Duas estrelas que ferem como rodas dentadas dentro de máquinas.
E é noite. No meio do escuro peço
Uma pedra incendiada. Pego-a com ambas as mãos
Levo-a à boca e das chamas bebo
Água

Daniel Faria, *A mão aberta já não liga*, in Poesia, 2009, p. 48



Figura 64. Leonardo da Vinci (1452-1519), *A Deluge*
Caneta e tinta preta e aguadas sobre papel
16,2 cm x 20,3 cm
C 1517-1518

Royal Collection Trust, Londres, Reino Unido

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/fAF5Zao1NJly9A>, acesso a 12-03-2021

Água como elemento transfigurador da morte

Entendemos, aqui, a água a um nível muito elementar, enquanto constituinte natural líquido, fundamental para a subsistência dos seres vivos, que pode manifestar-se noutros estados como o gasoso ou o sólido. Está, assim, presente nos oceanos, rios, lagos e correntes subterrâneas, mas também de forma suspensa nas nuvens ou cristalizada em massas de gelo. Mas é, sobretudo, num nível interpretativo, a partir de um simbolismo de base judaico-cristã, que procuraremos analisá-la. Para o cristianismo, a água adquire significações existenciais e espirituais desde a sua constituição, como fica patente logo na cena do Baptismo de Jesus, que veremos seguidamente: a água é entendida como fonte de vida, mas, também, como um momento de transformação, da passagem de um estado que finda a um outro que se inicia. É, nesta tríplice vertente, vida-morte-transfiguração, que analisaremos uma simbologia da água.

[1.1.1] a água é naturalmente um símbolo de morte

A água está, efectivamente, associada à supressão de necessidades básicas. A impossibilidade de se aceder a este bem essencial é expressão de falecimento. Pela escassez, a água é prenúncio de morte. Mas, também, pelo seu excesso, pode tornar-se letal. A inundação catastrófica do Dilúvio é disso exemplo, no texto de Génesis 6-8, assim como é visível num dos trabalhos de William Turner sobre o tema (Figura 65).

No Dilúvio, a água torna-se instrumento e símbolo de morte (Alves, 2001, p. 19). Aqui, a água afoga e mata o que é impuro para que, nesta purga, o que permanecer e brotar se torne vida nova, renovando a aliança entre Deus e a humanidade.



Figura 65. William Turner, *O dilúvio*
óleo sobre tela
180 × 270,5 cm
1805(?)

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-deluge-n00493>, © Tate, London,
acesso a 06-03-2021

Nesta obra de Turner, esse momento esperançoso, a existir, parece estar retratado em algumas figuras no canto inferior direito, cromaticamente mais colorido e luminoso, aparentemente, já salvas em terra firme. Não podemos, pois, em termos bíblicos, dissociar o ímpeto aniquilador da água de um impulso esperançoso, conferido pelo apelo de Deus a Noé para construir uma barca a fim de preservar um conjunto de criaturas para repovoarem a terra, depois deste cataclismo. É desta ambiguidade que se apresenta a prece de Rimbaud:

Mal se aquietou a ideia de Dilúvio,
Uma lebre parou entre os sanfenos e as ondulantes campânulas e fez a sua prece ao
arco-íris através da teia de aranha.

Oh! as pedras preciosas que se escondiam, – as flores que já olhavam.
Na grande rua suja reapareceram as tendas, e as barcas foram lançadas ao mar, que
era em degraus, e em cima, como nas gravuras. (...)
Na grande casa vidrada ainda rumorejante as crianças de luto olharam as
maravilhosas imagens. (...) (Rimbaud, 2007, p. 9).

Não obstante este esplendor a desabrochar, o mundo decepcionante e entediante ressurgue na visão do poeta, pelo que este termina a sua súplica, almejando por uma nova purga, por novos cataclismos: – *Águas e tristezas, cresci e restabelecei os Dilúvios* (Rimbaud, 2007, p. 11). Novamente, a ideia da água como destruição, para que possa amanhecer um mundo purificado. Um outro exemplo, também do Antigo Testamento, de como a água, pelo excesso, se exhibe como instrumento de morte, acontece durante o Êxodo do povo judeu rumo à Terra Prometida. É o episódio em que os israelitas atravessam o Mar Vermelho, cujas águas foram divididas por Moisés – cuja etimologia do nome, remete, igualmente para a água; *Mosheh*, do hebreu, que significa *tirado das águas* (AAVV, 2004, vol. 28) –, a mando de Deus. Após atravessarem, o mar fecha-se novamente, e os egípcios, seus subjulgadores e perseguidores, são arrastados para a morte, submersos pelas torrentes de água, não escapando *um só deles* (Bíblia de Jerusalém, 2003, Ex, 14, 15 - 31). Aqui, a água manifesta-se, simultaneamente, como fonte de destruição (dos perseguidores) e como acção salvífica (do povo que anseia pela sua liberdade).

Apesar de ambos os exemplos apresentarem o poder destruidor e mortífero da água, no fim, brota algum tipo de saída redentora, abrindo caminho para uma nova história de aliança e salvação do Homem com o divino¹¹⁰.

¹¹⁰ Seria possível apresentar episódios bíblicos em que a água se manifesta somente enquanto poder letal, como ocorre, p. ex., nas pragas do Egipto, nomeadamente, quando as águas do Rio Nilo se tingem de sangue e todos os peixes morrer (Bíblia de Jerusalém, 2003, Êx 7: 14-24) ou nas chuvadas de granizo que destruíram as plantações (Bíblia de Jerusalém, 2003, Êx 9: 13-35). Todavia, sendo o propósito da presente investigação abordar a morte enquanto símbolo regenerador de nova vida, seria redundante insistir numa linha denotativa da finitude humana.

Neste contexto, também poderíamos situar a obra de Bill Viola, denominada *Emergence* (2002). Aqui, um indivíduo, à semelhança da representação ocidental de Cristo, emerge de uma tumba coberta de água, como que regressando à vida, a uma nova existência baptismal, ressurrecta, para seguidamente desfalecer, tendo de ser amparado por duas mulheres que o conduzem até ao chão e o cobrem com um pano (mortalha?). Este trabalho de videoarte termina aludindo às representações de *pietà*, como que invertendo a lógica narrativa bíblica: da ressurreição, simbolizada pelo baptismo, para a morte definitiva! Todavia, dada a ambiguidade deste trabalho de Viola, é possível naturalmente, deixar em aberto variadas leituras, mesmo conflitantes, como vem expresso na ficha da obra do Museu J. Paul Getty em Los Angeles:

O vídeo pode, pois, representar formas opostas de ler o elemento água – dando vida, bem como tirando-a, sugerindo que nós, enquanto espectadores, podemos reexaminar e reconhecer a diversidade de associações existentes em todas as nossas experiências (J. Paul Getty Museum, 2008, [URL]).

[1.1.2] a água é igualmente um símbolo de vida... e vida transfigurada

A água potável é fundamental para o correcto funcionamento do organismo humano, de modo que a história da humanidade tem uma estreita relação com as fontes de água potável. Por isso, a água simboliza a vida. Exemplifiquemos algumas das dimensões simbólicas:

1. a água enquanto sinal de lavagem e purificação do Homem, quer num sentido real, como simbólico, como é, frequentemente, manifesto ao longo da Bíblia;
2. a água enquanto sinal da presença de Deus na vida humana e o efeito transformador que provoca;
3. a água enquanto sinal de vida nova e em abundância.

1. a água enquanto sinal de lavagem e purificação do Homem, quer num sentido real, como simbólico, como é, frequentemente, manifesto ao longo da Bíblia

O povo judeu tem na prática da purificação corporal e de objectos contaminados um predicado para a purificação do seu próprio coração. Tal é observável, p. ex., nas suas Leis de purificação corporal que prescrevem o uso de águas lustrais. Disse, pois Deus a Moisés e a Aarão (...):

(...) Todo aquele que tocar, em campo aberto, um homem assassinado, um cadáver, uma ossada humana ou um túmulo, ficará impuro sete dias.

Tomar-se-á, para o homem impuro [a fim de o purificar], cinza da vítima queimada em sacrifício pelo pecado. Derramar-se-á água corrente sobre as cinzas em um vaso. Em seguida, um homem puro tomará hissopo e o mergulhará naquela água. Fará aspersão sobre a tenda, sobre todos os vasos e sobre todas as pessoas que ali estiverem, bem como sobre aquele que tocou a ossada, um homem assassinado, um cadáver, ou um túmulo. O homem puro fará aspersão sobre o impuro, no terceiro e no sétimo dia, e, no sétimo dia, estará livre do seu pecado. O homem impuro lavará as suas vestes, banhar-se-á com água e à tarde estará puro. Contudo, um homem impuro que deixar de se purificar desta maneira será eliminado da comunidade, porque contaminaria o santuário do Senhor. As águas lustrais não foram aspergidas sobre ele; está, pois, impuro.

Isto será para eles um estatuto [preceito] perpétuo (Bíblia de Jerusalém, 2003, Nm. 19, 11-20).

Assim, *toda a purificação é um tipo de cura* (AAVV, 2004, p. 35), ou seja, dá-se uma passagem transformadora de um momento já extinto para um novo. A água é, neste contexto, um dos símbolos mais purificadores presentes na tradição judaico-cristã.

O mesmo poderia ser dito também, p. ex., a propósito do seu trabalho videoarte intitulado *The Messenger* (1996) que nos coloca diante de um vídeo reproduzido em contínuo que expõe um indivíduo que, lentamente, vai emergindo até à superfície da água, passando de uma vida submersa, afundada, para uma vida nova, emersa, para voltar a afundar-se nas profundas e tenebrosas águas. Novamente, uma multiplicidade de referências abre a obra a várias interpretações em torno da vida e da morte (cfr. Bernier, 2014, p. 69; ou ainda, Guggenheim (Nova Iorque), 2000b, [URL]).

A artista Marina Abramovic recorre ao símbolo da água, enquanto elemento purificador em *Balkan Baroque* (1997), obra premiada com o Leão de Ouro na Bienal de Veneza. Nesta instalação e performance, a artista durante quatro dias consecutivos, por um período de seis horas diárias, senta-se sobre uma pilha de ossos de bovino e limpa-os com uma escova, água e sabão, na tentativa de lhes retirar os vestígios de miudezas ou mesmo sangue¹¹¹. Trata-se, portanto, de um ritual de *purificação* (cfr. Pejic, 2006, [URL]), na linha das Leis de purificação corporal do povo judeu.

Nesta óptica, a água empregue na performance cumpre, assim, várias funções, das quais destacamos as seguintes:

- a) limpar, efectivamente, os ossos, dos seus restos orgânicos em decomposição – um sentido eminentemente factual e denotativo de purificação;
- b) ao procurar retirar desse aglomerado de ossos as suas marcas carnis, a artista está, simbolicamente, a expurgá-los dos sinais associados à mortalidade, no caso, aludindo às atrocidades da guerra – quer na região balcânica nos anos 1990, como é indicado pelo título da obra, quer num plano mais global, relacionado com todos os conflitos bélicos (cfr. Abramovic, 2015, [URL]). No entanto, salienta a artista que nunca se consegue lavar *a vergonha trazida pelas guerras* (Abramovic, *ibidem*);
- c) esforçando-se por tornar essas ossadas assépticas, a artista está também, simbolicamente, a purgar as faltas humanas, num acto sacrificial de expiação e de reconciliação do Homem com o transcendente e, especificamente, transfigura a sua vida, neste ritual de purificação, como atestam as suas lágrimas¹¹².

¹¹¹ Já no ano de 1995 a artista tinha realizado a performance *Cleaning the Mirrow #1*, em que esfregava com água num balde e sabão um esqueleto humano em seu colo (cfr. Guggenheim (Nova Iorque), 2020, [URL]).

¹¹² É relatado que a artista chorava e cantava músicas jugoslavas durante a performance (cfr. Oliveira, 2018, [URL]). Há, pois, uma cena no Evangelho de São Lucas (Bíblia de Jerusalém, 2003, Lc 7, 36-50) – relatada nos outros sinópticos, isto é, também nos evangelhos de Mateus e Marcos, – em que uma mulher pecadora que se lança aos pés de Jesus e os limpa com as suas próprias lágrimas. Aqui, as lágrimas representam uma espécie de sede desejosa de uma vida transfigurada (cfr. Tolentino de Mendonça, 2018, pp. 93-94).

O incidente ocorre em pleno repasto, em que Jesus fora convidado por um fariseu e se encontra à mesa com os apóstolos. Cena embaraçosa para todos, menos a pecadora, e para Cristo.

Sabendo que ele estava à mesa na casa do fariseu, trouxe um frasco de alabastro com perfume. E ficando por detrás, aos pés dele, chorava; e com as lágrimas começou a banhar-lhe os pés, a enxugá-los com os cabelos, a cobri-los de beijos e a ungi-los com o perfume (Bíblia de Jerusalém, 2003, Lc 7, 37-38).

As lágrimas desta pecadora banham os pés de Jesus, substituindo-se simbolicamente à água (cfr. Tolentino de Mendonça, 2015a, p. 63) e no final do relato, fica patente a transformação desta mulher (cfr. Tolentino de Mendonça, 2015a, p. 30). *Tua fé te salvou; vai em paz*, diz-lhe Cristo (Bíblia de Jerusalém, 2003, Lc 7, 50), sinalizando essa vida transfigurada. Na performance de Marina Abramovic, as lágrimas



Figura 66. Marina Abramovic, *Balkan Baroque*
1997

Vídeo-performance, três canais vídeo (cor, som), ossos de vaca, pias de cobre e banheira com água preta, balde, sabonete, escova de metal

Fonte: http://artmadeofbones.altervista.org/marina-abramovic-la-performance-artist-dei-balcani/?doing_wp_cron=1615422725.2782490253448486328125
acesoo a 11-03-2021

No Novo Testamento, Jesus inverte o âmbito deste preceito da limpeza corporal, ao dar primazia a uma purificação interior. Por isso, pôde sentar-se à mesa com pessoas consideradas impuras e responder aos doutores da lei judaica com acutilância: *Ide, pois, e aprendei o que significa: Misericórdia quero, e não o sacrifício* (Bíblia de Jerusalém, 2003, Mt 9, 13; cfr. também Mc 2, 13-17; Lc 5, 27-32). Daí que Jesus se apresente como fonte de água vida, como acontece no episódio com a mulher samaritana, de que abordaremos mais à frente nesta mesma secção.

2. a água enquanto sinal da presença de Deus na vida humana e o efeito transformador que provoca

Um dos acontecimentos onde a água se manifesta como símbolo da presença de Deus como transfigurador da vida espiritual ocorre no baptismo, onde se dá a imersão – total ou parcial – do catecúmeno em água. Este elemento natural coloca, num mesmo plano, dois planos totalmente opostos: a morte e a vida. Assim, o catecúmeno morre (simbolicamente) para a vida pagã, tida até ali (o Homem velho), e ressurge à superfície da água, já purificado de todo o pecado (o Homem novo). Ou seja, simbolicamente, há uma morte que é superada, dando lugar a uma nova forma de estar num dado mundo.

que brotaram do seu rosto reforçam o sentido purificador da água e almejam a transfiguração do ser humano com o seu semelhante, visto que esta acção performativa se apresenta como uma *metáfora contra todas as guerras* (Oliveira, 2018, [URL]).

Vejamos o batismo de Jesus, no Rio Jordão, pelo seu primo João Baptista, num dos momentos fundamentais retratados pelos evangelhos. Pela acção do Espírito Santo – comumente simbolizado por uma pomba – a água do Rio Jordão torna-se sinal sacramental, anunciando um novo nascimento, o da participação da vida divina. Assim, é anunciada a divindade de Jesus, proferida pelas palavras do próprio Deus-Pai: *Tu és o meu Filho; eu, hoje, te gerei* (Bíblia de Jerusalém, 2003, Lc 3, 22, também em Mateus 3: 16-17, Marcos 1, 9-11). A partir daqui inicia-se o ministério público de Jesus, no qual assentam as bases da nova religião monoteísta.

Na pintura ocidental, variadas vezes tem-se relacionado, num mesmo momento, o episódio do batismo de Jesus com o momento da sua paixão e morte na cruz. Combina-se, assim, o nascimento da vida pública do Messias – através do simbolismo da água –, com o culminar da sua morte, por esse mesmo magistério – recorrendo a outro símbolo, a cruz. Então, água e morte associam-se desde o momento em que Jesus é anunciado como filho de Deus, participando da sua divindade, e recebe o seu ministério. Tal cenário relacional pode ser observado, p. ex., nos seguintes batismos de Cristo, do pintor da escola veneziana, Paulo Veronese (1528-1588).



Figura 67. Paolo Veronese, *Batismo*
Óleo sobre tela
196 x 133 cm
Cerca de 1580
Palazzo Pitti

Fonte: <https://www.uffizi.it/en/artworks/veronese-baptism> , acesso a 05-03-2021

Nesta primeira pintura, Cristo ajoelhado e reclinado em pose humilde, recebe o batismo de João, na presença do Espírito Santo, representado pela dinâmica e cintilante pomba, bem como por três anjos, que simbolizam a trindade (cfr. Uffizi Galleries, s/d, [URL]). No momento em que

a água está prestes a atingir o alto da cabeça de Jesus, este apresenta-se de braços entrecruzados, o que prenuncia a crucificação, pena capital com que padecerá (cfr. Uffizi Galleries, s/d, [URL]). Água e morte, combinados, simbolicamente, num mesmo momento. Aproximadamente oito anos depois, Veronese vai buscar ao *Batismo* de Tintoretto (cerca de 1580), presente na igreja de *San Silvestro*, em Veneza (cfr. Google Arts & Culture, s/d, [URL]), elementos para este seu novo *Batismo*. Aqui, a composição expõe-se um pouco mais aberta, luminosa e profunda, à qual acrescem as figuras de uns querubins sobre a pomba que representa o Espírito Santo, possivelmente pintados por assistentes do seu atelier (cfr. Google Arts & Culture, s/d, [URL]). Cristo, igualmente inclinado para receber o batismo, estende, agora, os braços lateralmente, o que remete, novamente, para a sua crucifixão (cfr. Google Arts & Culture, s/d, [URL]).



Figura 68. Paolo Veronese e o seu atelier, *Batismo de Cristo*
Óleo sobre tela
104,5 x 83,2 cm
Cerca de 1580-1588

Hte J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Estados Unidos América

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_\(Paolo_Caliari\)_and_workshop_\(Italian_-_The_Baptism_of_Christ_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_(Paolo_Caliari)_and_workshop_(Italian_-_The_Baptism_of_Christ_-_Google_Art_Project.jpg), acesso a 05-03-2021

A obra multidisciplinar *Ennoia* (2002) de Monika Weiss também, em certo sentido, remete-nos para o batismo por imersão, onde a água confere uma tônica simbólica ao nascimento, à vida. O recipiente repleto de água assemelha-se, efectivamente, a uma pia baptismal octogonal, como a própria artista declara (Weiss, 2002, [URL]). Dentro do recipiente, a artista, de tempos a tempos, vem à superfície para respirar e volta a submergir nas águas. Um vídeo, exibido numa

parede a escassos metros da pia, aparece a projectar filmagens da mesma cena, mas de modo assíncrono com a acção da artista. Já o som, captado por microfones dentro da pia, projecta para o exterior, em directo, os ruídos provocados pelas movimentações subaquáticas de Weiss. A artista realizou esta performance várias vezes durante a exposição, com uma duração aproximada de seis horas por sessão (cfr. Hoeltzel, 2005, [URL]).



Figura 69 Monika Weiss, *Ennoia*

Recipiente de cimento fundido ou resina fundida, água, corpo da artista, projeção de vídeo, som 2002

Fonte: <https://www.monikaweiss.net/artistwritings/2019/8/4/ennoia> , acesso a 09-03-2021

O corpo da artista surge enrolado, numa posição próxima da fetal, como que um *embrião in vitro* (Hoeltzel, 2005, [URL]). Ora, o baptismo é, com efeito, associado, quer à morte (de uma vida pagã), quer ao emergir de uma vida nova. Ou seja, aqui, dá-se um novo nascimento, onde a vida do crente assume configuração ontológica que não tinha até ali: uma existência que se constrói simbolicamente na ligação espiritual à transcendência. Daí a relação que Santo Agostinho estabelece entre o ventre materno e a água baptismal, na máxima *vulva matris, aqua baptismatis – a água do baptismo é um ventre materno* (Santo Agostinho in Alves, 2001, p. 4). Diz-nos, por isso, São Paulo, numa alusão baptismal, que *se alguém está em Cristo, é uma nova criatura* (Bíblia de Jerusalém, 2003, 2 Cor 5, 17).

Há, contudo, formas indirectas e inesperadas de baptismo. Assim, também num momento maior da relação da água com a morte, que abre perspectivas para uma nova vida, encontramos no relato de São João Evangelista, quando um soldado romano, tradicionalmente denominado por Longino, perfurou o tórax de Jesus para conferir se este ainda vivia, tendo logo saído *sangue e*

água (Bíblia de Jerusalém, 2003, João 19, 34). Numa leitura simbólica consonante com o campo de acção desta investigação¹¹³, a água que brota do flanco de Jesus é, também, interpretada como uma água baptismal¹¹⁴. Daí que, p. ex., *n'A Paixão de Cristo* (2004) de Mel Gibson, o soldado romano, após cravar a lança nas costelas de Jesus, recebe uma torrente de água e sangue que o leva à conversão, ajoelhando-se diante da cruz, ao lado de Maria e do apóstolo João (Figura 71).



Figura 70. Mel Gibson, *A Paixão de Cristo*, 2004, (DVD), Estados Unidos, 127 min., cor, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

¹¹³ Não é do âmbito desta investigação conduzir a discussão para considerações teológicas acerca destes símbolos, que se ligam, necessariamente, ao cerimonial da eucaristia.

A nossa acção prende-se, essencialmente, com os objectivos da presente investigação, fortemente centrada na prática artística, que passam por uma leitura simbólica da morte, através dos elementos água e fogo. Desta forma, distanciamos-nos de observações cujo âmbito compreende uma hermenêutica teológica dos fundamentos da fé cristã.

Este aclarar de posicionamentos entre uma simbologia de cariz judaico-cristã endereçada à fundamentação de uma prática artística e um posicionamento centrado nas verdades de uma fé, relembra-nos o célebre diálogo de Veronese com o Tribunal da Inquisição a propósito da sua *Última Ceia*, entretanto alterada para *Banquete na Ceia na Casa de Levi* (1573). Neste tribunal, viu-se o artista obrigado a defender as suas opções artísticas, mais de carácter compositivo do que de cumprimento de preceitos da tradição cristã:

Tribunal: Nesta Ceia de Nosso Senhor, pintaste outras figuras?

Veronese: Sim, Vossas Reverências. (...) Nós, pintores, tomamos as mesmas liberdades dos poetas e dos bobos (...).

Tribunal: E aquele homem, vestido de bobo, que empunha um papagaio, com que propósito o pintaste na tela?

Veronese: Como ornamento, como é costume. (...) Recebi apenas a encomenda de pintar a imagem como me aprouvesse. É uma grande tela e pareceu-me capaz de albergar muitas figuras (Holt, *A Documentary History of Art*, vol. 2, in Devis, Penélope et al., 2010, p. 630).

Ou seja, em função dos objectivos da presente investigação, encontramos-nos mais próximos de uma leitura simbólica do conteúdo em análise do que de uma exegese teológica. Não obstante, as considerações que temos tecido, encontram-se amplamente fundamentadas quer na tradição, sobretudo, cristã, bem como nas referências bibliográficas canónicas, como as anotações bíblicas, o Catecismo da Igreja Católica ou mesmos dicionários cristãos.

¹¹⁴ O Catecismo da Igreja Católica salienta mesmo que (...) *a água viva que brota de Cristo crucificado* jorra sobre aqueles que a acolhem, a fim de lhes conferir um novo nascimento, o da vida eterna, que é a vida divina dada pelo Espírito Santo (cfr. Catecismo Igreja Católica, 1993, n. 694, p. 166).



Figura 71. Mel Gibson, *A Paixão de Cristo*, 2004, (DVD), Estados Unidos, 127 min., cor, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

Tal cenário relembra-nos, por sua vez, um outro episódio bíblico (Bíblia de Jerusalém, 2003, Êx, 17, 1- 7 e Nm 20, 1-13), em que Moisés sacia a sede do seu povo, fazendo brotar água de uma rocha. É, portanto, símbolo de aliança de Deus com o Homem, expresso na água como símbolo de vida abundante. Tal episódio é, p. ex., retratado por Tintoretto. Referimo-nos, em especial, à pintura intitulada *Moisés Retira Água da Rocha*, de 1577, situada na *Scuola Grande di San Rocco*¹¹⁵.

Na pintura *Moisés Retira Água da Rocha*, contemplamos o momento que Deus (em cima, à direita) indica ao profeta para ferir a rocha, pois *dela sairá água e o povo beberá* (Bíblia de Jerusalém, 2003, Êx. 17, 6). Moisés atinge a rocha com a sua vara – tal como o centurião romano atingirá as costelas de Cristo – e a água jorra abundantemente, em várias frentes, como é visível na pintura. Novamente, o simbolismo da água, enquanto momento de conversão, enquanto sinal da Aliança de Deus com o Homem e, conseqüentemente, enquanto dom da vida, sinal de vida nova abundante. Por isso, irrompe água da rocha em quantidade suficiente para saciar todo o povo sequioso (Bíblia de Jerusalém, 2003, Nm 20, 11).

São Paulo recupera esta narrativa do Antigo Testamento e projecta-a na figura de Cristo, como que descrevendo que este actualiza as Escrituras. *Não quero que ignoreis, irmãos, que os nossos pais (...) todos beberam a mesma bebida espiritual, pois bebiam de uma rocha espiritual que os acompanhava, e essa rocha era Cristo* (Bíblia de Jerusalém, 2003, 1 Cor 10, 1 - 4). Esta ideia é apresentada pelo próprio Jesus que se afirma como fonte inesgotável que sacia a sede de quem nele crer, tal como o fará com a Samaritana, como veremos em seguida:

“Se alguém tem sede, venha a mim
E beberá, aquele que crê em mim!”

¹¹⁵ Trata-se uma das várias pinturas desse tecto que tratam do tema da salvação pela água. Por isso, esta obra está rodeada por outros episódios, onde a água se revela capital, enquanto símbolo salvífico. São elas: a saída de Jonas da Baleia (tradicionalmente comparado com a morte e ressurreição de Jesus) (1577-78); o Baptismo de Jesus (1578-81) e o paralítico curado por Jesus na piscina de Betesda (1559).

Conforme a palavra da Escritura:
De seu seio jorrarão rios de água viva (Bíblia de Jerusalém, 2003, Jo 7, 37-38).

Ou seja, a água da rocha que Deus fez brotar por intermédio de Moisés e que sacia a sede do povo judeu é da mesma natureza da água que Jesus dá a provar a todo aquele que anseie estabelecer uma Aliança com Deus.

A água, seja no Antigo como no Novo Testamento, variadas vezes, simboliza a aliança de Deus com o crente, saciando-o e tornando-o Homem novo.



Figura 72. Tintoretto, *Moisés retira água da rocha*

Óleo sobre tela

550 x 520 cm

1577

Teto da sala superior

Scuola Grande di San Rocco, Veneza, Itália

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_Moses_Drawing_Water_from_the_Rock_-_WGA22535.jpg, acesso a 05-03-2021

Nesta pintura, Tintoretto vai ainda fazer uma referência ao episódio, por nós já relatado, em que o exército egípcio é engolido pelas águas, aquando do episódio da travessia do Mar Vermelho (visível no lado direito de Moisés, exactamente por baixo da nuvem onde está Deus, no espaço caracterizado por tonalidades claras). Há, portanto, toda uma mensagem em torno da aliança de Deus com o seu povo através da água.

Um outro episódio onde a água se reveste de símbolo capaz de revelar Jesus como o Messias, neste caso, aos gentios, é apresentado pelo apóstolo João no seu evangelho (Bíblia de Jerusalém, 2003, Jo 4, 5-42). Trata-se do encontro com a Samaritana, junto ao poço de Jacob. É,

também, uma história de conversão através do simbolismo da água. Jesus está sentado junto a um poço, enquanto os seus discípulos foram à cidade buscar alimento. Então, uma mulher de Samaria aproxima-se para tirar água e Jesus, dirigindo-lhe a palavra, contrariando as convenções sociais da época¹¹⁶, pede-lhe: *Dá-me de beber* (Bíblia de Jerusalém, 2003, João 4, 7), ao que esta lhe relembra que não é suposto tal interacção entre eles. Até aqui, o diálogo parece centrar-se em torno de um sentido denotativo, explícito e imediatamente perceptível da água, enquanto recurso natural capaz de saciar a sede.



Figura 73. Paolo Veronese, *Cristo e a mulher samaritana junto ao poço*
143 x 289 cm
Cerca 1585

Museu de História da Arte de Viena, Áustria

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_-_Cristo_e_la_Samaritana_\(KHM\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_-_Cristo_e_la_Samaritana_(KHM).jpg)
acesso a 05-03-2021

Veronese capta o momento em que cruzando os olhares, Jesus solicita à Samaritana que lhe dê de beber. Este diálogo explicita-se ainda mais pelos corpos que se projectam ligeiramente para a frente, bem como através dos gestos de ambos, cujo ângulo aponta para a mão da mulher que vai agarrar o balde.

Veronese expõe ainda, simbolicamente, o pé esquerdo de Jesus a coincidir com o pequeno charco de água, na plataforma, como que indicando que é o único que efectivamente tem acesso à água, não obstante não possuir instrumentos para a retirar do poço.

Finalmente, no centro da composição, mas num segundo plano, encontramos três discípulos regressados da cidade e alheados desta cena catequética.

¹¹⁶ Sendo Jesus judeu, e os samaritanos considerados gentios, não deveriam relacionar-se (Bíblia de Jerusalém, 2003, cfr. Jo 4, 9). Acresce que se trata de uma mulher sozinha, pelo que, também por esse motivo, Jesus não devia dirigir-lhe palavra.

Não dispondo o Messias de nenhum utensílio receptor de água, o Messias, necessariamente, teria de usar o balde da samaritana, o que ainda aumenta o grau de comprometimento entre ambos. Por esse mesmo motivo, os próprios apóstolos ao voltarem e verem Jesus à conversa, mostram-se admirados relativamente a tal encontro (Bíblia de Jerusalém, 2003, Jo 4, 27).

Há, pois, um outro sentido, simbólico e de carácter transcendente, que acresce ao primeiro, e que Jesus confere à água: a de saciar a ânsia existencial e espiritual da samaritana e do seu povo, através da água-viva (Bíblia de Jerusalém, 2003, Jo 4, 10). Daí que Cristo clarifique e separe as águas:

Aquele que bebe desta água [sentido denotativo]
terá sede novamente;
mas quem beber da água que lhe darei,
nunca mais terá sede.
Pois a água que eu lhe der
tornar-se-á nele uma fonte de água
jorrando para a vida eterna [sentido conotativo e existencial-espiritual] (Bíblia
de Jerusalém, 2003, Jo 4, 13-14).

De modo que o diálogo termina com Jesus a revelar que é o Messias (Bíblia de Jerusalém, 2003, Jo 4, 26) e a samaritana a converter-se aos seus ensinamentos, declarando: *Senhor, dá-me essa água, para que eu não mais tenha sede e nem venha aqui tirá-la* (Bíblia de Jerusalém, 2003, Jo 4, 15).

A água que agora esta mulher suplica, já não é somente matéria líquida, é água-viva. Deus revela-se, em Jesus, através da água. O plano real unifica-se com o plano simbólico. A água, enquanto símbolo, explora o sentido primeiro (significante), mas acresce-lhe outros sentidos, abre novas perspectivas (significado). Isto porque um símbolo sugere, explora possibilidades sem as procurar explicar ou definir taxativamente.

3. a água enquanto sinal de vida nova e em abundância

Nas terras sequiosas, a importância da água torna-se vital para conceder vida onde esta parece escassear. O profeta Isaías recorre ao elemento água para metaforizar como das ruínas pode brotar uma nova existência.

O Senhor será o teu guia continuamente
E te assegurará a fartura, até em terra árida;
Ele revigorará os teus ossos,
E tu serás como um jardim regado,
Como uma fonte borbulhante
Cujas águas nunca faltam.
Teus escombros antigos serão reconstruídos
Reerguerás os alicerces dos tempos passados
E serás chamado Reparador de brechas,
Restaurador de caminhos, para que se possa habitar (Bíblia de Jerusalém,
2003, Is, 58, 11-12).

Tarkovski, logo na primeira cena d'*O Sacrifício*, coloca Alexander a colocar de pé uma árvore sem vida. De seguida, o protagonista narra ao filho, que o acompanha, a seguinte história:

Era uma vez, há muito, muito tempo, um velho monge que vivia num mosteiro ortodoxo. Pamve era o seu nome. E uma vez, plantou uma árvore estéril numa encosta, tal como esta [a que Alexander colocava de pé]. Depois disse ao seu jovem pupilo, um monge chamado Ioann Kolov, que a devia regar todos os dias até ela ganhar vida. (...) E todos os dias de manhã cedo, Ioann pegava num balde de água e saía. Subia à montanha e regava a árvore seca. Ao fim do dia, ao cair da noite, regressava ao mosteiro. Fê-lo durante três anos...

Um belo dia, subiu à montanha e viu que a árvore estava coberta de flores! (Tarkovski, 1986, DVD).

No final do filme, depois de Alexander ter destruído a sua casa e ser levado na ambulância, o realizador volta a mostrar o plano da árvore. Só que agora é o filho de Alexander que a rega, dando continuidade ao trabalho do seu pai.



Figura 74. Tarkovski, *O Sacrifício*, 1986, (DVD), Suécia, Reino Unido, França, 142 min., cor, sonoro, Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

Em seguida, a criança deita-se junto à árvore e recuperando a voz, lança a pergunta: *No Princípio, era a Palavra... O que é isso, papá?*

O plano da imagem começa a subir, acompanhando a árvore, mas esta mantém-se (ainda) sem sinais evidentes de vida. Provavelmente, a criança terá de manter este ritual, se tiver presente as palavras do profeta Isaías e estiver disposta a replicar a história de crença do monge Ioann. Tarkovski termina, pois, o filme sem nos pôr diante de um milagre, o da revivificação da árvore. Antes, deixa a ressoar a pergunta sobre a origem das coisas, dita pela criança e que nos remete para Livro do Genesis: *No princípio, (...) Deus criou os céus e a terra* (Bíblia de Jerusalém, 2003,

Gn 1, 1). Ideia que é retomada e ampliada de sentido no prólogo do evangelho de São João (Bíblia de Jerusalém, 2003, Jo 1, 1-3):

No princípio era o Verbo
o Verbo estava com Deus
e o Verbo era Deus.
Tudo foi feito por meio dele
E sem ele nada foi feito.

Se na Origem da existência *tudo foi feito* por Deus (Bíblia de Jerusalém, 2003, Gn 1, 1) e se Ele pode reerguer os escombros (Bíblia de Jerusalém, 2003, Is 58, 12), a árvore, ao ser regada, também poderá recuperar a vida pelo impulso criador de Deus, através do trabalho crente do Homem.

Tarkovski fecha o ciclo enquanto realizador – ainda nesse ano de 1986 viria a falecer –, não nos dando uma resposta nem nos pondo já diante o milagre da transfiguração da vida. O realizador apenas deixa uma pergunta: *No Princípio, era a Palavra... O que é isso, papá?*, cuja resposta nunca poderá ser definitiva. Uma interrogação cuja potencial resposta aponta para a esperança de um novo acto de criação, através do elemento água: *Um belo dia, subiu à montanha e viu que a árvore estava coberta de flores!* (Tarkovski, 1986, DVD), porque o Senhor te assegurará a fartura, até em terra árida (Bíblia de Jerusalém, 2003, Is 58, 11). Fartura esta dada pela água, sinal de vida e de vida abundante.

Por isso, a árvore d’*O Sacrifício* ainda há-de dar flor, tal como a insistência ritualista e crente do monge Ioann já o comprovou anteriormente. Caberá, também, ao filho de Alexander continuar a tarefa de reerguer o mundo iniciada pelo holocausto do seu pai. A árvore a florir será disso um sinal, mesmo que tal acto gerador possa implicar sacrifício e se venha a comprovar doloroso. Assim o confirma o escritor português Raul Brandão quando salienta que *às árvores, para dar flor há-de-lhes doer* [sic] (Brandão, 2009, p. 82).

Aquilo que nem sempre é plausível no mundo real, pode sê-lo no campo da actividade artística, recorrendo ao simbólico.

Tal como salienta o crítico Samaniego, *todos devemos, em suma, aparentar conhecer o segredo* – no caso desta investigação, da água enquanto elemento transfigurador –, *mesmo sabendo que ele não existe*, mesmo sabendo que a arte trabalha numa dimensão que é o do impossível (Samaniego, 2015a, p. 205).

A arte permite, possibilita e potencia, pois, recorreremos a uma abordagem que vá para lá dos factos concretos. Daí, julgamos, a pertinência para este trabalho de investigação de abordar a água enquanto símbolo, e símbolo de uma vida nova, que vai para além da morte.

[1.2] [Fogo]

– Se eu quisesse, enlouquecia. (...) Porque, sabe?,
acorda-se às quatro da manhã num quarto vazio,
acende-se um cigarro... Está a ver?
A pequena luz do fósforo levanta de repente a massa das
sombras, a camisa caída sobre a cadeira ganha um
volume impossível, a nossa vida... compreende?...
a nossa vida, a vida inteira, está ali como...
como um acontecimento excessivo...

Herberto Helder, *Estilo in Os Passos em Volta*, p. 2006, p. 9

Fogo como elemento transfigurador da morte

Apresentamos também, aqui o fogo, num primeiro nível simplificador, enquanto material gasoso constituído por altas temperaturas que, ao produzir oxidação pela combustão de substâncias comburentes, emite radiações, gerando chamas que libertam energia na forma de calor e luminosidade, entre outras configurações.

A descoberta e controlo do fogo por parte do Homem permitiu-lhe adquirir uma outra relação com o mundo natural, contribuindo quer para a sua sobrevivência como para o seu desenvolvimento enquanto espécie. Assim, o fogo pode ser apresentado a partir de múltiplas perspectivas mais ou menos favoráveis ou prejudiciais ao Homem.

De modo que o lume, de origem natural ou doméstica, pode ser associado a um impulso gerador que se projecta, enquanto símbolo, quer como força fecunda e produtiva quer como força destruidora.

Será, portanto, a partir do trinómio vida-morte-transfiguração que procuraremos analisar a simbologia do fogo, alicerçados na tradição judaico-cristã, eis o objectivo desta parte da investigação.

[1.2.1] O fogo é naturalmente um símbolo de morte

O fogo tem uma directa e imediata correspondência com a destruição e a morte. As substâncias passíveis de entrar em combustão pelo fogo danificam-se, destroem-se ou mesmo extinguem-se. A obra *Lighting Piece* (1955) de Yoko Ono é disto um despojado e frugal testemunho. Numa das primeiras peças de *poéticas instruções*, a artista indica o procedimento que qualquer espectador poderá seguir para realizar a obra (cfr. Walker Art Center, s/d, [URL]): *acenda um fósforo e contemple-o até se apagar* (Figura 75).

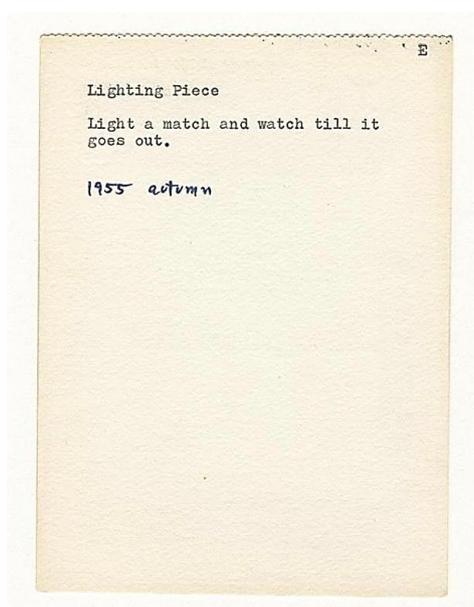


Figura 75. Yoko Ono, *Lighting Piece*
c. 1955

Private collection

Fonte: <https://www.wallpaper.com/art/light-of-dawn-yoko-ono-displaces-time-and-convention-at-her-first-french-retrospective>, acesso a 13-03-2021

Esta obra de Ono aproxima-se do tema das *vanitas*, que nos relembra a brevidade da vida, como expresso no livro do Eclesiastes: *vanitas vanitatum et omnia vanitas*, isto é, *vaidade das vaidades, tudo é vaidade* (Bíblia de Jerusalém, 2003, Ecl 1, 2 e 12, 8)¹¹⁷. E fá-lo recorrendo ao símbolo do fogo que, nas Sagradas Escrituras, pode ser associado à transitoriedade das coisas. Assim é ressaltado pelo salmista quando suplica:

Senhor, ouve a minha prece

¹¹⁷ O termo *vanitas*, tradicionalmente traduzido por *vaidade*, tem na sua acepção literal o significado de vapor, vento, sopro, ligando-o a um repertório de imagens associadas a algo inconsistente, vazio, mesmo incompreensível, p. ex., à água ou à fumaça (cfr. p. ex, notas explicativas a este verso do Eclesiastes da Bíblia de Jerusalém, 2003, p. 1072 e Bíblia Sagrada, 2000, p. 1037). Portanto, etimologicamente, o tema das *vanitas* está associado aos símbolos que estão na base desta investigação.

Que o meu grito chegue a ti!
Não escondas tua face de mim
No dia da minha angústia;
Inclina o teu ouvido para mim,
No dia em que te invoco, responde-me depressa!
Pois meus dias se consomem em fumaça,
Como braseiro queimam meus ossos (...) (Bíblia de Jerusalém, 2003, Sl 102, 2-4).

Na figuração tradicional das *vanitas* recorre-se, frequentemente – entre vários elementos que remetem para a transitoriedade da existência, como a caveira, flores e frutos ou ampulhetas –, à representação de uma vela só parcialmente consumida (Stunkenbrock, Töper, 2006, p. 1005). Ora, a obra de Yoko Ono aproxima-se, precisamente, de uma vela presente nas *vanitas*. Vela e fósforo ateiam-se através do fogo, irradiam luz por uma chama e consomem-se para a manter até se extinguirem.

Neste contexto, a redução gradual da chama e, conseqüentemente, da sua luminosidade, até à sua extinção é, frequentemente, associada à morte. A morte é, pois, a escuridão definitiva. Lembremos as palavras do profeta Jó (Bíblia de Jerusalém, 2003, 10, 20-22) quando estabelece uma relação entre as trevas e a sombra da morte:

(...) Fica longe de mim, para que eu tenha um instante de alegria,
antes de partir, sem nunca mais voltar,
para a terra das trevas e sombras¹¹⁸,
para a terra soturna e sombria,
de escuridão e desordem,
onde a claridade é sombra
(Bíblia de Jerusalém, 2003, Jó 10, 20-22).

Assim, a luz está relacionada com a vida e, p. ex., com a alegria, a clarividência ou a salvação. Já as trevas aludem, amplamente, à obscuridade, logo, à ignorância, mas também à perdição e à morte (cfr. AAVV, 2004, p. 168). Evoquemos, pois, novamente o episódio d’*O Cavalo de Turim* (2012) de Béla Tarr. A lamparina que ilumina os rostos do pai e da filha vai-se extinguindo diariamente e com ela parece também cessar a alegria e a esperança, como que anunciando a escuridão e o fenecimento das suas próprias existências.

Por fim, salientemos o dia do *Juízo Final*, onde Deus-Pai, o juiz supremo, separará os injustos dos justos e onde o fogo é, evidentemente, representado como marca de destruição. Vejamos a descrição do apóstolo São Paulo sobre esse dia, na 1ª Carta aos Coríntios:

¹¹⁸ É passível de ser traduzido igualmente como *tenebroso país das sombras da morte* (cfr. Bíblia Católica Online, s/d, [URL]).

Mas cada um veja como constrói. Quanto ao fundamento, ninguém pode pôr outro diverso do que foi posto: Jesus Cristo. Se alguém sobre esse fundamento constrói com ouro, prata, pedras preciosas, madeiras, feno ou palha, a obra de cada um será posta em evidência. O Dia [do Julgamento] a tornará conhecida, pois ele se manifestará pelo fogo e o fogo provará o que vale a obra de cada um. Se a obra construída sobre o fundamento subsistir, o operário receberá uma recompensa. Aquele, porém, cuja obra for queimada perderá a recompensa. Ele mesmo, entretanto, será salvo, mas como que através do fogo (Bíblia de Jerusalém, 2003, 1 Cor 3, 10-15).

Ou seja, o Homem que não atende a Deus, que se basear somente na sua natureza terrena, no Dia do Juízo Final, verá a sua existência consumida pelo fogo, tal como vem no livro do Apocalipse: (...) *quem não se achava inscrito no livro da vida foi também lançado no lago de fogo* (Bíblia de Jerusalém, 2003, Ap 20, 15). Já aquele que edifica a sua vida a partir do Espírito poderá ser salvo, segundo o julgamento de Deus, mesmo que à justa, como que passando por entre as chamas do fogo, como salienta São Paulo.

O beato e pintor Fra Angélico representa esse momento decisivo da ressurreição dos mortos no dia do *Juízo Final* (1431), tendo Cristo como sentenciador, ladeado pela corte celestial. Os justos estão representados à esquerda e os condenados à direita, empurrados por demónios para o inferno ardente. Um corredor de túmulos abertos ao centro, separa os bem-aventurados dos castigados.



Figura 76. Fra. Angélico, *Juízo Final*

Têmpera sobre madeira

105 x 210 cm

c. 1425-1430

Museu Nacional de São Marcos, Florença

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Fra_Angelico_009.jpg, acesso a 14-03-2021

Focando-nos na representação que o Beato Fra Angélico faz do inferno, encontramos um conjunto de divisões, onde ocorrem punições diversas. Nos níveis mais baixos, é possível ver como os condenados, totalmente despidos – os únicos em toda a pintura – ardem, para a

eternidade no fogo, antes de serem devorados por uma besta que arregala uns olhos aterradores para o espectador. Todo o inferno é, na representação de Fra Angélico, ornamentado por umas pequenas línguas de fogo – não confundir com aquelas que sinalizarão o Pentecostes, como veremos à frente. Ou seja, aqui, o abundante fogo não manifesta qualquer sentido reconfigurador. É pura combustão sem fim.

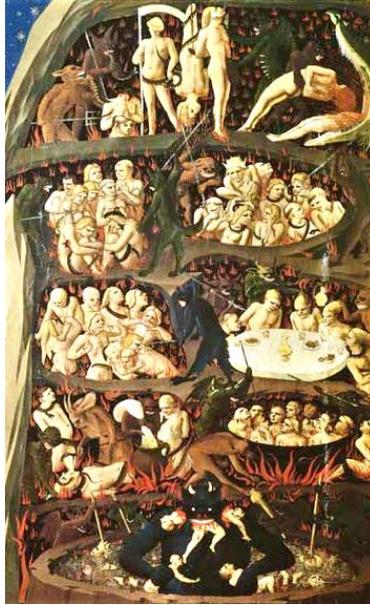


Figura 77. Fra. Angélico, *Juízo Final* (detalhe)

[1.2.2] o fogo é igualmente um símbolo de vida... e vida transfigurada

O fogo, enquanto símbolo transfigurador, pode ser analisado a partir de alguns eixos interpretativos. Destaquemos os seguintes:

1. o fogo enquanto sinal da presença de Deus e da sua aliança com o Homem;
2. o fogo enquanto sinal de purificação;
3. o fogo enquanto sinal de clarividência e de luz sobrenatural.

1. o fogo enquanto sinal da presença de Deus e da sua aliança com o Homem

Para o teólogo e frade franciscano Herculano Alves, no Antigo Testamento, o fogo apresenta-se como *a representação mais bem conseguida de um temor reverencial de Deus, visto o povo judeu não aceitar a figuração de Deus* (Alves, 2001, p. 154).

Tal pode ser assinalado, por exemplo, aquando da fuga dos judeus do Egipto, onde Deus manifesta a sua presença, simbolizado no fogo que guia o povo peregrino.

E o Senhor ia diante deles, de dia numa coluna de nuvem, para lhes mostrar o caminho, e de noite numa coluna de fogo para o alumiar, a fim de que pudessem caminhar de dia e de noite (Bíblia de Jerusalém, 2003, Ex 13, 21).

Tintoretto retratou este momento, apresentando Moisés num monumental escorço, que ocupa grandemente a tela, mas que encaminha a visão do espectador para a nuvem de fogo que ilumina a comunidade. A Aliança entre Deus e o Homem, através do profeta é, ainda, assinalada, pela intercepção deste na área circular da nuvem de fogo.



Figura 78. Tintoretto, *A Coluna de Fogo*
óleo sobre tela
370 x 275 cm (tondo)
1577-78

Scuola Grande di San Rocco, Veneza

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Pillar_of_Fire_-_WGA22542.jpg, acesso a 07-03-2021

No entanto, já antes se tinha dado um primeiro encontro entre Deus e Moisés. É o episódio da Sarça Ardente que não se consome (Bíblia de Jerusalém, 2003, Ex 3, 2). Aí, Deus manifesta-se ao profeta, no mesmo lugar – o Monte Horeb (Sinai) – onde Moisés fez brotar a água da rocha, como salientado anteriormente, e onde o profeta receberá as Tábuas da Lei por que se regerá o povo judeu. Vejamos:

O anjo do Senhor lhe apareceu numa chama de fogo, do meio de uma sarça. Moisés olhou, e eis que a sarça ardia no fogo, e a sarça não se consumia.

Darei uma volta e verei este fenómeno estranho; verei por que a sarça não se consome.

Viu o Senhor que ele deu uma volta para ver. E Deus o chamou do meio da sarça. Disse: *Moisés, Moisés.*

Este respondeu: *Eis-me aqui.*

Ele disse: *Não te aproximes daqui; tira as sandálias dos pés porque o lugar em que estás é uma terra santa* (Bíblia de Jerusalém, 2003, Ex. 3, 2-5).

Este fogo divino presente na Sarça, enquanto sinal de aparição de Deus, revela uma chama que arde sem, contudo, se consumir e sem apresentar um ímpeto destruidor (Alves, 2001, p 154). Tal relato pode ser observado nesta pintura de Domenico Fetti, pintor da escola veneziana, aqui numa obra de inspirações rubenescas, que nos apresenta um Moisés boquiaberto, a retirar as suas sandálias para entrar no solo sagrado. Fetti, ao contrário de outras pinturas sobre o mesmo tema que optaram por representar directamente Deus sob a sarça – p. ex. Poussin –, apenas sugere a presença divina por duas pequenas e esguias labaredas, que seguem a orientação diagonal dos braços, perna direita e cajado de Moisés. A proximidade entre a figura do profeta e as labaredas reforçam ainda mais a ideia de que se trata de um fogo que não extermina.



Figura 79. Domenico Fetti, *Moisés diante da Sarça Ardente*

óleo sobre tela

Entre 1613-1614

168 x 112 cm

Museu de História da Arte de Viena, Áustria

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Domenico_Fetti_-_Moses_before_the_Burning_Bush_-_WGA07855.jpg, acesso a 03-03-2021

A ideia de uma chama que arde, mas não queima, pode também ser observada – agora, já não enquanto representação de Deus, mas enquanto símbolo da aliança de Deus com o seu povo crente –, p. ex., no Livro de Daniel. O tirano rei Nabucodonosor manda erguer e adorar uma estátua de ouro. Quem não a adorasse, seria lançado na *fornalha ardente*. Três jovens judeus – Sidrac, Misac e Abdênago – são denunciados e condenados, por repudiarem o ídolo pagão. Então, Nabucodonosor, enfurecido

deu ordem para que se aquecesse a fornalha sete vezes mais do que costume. Depois ordenou aos homens mais fortes do seu exército que amarrassem Sidrac, Misac e Abdênago e os precipitassem na fornalha acesa. Eles foram, pois, amarrados com suas túnicas, seus calções, seus barretes e suas outras vestes, e arremessados à fornalha acesa. Entretanto, porque a ordem do rei era perentória e a fornalha estava excessivamente acesa, os homens que nela arremessaram Sidrac, Misac e Abdênago foram mortalmente atingidos pelas chamas. Quanto aos três homens, Sidrac, Misac e Abdênago, caíram amarrados no meio da fornalha acesa. Mas começaram a andar no meio das chamas, louvando a Deus e bendizendo o Senhor (...)
(Bíblia de Jerusalém, 2003, Dn 3, 20-24)

E o episódio termina com os três jovens a saírem das chamas intactos, pois o Senhor estava com eles:

o fogo não tinha exercido poder algum sobre seus corpos, os cabelos de sua cabeça não tinham sido consumidos, seus mantos não tinham sido alterados, e nenhum odor de fogo se apegara a eles (Bíblia de Jerusalém, 2003, Dn 3, 27).

Tal relato testemunha, entre outros aspectos, a fidelidade do povo judeu à fé num Deus único que os acompanha e protege. Demonstra, portanto, como o fogo para além do seu poder mortífero pode, igualmente, ser sinal de aliança entre Deus e o Homem e, como tal, sinal de protecção da vida.

Ora, este episódio, parcialmente, pode reportar-nos para o trabalho *Mártires* (2014), de Bill Viola, mais especificamente para a figura padecente que é exposta ao fogo. É certo que esta vídeo-instalação, como o nome indica, aponta para o tema do martírio de quatro vítimas pelos elementos naturais. Atendendo ao foco desta investigação em arte, importa-nos salientar a representação do mártir que, supostamente, será imolado pelo fogo. A vítima surge aprisionada a uma cadeira, numa atitude de repouso, que induz um estado de adormecimento. Paulatinamente, começam a cair pequenas línguas de fogo que vão ocupando o chão junto a seus pés. A dada altura, a vítima parece despertar lentamente, erguendo a cabeça, fixando o seu olhar em frente, enquanto vai sendo coberta pelas labaredas. No entanto, estas não o consomem – tal como acontece com os três jovens judeus – e a vítima nunca perde a sua

postura. Salienta Bill Viola que atingido o auge da situação, dá-se a passagem da morte para a luz, isto é, para a vida (Viola, 2015, [URL]).



Figura 80. Bill Viola, fotograma de *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*
Colour high-definition video polyptych
7, 15 minutos (em loop)
1400 x 3380 x 100 mm
2014

South Quire Aisle of St Paul's Cathedral

fonte: © Bill Viola in <http://www.dximagazine.com/2015/12/16/martyrs-earth-air-fire-water-bill-viola/>
acesso a 07-03-2021

Tal como o trio de judeus sobreviveu devido à Aliança com o seu Deus – ao contrário dos seus carrascos que padeceram carbonizados –, o mártir da obra de Viola vê as chamas diminuírem até desaparecerem sem o terem ferido. Nesse decurso, olha para a alto, atestando a sua crença no transcendente. Bill Viola sugere mesmo que o mártir reconhece que conseguiu superar a provação e ver, por fim, *a luz* (Viola, 2014, [URL]).

Assim como os três jovens judeus que se mantêm incólumes no centro das chamas e louvam a Deus, também a personagem de Bill Viola se redime, apresentando-se luminosa e de olhar dirigido para o alto, indiciando a sua conexão com a Transcendência.

2. O fogo enquanto sinal de purificação

O fogo é devastador. No entanto, esse processo de exterminação não vive à margem da capacidade regenerativa que provoca. De modo que, muitas vezes, o seu poder destruidor torna-se, posteriormente, poder purificador. Bem o sabem os pastores que ateiam fogo aos seus

campos para os *purificar* de forma a surgir um novo pasto para os seus rebanhos (cfr. Alves, 2001, p. 155). Assim o expressou o noviço beneditino Daniel Faria:

Depois das queimadas as chuvas
Fazem as plantas vir à tona
Labaredas vegetais e vulcânicas
Verdes como o fogo
Rapidamente descem em crateras concisas
E seiva
E derramam o perfume como lava
(...)
(Faria, 2009, p. 31).

No Antigo Testamento é, também, possível encontrar ecos deste sinal purificador. P. ex., o profeta Malaquias anuncia que o Senhor *é como o fogo do fundidor*, que virá para purificar o seu povo (Bíblia de Jerusalém, 2003, Ml 3, 2). Ou então, como profere o próprio Senhor, nas palavras de Zacarias:

Farei esse terço [de terra] entrar no fogo,
Purificá-lo-ei como se purifica a prata,
Prová-lo-ei como se prova o ouro.
Ele invocará o meu nome e eu lhe responderei;
Direi: *É meu povo!*
E ele dirá: *Senhor é meu Deus!* (Bíblia de Jerusalém, 2003, Zc 13, 9).

Assim aconteceu nas cidades de Sodoma e Gomorra (Bíblia de Jerusalém, 2003, Gn 19, 24-25), tendo Deus feito chover enxofre e fogo sobre elas, por não se encontrarem sequer dez justos (Bíblia de Jerusalém, 2003, Gn 18, 32). Só que a instrução de Deus – ao contrário da de Yoko Ono em *Lighting Piece* –, consistiu em que os justos não contemplassem tal acto de destruição/purificação pelo fogo. Ora, a mulher de Lot, ávida espectadora do acontecimento, tornou-se numa estátua de sal ao contemplar a acção do fogo. Passou, pois, a habitar a morte. Já o seu marido Lot e suas filhas seguiram em frente e salvaram-se, por serem os únicos puros (Bíblia de Jerusalém, 2003, Gn 19, 26).

O que Lot e as suas filhas não puderam ver, sob pena de não cumprirem as ordens dos mensageiros do Senhor Deus, vemo-lo agora, indirectamente, sob a criatividade de Turner. Debaxo de um céu incandescente e fumegante, observamos, em baixo, à direita, a fuga de Lot e da sua família, no momento em que a sua esposa, voltando-se para trás, se transforma numa estátua de sal.



Figura 81. William Turner, *A destruição de Sodoma*
óleo sobre tela
184,5 x 276,5 cm
1805 (exibição?)
Tate Gallery, Londres

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-destruction-of-sodom-n00474>, acesso a 12-03-2021

O fogo é, pois, um agente de transformação que purifica. Tal como no episódio do dilúvio, anteriormente assinalado, onde a destruição deu lugar a uma nova existência, também aqui, da destruição do fogo, brotarão sinais de uma vida nova. Lot e as suas duas filhas serão os únicos sobreviventes, dada a sua pureza, e formarão duas novas linhagens de descendência, num outro local, purificado¹¹⁹.

Um outro acontecimento igualmente retratado pela tradição pictórica em torno do fogo é a descida de Jesus aos infernos, lugar das almas castigadas, por terem sido tendencialmente perversas em vida. Para a construção pictórica deste imaginário também terá contribuído *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. Na sua jornada ao Inferno, acompanhado pelo poeta Virgílio, Dante relata-nos, p. ex., no sexto círculo dentro da Terra, a força do fogo infernal. Chamas incandescentes circundavam os sepulcros, cujas tampas levantadas, desta *cidade do fogo* (Alighieri, 2010, p. 67). Daí

saíam lamentos tão dolorosos,
que bem pareciam de míseros e de atormentados (Alighieri, 2010, p. 65).

¹¹⁹ Uma descendência caracterizada por um duplo episódio de incesto, ainda que as irmãs somente desejassem ver perpetuada a sua descendência. Então, viram-se coagidas a embebedar o seu pai e com ele dormirem, a fim de engravidarem. Daí nasceram dois novos povos.

Também Cristo, entre a sua morte e ressurreição, desceu ao Inferno para ir buscar o que de lá havia sido purificado. Assim, levou consigo as almas de justos que aí o aguardavam para entrarem na morada de Deus (cfr. Bíblia de Jerusalém, 2003, 1 Ped 3, 19-20).

Tintoretto, p. ex., retrata esse momento, onde Cristo aparece de rompante, estendendo a mão para recolher os purificados. A sua luminosidade está reflectida nos anjos que o auxiliam e nos personagens a serem salvos, nomeadamente Adão e Eva, destacados no canto inferior direito. Aqui, a manifestação do fogo está patente na ténue fumaça por trás das principais personagens, que parecem alheios ao seu poder destrutivo. É como se o pintor estivesse a querer evidenciar simbolicamente como o poder da vida nova, transfigurada, daqueles que serão salvos por Cristo, é amplamente superior face ao poder destrutivo das trevas expresso no fogo e na escuridão. De forma que, também aqui, a manifestação do fogo cumpre o papel de potenciar a vida transformada, neste caso, a vida dos justos que assim entrarão na morada de Deus.



Figura 82. Tintoretto, *A descida para o inferno*
óleo sobre tela, 342 x 373 cm
1568

San Cassiano, Veneza

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jacopo_Tintoretto_-_The_Descent_into_Hell_-_WGA22478.jpg, acesso a 07-03-2021

De uma reconfiguração da vida através do fogo – e da água –, também fala a obra *The Crossing* (1996), de Bill Viola. Este trabalho é desenvolvido em torno dos dois elementos naturais que temos vindo a trabalhar na presente investigação, apresentados em dois ecrãs contíguos,

conforme se pode ver na imagem (Figura 83). Aí, uma mesma figura vem surgindo, num registo vagaroso, até parar e ser gradualmente envolta por estes elementos naturais, como que imolada: a da esquerda com fogo e a da direita com água.



Figura 83. Bill Viola, *The Crossing*

two-channel color video installation, with four channels of sound

10 min 57 sec (contínuo *loop*)

4,9 x 8,4 x 17,4 m (total)

1996

Solomon R. Guggenheim Museum, New York Gift, The Bohen Foundation, 2000

Fonte: © Bill Viola in <https://publicdelivery.org/bill-viola-crossing/> acesso a 07-03-2021

Depois do apogeu da cena, quando a força destes elementos naturais começa a diminuir, percebemos que a figura se ausentou misteriosamente e o vídeo termina com o espaço escurecido e esvaziado. Tal ocultamento da figura faz-nos perceber que não estamos perante um acontecimento natural, que termina com um corpo sucumbido. Há, simbolicamente, algo de transfigurador nesse vazio, a exemplo do túmulo vazio da ressurreição de Cristo que não anuncia um fim, mas uma nova existência, reconfigurada, ao ponto de num primeiro momento nem os discípulos o reconhecerem. Recordemos o momento em que as mulheres devotas de Jesus se dirigiram ao túmulo para lhe ungir o corpo, depois de observarem o repouso prescrito:

Encontraram a pedra do túmulo removida, mas, ao entrar, não encontraram o corpo do Senhor Jesus. E aconteceu que, estando perplexas com isso, dos homens se prostraram diante delas, com veste fulgurante. Cheias de medo, inclinaram o rosto para o chão; eles, porém, disseram: *Por que Procurais entre os mortos aquele que vive? Ele não está aqui; ressuscitou* (Bíblia de Jerusalém, 2003, Lc 24, 1-6).

De forma que, na análise a esta obra de Bill Viola, é possível encontrar um processo destrutivo (de morte) bem como de transfiguração (o vazio). *Parte destruição violenta, parte transcendência pacífica*, assim descreve o Museu Guggenheim de Nova Iorque esta obra de Viola (Guggenheim (Nova Iorque), 2000a, [URL]). Na mesma linha está a análise do professor Roland R. Bernier (2014, p. 53), quando advoga que a autoaniquilação, por imolação, no contexto da obra de Viola se relaciona com *a transcendência e a libertação*, tal como o próprio artista afirma (Viola *in* Bernier, 2014, p. 53). No mesmo sentido vai o texto do Museu de Arte de Dallas sobre este trabalho de Viola:

Os dois elementos naturais tradicionais de fogo e água aparecem aqui não apenas em seus aspectos destrutivos, mas também manifestam capacidades catárticas, purificadoras e regenerativas. A autoaniquilação é posta como um meio necessário para a transcendência e a libertação (...) (Dallas Museum of Art, s/d, [URL]).

Também numa perspectiva sacrificial, relembremos *O Sacrifício* de Tarkovski, como já salientado na [II] Hipótese processual: a poética, quando Alexander toma a decisão de atear fogo à sua habitação, oferecendo esse holocausto a Deus, acreditando, assim, poder purificar e redimir a humanidade do seu próprio extermínio. Escutemos a sua súplica sacrificial, onde oferece tudo o que lhe é mais importante, o desejo recôndito de salvação:

Senhor! Livrai-nos destes tempos terríveis. Não deixes que a minha criança morra, nem os meus amigos, nem a minha mulher, o Viktor, todos os que Te amam e acreditam em Ti, todos os que não acreditam em Ti porque são cegos e porque nunca pensaram em Ti porque ainda nunca tiveram uma verdadeira tristeza. Todos os que nesta hora perderam a esperança, o futuro, a vida e a oportunidade de se renderem à tua vontade. Todos os que estão apavorados e que sentem o Fim a aproximar-se. Todos os que sentem medo, não por eles, mas pelos que amam. Todos aqueles a quem ninguém, exceto Tu, pode dar proteção.
Esta guerra é a guerra derradeira, uma guerra horrível...
Depois dela, não haverá vencedores nem vencidos, cidades ou vilas, ervas ou árvores, água nos poços ou pássaros no céu.
Dou-te tudo o que tenho. Renuncio à minha família que tanto amo. Destruirei a minha casa e renunciarei ao Homenzinho [o filho]. Tornar-me-ei mudo, não mais falarei a ninguém. Abandonarei tudo o que me liga à vida, se ao menos Tu restaurares tudo como estava antes, como estava esta manhã, como estava ontem. Deixa-me livrar deste medo, mortal, doentio, animal. Sim, tudo! Senhor! Ajuda-me... Farei tudo o que Te prometi! (Tarkovski, 1986, DVD).

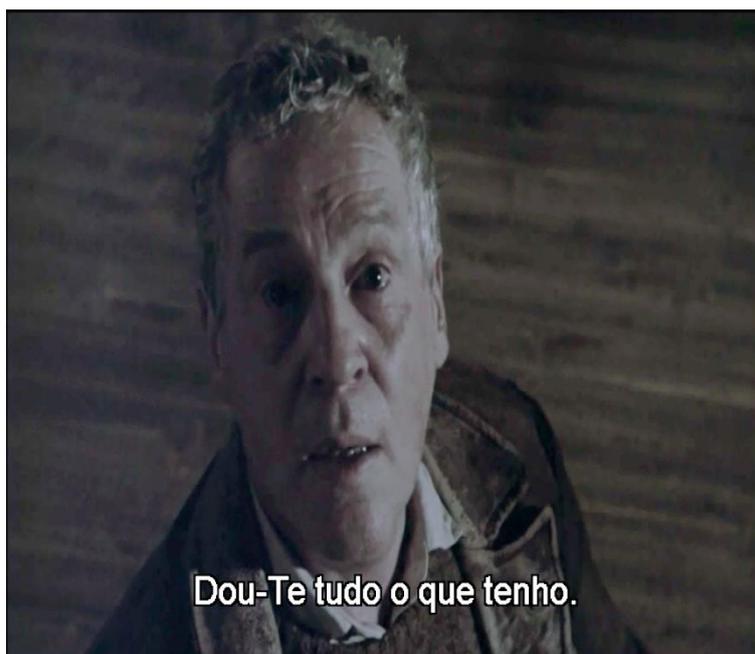


Figura 84. Tarkovski, *O Sacrifício*, 1986, (DVD), Suécia, Reino Unido, França, 142 min., cor, sonoro, Fonte: própria, a partir de fotograma do filme

Da casa restarão somente cinzas, mas o holocausto de Alexander, para benefício da humanidade, terá sido atendido¹²⁰.

De fogo e cinzas também se constrói *O Silêncio de...*, do artista Rui Chafes. Trata-se de uma escultura em evolução (Chafes, 2006, p. 23), iniciada em 1984, e já exposta algumas vezes, p. ex., na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, (2012) ou na Fundação de Serralves (2022). Esta obra é composta por um conjunto, em crescendo, de caixas de ferro seladas com cinzas de textos e apontamentos que o artista vai escrevendo e depois queimando: [é] *um momento que faço sozinho, queimo tudo num recipiente de ferro... depois interessa-me guardar as cinzas como memória dessas palavras queimadas* (Chafes, 2020, [URL]).

Ou seja, fica patente que o artista procura reconfigurar o sentido destruidor do fogo. *Se escrever pode ser um acto de libertação, queimar as palavras também o é* (Chafes, 2006, p. 23).

¹²⁰ Uma evidência de que tudo foi restituído como no dia anterior é que a casa volta a ter iluminação e o rádio volta a tocar, depois de Alexander se ter envolvido sexualmente com Maria. Consciente desse facto, cumpre a sua promessa sacrificial e incendeia a sua casa, faz voto de silêncio (e pouco depois o seu filho recupera a fala) e, capturado pela equipa médica, fica dada a indicação de que será levado para um hospício.



Figura 85. Rui Chafes, *O silêncio de...*

Ferro e cinzas de textos do artista, 6 x 16 x 8 cm cada peça, (work in progress)
1984 / 2022...

Fonte: <http://www.projectomap.com/artistas/rui-chafes/>, acesso a 17-03-2021

As cinzas resultantes tornam-se matéria nova – caixas negras – relevante para o artista, daí o aparato criado para as conservar e expor ao público. Se, por um lado, *o fogo (...) permite (...) reduzir a cinzas os corpos e as palavras inúteis* (Chafes, 2006, p. 23), por outro, essas cinzas remanescentes, adquirem forma artística. Da matéria morta, germina matéria nova. Pergunta, pois, Herberto Helder: *como distinguir o mau ladrão do bom ladrão? O mau ladrão rouba a cinza e o bom ladrão rouba o fogo* (Helder, 2013, p. 59). É isso que faz o artista: pega no que está sem vida – a cinza – para a transformar, pelo fogo, em nova existência. O seu intuito não é deter-se na matéria inerte, extinta – a cinza. Chafes socorre-se do fogo – qual bom ladrão (aqui sinónimo de artista), enquanto potência de vida regenerada. Por isso, Herberto Helder diz ainda que *quem tem a mão queimada tem em tudo fogo posto, obra, vida e corpo* (Helder, 2013, p. 59). Chafes assume-se alquimista que transforma a morte, através do fogo, em nova forma. O fogo, tem, pois, aqui, uma função purificadora, que o próprio escultor reconhece: *Gosto imenso do fogo... trabalho com o fogo e gosto da purificação pelo fogo (...). Separa, junta e purifica. (...)* (Chafes, 2020, [URL]).

É essa, também, a perspectiva do crítico Paulo Pires do Vale quando refere que

há qualquer coisa também de criador, nessa destruição, nessa passagem pelo fogo... até porque muito daqueles papeis não ficam ali, mas tu dás origem a obra, a outros textos (Pires do Vale, *in* Chafes, 2020, [URL]).

As novas caixas de ferro de Rui Chafes são, também elas, *vanitas*. Os resíduos da queimada, levados a objecto artístico, parecem-se com pequenas tumbas. O artista fala mesmo destas caixas como *urnas* com cinzas (Chafes, 2020, [URL])¹²¹.

Também John Baldessari, depois de um período inicial dedicado à pintura de cavalete, entre Maio de 1953 e Março de 1966, decidiu queimar todos os seus trabalhos num crematório em San Diego, Califórnia, dando início a uma obra que se viria a chamar *Cremation Project* (1970). Das cinzas resultaram vários outros trabalhos subsequentes, mas o principal que deriva desta destruição pelo fogo foi o *Cremation Project*. As cinzas resultantes foram cozinhadas a partir de uma receita de biscoitos, tendo havido pelo menos uma pessoa que os provou (Wikiart, 2013, [URL]).

¹²¹ Na tradição judaico-cristã, as cinzas são um símbolo quer de penitência e humildade quer de recordação da brevidade da vida humana.

Lembremo-nos de Abraão que, num acto de humildade – reconhecendo-se como poeira e cinza –, implora a Deus que salve o seu sobrinho Lot da destruição de Sodoma e Gomorra (Gn 18, 27), episódio retratado há pouco. Também o profeta Daniel se cobriu de cinzas e jejuou antes de dirigir a sua súplica a Deus (Dn 9, 3). Por fim, escutemos ainda o lamento de Jó (Bíblia de Jerusalém, 2003, 30, 16-19), igualmente consciente da sua fragilidade:

A minha alma agora se dissolve:
Os dias de aflição apoderam-se de mim.
De noite um mal penetra meus ossos,
Minhas chagas não dormem.
Ele me agarra com violência pela roupa,
Segura-me pela orla da túnica.
Joga-me para dentro do lodo
E confundo-me com o pó e a cinza.

Quanto à rememoração da brevidade da existência humana, na tradição da Igreja Católica Romana, na Quarta-Feira de Cinzas, durante a celebração da Eucaristia, o sacerdote coloca na cabeça do fiel uma marca feita de cinzas e, num convite à conversão, profere, numa de duas fórmulas, o seguinte: *Lembra-te, homem, que és pó da terra e à terra há-de voltar*. Ora, esta fórmula vem inscrita no Génesis, aquando da criação da humanidade, que Deus terá formado a partir do pó da terra (cfr. Bíblia de Jerusalém, 2003, Gn 2, 7). Depois de Adão e Eva terem comido da árvore do conhecimento do bem e do mal, Deus condena a sua acção e lembra ao ser humano que: *Tu és pó e ao pó tornarás* (Bíblia de Jerusalém, 2003, Gn 3, 19). Segundo esta cosmologia judaico-cristã, o primeiro casal é expulso do paraíso e passará a viver à custa do esforço e sacrifício.



Figura 86. John Baldessari, *Cremation Project*
cinzas e urna
1970

Fonte: © John Baldessari in [The Cremation Project, 1970 - John Baldessari - WikiArt.org](#), acesso a 17-03-2021

Os biscoitos foram colocados num recipiente, conforme imagem (Figura 86). A obra final é também constituída por uma placa em bronze com as datas de nascimento e morte das pinturas destruídas, assim como a receita para fazer biscoitos. O artista publicou ainda, num jornal local, um obituário sobre o fim destas pinturas. Findavam, assim, quer as pinturas quer o artista enquanto pintor tradicional, mas dava-se, início a uma nova fase da sua actividade artística. Com esta obra, onde o fogo foi um agente destruidor, mas igualmente, transfigurador, Baldessari, interligou a prática artística e o ciclo de vida humano, feito de mortes e de recomeços.

3. O fogo enquanto sinal de clarividência e de luz sobrenatural

A chama do fogo, enquanto se consome, ilumina o espaço envolvente e, figuradamente, alumia o que se encontrava encoberto. Nesse sentido, e ainda no plano simbólico, o fogo aclara também as mentes humanas, tornando-as mais iluminadas, isto é, lúcidas¹²².

O Pentecostes é disso um exemplo. Ainda assustados, os discípulos mais próximos de Jesus encontravam-se reunidos em oração para celebrar o dia de Pentecostes judaico. Então, de repente, veio do céu um ruído semelhante a

um vendaval impetuoso, que encheu toda a casa onde se encontravam. Apareceram-lhes, então, línguas como fogo, que se repartiam e que pousaram sobre cada um

¹²² Lúcido, tem a sua raiz etimológica no latim *lux*, isto é, luz.

deles. E todos ficaram repletos do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito lhes concedia se exprimirem (Bíblia de Jerusalém, 2003, Act 2, 1-4).

Os discípulos passaram, então, de um estado de temor e de incerteza para um estado de *entendimento* mais amplos da sua vocação e missão, através da acção do Espírito Santo, simbolizado pelo fogo. Ora, um dos sete dons (qualidades morais e espirituais virtuosas) do Espírito Santo é mesmo o do Entendimento (cfr. Bíblia de Jerusalém, 2003, Is 11, 2), que consiste numa compreensão lúcida do sentido das coisas, lendo-as à luz da revelação divina. Assim, a manifestação destas línguas na forma de fogo explicita esse momento de clarividência – que se articula com os outros dons¹²³ – daqueles que anteriormente se encontravam confusos. Pelo que os apóstolos, entre outros dons recebidos, começam a falar outras línguas, ou seja, a fazerem-se entender sem barreiras, para lá da lógica comum do real.

Dada a importância desta cena, que se apresenta como um dos momentos mais expressivos da acção do Espírito Santo (cfr. Morgado, 2013, [URL]) e marca o início da pregação dos apóstolos, a sua representação é ampla na arte ocidental. É o caso deste Pentecostes da fase final do trabalho de El Greco (Figura 87). Pintura de formato vertical *estreito* e *alongado* com uma terminação oval na extremidade superior foi construída para o retábulo do altar do *Colégio de la Encarnación*, em Madrid (cfr. Ruiz, 2011, [URL]).

¹²³ O dom do entendimento está, naturalmente, interligado com os restantes dons, sendo eles o espírito de sapiência, do conselho e da fortaleza, a ciência, bem como o da ciência e do temor de Deus (cfr. Bíblia de Jerusalém, 2003, Is 11, 2).



Figura 87. El Greco, *O Pentecostes*
Óleo sobre tela
275 x 127 cm
Cerca de 1600
Museu do Prado, Madrid

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pentecost%C3%A9s_\(El_Greco,_1597\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pentecost%C3%A9s_(El_Greco,_1597).jpg) acesso a 17-03-2021

A composição da pintura divide-se em três partes interligadas. Em baixo, encontramos cinco apóstolos que, no conjunto, formam uma oval que se fecha no gesto orante das mãos da Virgem Maria. Esta aparece como a figura central da composição, sentada, ainda que da mesma dimensão que os restantes apóstolos de pé – um artifício subtilmente bem conseguido pelo pintor! A ladeá-la distribuem-se outros discípulos, num friso horizontal composto por mais nove cabeças de variada orientação. Espantam-se com o milagre, olhando ou para cima ou para a Virgem, com excepção do artista, que se faz retratar na cena, já envelhecido (Marías, 2014, p. 272). Localizamo-lo por olhar directamente para o espectador, como é frequente nos *autorretratos localizados*, onde os artistas se incluem na composição, podendo ou não destacar-se do grupo (cfr. Breuille, 1990, p. 39). Ao seu lado, na extremidade, a olhar para a Virgem está ainda representado o seu filho Jorge Manuel (Ruiz, 2011, [URL]).

Um pouco acima das cabeças de cada uma das quinze figuras representadas estão as línguas de fogo, de mais fácil visualização no grupo em torno da Virgem Maria, dado o contraste com o espaço negro cujas pinceladas se direccionam para a pomba luminosa, no topo superior da pintura, que retrata o Espírito Santo.

É, pois, uma pintura que representa a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos e seguidores de Cristo, conferindo-lhes dons para iniciarem a vocação missionária e universal da Igreja. E fá-lo através do elemento fogo – uma chama que ilumina a cabeça daqueles que seguem Cristo. O fogo apresenta-se, portanto, como sinal de clarividência, pondo fim a um tempo de temor e confusão.

Também o poeta Gorchakov, do filme *Nostalgia* (1983) de Tarkovski, parece atingir uma lucidez acerca do seu passado quando se confronta com um ritual que consiste em manter a chama de uma vela, cumprindo, assim, o desejo do louco Domenico¹²⁴. Este sugere que Gorchakov atravesse a piscina de Santa Catarina, em Bagno Vignoni, na Toscana, com uma vela a arder, sem deixar que a chama se extinga, pois, como o próprio salienta, *é preciso salvar a todos... o mundo* (Tarkovski, 1983, DVD).

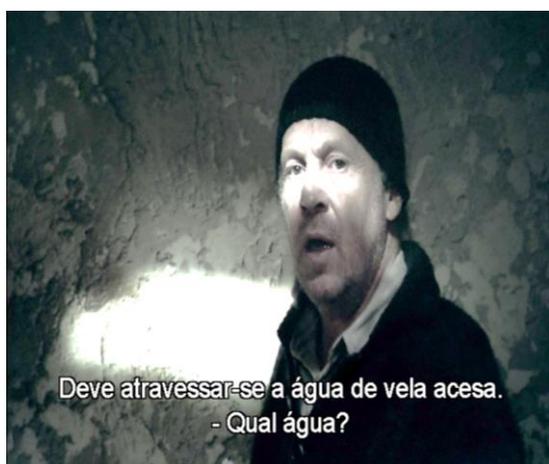


Figura 88. Tarkovski, *Nostalgia*, 1983, (DVD), União Soviética e Itália, 130 min., cor, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme Domenico a solicitar o gesto expiatório a Gorchakov.



Figura 89. Tarkovski, *Nostalgia*, 1983, (DVD), União Soviética e Itália, 130 min., cor, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme O poeta Gorchakov a realizar o ritual da vela

Não será possível comprovar que a humanidade foi salva por este acto expiatório. Contudo, Domenico faz-nos entender que o plano simbólico, o poético, bem como o espiritual, expressam-se diferentemente de uma metodologia lógico-racional e aquilo que poderia ser

¹²⁴ Domenico é interpretado pelo actor sueco Erland Josephson – o mesmo que três anos depois fará de Alexander em *O Sacrifício* de Tarkovski, que imolará a sua casa num gesto expiatório. Em *Nostalgia*, Domenico acabará por se imolar após proclamar um discurso público, numa acção, porventura, também sacrificial e expiatória, pois vivia a urgência de alertar as consciências e salvar a humanidade. Quer a imagem que abre o capítulo [II] Hipótese processual: a poética, bem como o conjunto de imagens que abre a Parte II desta investigação, apresentam precisamente o personagem Domenico no decurso do filme *Nostalgia*.

impossível, mostra-se real. Por isso, $1+1$, no âmbito do simbólico, também pode ser 1. Assim o declara Domenico enquanto verte gotas de água de uma garrafa: *uma gota mais uma gota fazem uma gota maior, não duas* (Tarkovski, 1983, DVD, cfr. Figura 28, início da [II] Hipótese processual: a poética).



Figura 90. Tarkovski, *Nostalgia*, 1983, (DVD), União Soviética e Itália, 130 min., cor, sonoro
Fonte: própria, a partir de fotograma do filme
Atrás de Domenico, a poética inscrição na parede: $1+1=1$

Daí que o cumprimento deste ritual – atravessar a piscina mantendo a chama da vela sempre acesa – se revele fundamental, senão para expiar a humanidade, pelo menos para que o poeta Gorchavok clarifique a raiz da sua própria nostalgia, pondo fim à confusão que vivia. Novamente, tal como no dia do Pentecostes, a chama como luz que alumia e aclara o pensamento e que ultrapassa, complementando, o sentido comum, denotativo com que nos habituamos a ver as coisas.

2. LUGAR DE EXPERIMENTAÇÃO E CONCRETIZAÇÃO PLÁSTICAS

Su puede clasificar a los artistas en los que configuran su propio mundo y los que reproducen la realidad.

Yo personalmente pertenezco, sin duda, al primer grupo.

Tarkovski, *Esculpir o Tempo*, p. 144

Há artistas que trabalham de dentro para fora, há artistas que trabalham de fora para dentro.

Os primeiros trazem um imenso mundo dentro de si e vivem na necessidade imparável e na urgência de o trazer para fora; os outros limitam-se a recolher os elementos do mundo e a reorganiza-los à sua maneira.

Rui Chafes, *Entre o céu e a Terra*, p. 53

(...) nada que um artista diga tem demasiada importância face à sua obra, a obra deve valer por si

Rui Chafes, *sob a pele*, p. 21

Nota: para visionamento dos vídeos presentes na prática artística segue a seguinte ligação:

https://drive.google.com/drive/folders/1Ax7U5uybw39MJ1ts78qPga6_-l4rWOFm?usp=sharing

Nesta segunda secção da Parte II debruçar-nos-emos sobre a criação e apresentação do trabalho artístico desenvolvido em resposta ao problema de pesquisa, atendendo às três hipóteses de investigação inventariadas. Assim, reflectiremos acerca da temática da finitude humana ([I] Hipótese), enfatizando um modo poético e simbólico de a revelar ([II] Hipótese), cuja manifestação procurará enfatizar a plasticidade dos meios plásticos empregues, como caminho exploratório da figuração, para lá de um registo meramente naturalista ou ilustrativo ([III] Hipótese).

A produção plástica, recorrendo aos elementos água e fogo enquanto seus símbolos transfiguradores da finitude humana, tem como meios preferenciais a videoarte, a pintura e a performance.

É, assim, intenção desta secção apresentar (1) o investigador enquanto criador¹²⁵, a exemplo de outros artistas referenciados ao longo desta pesquisa, que utilizaram os elementos água e fogo, num sentido que nos remete para o símbolo da morte como transfiguração; e (2) com isto, também, poder contribuir operativamente para a discussão – no âmbito da investigação teórica, assim como da prática artística – em torno da temática da finitude na arte contemporânea e da recepção desta por parte do espectador.

Exporemos, seguidamente, cinco grupos de trabalho desenvolvidos durante esta investigação em arte contemporânea. O primeiro foi criado e exposto ainda não tínhamos ponderado a [III] Hipótese, pelo que a sua apresentação carece, ainda, de elementos plásticos com a preponderância que vieram a adquirir no desenrolar desta Hipótese da sensação pictórica. No entanto, consideramos relevante a sua apresentação como testemunho das várias fases evolutivas por que passou a investigação. Este trabalho intitula-se *a hipótese da Redenção* (2014-2018) e teve na água o seu principal elemento simbólico.

Os restantes quatro núcleos expositivos surgiram já atendendo igualmente ao contexto da [III] Hipótese, a da sensação pictórica. Neles, a temática da finitude foi trabalhada com um enfoque mais preciso a partir dos parâmetros desenvolvidos na simbologia da água e do fogo enquanto símbolos transfiguradores da finitude humana, coisa que não era tão evidente na série anterior. Assim, a performance *ao terceiro dia aprendemos o fogo* e o núcleo *a cinza perdura, porém... a*

¹²⁵ Coincidindo nesta investigação o sujeito investigador e criador artístico, cremos que, nesta fase da investigação, nos cabe, sobretudo, descrever o processo criativo e trabalho produzido – demonstrando a contínua interacção entre a investigação teórico-conceptual e a prática artística – e não tanto emitir análises interpretativas desse mesmo trabalho. Assim, sempre que possível, recorreremos à apreciação crítica do trabalho desenvolvido a partir do texto do catálogo do pensador e artista Tomás Maia assim como da mesa-redonda com que terminou a exposição *a aurora não se demorará*.

aurora não se demorará basearam-se, como o nome indica, no elemento fogo e os grupos *a que distância caminha o solitário* e *esta é a noite* foram produzidos atendendo ao elemento água. Estes quatro núcleos, fruto do trabalho de maturação desta investigação artística, foram apresentados ao público na exposição individual *a aurora não se demorará*, no Fórum da Maia, entre 29 de Abril a 19 de Junho de 2022. Foram igualmente fruto de reflexão, quer em texto (catálogo da exposição), quer numa mesa-redonda que houve, no último dia da exposição, em torno da temática da arte e finitude humana a partir das obras expostas. Entre os intervenientes, estavam o Professor Doutor e artista Tomás Maia, docente na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, o Professor Doutor Mário Nuno Neves, na qualidade de Vereador da Cultura da Câmara Municipal da Maia, e o Professor Doutor e artista António Gonçalves, docente convidado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, na qualidade de moderador. Sempre que considerarmos oportuno, transcreveremos excertos das intervenções.



Figura 91. a mesa-redonda com que fechou a exposição *a aurora não se demorará*. Da esquerda para a direita: o Prof. Doutor e artista Tomás Maia, o Sr. Vereador, Prof. Doutor Mário Nuno Neves, o artista SantoSilva e o moderador, o Prof. Doutor e artista António Gonçalves.

Será, portanto, com base nesta exposição que apresentaremos cada um desses núcleos, tal como foram expostos no roteiro expositivo de *a aurora não se demorará*.

Mas antes apresentamos a série – Hipótese da Redenção – referente à fase inicial da investigação, quando os pressupostos teórico-conceituais ainda não estavam totalmente definidos.

Hipótese da Redenção

A *hipótese da Redenção* consiste num conjunto de trabalhos desenvolvidos entre 2014-2018 a partir de uma performance que realizámos e que, sendo filmada, veio a transformar-se numa obra de videoarte. Tem como elemento simbólico manifesto a água.

O roteiro da performance, pensada para ser gravada e transposta, em diferido, para vídeo, foi definido nos seguintes termos:

- primeiro plano, espaço envolvente, com uma taça com água, na zona lateral direita (Figura 92);
- entrada lateral do performer (da direita para a esquerda) que se movimenta até se encontrar alinhado com a câmara; pára, vira-se para a frente;
- pega na taça com água e derrama, à vez, um pouco de água, começando pelo pé esquerdo. Depois, deposita a taça no mesmo lugar (Figura 93);
- coloca, no chão, o *Corporal* (pano branco em formato quadrangular utilizado no ritual da eucaristia, onde se coloca o cálice e a patena com as hóstias) e desembrulha-o;
- sobe para o *Corporal*, dando entrada com o pé esquerdo, o mesmo que recebeu primeiramente a água;
- (fora do campo da imagem) acende duas velas vermelhas com fósforos e deixa derramar a cera sobre o peito dos pés (Figura 94);
- quando houver uma boa quantidade da cera entornada sobre os pés, o performer sai de cima do corporal, retomando a posição inicial, de frente para a câmara.
- vira-se lateralmente e sai de cena, pelo mesmo sítio por onde entrou, deixando os materiais da performance no local (Figura 95).



Figura 92. *A hipótese da Redenção*
2014-2018

Vídeo em loop 6min49seg

Sequência de fotogramas 1h54m (DVD)

Fotograma da sequência inicial da obra videográfica marcada por um fade in branco a inserir o cenário.



Figura 93. fotograma dos pés do performer marcados com cera derretida avermelhada.



Figura 94. fotograma dos pés do performer marcados com cera derretida avermelhada.



Figura 95. fotograma do performer prestes a sair de cena após a conclusão do rito.

Do trabalho performativo registámos duas fotografias que atestam o final da acção, num plano diferente daquele que a obra em vídeo expõe (Figuras 96 e 97).



Figura 96. *a hipótese da redenção (I)*

2014

Fotografia digital



Figura 97. *a hipótese da redenção (II)*

2014

Fotografia digital

Do trabalho em vídeo, foram selecionados vários fotogramas a partir dos quais se realizaram quatro pinturas a óleo. Como aludimos anteriormente, este trabalho foi desenvolvido ainda de um modo vago sob o contexto das [I] e [II] Hipóteses. Pelo que a expressão plástica ainda procede de uma representação assente no mimetismo manifesto no vídeo, não obstante pequenas derivações mais inventivas, sobretudo, ao nível da composição e, em parte, na selecção da paleta cromática.

Duas dessas pinturas são de dimensões mais reduzidas e centram-se na taça que serviu para derramar a água que, simbolicamente, baptizou/purificou (?) os pés do performer. Na composição entra, ainda, uma ponta levantada do *Corporal* cuja direcção aponta e dirige o olhar do espectador para a taça (Figuras 98 e 99).



Figura 98. *a hipótese da redenção (III)*
óleo s/ tela
18 cm x 24,2 cm
2018



Figura 99. *a hipótese da redenção (IV)*
óleo s/ tela
40 cm x 30 cm
2018

Por fim, destacando o acto performativo em si, foram realizadas duas pinturas de maior dimensão (90 x 155 cm, cada), embora variando no que respeita ao posicionamento do formato: uma horizontal, conferindo uma grande área para uma representação mais abstratizada do

chão, onde a caracterização dos pés do performer exibe já as marcas da cera vermelha (sangue?) (Figura 100); outra, de formato vertical, evidencia o momento (exibido na Figura 93) em que o performer derrama a água sobre um dos seus pés (Figura 101).



Figura 100. *a hipótese da redenção (V)*
óleo s/ tela
90 cm x 155 cm
2018

Prémio aquisição pelo MMIOP – Museu da Misericórdia do Porto

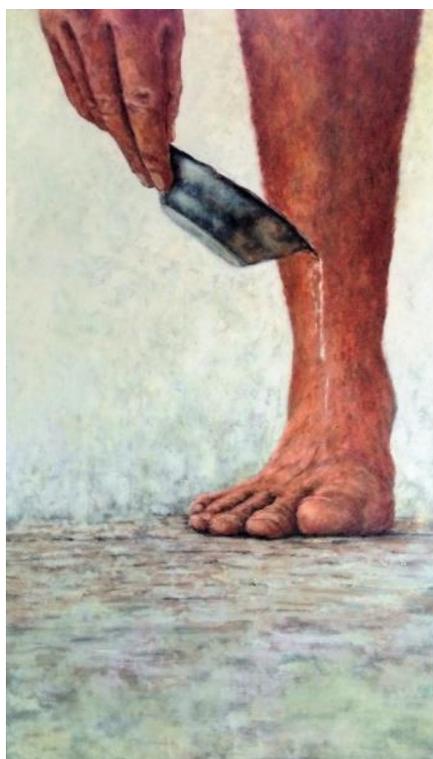


Figura 101. *a hipótese da redenção (VI)*
óleo s/ tela
90 cm x 155 cm
2018

No que respeita ao enquadramento conceptual, este núcleo de trabalhos centrou-se no elemento água, susceptível de ser analisado enquanto símbolo transfigurador da finitude humana. Neste sentido, é passível de se enquadrar no capítulo [1.1.2] *a água é igualmente um símbolo de vida... e vida transfigurada*, nomeadamente, no tópico 1. (*a água enquanto sinal de lavagem e purificação do Homem*) e tópico 2. (*a água enquanto sinal da presença de Deus na vida humana*). Assim, no tópico 1., é possível, conforme vimos anteriormente, interpretar o gesto da água derramada sobre os pés à luz de um ritual de purificação corporal (de expurga e extinção de toda a sujidade física e simbólica), a fim de, já puro, o performer poder receber algo novo: no caso, concretamente, a cera derretida sobre os seus pés, mas, figuradamente, remetendo para as estigmas de Cristo. Estas, no cristianismo, podem adquirir, simbolicamente, pelo menos, três vertentes principais: (i) as chagas enquanto prenúncio da morte (remetem para a crucifixão e morte de Jesus) mas, também, (ii) como sinal místico de especial ligação à Paixão de Cristo, cujo caso mais destacado foi o de São Francisco de Assis; mas, ainda, as chagas enquanto testemunho e símbolo de uma vida nova – os Evangelhos de S. Lucas (24, 39-40) e de S. João (Jo 20, 20; 27) relatam os episódios em que Jesus ressuscitado mostra os seus estigmas como sinal de que passou da morte à vida: *vede as minhas mãos e os meus pés: sou Eu mesmo*, relata o primeiro evangelho (Lc 24, 39-40).

Por outro lado, também é possível fazer uma associação entre o derramamento da água presente no núcleo *a hipótese de redenção* e os gestos baptismais que evidenciam a presença simbólica de Deus na transformação espiritual do ser humano (tópico 2.). O baptismo realizado por S. João consistia num cerimonial de purificação tendo em vista um arrependimento moral (cfr. AAVV, 2004, [entrada Baptismo]). A partir de Jesus, o baptismo tornar-se-á sacramento, remetendo, pois, para um fim (do Homem pecador que se desvinculou de Deus a partir de Adão e a sua expulsão do paraíso), mas, igualmente, para um novo nascimento (nascer na configuração do Espírito, vinculando o ser humano a Deus). Assim, no baptismo coincidem a morte e a vida, mas como um processo onde a primeira se extingue, simbolicamente, para dar lugar à vida nova¹²⁶.

Parte substancial deste conjunto de trabalhos – videoarte e pinturas – foi apresentada na exposição *Internamente, Pensamento e Prática Artística em Contexto Hospitalar*, no Hospital da

¹²⁶ A tradição pictórica também associou o baptismo de Jesus com o anúncio premonitório da sua Paixão e morte na cruz. No texto completo desta investigação, no capítulo [Água], no tópico 2. demos exemplos de duas pinturas de Veronese (Figuras 67 e 68), onde o tema do baptismo de Cristo apresenta esta dupla vertente de (i) sinal de purificação e aliança com Deus e, simultaneamente, (ii) sinal da sua futura morte por crucifixão.

Prelada, no Porto, entre 9 de junho a 15 de outubro de 2018, organizada pela Santa Casa da Misericórdia do Porto, em parceria com a Faculdade de Belas Artes do Porto.



Figura 102. cartaz da exposição



Figura 103. corredor do hospital que recebeu a série *a hipótese da redenção*.

À esquerda, a pintura *a hipótese da redenção* (V).

À direita, na parede, as obras *a hipótese da redenção* III e IV; em baixo, colocado sob uma mesa o pano corporal onde foi realizada a performance, com as marcas das pegadas e restos de cera.

A pintura *a hipótese da redenção* (V), que, na Figura 103, se encontra colocada na parede da esquerda, recebeu o prémio-aquisição por parte da Santa Casa da Misericórdia do Porto, passando a fazer parte do acervo do MMIOP – Museu da Misericórdia do Porto.

A aurora não se demorará

No decurso desta investigação foi desenvolvido um amplo corpo de trabalho artístico, do qual fizemos uma selecção que apresentamos agora e que foi alvo de apresentação e escrutínio públicos no Fórum da Maia, como já anotámos anteriormente.

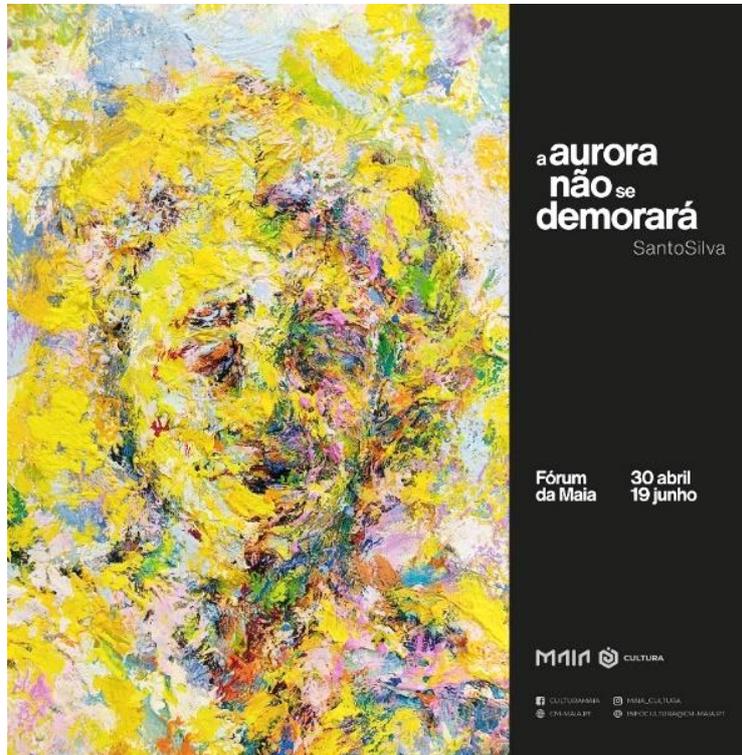


Figura 104. cartaz da exposição composto com pormenor de uma obra do núcleo expositivo III, denominada *Ecce Homo*.

O autor do cartaz foi o técnico João Roque Pinto, designer do Fórum da Maia, a partir de fotografia da obra referida.



Figura 105. fachada lateral do Fórum da Maia, com cartaz a anunciar a exposição
Fonte: fotografia do autor



Figura 106. a exposição *a cinza perdura, porém... a aurora não se demorará* também foi publicitada pelo concelho da Maia através de um conjunto de 12 mupis.
Fonte: fotografia do autor

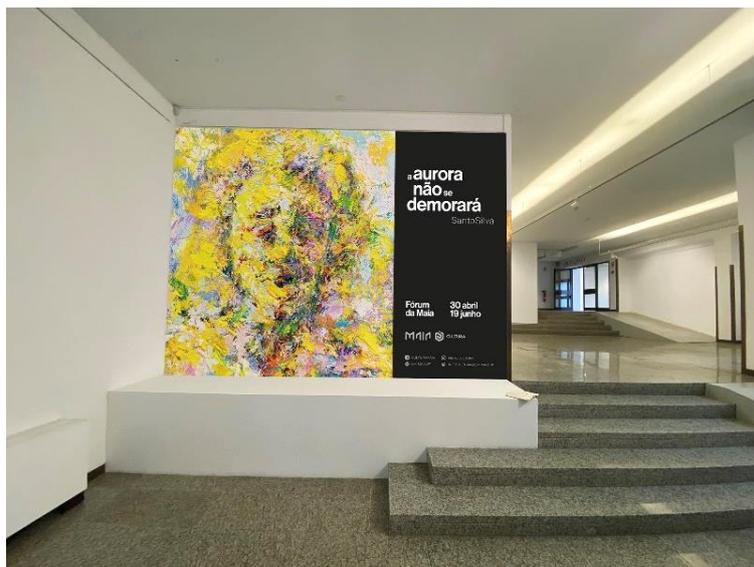


Figura 107. átrio da entrada principal da exposição



Figura 108. sessão de abertura que contou com as intervenções do Sr. Vereador do Pelouro da Cultura e Conhecimento da Câmara Municipal da Maia, Prof. Doutor Mário Nuno Neves, e da Chefe de Divisão da Cultura, Dra. Sofia Barreiros, bem como do artista.

Este conjunto de obras plásticas partiu de todo o enquadramento teórico-conceitual desenvolvido pelas três Hipóteses de trabalho.

Assim, partindo da temática da finitude [I] Hipótese), as [II] e [III] Hipóteses permitiram-nos ir para além de uma concepção e representação mais realistas e objectivas da realidade: a [II] Hipótese possibilitou a exploração da imagem enquanto representação simbólica, isto é, de concepção mais erotizada que pornográfica, para retomarmos a Barthes. A [III] Hipótese, – plástica abriu-nos um novo caminho de exploração e libertação plástica, onde a mancha cromática se sobrepôs à linha que define as formas, de natureza mais descritiva. Tal ficou

manifesto na diferenciação do registo patente n' *a hipótese da redenção* – criada no contexto da [I] e [II] Hipóteses, com carácter simbólico, mas ainda assente numa representação, eminentemente, naturalista – em comparação com o conjunto de trabalhos expostos em *a aurora não se demorará*, onde as pinturas, p. ex., perderam profundidade espacial, o que as remete mais para o campo do simbólico (basta pensar nos ícones medievais) do que para o campo da ilusão óptica conquistada de forma rigorosa e sistematizada no período do Renascimento, num programa iconográfico de aproximação fidedigna à representação do mundo real¹²⁷.

Tratou-se, portanto, de uma exposição assente na aprendizagem que adveio da prática investigativa teórico-conceptual desenvolvida, onde a temática da finitude é abordada simbolicamente. *Será, por isso, uma exposição que*, nas palavras do pensador e artista Tomás Maia,

nos põe, ou que nos ex-põe; que nos expõe o nosso ser passível: de viver-morrer (é a mesma coisa; é, rigorosamente a mesma coisa, desde que nos desponhamos ao passível). (...)

A passibilidade, o viver numa certa paixão de vida, numa certa recepção, numa (...) integridade e numa abertura total – talvez seja isso Cristo –, e eu não sou cristão, mas acho que esta exposição é crística (cfr. Maia, Anexo 2).

¹²⁷ No âmbito da nossa investigação, no que se refere ao plano restrito do *medium pintura*, as hipóteses [I] e [II] foram desenvolvidas a partir do campo teórico-conceptual *pós-pop arte* ou «pós-Richter»; isto é, a pintura teve como principal fonte de imagens a lente fotográfica ou o ecrã, seja televisivo ou fílmico: no nosso caso, foi o vídeo (cfr. Sardo, 2017).

O artista João Queiroz aponta este procedimento criativo de produção de imagens como uma aprendizagem *académica*, no sentido em que o artista parte das imagens existentes para as manipular e transformar em (novas) imagens, agora pictóricas (Queiroz, 2017, [URL]).

O que passou a estar em jogo na [III] Hipótese, ao contrário das precedentes, não foi tanto converter uma imagem fotográfica, fílmica, videográfica, etc., numa imagem pictórica. O que procurámos foi, antes, que a imagem de referência – advinda do vídeo – adquirisse uma liberdade no processo da sua criação plástica, capaz de se autonomizar do seu referente de origem. Isto, para que, quer o seu autor quer o espectador, já não se cingissem a contemplar a imagem somente pelo seu conteúdo de referência face ao mundo real, mas também pela sua forma e expressão pictóricas, pois, quando se fica focado somente no conteúdo, no que a imagem possa querer dizer, estamos a desperdiçar parte substancial daquilo que é singular da contemplação pictórica: o incentivo para continuar a observar sensitivamente a superfície pictórica por si mesma, no que esta tem de colorações, de texturas, grafismos, etc.

Assim, o que pretendemos com a [III] Hipótese é ir para lá do conteúdo, para lá da pintura enquanto ilustração, onde a obra de arte abandona o domínio da representação, a fim de se tornar experiência, como dirá Deleuze (2000, p. 123).

Núcleo I - *a que distância caminha o solitário?*

A *a que distância caminha o solitário* apresentava-se como o primeiro núcleo expositivo, depois de se atravessar uma sala de recepção, que continha o texto do sr. Vereador da Cultura e um pequeno texto de enquadramento temático da exposição.

Esta série enquadra-se na simbologia do elemento água – conforme desenvolvida nesta investigação – e consistia num conjunto de trabalhos que contemplava uma obra de videoarte, uma sequência de sete pinturas a óleo e uma frase situada numa das paredes da sala.

A opção por apresentar primeiramente este núcleo deveu-se, sobretudo, aos seguintes factores:

- dos vários núcleos que compunham a exposição, este apresentava-se como aquele em que a relação entre a peça de videoarte e as pinturas era mais evidente: o conjunto de sete pinturas representava de um modo mais literal uma sequência de fotogramas do conteúdo do vídeo. Assim, a fim de conferir uma experiência gradativa ao espectador, partimos do núcleo que considerámos possuir uma relação directa e imediata com o vídeo.

- a sala rectangular que exhibia este núcleo permitia ao espectador, com um só olhar, ter uma visão geral do conjunto das várias obras, algo não replicado nos restantes núcleos. Com isto, pretendíamos apresentar gradualmente os núcleos da exposição de modo que o espectador fosse sendo introduzido paulatinamente nesta mostra, no sentido de se ir adensando a experiência ao longo do circuito da visita.

O texto de sala, de nossa autoria, mencionava os elementos essenciais que compunham este primeiro núcleo. Na descrição procurámos ser pouco descritivos, para não estreitar as interpretações do espectador. Relatava, portanto, o texto:

Em *a que distância caminha o solitário?*, observamos um peregrino agonizado a digladiar-se para transpor terrenos aguacentos, em busca da sua terra prometida. Atingindo uma nova região depara-se com o estrangeiro e o território torna-se demasiado estreito para ambos.

Este grupo de trabalhos desenvolve-se em torno da obra de videoarte, da qual desemboca uma série de sete pinturas¹²⁸. O vídeo foi, por isso, a base a partir da qual foram criadas as pinturas.

¹²⁸ O processo criativo desenvolvido para a exposição *A aurora não se demorará*, fruto do trabalho de maturação desta investigação artística, permitiu enfatizar alguns aspectos, até aqui, tidos em menor consideração. Tal é o caso da relevância que passámos a conferir à simbologia de alguns números, nomeadamente, o três e o sete, no contexto judaico-cristão.

Assim, o três está associado no cristianismo, antes de mais, à Trindade, indicando a plenitude e a totalidade (Lurker, 2018, pp. 229-300); já o número sete é na tradição judaica expressão da totalidade e

A sua duração é de 5min46seg e inicia-se com uma lenta ondulação de água, nuns tons esverdeados. Esta tonalidade pautará toda a película, sendo acompanhada por uma música também ela composta por uma repetitiva e arrastada melodia¹²⁹. Estes três recursos – o abrandamento da velocidade das imagens em movimento, a aplicação de um filtro verde e uma musicalidade de cariz melancólico – procuravam plasticamente apartar o registo gráfico da percepção habitual que o espectador tem do mundo real e resultou das ilações tiradas na análise à [III] Hipótese plástica.

A simbologia da água, tal como salientámos no item *a água é naturalmente um símbolo de morte*, pode estar associada à extinção da vida. Aqui, apresentada no início do vídeo (Figura 109), poderia figurar um prelúdio que antecipava a destruição e o óbito de um ser (tal só se tornará perceptível na fase final do vídeo, aquando do desfecho da narrativa).



Figura 109. *A que distância caminha o solitário?*
Plano inicial, a água como prólogo da morte
Vídeo, 5min46seg
2019-2022
Fotograma do vídeo

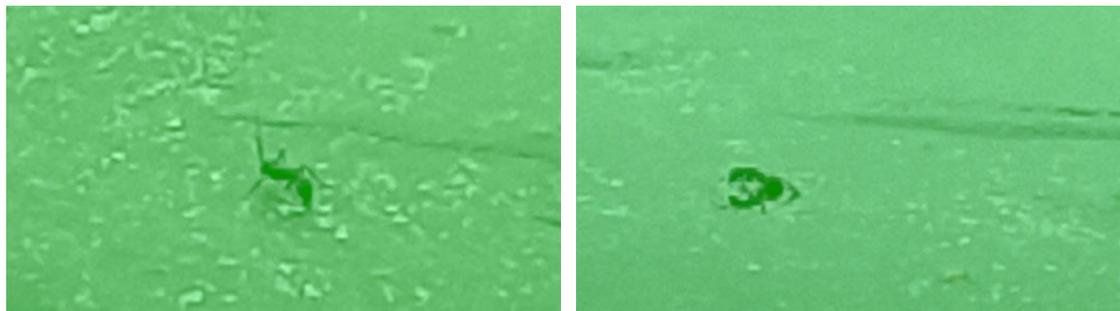
plenitude temporal. P. ex., a unidade de tempo perfeita articula-se em sete partes, daí a criação em seis dias que culminam no sétimo dia (Gn 2, 2 seg.) (Lurker, 2018, pp. 213-214).

Neste sentido, a grande maioria das obras apresentadas em *A aurora não se demorará* foi constituída por séries a partir desta numerologia de cariz cristã.

¹²⁹ Os arranjos musicais de todas as obras videográficas patentes na exposição *a aurora não se demorará* são de nossa autoria, a partir da edição e remisturas de músicas assentes, normalmente, em instrumentos de cordas ou de sopro de compositores renomados.

No caso deste trabalho de videoarte, a composição musical foi construída a partir da música *Old* do compositor húngaro Mihály Vig: seleccionámos um excerto, invertemo-lo, abrandámos o ritmo e duplicámos as faixas musicais com um ligeiro desfasamento entre si, a fim de conferir alguma ambiguidade ao registo musical.

No seguimento do vídeo, observa-se uma formiga em grande plano – a protagonista – que deambula por um lugar neutro de referências espaciais¹³⁰. Apercebemo-nos, logo ao início, que esta formiga apresenta uma pata ferida, o que a faz movimentar-se de um modo deficiente. Seguem-se dois planos em que se vê a protagonista a atravessar com dificuldades uns charcos com água (novamente, o elemento água como um prólogo da morte deste ser).



Figuras 110 e 111. *A que distância caminha o solitário?*

Vídeo, 5min46seg

2019-2022

Fotograma do vídeo

Dada a reduzida velocidade que imprimimos ao vídeo, a lenta travessia da formiga fica amplificada bem como as suas dificuldades de locomoção, acentuando o dramatismo da cena. Esta prolongada e arrastada sequência de planos foi desenvolvida para poder conferir tempo ao espectador para que se possa identificar empaticamente com a protagonista e, em última instância, perceber como a sua precariedade e, ultimamente, a sua finitude é, ou virá a ser, muito semelhante à da formiga (encontramo-nos, claramente, no âmbito da [I] Hipótese – a temática).

Mas esta jornada intensifica-se progressivamente, nas cenas seguintes. Depois de superar a travessia das poças de água, a formiga defronta-se com um novo desafio: o encontro com um grupo de formigas de uma outra espécie, de menor dimensão.

¹³⁰ Ainda que este núcleo se construa em torno de uma formiga, em última instância, procuramos suscitar uma reflexão acerca da própria existência humana: a jornada, as feridas, o confronto com o outro e, conseqüentemente, a morte.

Neste contexto, o pensador e artista Tomás Maia, no seu texto ensaístico sobre a exposição, recorre ao termo *semi-fábula* para descrever os dois primeiros núcleos da exposição – que têm como personagens principais uma formiga e uma abelha. Estes núcleos apresentam, portanto, enredos efabulados com protagonistas animais que remetem para a jornada da existência humana. O emprego do prefixo *semi* tem que ver com o facto de estas narrativas serem somente visuais – nos meios do vídeo e da pintura – não chegando a ter voz, como ocorre na tradição literária das fábulas (cfr. Maia, 2022, p. 69, cfr. Anexo 2).

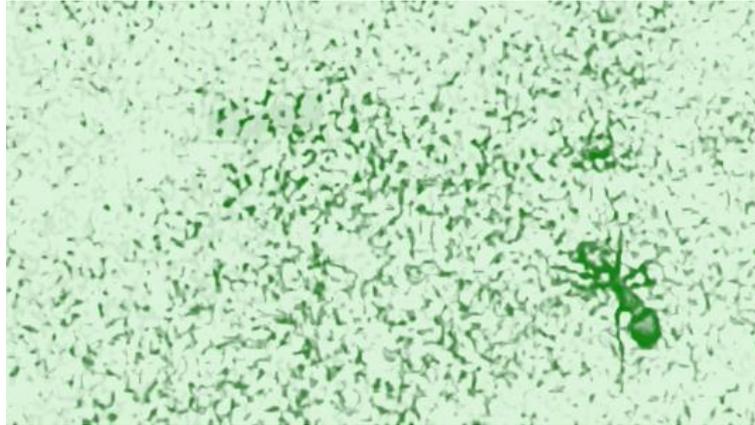


Figura 112. *A que distância caminha o solitário?*

Vídeo, 5min46seg

2019-2022

Fotograma do vídeo

A partir desse momento, a protagonista, ferida, vai sendo rodeada e atacada pelo conjunto das outras formigas (Figura 113).

A imagem, que inicialmente se apresentava nítida e límpida na sua definição (correspondendo ao registo pacífico do deambular da formiga), com o avançar dos planos-sequência e o desenvolvimento violento da acção, vai adquirindo uma certa indefinição, motivada pelo aumento do ruído da imagem, rumo a uma dissolução na fase final do massacre.

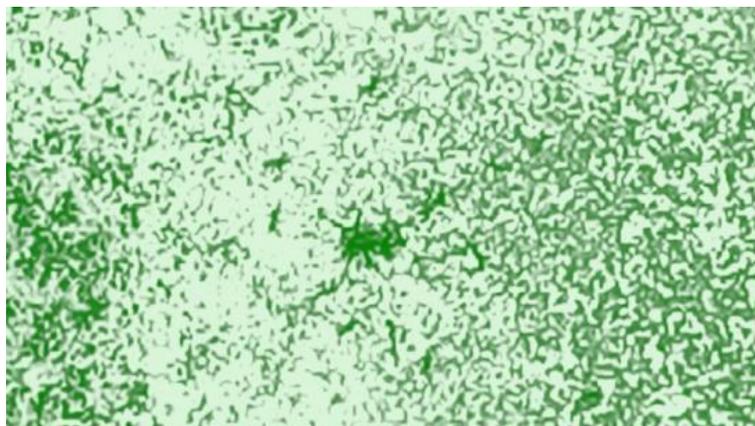


Figura 113. momento em que a formiga protagonista é encurralada pelas formigas de outra espécie, a fim de a chacinar

Fonte: Fotograma do vídeo

Há, pois, uma exploração explicitada deste recurso plástico – grau de nitidez/ruído da imagem – que deriva do desenrolar da própria narrativa da acção e que remete para a [III] Hipótese plástica: a sensação pictórica.

Porém, não é dado ao espectador o desfecho final da narrativa, onde a formiga protagonista é exterminada. Estamos, pois, enraizados na [II] Hipótese processual: a poética, pelo que a morte, o fim da formiga, só se intui (sentido conotativo), não se declara (sentido denotativo). Pelo que o vídeo termina com um novo plano, contrapicado, apontando, também, para um novo sentido simbólico: folhas de uma árvore em contraluz baloiçam, demoradamente, entrecortando os raios luminosos do sol que espontam (Figura 114). Ou seja, começámos com o elemento água como prelúdio da morte e concluímos com o elemento fogo como símbolo de um novo amanhecer, o irromper de uma nova e luminosa realidade.



Figura 114. *A que distância caminha o solitário?*

Último plano antes do fade out negro

Vídeo, 5min46seg

2019-2022

Fotograma do vídeo

A obra em vídeo, a exemplo dos restantes trabalhos de videoarte da exposição, foi pensada para ser repetida ininterruptamente, em *loop*.

Analisemos, agora, a série de sete pinturas que constituem este primeiro núcleo expositivo. A criação destas imagens pictóricas – ao contrário da obra videográfica que as acompanha (assente numa uma plasticidade mais radical) –, apresenta-se, do conjunto dos vários núcleos expositivos patentes nesta exposição, como aquela que mais se encontra arreigada à representação naturalista da realidade. Ou seja, é a série de pinturas com um conteúdo mais literal, não indo muito para lá do universo temático que o vídeo já mostra. Assim, o que se apresenta em termos de narrativa na peça de videoarte não é muito diferente daquilo que se expõe nas pinturas.

Naturalmente, há toda uma expressão plástica que é explorada no âmbito da própria pintura, em elementos como a dimensão cromática, a alteração da escala face à projecção do vídeo ou

ao formato e composição das pinturas – estas são circulares (tondo)¹³¹, enquanto a projecção da imagem em vídeo apresenta-se como retangular horizontal. Mas, as pinturas não abrem novas possibilidades interpretativas além daquelas que a obra videográfica já patenteia – motivo pelo qual optámos por abrir a exposição com este núcleo, como já assinalámos.

Todavia, há ainda que mencionar um dos elementos de maior relevo no que concerne à pintura. Aquilo que será a grande marca distintiva das pinturas face às imagens em movimento da peça videográfica é o empastamento da tinta. Essa massa pigmentada – que apela, também, ao sentido do tacto – foi construída à base da acumulação de camadas muito diferenciadas de tinta a óleo (p. ex., as Figuras 115 a 117). No limite, esta materialidade da pintura que se desagrega *num magma de tinta, faz-se corpo com a decomposição* do corpo da formiga, como refere Tomás Maia (2022, p. 68). Somente quando observadas à distância é que as irregulares e nodosas figuras se explicitam na sua representação (apela ao sentido da visão).



Figura 115. detalhe da pintura *a que distância caminha o solitário? (I)*

¹³¹ O tondo é um formato frequentemente utilizado para os retratos, como salientou Tomás Maia no fecho da exposição, pelo que esta série de trabalhos poderia ser uma alusão, efabulada, da jornada humana:

Porque é que aquelas formigas são representadas como se chama na tradição da pintura por tondos, por formas circulares? É porque o tondo é, como na medalhística, é a representação do retrato (...) e, então, não há dúvida [que] quando começamos a exposição que a formiga é uma parábola do humano. É a nossa história, porque começa com uma galeria de retratos. Portanto, o que nós temos ali são sete retratos.

(...)

É espantoso, porque (...) o retrato é uma questão longa na história da pintura: será que os animais são passíveis (...) de serem objecto de retrato? Está aqui a resposta. Sim! Porque cada vez que há essa tentativa do gesto de retratar aquele animal, há, necessariamente, o [de] ler nele a história humana ou o início da história humana (Maia, cfr. Anexo 2).

Quanto às molduras, são em madeira maciça e foram encomendadas a um entalhador português com mais de 40 anos de actividade, após decisão acerca do padrão de desenhos com motivos florais a esculpir no conjunto das molduras. O acabamento foi dado com um preparado aguado de gesso acrílico pigmentado, a fim de deixar visíveis os veios da madeira. Posteriormente, as molduras receberam uma protecção à base de cera que foi polida.



Figura 116. detalhe da pintura *a que distância caminha o solitário?* (III)



Figura 117. detalhe de uma das formigas atacantes na pintura *a que distância caminha o solitário?* (VI)

Com isto, estamos, desde o momento inicial da exposição *a aurora não se demorará* a explicitar o modo como entendemos a pintura, a nossa declaração de princípios acerca deste *medium* (o que só se aclarou a partir do momento em que desenvolvemos a [III] Hipótese plástica). Como já procurámos enfatizar anteriormente, mas agora tentaremos exemplificar através do próprio trabalho plástico desenvolvido, aquilo que pode ser a especificidade da pintura face a outros meios não será o seu conteúdo temático, mas o modo como este é expresso através da plasticidade da tinta. Ou seja, a especificidade da pintura passa, necessariamente, pela criação e exploração material do processo que conduz à representação das imagens, diferindo-a de todas as outras formas de produção imagética (cfr. Delfim Sardo, 2017, p. 101). Neste sentido, a produção pictórica que se foi desenvolvendo no decurso desta investigação – sobretudo baseada na formulação e desenvolvimento da [III] Hipótese plástica, atendendo,

nomeadamente, à sensação pictórica a partir d'*A Salvação do Belo* de Byung-Chul Han – foi no sentido de enfatizar e ampliar a materialidade plástica da imagem, para lá do seu conteúdo representacional. A excessiva e repetida aplicação da tinta para construir uma pintura – em certo sentido, pouco eficiente ou mesmo redundante¹³², – procurava, exatamente, conferir à imagem pictórica uma expressão que a distinguisse de outro tipo de imagens que não carecem desta expressão material construída manualmente. Assim, a aparente falta de eficiência na produção pictórica trazida pela sobreposição de camadas de tinta, era compensada pela riqueza expressiva e cromática que as pinturas iam adquirindo.

Tal rugosidade da pintura só poderia ser amplamente percebida quando o espectador se confrontasse diretamente com a obra, a pouca distância da mesma.

Assim, qualquer mediação, como p. ex., a reprodução fotográfica¹³³ de uma dessas pinturas, apenas muito parcelarmente capta a pluralidade das tonalidades e tende a falhar quando procura registar a densidade plástica presente no acumular de tintas que constitui uma pintura¹³⁴.

¹³² A partir da elaboração da [III] Hipótese, o procedimento recorrentemente adoptado para a criação e desenvolvimento de uma pintura passou a consistir na preparação de um denso fundo de tinta multicolorido, composto pela sobreposição de várias camadas espessas. Atingida uma certa pastosidade, realiza-se a fase da construção do desenho da imagem a representar através de novas camadas de cor. Por fim, entra-se num jogo de repetida desconstrução-criação da imagem. Esta oscilação sistemática entre uma configuração mais definida e precisa da imagem e a sua conseqüente desconstrução, confere à pintura uma cronologia de expressão matérica díspar, cujo corolário manifesta-se através de uma densidade de tinta acumulada.

Este processo de repintar consecutiva e prolongadamente uma mesma pintura assume-se, também, como um acto performativo que encontrará ecos no último núcleo expositivo: *ao terceiro dia aprendemos o fogo*, como procuraremos salientar.

¹³³ A observação de uma pintura mediada por qualquer dispositivo tecnológico (p. ex., fotografia) em vez do seu visionamento directo junto da mesma, confere ao espectador uma imagem aproximada do conteúdo representado, mas não da sua densidade e expressão plástica. Ver a imagem de uma pintura difere substancialmente de ver a própria pintura, nomeadamente, quando a mesma é densamente composta por diversas camadas de tinta.

É, precisamente, esta diferenciação matérica que especifica a pintura e a distingue de outras formas de representação de imagens.

Assim, num primeiro impacto com a pintura, um observador confronta-se com a representação de uma imagem e, num segundo momento, esse espectador, implicando-se mais com a obra, defronta-se com aquilo que é específico da pintura: a sua expressão plástica.

¹³⁴ Mais ainda: uma mesma obra pictórica, exposta num mesmo local, observada sob diferentes luminosidades (p. ex., entre os cambiantes produzidos pela luz natural ao longo do dia ou entre a luz natural existente de dia e um foco eléctrico), apresentará, subtilmente, modulações distintas, pelo facto do seu relevo e cor, adquirirem configurações diversas em função da incidência do foco de luz. Tal ficou patente na exposição, nas salas que durante o dia eram iluminadas indirectamente pela luz solar e simultaneamente pelos focos eléctricos e que à noite já eram só iluminadas por esses focos.

Quanto à inscrição na parede – uma frase construída em vinil, alinhada na direcção de saída deste primeiro núcleo expositivo, a aproximadamente 30 cm do chão – declarava: *Biografia: percorrer a sede da ausência* (Figura 118).

A introdução da frase – de sentido mais poético do que descritivo da temática exposta – poderia contribuir para conferir outros tipos de leitura e contextualização ao conjunto deste núcleo expositivo.

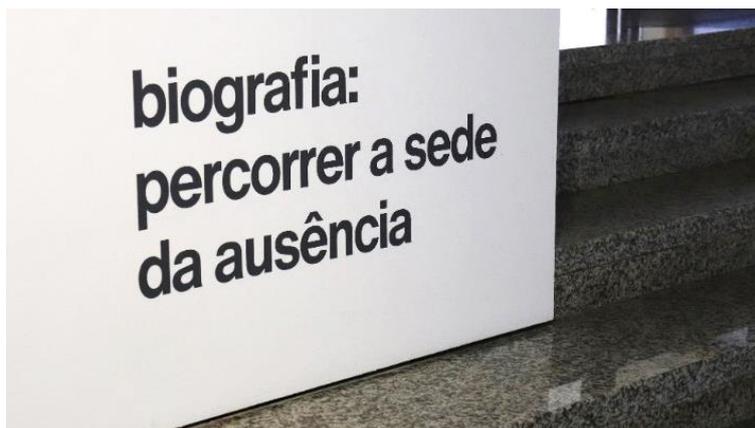


Figura 118. esta frase remete para a jornada da formiga protagonista, mas aponta para o sentido de incompletude ontológica que habita o humano, fazendo deste, num plano simbólico, um perpétuo peregrino que ruma em direcção a algo que sacie o seu vazio existencial.

Finalmente, em relação à montagem deste núcleo I, a disposição das obras envolveu três paredes (Figura 119), duas contíguas, onde ficaram penduradas as pinturas e a frase (Figura 120) e, do lado oposto, ficou instalado um ecrã (125 x 220cm) com a obra em vídeo (Figura 122).

**a que distância
caminha o solitário?**

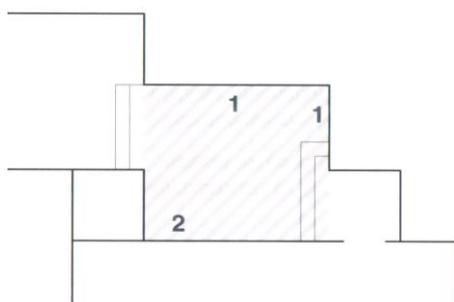


Figura 119. Folha de sala com a disposição das obras: os números 1 referem-se às pinturas dispostas em duas paredes; o número 2 localiza a obra videográfica.



Figura 120. na folha de sala, onde encontramos a indicação do nº 1 (Figura 119) refere-se às seis pinturas dispostas na parede central bem como à pintura *a que distância caminha o solitário?* (VII) que ocupa a mesma parede lateral que a frase: *biografia/ percorrer a sede/ da ausência*.



Figura 121. a fim de conferir uma escala comparativa, o registo fotográfico de público junto do núcleo I durante uma visita à exposição



Figura 122. a parede onde ficou afixada a obra videográfica (na folha de sala, com a indicação o nº2, Figura 119), onde as tonalidades esverdeadas do vídeo interagem com o jardim interior do Fórum da Maia

Seguindo os vários planos-sequência da narrativa videográfica, optámos por apresentar as pinturas em grupos de três combinações (com a leitura a iniciar no canto superior esquerdo em direcção ao canto inferior direito). Assim, os três primeiros painéis são referentes à fase de peregrinação solitária da formiga, quando se debate com os charcos de água (Figura 123);



Figura 123. *a que distancia caminha o solitário?*, tondos I, II e III, quando a formiga se defronta com as barreiras de água enquanto percorre a sua jornada pessoal

Já nos tondos seguintes (Fig. 124), a sequência vai do primeiro embate da protagonista com duas formigas de outra espécie, à fase em que é brutalmente arrastada através da perna ferida e finalmente cercada para ser chacinada.



Figura 124. *a que distancia caminha o solitário?*, tondos IV, V e VI, referentes ao confronto e morte da formiga protagonista

Na parede contígua a esta série de tondos, surge isolado o último painel que, como mencionado na descrição da obra em vídeo, desloca a narrativa para um outro campo: uma ramagem que, na pintura adquire tons azuis e esverdeados, encobre parcialmente um clarão de luz solar, mas que se apronta a despontar um novo amanhecer (simbolicamente a acção do elemento fogo). É nesse sentido que vai também o texto do pensador Tomás Maia quando destaca que estas obras

não constituem apenas um prelúdio: formalizam a possibilidade de um recomeço (redentor?) da vida (Maia, 2022, p. 68).

Um pouco mais a baixo e desviada para a direita da pintura (direccionando já o espectador para o núcleo seguinte do percurso expositivo), apresenta-se a frase que fecha este primeiro núcleo (fig. 125).



Figura 125. parede dedicada exclusivamente ao tonto final da série e à frase que encerra este primeiro núcleo expositivo.

Núcleo II - *esta é a noite*

O texto da folha de sala que apresentava este núcleo relatava o seguinte:

A série *esta é a noite* procura manifestar como o quotidiano é, inesperadamente, atingido pela fatalidade e se torna o dia sem recomeço. Onde povoava o sol residirá a chuva.

Este núcleo abordava o fim de vida de uma abelha logo após ter ficado presa numa teia de aranha que vem ao seu encontro. Do confronto resultara a imobilização (e morte?) da abelha que será levada para o esconderijo do aracnídeo. No final do vídeo observamos a água da chuva a demolir a teia de aranha.

Trata-se, portanto, a exemplo do primeiro núcleo, de um trabalho em vídeo a partir do qual se desenvolveu um conjunto de pinturas, ao todo 16 quadros. No entanto, neste segundo núcleo expositivo o conteúdo tratado nas pinturas ultrapassou claramente a narrativa criada em vídeo – o que não aconteceu em *a que distância caminha o solitário?*, onde as pinturas derivavam directamente de fotogramas do vídeo.

Existiu, portanto, uma tentativa de ir adensando a experiência do espectador ao longo da exposição, no sentido de lhe ir apresentando, progressivamente, núcleos expositivos cada vez mais discrepantes no que diz respeito ao vínculo estabelecido entre as imagens em movimento da obra de videoarte e as imagens resultantes da produção pictórica.

O título deste núcleo remete para o Precónio Pascal, um texto litúrgico anunciado na missa da Vigília Pascal, que relata a história da salvação humana, de como a humanidade passa das trevas à luz, da morte à vida, simbolizada através da ressurreição de Cristo. Refere-nos este cântico que

esta é a noite, em que Cristo, quebrando as cadeias da morte, se levanta vitorioso do túmulo (...) esta é a noite, da qual está escrito: a noite brilha como o dia e a escuridão é clara como a luz. (sublinhado nosso, Secretariado Nacional de Liturgia, 2021, [URL])

O espectador ao entrar neste núcleo, observa primeiramente com uma série de três pinturas que remetem para a vivência quotidiana de uma abelha, no processo de polinização, fluindo livremente por entre variadas tipologias de flores, antes de se dar um desastre fatal. Se na primeira pintura – *odisseia do dia final (I)* –, o espectador ainda poderá facilmente identificar a abelha por entre as plantas (Figuras 126 e 127), nas restantes obras - *odisseia do dia final (II)* (Figura 128) e *odisseia do dia final (III)* (Figuras 129 e 130) – a presença deste insecto vai-se diluindo ou mesmo fragmentando por entre as pinceladas até se tornar imperceptível ou se extinguir. Portanto, há, simbolicamente, um desvendar e um ocultar do ser da abelha, de inspiração heideggeriana, fruto do trabalho desenvolvido na [II] Hipótese processual.



Figura 126. *Odisseia do dia final (I)*
Óleo sobre tela
90 x 90 cm
2022



Figura 127. fotografia aproximada da abelha em *Odisseia do dia final (I)*



Figura 128. *Odisseia do dia final (II)*
Óleo sobre tela
90 x 90 cm
2022



Figura 129. *Odisseia do dia final (III)*
Óleo sobre tela
90 x 90 cm
2022



Figura 130. detalhe de empastamento da tinta em *Odisseia do dia final (III)*

O decurso desta acção presente nas três obras não aparece registado na obra videográfica, havendo, portanto, um acrescento criativo face ao primeiro núcleo – *a que distância caminha o solitário* –, de criação mais literal, como já aludido. Tal deve-se a dois factores principais: (i) aquando da maquetização da exposição – que antecedeu cerca de um ano a sua inauguração – ficou patente a necessidade de produzir mais obras para este segundo núcleo, de forma a intensificar a ocupação dos vários espaços expositivos; (ii) paralelamente, no campo da investigação, tínhamos acabado de concluir a [II] Hipótese processual, estávamos já bem adentrados na [III] Hipótese plástica, e ambas vieram ressaltar a necessidade da produção pictórica ir além da representação direta de imagens que as obras de videoarte possibilitavam. Este segundo factor veio a tornar-se fundamental para a conceptualização da restante exposição, respectivamente, os núcleos dois, três e quatro.

Regressando ao percurso expositivo, o espectador depara-se, seguidamente, com uma pintura isolada – a única em toda a exposição –, que retrata o momento do aprisionamento e confronto entre a abelha e a aranha que culmina com a morte da primeira. Esta pintura apelida-se *trespassou o lado, saindo sangue e água*, remetendo para versículo 43 do capítulo 19 do Evangelho de São João (Figura 131). Tal descrição, possibilita ao espectador mais familiarizado com as Sagradas Escrituras reconhecer um contexto simbólico claramente devedor do cristianismo, proporcionando uma nova chave de leitura para este núcleo expositivo bem como para o restante percurso expositivo.

O violento conteúdo desta pintura é, todavia, expresso através de um vibrante colorido, onde um amarelo de tonalidades quentes predomina, reduzindo, de alguma forma, o pendor tormentoso da temática.



Figura 131. *Trespassei o lado, saindo sangue e água*
Óleo sobre tela
100 x 150 cm
2022

As três pinturas seguintes apresentam variações da abelha morta suspensa nos fios da teia (Figura 132), numa espécie de crucifixo; daí o título destas obras – Crucifixo (I), Crucifixo (II), Crucifixo (III).



Figura 132. *Crucifixo (I a III, lendo da direita para a esquerda)*
Óleo sobre tela,
90 x 90 cm cada
2022



Figura 133. *Crucifixo I*
Óleo sobre tela
90 x 90 cm
2022



Figura 134. *Crucifixo II*
Óleo sobre tela
90 x 90 cm
2022



Figura 135. *Crucifixo III*
Óleo sobre tela
90 x 90 cm
2022

Optámos por criar um conjunto de três variações sobre o tema do suplício da cruz, mas onde cada pintura pode assumir um protagonismo por si mesma, sem necessitar das outras para ser considerada autonomamente¹³⁵.

¹³⁵ Estas variações, que enfatizam um dos modos como a pintura pode expor a temporalidade, vão beber inspiração a artistas como Cecilia Edefalk, que deambula em torno de conceitos próximos aos da presente investigação, como o são a espiritualidade, a impermanência do tempo, a finitude e o renascimento (cfr. Sidén, 2016-2017, [URL]).

Vejamos a obra *To View the Painting from Within* (first version), de 2002, cujo título já nos confere pistas de leitura do trabalho da artista. Trata-se de uma série de cinco pinturas com uma escala cromática de variação contida, exibindo diferentes ângulos de uma representação escultórica do imperador romano, Marco Aurélio enquanto jovem, que a artista também replica através da prática escultórica (cfr. Desmarais, 2016, [URL]).

O seu trabalho recorre, pois, frequentemente à repetição ou reorganização serial das pinturas que cria, ensaiando diferentes escalas e graus de experimentação plástica subtil, por vezes voltando às mesmas obras ao longo dos anos, como a própria refere em entrevista a Kirsty Bell na Frieze (Bell, 2018, [URL]). Estas pequenas variações propõem-se interrogar a visualização do referente original do qual parte a sua exploração – seja este um objecto, uma outra imagem, uma memória, etc. Consequentemente, esta exploração repetitiva leva, também a questionar o papel ontológico desse mesmo referente, bem como a sua mutabilidade no tempo, a sua impermanência, através dos ciclos naturais de crescimento e decadência (Demarais, 2016, [URL]), o que remete para a nossa investigação, quer pelo papel activo que o espectador é levado a desempenhar, como no modo como o tempo e a sua cessação são trabalhados.

A composição destas pinturas é consideravelmente devedora do emaranhado de linhas escuras apontando para múltiplas direcções que representam a teia de aranha danificada no seu regular padrão devido ao aprisionamento da abelha (Figura 136).

Quando o observador se aproxima destas pinturas para ver mais detalhadamente, a noção das formas tende a perder-se, de um modo ainda mais evidente que na generalidade das outras obras expostas, dada a diversidade acumulativa de pinceladas de orientação e cor diferentes, tornando-as marcadamente texturadas (Figuras 137 e 138).

Tratando-se de pinturas a óleo e tendo nós como objectivo criar um corpo de pinceladas mais encorpado sem, contudo, correr o risco de a tinta encurtar durante o processo de secagem, adicionámos-lhes um *medium* constituído precisamente à base de cera de abelha, ao qual foi adicionado ainda resina dammar e solvente, da marca de tintas artesanais *Dartecor – handmade colors*.



Figura 136. *Crucifixo II*, detalhe de um canto da tela, onde a teia de aranha se desvanece para melhor equilíbrio compositivo



Figura 137. *Crucifixo I*, detalhe dos filamentos de teia (tonalidades azuis), pontuados por variadas matizes cromáticas derivados de um acumular de pinceladas texturadas



Figura 138. *Crucifissão III*, detalhe da pintura, evidenciando a rugosidade da sobreposição de camadas de tinta a óleo.

Ao fundo do corredor onde se encontram as pinturas *Trespassei o lado, saindo sangue e água* e as *Crucifissão (I), (ii) e (III)*, o espectador avista o tríptico – *Odisseia biográfica* (Figura 139). Este tríptico, composto por três painéis rectangulares de orientação vertical, apresenta-se, tal como já havia ocorrido com as pinturas *odisseia do dia final*, com uma imagética que vai para lá do conteúdo patente na obra videográfica deste segundo núcleo expositivo.



Figura 139. *Odisseia biográfica (1980-20...)*
tríptico
asas: óleo sobre tela, 120 x 80 cm (cada asa)
painel central: madeira e cera de abelha, 169 x 42 cm
2022

Assim, no primeiro painel (à esquerda, Figura 141), a pintura *às três horas da tarde, expirou* aborda o tema da morte de Cristo. Segundo a tradição cristã, descrita pelos Evangelhos canónicos, a hora da morte de Jesus foi às três da tarde. Assim, o título desta pintura volta a colocar o espectador perante uma analogia entre a morte da abelha e a de Cristo.

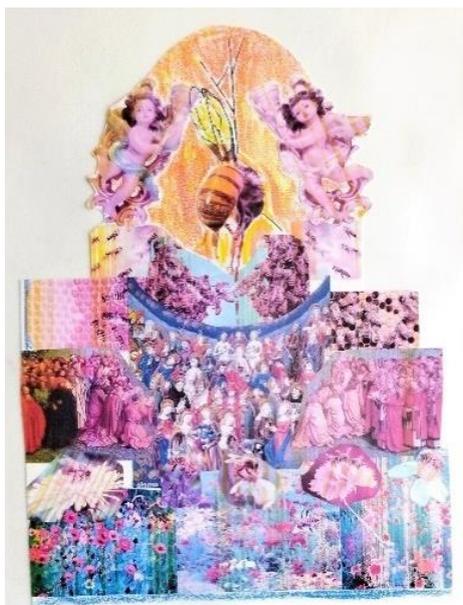


Figura 140. foi a partir de um conjunto de colagens de diversa proveniência (pinturas flamengas primitivas, imagens de internet de abelhas e colmeias, jardins, esculturas de anjos barrocos, etc.,) que se ensaiou a composição de *às três da tarde, expirou*.

Colagens de material impresso, lápis de cor sobre papel impresso sobre papel
40 x 28 cm
2022

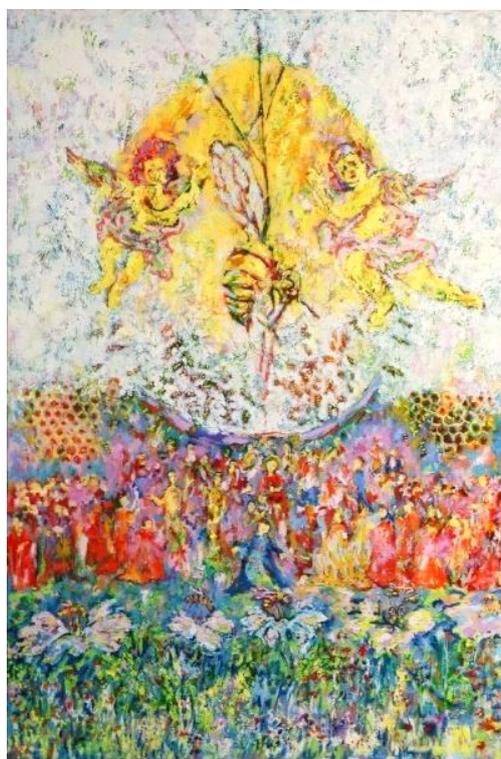


Figura 141. *às três da tarde, expirou*
painel da esquerda do tríptico

óleo sobre tela
120 x 80 cm
2022

Na parte superior da pintura, temos, pois, ao centro, a crucifixão da abelha, ladeada por dois anjos (Figura 142).



Figura 142. detalhe da abelha crucificada, acompanhada por dois anjos.

Por baixo desta cena, encontram-se inúmeras abelhas, junto a favos de mel, que vieram velar aquela que é o exemplo máximo da sua espécie e que acaba de expirar. Descendo, observa-se a corte celeste, composta por santos e mártires cristãos. No centro do grupo, com uma auréola e um cálice na mão, está representado Cristo (agora humanizado) e pouco mais abaixo, também ao centro, de azul-celeste, está Maria, sua mãe, de braços abertos, em pose combalida (Figura 143).

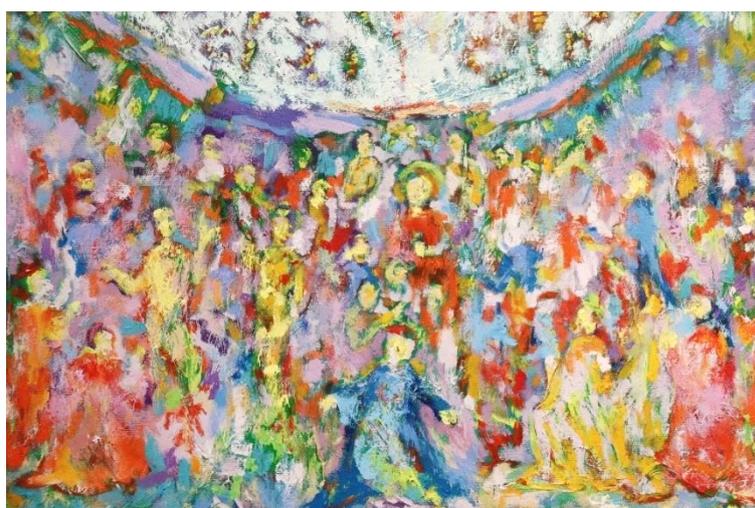


Figura 143. detalhe da corte celestial. As figuras direcionam-se para Cristo, com exceção de um mártir despido que olha para o espectador (a meio, à esquerda) e de Maria, mãe de Jesus, igualmente virada para o espectador (ao centro, em baixo).

Finalmente, na base da pintura, contrapondo-se à cena da crucifixão, está representado o Éden, o Jardim do Paraíso, florido e onde várias abelhas recolhem, livremente e em fartura, o pólen que as alimentará. Esta cena parece retomar o tema com que se inicia o segundo núcleo expositivo, só que agora, as abelhas estão no Jardim Celestial, para lá da finitude.

Na extremidade oposta, apresenta-se a obra *prelúdio do Juízo Final*, onde a abelha protagonista (Cristo) se apresenta no topo da composição a fim de julgar todos os seres em função das obras que realizaram em vida (Figura 145).

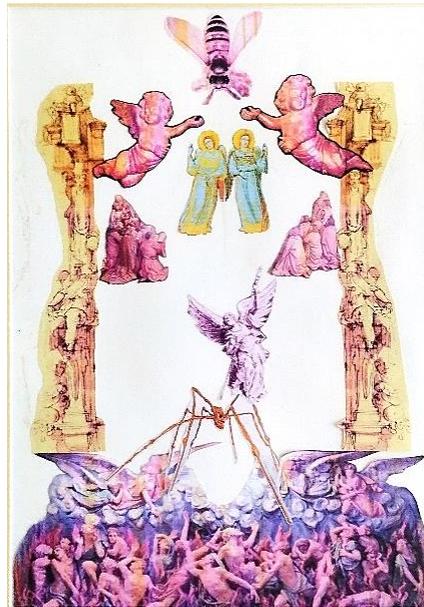


Figura 144. foi a partir de um conjunto de colagens de diversa proveniência (pinturas medievais de anjos, esculturas e pinturas de alminhas do purgatório, aranhas de Louise Bourgeois, desenhos de colunas renascentistas, etc., que se ensaiou a composição de *Prelúdio do Juízo Final*.

Colagens de material impresso, lápis de cor sobre papel impresso sobre papel

40 x 28 cm

2022



Figura 145. *Prelúdio do Juízo Final*
painel da direita do tríptico
óleo sobre tela
120 x 80 cm
2022

Aparece flanqueada por dois anjos principais e colunas, sendo igualmente acompanhada, um pouco mais abaixo, por uma corte celestial composta por dois anjos menores, e um grupo de santos e santos mártires cristãos, representados em matizes avermelhadas (Figura 146).



Figura 146. Detalhe do topo da composição com a abelha a simbolizar Cristo majestade que irá julgar a humanidade.

Na parte inferior da composição, também ao centro, o Arcanjo Miguel (juiz dos mortos e combatente do Dragão do mal) ataca a aranha (que, aqui, substitui o Dragão). Este insecto, expõe-se como o soberano do mundo dos infernos, pelo que as suas patas se expandem em direcção aos humanos – na base da pintura –, que ardem no inferno, enquanto um conjunto de anjos se esforça por as resgatar, em vão (Figura 147). Aqui, o fogo infernal não manifesta qualquer sentido reconfigurador. É pura combustão, sem fim e destrutiva.



Figura 147. Na parte inferior da pintura, o mundo infernal dominado pela aranha (simbolizando, neste contexto, o mal), com figuras acobrunhadas a serem consumidas pelas chamas enquanto, no plano intermédio, e de tonalidades azuladas, apelam para ser salvas pelos anjos.

O ser humano que não atender a Deus, segundo a catequese cristã, no Dia do Juízo Final, verá a sua existência consumida pelo fogo, tal como descreve o Apocalipse: (...) *quem não se achava inscrito no livro da vida foi também lançado no lago de fogo* (Bíblia de Jerusalém, 2003, Ap 20, 15). Já aquele que edifica a sua vida a partir do Espírito poderá ser salvo, segundo o julgamento de Deus, mesmo que à justa, como que passando *por entre as chamas do fogo*, como destaca São Paulo (Bíblia de Jerusalém, 2003, 1 Cor 3, 10-15).

Diferente dos painéis laterais (óleos sobre tela), o painel central, de maior dimensão, é composto por uma única peça de madeira escavada e preenchida até à superfície por cera de abelha, numa camada lisa, mas não uniforme¹³⁶ (Figura 148). A cera foi recolhida de restos de velas ardidadas no Santuário de São Pedro de Fins, no concelho da Maia. É, portanto, uma cera que comporta uma carga simbólica, fruto da oração e devoção populares.

¹³⁶ Esta não uniformidade procura acompanhar a plasticidade das restantes obras, marcadamente matéricas, em conformidade com a [III] Hipótese desta investigação.



Figura 148. *Odisseia biográfica (1980 – 20...)*
Cera de abelha sobre madeira vazada,
169 x 42 cm
2022

Esta peça tem a mesma altura que o artista. É, pois, uma autorrepresentação. Daí o título, *odisseia biográfica (1980-20...)*, onde a referência ao ano, remete para o ano de nascimento do artista. Mas é, também, dado o seu formato – um retângulo vertical com 1,69m de altura – uma peça que lembra uma lápide, tendo tido como inspiração a obra de Michael Heizer, *Negative Megalith #5*, analisada anteriormente (cfr. tópico [2.1.3.a] A estatuária fúnebre). Neste contexto, o ensaísta e artista Tomás Maia, aquando da mesa-redonda com que fechou a exposição, aponta esta peça como o elemento central de toda a exposição, por vários motivos:

Há um momento que me impressionou muito (...) é a peça, aparentemente, mais abstrata, desconcertante e que, de algum modo, é (...) o centro secreto, absolutamente exposto – como os grandes segredos). (...) Porque é demasiado secreto e manifesto, o que aquela placa de cera está ali a fazer? (...) De facto é uma peça única, no meio de toda a exposição. (...) Porque é que eu ousei, aqui, improvisar, dizendo que é o centro secreto da exposição? Porque, de alguma maneira, é a peça, formalmente, digamos assim, mais abstrata – nós só vemos a cera (toda a exposição é pontuada por figuras ou pelo seu desvanecimento – figuras humanas, animais e vegetais, portanto, todas as formas de vida, todas as formas; não há vida sem haver alguma formalização) – e, ali, temos a pura substância, não temos forma. Temos uma informalidade.

(...) E é muito interessante que também não seja o fim geométrico, ou o fim, o culminar; ela está ali a meio – também, de alguma maneira, quase do ponto de vista da sua montagem, é também o centro da exposição. E, nela, coabita esse outro paradoxo ou, em rigor, essa outra forma de desmontar outra dicotomia (...) do *figurativo* e do *abstrato* (...). E como é que ela é desmontada? (...) Tem 1m69 [altura do artista]. Portanto, é uma espécie de túmulo vertical, na verdade, do Pedro, e vem na sequência daquilo que é produzido pela abelha e depois de, quando nos apercebemos da peça final [a obra videográfica presente no núcleo III], que é, justamente, uma peça em cera, que é um boneco de cera que é ao mesmo tempo

Cristo (...). E, então, é aquela [a peça *Odisseia Biográfica (1980-20...)*] onde qualquer um de nós, como não tem figura (...), qualquer um de nós se pode identificar. E eu acho isso um gesto extraordinário, porque o que há ali de mais pessoal, ao ponto de ser a altura dele [do artista], suponho, é a peça mais impessoal.

E é nisto que eu acho também misterioso na arte: que a peça mais singular, que se vai medir a altura do autor, portanto, um autorretrato, uma espécie de autorretrato póstumo, é a peça que nos cabe. Sublinho, cabe: qualquer um de nós cabe lá¹³⁷.

É, pois, uma obra tumular que, no itinerário da exposição, surge a seguir à crucifixão das abelhas, em três telas, e antes de se dar início à parte dedicada ao malfeitor (aranha, também em três telas) e aos seus instrumentos de tortura e crucifixão (teias de aranha, igualmente em número três). O autorretrato do artista posiciona-se, manifestamente, de um dos lados da narrativa expositiva, o da mundividência da abelha e do seu perecer.

À direita do tríptico – *Odisseia biográfica* – é apresentada a obra videográfica deste núcleo, num LCD fixo a uma parede recuada, integralmente pintada de preto, posicionado, tal como no núcleo I, a uma altura de 1,45cm (cfr. Figura 149, nº 9, assinalado a amarelo).

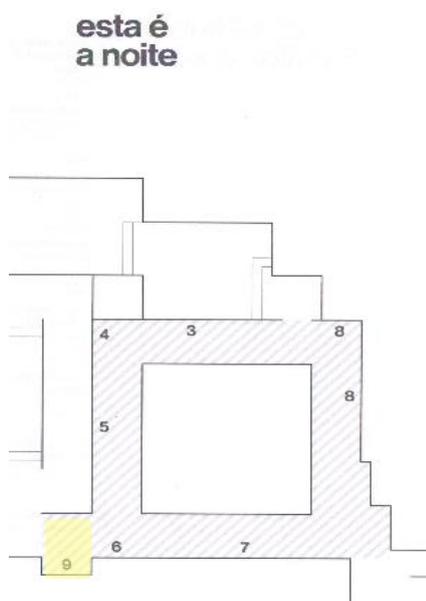


Figura 149. Planta do núcleo II da exposição *a aurora não se demorará*.

O conjunto de obras numeradas entre o 3 e o 6 retratam a mundividência da abelha, desde os seus momentos de liberdade (n. 3), passando pelo confronto com a aranha (n. 4) até à sua morte na teia (crucifixão no n. 5 e os episódios da Morte e Juízo Final no n. 6).

O conjunto de trabalhos 7 e 8 expõem a aranha (n. 7) bem como os seus *instrumentos de tortura e crucifixão* (as teias de aranha, n. 8).

A obra em vídeo (n. 9), aparece recuada, podendo ser visionada a meio do itinerário deste núcleo ou somente no final, antes do espectador se dirigir para o núcleo seguinte.

¹³⁷ No Anexo 2 encontram-se os principais momentos dos relatos dos vários intervenientes da mesa-redonda com que fechou a exposição. Aí, pode-se acompanhar, na íntegra, o discurso oral dos participantes, sem os cortes que aqui fazemos com o propósito de tornar o texto de leitura mais corrida, sem as hesitações próprias de um discurso oral espontâneo.

Este vídeo de 5min00seg vai passando em continuo estando dividido em três capítulos, demarcados por separadores negros, numerados a romano (I, II e III)¹³⁸. No primeiro momento, podemos observar um grande plano de uns fios de uma teia de aranha que se vão movendo lentamente sob um fundo alaranjado (Figura 150), cuja imagem contém algum ruído visual. Não há indicações que justifiquem a acção que se desenrola. No entanto, as pinturas que antecedem esta obra videográfica já apontam para uma narrativa que passa por uma abelha que ficou presa numa teia de aranha.

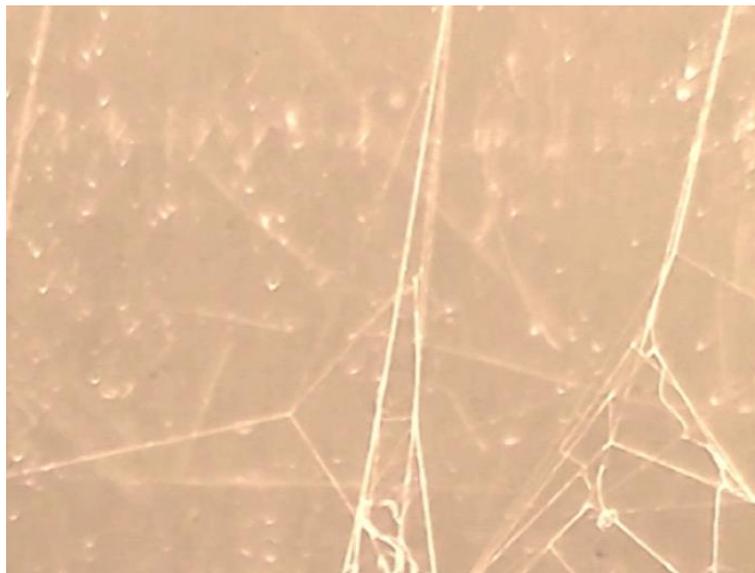


Figura 150. *Esta é a noite*
Vídeo 5min00seg
2022
Fotograma do capítulo I

No segundo capítulo, deparamo-nos com grandes planos de uma abelha a digladiar-se contra uma teia de aranha. Quanto mais se movimentava, mais fica aprisionada (Figura 151).

¹³⁸ Os arranjos musicais para esta obra videográfica foram construídos a partir de remisturas da Missa *Sillabica. Agnus Dei* de Arvo Pärt.



Figura 151. *Esta é a noite*
Vídeo 5min00seg
2022
Fotograma do capítulo II

O modo lento como a acção decorre apresenta paralelos com o episódio da formiga atulhada no charco de água do primeiro núcleo expositivo. Este tempo pausado incrementa à cena um maior sentido de tragédia e possibilita ao espectador tempo para se confrontar com o que observa e, conseqüentemente, se implicar com o que vê, de modo a poder se aproximar da experiência da vítima¹³⁹: uma possível identificação com a abelha, tal como já havia ficado sugerido com a formiga protagonista em *a que distância caminha o solitário?*.

¹³⁹ Foi importante analisar várias entrevistas do artista Bill Viola que encontra no abrandar no tempo da imagem uma estratégia para captar a atenção do espectador que, no limite, lhe poderá conferir uma maior identificação com a narrativa (cfr. p. ex., Public Delivery, s/d, [URL]).

Neste sentido, p. ex., também Allison Young (Young, s/d, [URL]) salienta que

O uso da câmara lenta por parte de [Bill] Viola tem como objetivo convidar o espectador a uma resposta meditativa e contemplativa, exigindo-lhe que se concentre por um longo período de tempo e, simultaneamente, fazendo aumentar a sua própria consciência dos detalhes, movimento e mudança.



Figura 152. *Esta é a noite*
Vídeo 5min00seg
2022

O confronto fatal entre a presa e o predador
Fotograma do capítulo II

Neste contexto, a obra em vídeo retrata a *noite* (figurada) em que um ser se depara com a sua finitude. No meio das suas actividades diárias, a abelha vê-se, de súbito, apanhada por uma fatalidade que lhe ditará o fim. Este será, pois, o último dia da sua existência, tal como a conhecemos (Figura 153). Esta *semi-fábula* pode, portanto, ser directamente transposta para o humano e, neste sentido, enquadra-se perfeitamente no âmbito da [I] Hipótese temática, em torno da morte.



Figura 153. *Esta é a noite*
Vídeo 5min00seg
2022

a abelha paralisada pelo veneno da aranha ou já morta?
Fotograma do capítulo II

A potencial identificação do espectador com a abelha indefesa – mostrada quase sempre em grande plano –, conduz a que a aranha que, entretanto, entra em cena, assuma o papel de um predador que ataca, imobiliza e, presumivelmente, mata uma vítima que, com o tempo, se vai tornando cada vez mais indefesa.

Este capítulo termina com a aranha a transportar a abelha para um canto resguardado. No entanto, o terceiro e último capítulo, mostra que, face à morte, todos padecem. Pelo que também a predadora aranha vê, simbolicamente, chegar o seu fim, com a destruição da sua teia, através da água da chuva que, entretanto, surge¹⁴⁰ (Figura 154).

Associada à construção deste capítulo final está o episódio bíblico do dilúvio (Bíblia de Jerusalém, 2003, Gn. Cap. 6 a 9), onde Deus, percebendo que a humanidade seguia os caminhos da corrupção, convocou Noé, um homem justo, e fê-lo construir uma arca que o abrigasse, a ele e à sua família, bem como uma parrelha de todos os animais de cada espécie, a fim de se conservarem vivos quando o mundo submergisse nas águas. A terra inundou e todos os seres vivos que se encontravam à superfície foram exterminados, com excepção dos que se encontravam na arca com Noé e sua família. Findo o dilúvio a Terra ressurgiu purificada e esponta um novo começo, com uma renovada aliança entre Deus e a Humanidade. Assim, profere o Criador:

Estabeleço convosco esta aliança: não mais criatura alguma será exterminada pelas águas do dilúvio e não haverá jamais outro dilúvio para destruir a Terra (Bíblia de Jerusalém, 2003, Gn 9. 11).

Neste contexto, podemos encontrar um paralelismo entre o derramar da água sobre o local onde se deu o confronto entre a abelha e a aranha, destruindo quaisquer resquícios desse aterrador acontecimento, e a cena do dilúvio. Em ambos a água emerge para limpar o que se apresenta como horrendo, purificando o espaço envolvente, a fim de germinar uma nova relação ou aliança entre os seres.

A água, nesta obra de videoarte, pode, pois, ser perspectivada, nomeadamente, enquanto sinal de purificação: do mal e da morte brotará nova vida.

¹⁴⁰ Tal como no trabalho de vídeo de *a que distância caminha o solitário?*, também as filmagens de *Esta é a noite*, surgiram espontaneamente através do telemóvel, quando nos deparámos com uma abelha a ficar presa numa teia de aranha.

Nessa sequência de filmagens apareceu a aranha e a acção decorreu como surge na filmagem. Inclusivamente, os primeiros pingos da chuva romperam no decurso das filmagens. Não houve, portanto, qualquer intervenção que forçasse ou condicionasse a actuação dos protagonistas. Somente, para captar a chuva mais intensa que limpa o espaço onde anteriormente decorreu a acção, tivemos de voltar várias vezes ao mesmo local.



Figura 154. *Esta é a noite*
Vídeo 5min00seg
2022
Fotograma do último capítulo

Depois da primeira parte do núcleo expositivo *esta é a noite* ter a abelha como protagonista, a segunda parte é dedicada à aranha. Esta, como ficou saliente no painel direito do Tríptico: *Odisseia biográfica*, personifica o mal – exterior ou interior. Assim, as suas teias podem ser entendidas como umas amarras que aprisionam o humano e o impossibilitam de viver em plenitude. A vocação do ser do Homem passa, portanto, por quebrar toda a espécie de barreiras que o impeçam de ser mais si mesmo, rumo a uma existência mais autêntica, como diria Heidegger. Enquanto tal não acontecer, haverá sempre motivos de contrição. É neste contexto que a secção dedicada à aranha é pautada pela seguinte sentença de cunho autobiográfico (cfr. Figura 155)¹⁴¹:

¹⁴¹ Cremos que todo o trabalho artístico deve aspirar à universalidade (quer espacial, quer temporal). Mas esta pretensão não descarta as raízes biográficas que formam cada artista. Assim, há, claramente, um cunho pessoal a marcar esta frase.

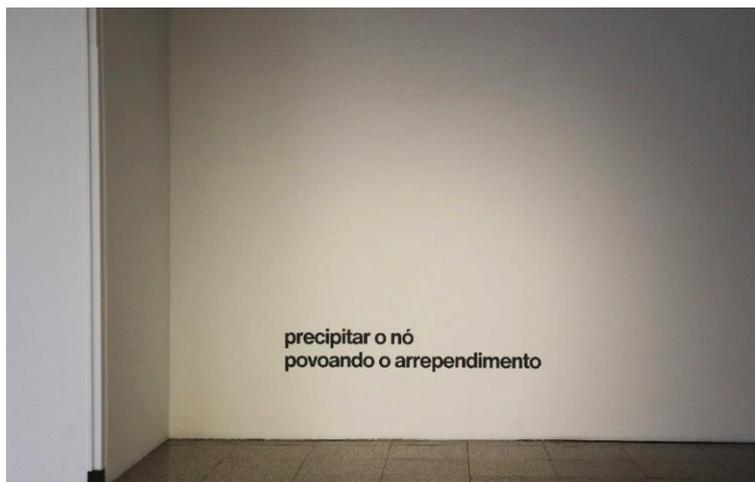


Figura 155. Frase na parede ao fundo do corredor que faz a passagem da temática da abelha para a da aranha, no núcleo II da exposição.

Antes de chegar ao final da parede onde está inscrita a frase do núcleo II, avista-se do lado direito do corredor uma série de três pinturas dedicadas à aranha (Figuras 156, 157 e 158), cuja inspiração não foi o aracnídeo apresentado no vídeo, mas as aranhas (*Maman*) de Louise Bourgeois, pela sua carga de monstruosidade.

Partindo da premissa que a aranha simboliza o mal, estas obras denominam-se *a que Ordem pertence este que nos persegue?*, numeradas entre (I), (II) e (III).



Figuras 156, 157 e 158. *a que Ordem pertence este que nos persegue?*, numerados da esquerda para a direita de (I) a (III).
Óleo sobre tela, 120 x 120, 2020



Figura 159. *a que Ordem pertence este que nos persegue? (I)*



Figura 160. *a que Ordem pertence este que nos persegue? (II)*



Figura 161 a que Ordem pertence este que nos persegue? (III)



Figura 162. detalhe do abdómen da aranha a que Ordem pertence este que nos persegue? (III)

O núcleo II termina com os instrumentos de crucifissão da abelha: a representação da teia de aranha. Aqui, cada uma é marcada pelas tonalidades das cores primárias: *precipitar o nó (azul)*, *precipitar o nó (vermelho)* e *precipitar o nó (amarelo)*. Esta última distingue-se das restantes

obras da mesma série por apresenta um formato rectangular, o mesmo formato da também pintura de tons amarelados *trespassou o lado, saindo sangue e água*, que regista o momento do confronto entre a abelha e a aranha.



Figura 163. distribuição da série *precipitar o nó* na última sala do núcleo II, com a opção de colocar a *precipitar o nó* (amarelo) numa parede à parte, dado o seu formato diferenciado.

Se nas obras *Crucifixão* as teias que retinham a abelha eram representadas a negros, aqui, a opção plástica foi a oposta, registando os filamentos em tons claros.



Figura 164. *precipitar o nó* (amarelo)
Óleo sobre tela
120 x 200 cm
2022



Figura 165. a tinta amarela a sobrepôr-se às anteriores camadas de violeta (cor complementar) e branco, mas é sobreposta por outras camadas de tinta azul. Detalhe de *precipitar o nó* (amarelo)



Figura 166. área dominada por amarelos e verdes, mas outras camadas de cores são visíveis, denotando o acumular de tinta diversificada. Detalhe de *precipitar o nó* (amarelo)



Figura 167. detalhe da sobreposição de camadas densas de tinta em *precipitar o nó* (amarelo)



Figura 168. *precipitar o nó* (magenta)

Óleo sobre tela

150 x 150 cm

2022



Figura 169. *precipitar o nó (azul)*
Óleo sobre tela
150 x 150 cm
2022

Núcleos III e IV - *A cinza perdura... porém a aurora não se demorará* (núcleo III) e *ao terceiro dia aprendemos o fogo* (núcleo IV)

Se, nos dois primeiros núcleos desta exposição era o elemento água que configurava simbolicamente a morte, de agora em diante será o fogo, em si mais potente, enquanto elemento de purificação e renovação¹⁴².

Tal foi o mote com que partimos para a criação do conjunto de trabalhos apelidados *a cinza perdura... porém a aurora não se demorará* (núcleo III) bem como a performance *ao terceiro dia aprendemos o fogo* (núcleo IV).

¹⁴² A equipa de tradução da École biblique de Jérusalem da Bíblia de Jerusalém (2003) – na anotação de rodapé referente ao versículo de São Mateus 3:11 (nota e), destaca o fogo como um elemento simbólico mais poderoso para a purificação do que a água:

O fogo, instrumento de purificação menos material e mais eficaz do que a água, simboliza já no AT (cf. Is 1, 25; Zc 13,9; Mt 3, 2.3; Eclo 2,5, etc.) a intervenção soberana de Deus e do seu Espírito, que purifica as consciências (sublinhado nosso).

Assim, entrava-se na galeria que expunha estes dois núcleos finais com uma inscrição adaptada das pregações de São João Baptista¹⁴³: *Eu vos inauguro na água/ mas há de vir quem vos purificará no fogo* (Figura 170).

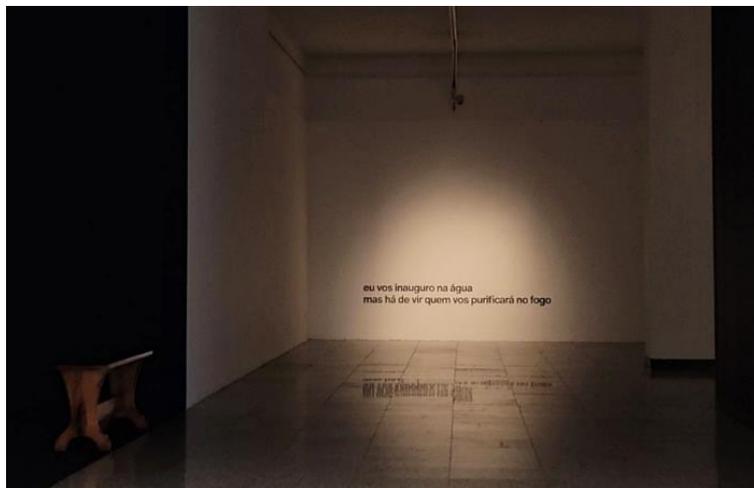


Figura 170. antes do espectador entrar no grande salão que expunha os dois núcleos finais da exposição (à direita da parede frontal), deparava-se com uma frase, inspirada nos Evangelhos, a partir de São João Baptista, que dava indicação de que o elemento simbólico agora seria, já não a água, antes o fogo, que poderia ser entendido simbolicamente como elemento de purificação e regeneração.

Fonte: própria, Maio de 2022

Sobre o núcleo III, o texto da folha de sala apresenta-se mais figurado do que descritivo, exactamente porque a criação artística excede a descrição factual da obra videográfica:

A cinza perdura, porém... a aurora não se demorará, exhibe um corpo que se consome, tornando-se combustível que iluminará o porvir.

É, novamente, o *medium* vídeo que está na base de todo o processo criativo do núcleo III. Este trabalho videográfico editado em camara lenta, num único plano continuado, intitula-se *não se acorda no centro da noite*¹⁴⁴ e foi realizado em 2019¹⁴⁵. Apresenta uma figura de cera usada em promessas devocionais, de formato humanóide, que se encontra numa pose vertical até

¹⁴³ A frase de São João Baptista é, segundo o Evangelho de São Mateus, a seguinte (Bíblia de Jerusalém, 2003, Mt 3; 11):

Eu vos baptizo com água para o arrependimento, mas aquele que vem depois de mim é mais forte do que eu. De facto, eu não sou digno nem ao menos de tirar-lhe as sandálias. Ele vos baptizará com o Espírito Santo e com fogo.

¹⁴⁴ Este título é a primeira estrofe de um verso de nossa autoria não publicado: *não se acorda no centro da noite, senão para chorar aqueles que partiram*. Entendemos que se apresentássemos todo o verso, marcaríamos forçosamente a leitura do verso num sentido que não pretendemos.

¹⁴⁵ Também aqui, os arranjos musicais foram construídos a partir da música *Old* de Mihály Vig, tal como na obra videográfica do *núcleo I*. Todavia, a diferença de sonoridade é notória.

começar a derreter, pela sua base, até tombar no chão. Aí, continua a derreter tornando-se cera líquida. Passados uns segundos, a cera derretida entra em combustão, dando lugar a umas cintilantes labaredas, de modo que o vídeo encerra com um *fade out* a negro destas espectaculares línguas de fogo (Figuras 171, 172 e 173)¹⁴⁶.



Figuras 171, 172 e 173. Três fotogramas do vídeo *não se acorda no centro da noite* 6min00seg (projectão em loop) 2019

O que nos propusemos foi criar uma analogia do ciclo de vida humana: uma figura erecta que com a passagem do tempo tomba, adquirindo uma configuração de um corpo jacente com os braços ao peito. No entanto, ao extinguir-se não se configura um fim. A cera derretida transfigura-se, tornando-se matéria nova, umas vivificantes labaredas de fogo, com que termina o vídeo, anunciando uma nova existência tal como abordado no *tópico fogo enquanto sinal de purificação*.

¹⁴⁶ Montámos um dispositivo onde uma chapa metálica era suportada por um fogão com uma chama alta, a fim de aquecer a chama, de forma a poder derreter a figura de cera. Realizámos dois ensaios. No primeiro, a cera derreteu tal como perspectivávamos (seria uma obra associada ao elemento água – a figura humana que ao morrer se dilui na água, numa leitura próxima do induísmo). Acontece que, no segundo ensaio, adicionámos um pouco de tinta de óleo – vermelho óxido transparente – dentro da figura de cera, calculando a possibilidade de a cera, ao derreter, adquirir uma tonalidade avermelhada, passível de se associar ao sangue. No entanto, sem prever, a cera e o óleo, ao sobreaquecerem, entraram em combustão, tendo a obra adquirido uma nova leitura simbólica a partir do elemento fogo.

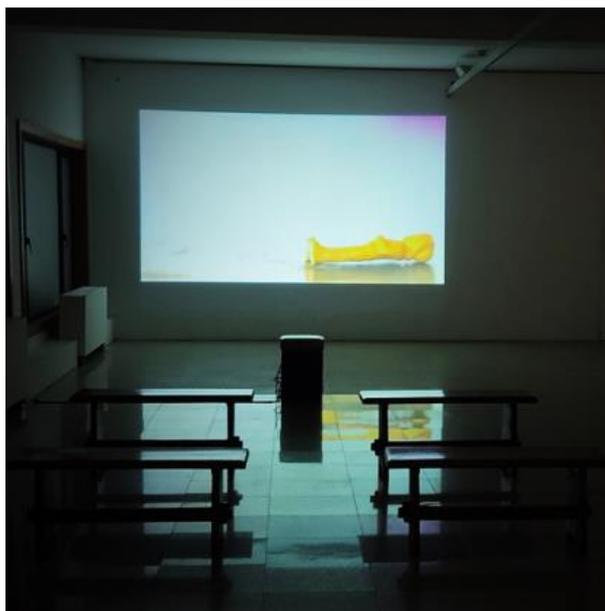


Figura 174. sala com a projecção do vídeo *não se acorda no centro da noite*, composta por seis bancos de madeira de uma anterior paróquia da Maia, de modo a conferir um sentido mais sacro ao espaço.

Se, no núcleo anterior já se assistia a uma criação artística que ia para lá da mera reprodução de imagens-sequência da obra em vídeo, no núcleo III, a criação plástica excedeu-a consideravelmente, de um modo que ainda não tinha sido visível em toda a exposição, dando lugar a novas narrativas, algumas das quais centradas em releituras de célebres pinturas do Ocidente. Para tal, tornou-se ainda mais importante que nos núcleos anteriores, o uso do *caderno de campo*, onde se foram colocando as ideias exploratórias, esboçando ensaios compositivos das pinturas a realizar, informações úteis para a pesquisa sobre trabalhos de outros artistas, etc.¹⁴⁷.

Neste sentido, para lá de um conjunto de pinturas desvinculadas factualmente do vídeo, mas implicadas numa leitura simbólica deste, recorreu-se a outro *medium*, a escultura. Assim, foi concebido um objecto tridimensional, que assume grande importância no itinerário da exposição: este *altar* – assim denominado –, assume-se, pois, como lugar de sacrifício, é composto por uma estrutura de madeira revestida a cera – da mesma proveniência da cera presente na pintura *odisseia biográfica (1980-20...)* –, tendo pousado sobre o topo a placa de alumínio onde decorreu a acção registada em vídeo (Figuras 175 e 176).

¹⁴⁷ Sempre que considerarmos pertinente, introduziremos algumas das páginas do *caderno de campo*, de forma a trazer mais elementos do processo criativo para a investigação.



Figuras 175 e 176. À esquerda a placa de alumínio coberta de cera, evidenciando as marcas deixadas pelo fogo após a combustão da figura de cera.
À direita, o altar (estrutura de madeira revestida a cera de abelha, contendo, no topo, a placa onde derreteu a figura de cera patente na obra videográfica).
83,4 x 73 x 57cm
2019-2022

Portanto, a partir desta peça escultórica, podemos passar a entender a figura de cera, não só como protótipo do ser humano, mas, também, como o próprio Cristo, o *cordeiro* que se permitiu ser imolado pelo fogo para redimir a humanidade¹⁴⁸.

Este *altar* foi colocado no corredor que faz a ligação entre a sala onde decorre a projecção do vídeo e a grande sala onde estão expostas as pinturas deste núcleo, bem como a performance do núcleo IV – *ao terceiro dia aprendemos o fogo*¹⁴⁹.

O espectador somente depois de aceder à obra videográfica – tendo de passar necessariamente pelo corredor onde está colocado ao centro o *altar* – é que pode adquirir um sentido mais amplo do contexto de onde brotou a criação plástica presente na grande sala: a temática da finitude humana. Estamos, então, perante um altar que se assume como um ponto central simbólico – lugar de passagem, isto é, Páscoa – que liga o espaço que projecta o ciclo de vida humana (vídeo) e aquele onde está exposto o trabalho pictórico, conferindo um novo sentido a ambos os lugares.

¹⁴⁸ Esta mesma leitura será reforçada, nomeadamente, com duas obras pictóricas, onde a figura de cera é representada simbolicamente como Cristo, como veremos seguidamente.

¹⁴⁹ O *altar* foi colocado ao centro do corredor (espaço com aproximadamente nove metros e meio de comprimento por dois metros de largura) com um foco de luz directa apontando para o centro do tampo onde a figura de cera derreteu. Todo o corredor foi escurecido com umas cortinas pretas de forma que a única luz existente incidisse somente no altar.



Figura 177. corredor com o altar de cera contendo a placa onde derreteu a figura presente no vídeo. Ao fundo a sala de projecção do vídeo, no momento em que se visionam as labaredas.

O espaço expositivo que alberga os núcleos III e IV adquire uma configuração mais imersiva, nomeadamente pelos seguintes motivos:

- É uma galeria ampla, na qual o espectador tem, num só olhar, uma visão panorâmica de todas as obras pictóricas do núcleo III (n^{os} 11 a 15, a amarelo), bem como do núcleo IV (n^o 10, a laranja).

Os espaços numerados 16 e 17, como já salientado, assumiam-se como outros espaços conexos, mas que implicavam um circuito complementar por parte do espectador.

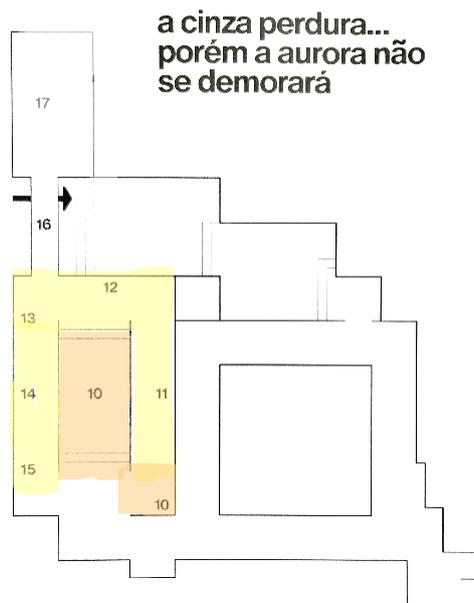


Figura 178. o espaço ocupado com o núcleo III encontra-se sinalizado a amarelo, ao passo que o núcleo IV está demarcado a laranja.

Assinalado a azul no corredor que servia de antecâmara para os núcleos III e IV estava registada na parede a frase:

*eu vos inauguro na água
mas há de vir quem vos purificará no fogo*



Figura 179. entrando na sala que recebe os núcleos III (obras nas paredes) e núcleo IV (performance, no espaço rebaixado ao centro) tinha-se um amplo visionamento das obras, com excepção do altar, que se encontra, ao fundo, à esquerda, no interior do corredor a negro que dava acesso à sala onde se podia ver a obra videográfica.

- É um espaço que não recebe claridade do exterior – todas as entradas de luz foram bloqueadas de modo a controlar a luminosidade. Pretendíamo-la baixa, pelo que também foram desligadas as luzes de presença, ficando somente um foco de luz difusa para cada obra.

Assim, nos núcleos III e IV, a luz constituiu-se também como elemento compositivo da exposição (foco nas obras, anulamento de espaços da galeria): as luzes de presença foram desligadas, ficando somente um foco de luz difusa para cada obra, de modo a

reconfigurar a noção espacial desta ampla galeria¹⁵⁰, conferindo uma penumbra permanente ao espaço expositivo (Figuras 180 e 181).



Figuras 180 e 181. importância da iluminação para orientar o percurso na galeria e o visionamento das obras

- Todo o espaço da galeria era pautado pela lenta e repetitiva melodia da obra videográfica deste núcleo que vinha de uma outra sala, não directamente visível, o que conferia uma ambiência especial para o visionamento das peças artísticas.
- No centro da sala, um espaço demarcado por estar num plano ligeiramente inferior, encontrava-se o lugar onde decorria a performance *ao terceiro dia aprendemos o fogo* (núcleo IV), de que falaremos mais à frente mas que produzia grande impacto visual ao espectador assim que entrava neste espaço (Figura 182).

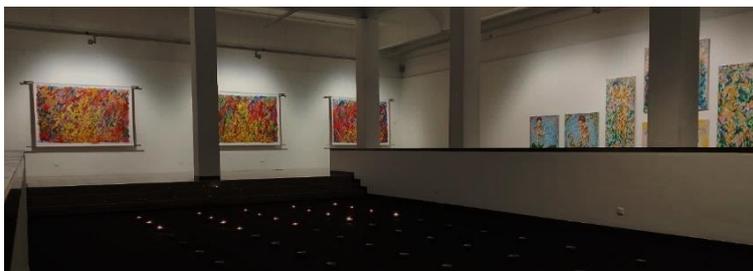


Figura 182. espaço inferior alcatifado de preto para receber a performance, composta por 52 lamparinas, correspondendo a cada dia em que decorreu a exposição.
Nas paredes laterais são visíveis algumas pinturas do núcleo III.

No que se refere às pinturas do núcleo III, como já salientado, o espectador ao entrar na sala tinha uma panorâmica de todas as obras. Sendo um espaço que implicava um itinerário rotatório, o espectador podia aceder às mesmas por dois caminhos possíveis. Na folha de sala,

¹⁵⁰ P. ex., só um canto da sala tinha, efectivamente, protagonismo, porque recebia aí os elementos da performance, como veremos mais à frente. Os restantes cantos foram visualmente anulados, tornando-os escurecidos, pela ausência de um foco de luz que os alumiasse.

bem como nas etiquetas com a informação das obras, a sugestão era começar o percurso pela direita. Assim, logo nesse canto, o espectador deparava-se com os elementos constituintes da performance: duas pequenas pinturas rectangulares com a terminação superior em arco – *ao terceiro dia aprendemos o fogo* (I) e (II) e uma placa de mármore contendo um galheteiro com azeite que era usado para recarregar as lamparinas (Figura 258).

O espectador, depois de atravessar os elementos que compõem a performance, depara-se com um políptico composto por oito pinturas, cujo conjunto assume uma disposição piramidal ascendente (Figura 183). A sua denominação é *in pulverem reverteris* (do latim: *ao pó retornarás*, Bíblia de Jerusalém, 2003, Gn 33, 19), o que remete para o tema da finitude.



Figura 183. políptico: *in pulverem reverteris*

A pintura que está no topo da pirâmide, e para a qual todas as outras convergem num sentido ascendente, dá o nome ao políptico, contendo no seu interior a representação de uma faixa que transcreve esse versículo bíblico em latim (Figura 184). Por cima da faixa, pousa um corvo que, simbolicamente, é associado ao prenuncio da morte. É, pois, uma pintura que fala do termo da vida.

Tal contexto justifica a presença das duas Marias, representadas nas extremidades da pintura: à esquerda e numa pose orante, Maria Madalena de túnica violeta (cor da penitência, conversão, mas também da morte na liturgia católica) e à direita, de manto azul-celeste, Maria, mãe de Jesus, cruzando os braços, remetendo para a crucifixão do seu filho.

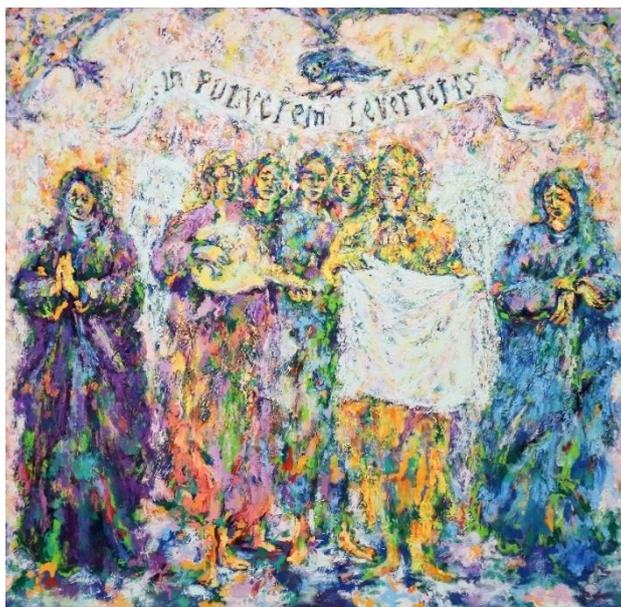


Figura 184. *In pulverem reverteris*
Óleo sobre tela, 130 x 130 cm
2022

No centro da composição apresenta-se um conjunto de cinco anjos entoando cânticos. Estas figuras angelicais são uma citação da pintura *Natividade* de Piero della Francesca (Figura 185).



Figura 185. *Natividade*
Óleo sobre madeira de choupo, 124,4 x 122,6 cm
1470-75

National Gallery, Londres

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-della-francesca-the-nativity>, acesso a 20-12-2022

Na obra do artista italiano, o coro angelical canta alegremente por ocasião do nascimento de Jesus, que se apresenta aos seus pés numa alcofa. Na pintura *in pulverem reverteris* o grupo de anjos mantém o tom celebrativo, mas nada na pintura nem no restante políptico aponta para tal festividade.

Será, pois, para a figura jacente da pintura que se encontra exactamente a baixo (Figura 186), que os anjos cantam (consciência festiva que as Marias, nas extremidades da composição, ainda não têm noção).

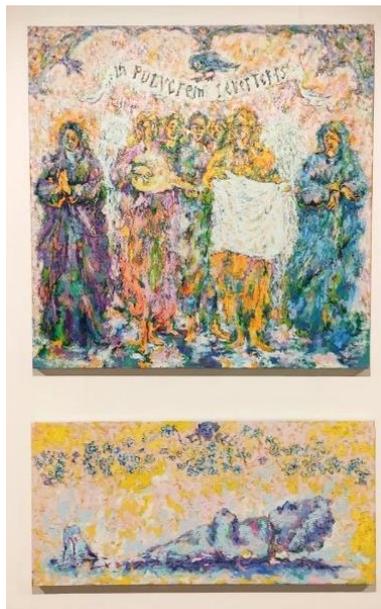


Figura 186. painéis centrais do políptico *In pulverem reverteris*

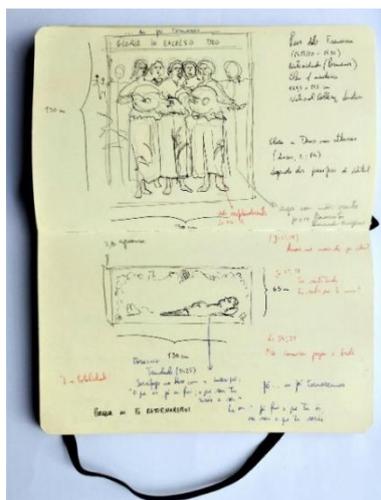


Figura 187. primeiras ideias esboçadas no caderno de campo de como associar as duas pinturas do painel central de *in pulverem reverteris*. De salientar algumas alterações visíveis entre os estudos a desenho por comparação com a obra final que encima o políptico: p. ex., o coro de anjos ainda mantém os dois alaudes como na obra original de Piero della Francesca, sendo que na pintura, o tocador da esquerda passa a segurar o véu de Verónica; as duas Marias já começam a ser pensadas, mas ainda sem materialização ao nível do desenho; o friso superior, com a faixa e o mocho ainda não haviam sido pensados.

A alegria comemorativa deste coro parece ser indicativa de que a morte – presentificada na figura jacente (Figura 188) – não será o culminar da acção, de outro modo, não se justificaria tal jubilo. Pelo menos no plano de uma leitura simbólica a figura de cera ao destruir-se enquanto estrutura material, (re)nasce enquanto *línguas de fogo*¹⁵¹.



Figura 188. *Não se acorda no centro da noite*
Óleo sobre tela, 63,5 x 130 cm
2022

A pintura *não se acorda no centro da noite* é o âmago simbólico do políptico *in pulverem reverteris* (nº 11 da Figura 189) e emparelha com o tríptico – *Ecce Homo* – que se encontra exactamente em frente na parede oposta, do outro lado da sala (nº 14 da Figura 189).

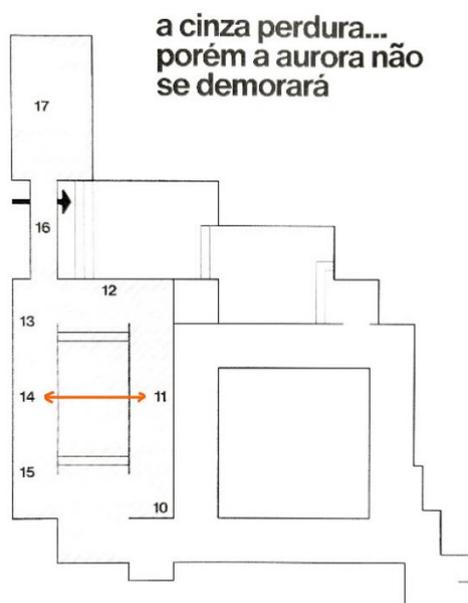


Figura 189. a seta a laranja marca a ligação entre as duas principais obras do núcleo III: o nº 11 assinala o políptico *in pulverem reverteris* e o nº 14 o tríptico *Ecce Homo*.

¹⁵¹ A expressão *línguas de fogo* não é inocente. Correspondem ao sentido das labaredas com que culmina a obra videográfica, mas, também, designa o Espírito Santo.

Com a morte e ressurreição de Jesus, que assim regressa para junto de Deus-Pai, a acção directa no mundo terreno por parte da Santíssima Trindade passa a dar-se pelo Espírito (cfr. Jo 16, 7). Este momento acontece no dia do Pentecostes, onde o Espírito Santo manifesta-se como línguas de fogo (cfr. Act 2, 3).

Ambas as peças retratam a figura de cera recorrendo a referências iconográficas capazes de fazer um paralelismo com a figura de Cristo, tal como foi destacado por Tomás Maia na sessão de fecho da exposição (cfr. Anexo 2).

Voltemos ao enquadramento de *não se acorda no centro da noite* (que dá também título à obra videográfica do núcleo III). A figura de cera é retratada na posição deitada que a dado momento assume na obra videográfica. A composição, com o enquadramento da figura e os motivos florais, recebe influências de vários artistas, como o demonstram as páginas do caderno de campo (Figura 190).

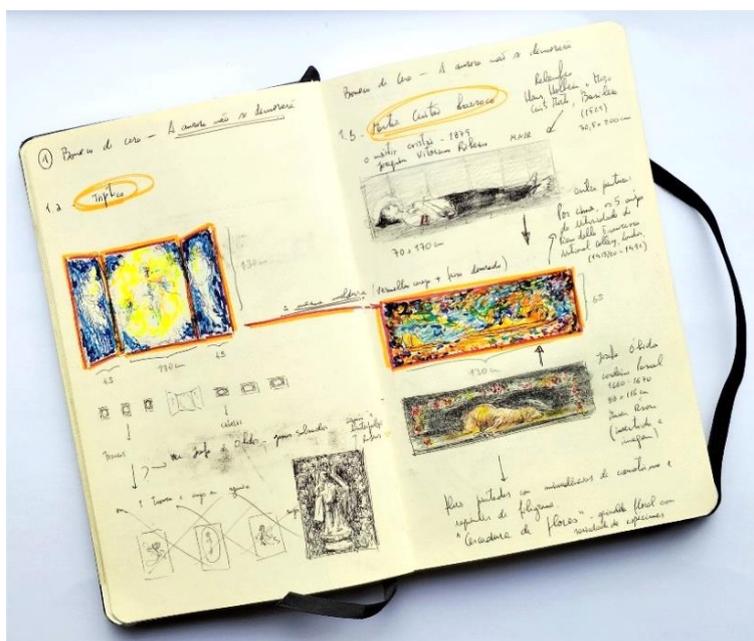


Figura 190. ensaios no *caderno de campo*: a pintura *não se acorda no centro da noite* (Figura 188) sofreu influências sobretudo de:

- *Cordeiro Pascal (Agnus Dei)*, (1670), de Josefa de Óbidos, patente no Museu de Évora (com desenho esboçado e inversão desta pintura na página direita em baixo);
- *Mártir Cristão* (1879) de Joaquim Vitorino Ribeiro, da colecção do Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto (com um esboço da obra no cimo da página direita)
- o *Corpo de Cristo Morto na Tumba* (1520-22) de Hans Holbeins, o Jovem, da colecção do Kunstmuseum Basel, apenas anotada a referência, no topo superior da página direita.

Na página da esquerda está esboçado o tríptico *Ecce Homo* (de que falaremos à frente) e ensaiava-se uma ligação entre molduras de ambos os trabalhos de forma a reforçar a ligação entre eles. A hipótese de um mesmo modelo de moldura para ambos os trabalhos acabou por ser abandonada.

A ladear as duas pinturas centrais do políptico estão os painéis que apresentam as primeiras figuras da humanidade: Adão (à esquerda, Figura 191) e Eva (à direita, Figura 192), ambas de costas voltadas para a cena central que remete para a questão da finitude humana. Foi por eles, segundo a mitologia judaico-cristã, que o ser humano conheceu a mortalidade, aquando da expulsão do Éden.



Figuras 191 e 192. *Adão* (à esquerda) e *Eva* (à direita)

No plano simbólico, foi a partir deles que o ser humano se deparou com a sua própria finitude
Óleo sobre tela, 160 x 68 cm
2022

Estas duas figuras foram inspiradas na *Expulsão do Jardim do Éden* de Masaccio (Figura 193), que se encontram na Capela Brancacci, na igreja de Santa Maria del Carmine, em Florença.

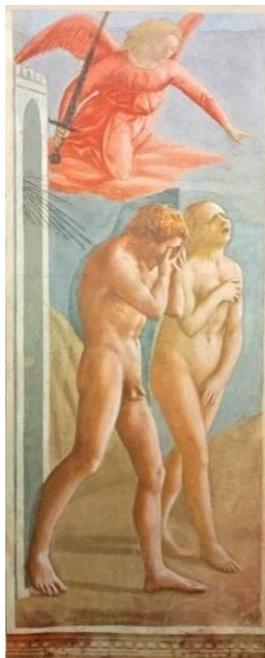


Figura 193. Masaccio, *Expulsão do Jardim do Éden*
Fresco, 214x88 cm, 1425

Capela Brancacci, Igreja de Santa Maria del Carmine
fonte: fotografia do próprio autor

Ao projectarmos as pinturas laterais de *in pulverem reverteris* decidimos que o conjunto de três pinturas à direita dos dois painéis centrais, seria dedicada ao pavor pela (potencial) ausência (ou morte) de Deus, através de Cristo (simbolizado na figura de cera). É composta por Eva, que se apresenta numa *Angústia* existencial, e por dois *Putti* desassossegados (Figuras 195 e 196): um cede ao peso da cruz que carrega (levará os fardos de toda a humanidade?, Figura 196) e outro observa, impotente, a chama da vela (luz do mundo?) prestes a extinguir-se (Figura 195).



Figura 194. parte direita do políptico *in pulverem reverteris* com os três painéis tributados com o pavor pela ausência de Deus.



Figura 195. *Putto I*

Painel dedicado ao pavor pela ausência de Deus;
aqui, o *Putto* observa a vela a extinguir-se, intuindo a chegada de um tempo de trevas.
óleo sobre tela,
90 x 90 cm
2022



Figura 196. Putto II

Painel dedicado ao pavor pela ausência de Deus,
onde o *Putto* é derrubado pela carga da cruz que simboliza e prenuncia a morte
Óleo sobre tela,
90 x 90 cm
2022

Do lado oposto do políptico, na continuação dos painéis centrais, temos o conjunto dedicado aos desafios da tentação ou imoralidade impulsionados pelo temor à morte (figura 197). Assim, a tentação atíça a voragem de desejo de Adão – manifesta na erecção do seu pénis –, enquanto este, envergonhado, encobre o rosto com as mãos (tal como o Adão de Masaccio). Ao seu lado, um *Putto* luta (?) ou brinca (?) com a serpente da tentação que tenta conquistá-lo, enrolando-se na sua perna esquerda, enquanto este (de um modo muito subtil) faz xixi para a cabeça do animal (Figura 199). Na extremidade deste conjunto, um outro *Putto* debate-se (?) ou rebelde-se (?) contra o Espírito Santo (simbolizado na pomba branca), que tem entre os seus dons, a sabedoria que permite discernir o que é o bem e o mal que leva à perdição (Figura 200).



Figura 197. parte esquerda do políptico *in pulverem reverteris* com os três painéis dedicados à tentação



Figura 198. ensaios no caderno de campo.

Nesta fase, ambos os *Putti* estavam pensados para serem representados com asas, a fim de melhor ocupar o espaço compositivo. Na pintura, esse espaço envolvente foi resolvido criando uma mancha luminosa azulada em torno das figuras.

No *Putto* da página esquerda são visíveis duas hipóteses compositivas: a representação de uma pomba (que será a opção final, embora colocada numa outra posição) ou a serpente da tentação enrolando-se à sua perna (o que viria a acontecer na pintura em que o *Putto* interage com a serpente).



Figura 199. Putto III
Painel dedicado à temática da tentação.
Aqui o *Putto* debate-se com a serpente.
Óleo sobre tela,
90 x 90 cm
2022



Figura 200. Putto IV
Painel sobre a temática da tentação,
onde o *Putto* se agita com a presença do Espírito Santo (pomba branca)
Óleo sobre tela,
90 x 90 cm
2022



Figura 201. *Putto IV*, detalhe do fundo, junto ao joelho levantado do Putto, evidenciando a sobreposição de camadas de tinta e consequente textura deixada pelas pinceladas

Na continuação do percurso pelo núcleo III, passando o políptico, o espectador avista uma série de três pinturas dedicadas ao elemento fogo, denominadas *ao cair da noite, o fogo (I), (II) e (III)*. Estas obras são expostas como tapeçarias, suspensas por um varão metálico dourado em cada extremidade, afastadas da parede cerca de 10 cm, provocando uma sombra.

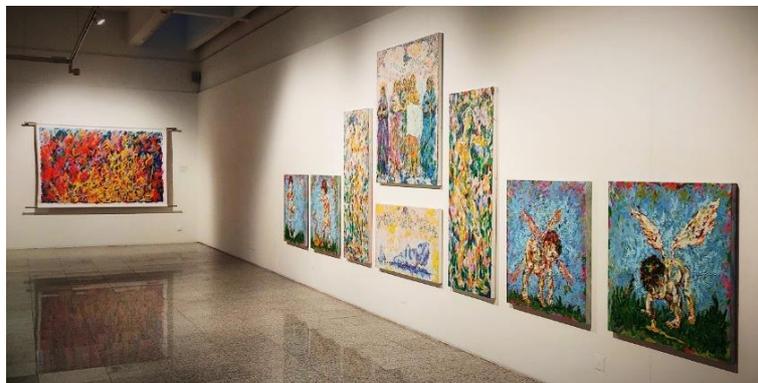


Figura 202. na parede à direita, o políptico *in pulverem reverteris*, ao fundo, numa outra parede a obra *ao cair da noite, o fogo (I)*.



Figura 203. outra vista da parede (do lado oposto), a fim de conferir a escala, através da presença humana.
Fotografia do dia da inauguração (29-04-2022)

Uma interpretação mais ampla desta série de três pinturas dedicadas ao fogo só se revela após o visionamento da obra videográfica, cuja sala se localiza na continuação do percurso expositivo. Até esse momento, e sem a associação que a obra videográfica possibilita, para o espectador, a série de pinturas *ao cair da noite, o fogo*, somente retrata chamas (Figura 204).



Figura 204. esta série de três pinturas representa labaredas de um fogo, criadas a partir de fotogramas finais do vídeo *não se acorda no centro da noite*, onde uma figura de cera usada nas promessas religiosas vai derretendo até entrar em combustão.

É, pois, experienciando o vídeo deste núcleo III que se reconhece que as labaredas pintadas derivam de uma figura de cera que se extinguiu e entrou em combustão (Figura 205).



Figura 205. chamas que simbolicamente representam uma transfiguração da finitude

De forma que estas obras já não abordam só a temática do fogo; elas são uma analogia: versam, portanto, sobre a existência humana e o seu culminar – motivo central desta investigação. E fazem-no, como em outras ocasiões desta exposição, recorrendo ao uso de cores vibrantes e utilizando exageradamente sobreposições de camadas espessas de tinta, conferindo uma densidade matérica às pinturas ([III] Hipótese plástica: a sensação pictórica).



Figura 206. detalhe de *ao cair da noite, o fogo I*. A tridimensionalidade das pinceladas amarelas produzem sombra. De notar, também, a existência de encurtamento da tinta, passados sete meses da sua aplicação, motivado pela imensa quantidade empregue na tela.

Logo, sem distância de recuo, o espectador perde a noção do referente representado e as pinturas não mais representam senão uma dispersão aparentemente aleatória de cores.



Figura 207. detalhe de *ao cair da noite, o fogo I*. A leitura destas pinturas fica favorecida se analisadas à distância (entre os 2,5 e os 3 metros já adquirem alguma visibilidade).

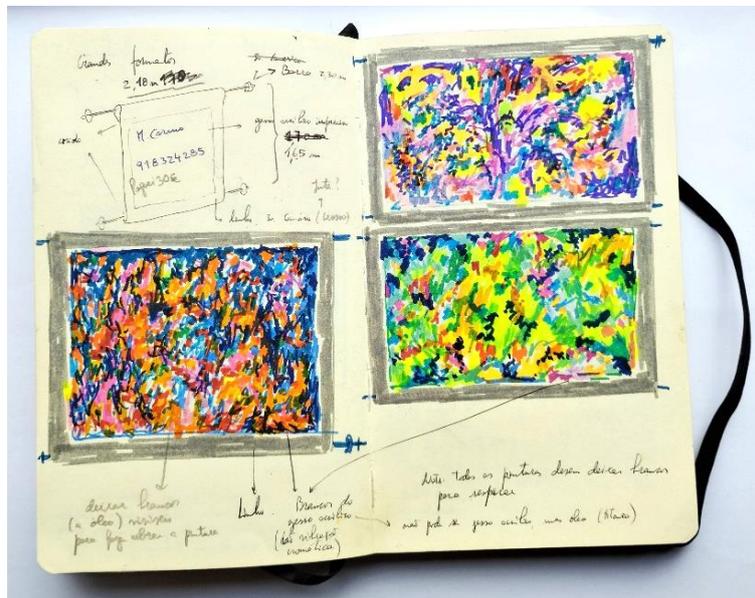


Figura 208. no caderno de campo, em cima, à esquerda, o esquema de montagem destas peças, como se de tapeçarias se tratasse (procurando diversificar as soluções de montagem e a apresentação das obras). Ainda na página da esquerda, em baixo, e na página direita, os ensaios finais das três versões de *ao cair da noite, o fogo*, realizados a canetas de filtro.



Figura 209. *ao cair da noite, o fogo I*
Óleo sobre tela,
155 x 251 cm (só a tela, sem a armação)
2022



Figura 210. *ao cair da noite, o fogo II*
Óleo sobre tela,
155 x 251 cm (só a tela, sem a armação)
2022



Figura 211. *ao cair da noite, o fogo III*
Óleo sobre tela,
155 x 251 cm (só a tela, sem a armação)
2022

A seguir à série *ao cair da noite, o fogo*, e depois de aceder à sala com a obra de videoarte (passando necessariamente pelo corredor com o *altar*), o espectador depara-se com duas séries (cada uma com três trabalhos), separadas entre si pelo tríptico *Ecce Homo*.

Estas séries foram desenvolvidas não tanto como acréscimo de conteúdos ao tema do núcleo III, mas, sobretudo como ensaios plásticos. Uma das séries é dedicada à figura de cera de corpo inteiro (n.º 13, Figura 212), em pose vertical, denominada de *à terceira hora* (I), (II) e (III), em referência ao momento do dia em que Jesus é crucificado (cfr. Bíblia de Jerusalém, 2003, Mc 15: 25); a outra série é dedicada ao rosto da figura de cera, intitulada *sudário* (I), (II) e (III) (n.º 15, Figura 212), remetendo para a mortalha de linho que embrulhou o corpo de Jesus após a crucifixão.



Figura 212. a parede, à esquerda, assinala as séries *à terceira hora* (n. 13, marcação a amarelo) e *sudário* (n. 15, marcação a verde); entre elas, o tríptico *Ecce Homo* (n. 14, marcação a laranja), que emparelha com o políptico exactamente no lado oposto da sala (n. 11, marcação a azul)

As pinturas da série *à terceira hora* (dispostas na folha de sala, n.º 13, na Figura 212; Figuras 213 a 217) exibem densas pinceladas de tinta que dificulta a leitura mais imediata das figuras de cera aí representadas, sobretudo quando analisadas de muito perto.

Sendo ensaios, cujo objectivo era conduzi-las próximo de um limite da representação, o procedimento passou por ir adicionando espessas camadas de tinta, num jogo de anulamento e recuperação de parcelas das formas estruturais da figura a representar.



Figura 213. a série à *terceira hora* (I) a (III)



Figura 214. a série à *terceira hora* (I)
Óleo sobre tela, 65 x 55 cm
2022



Figura 215. a série à *terceira hora* (II)
Óleo sobre tela, 65 x 55 cm
2022



Figura 216. a série *à terceira hora* (III)
Óleo sobre tela, 65 x 55 cm
2022



Figura 217. Pormenor do rosto da figura presente na pintura *à terceira hora* (III)

As molduras ovais desta série foram produzidas pelo mesmo entalhador, a partir de um desenho prévio, ligeiramente diferente do padrão exposto na série *a que distância caminha o solitário?* do núcleo I.



Figura 218. Visionamento da sala em análise, com a série *sudário* à esquerda, o *Ecce Homo* ao centro e ao fundo *à terceira hora*.

A série dos *sudários* (Figura 218, as três pinturas da esquerda; Figuras 219 a 223) também consistiu em ensaios explorativos da plasticidade de retratos do busto da figura de cera. Para tal, recorreremos, novamente, às tonalidades das cores primárias, a exemplo do que já havíamos realizado para a série *precipitar o nó*, do núcleo II.

Também nesta série mandámos produzir manualmente as molduras, sob nossa orientação.

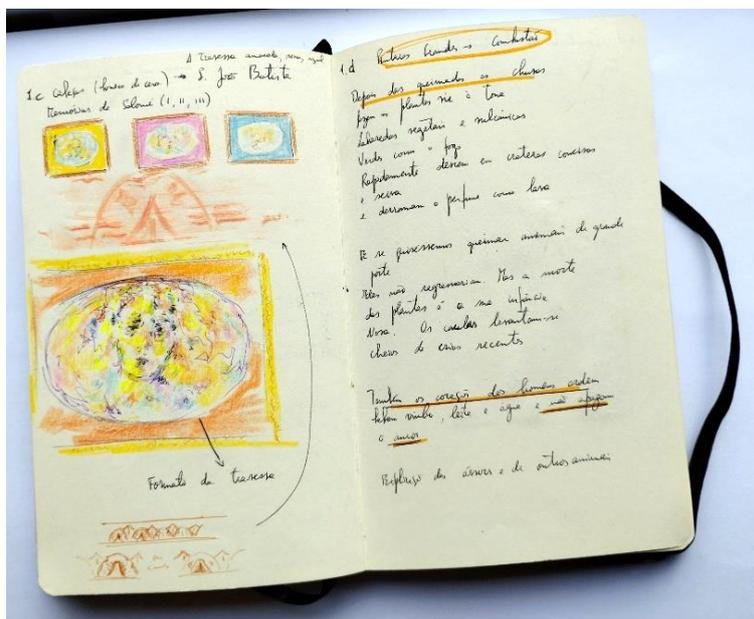


Figura 219. No caderno de campo, no canto superior esquerdo, pequenos esboços dos rostos em função das cores primárias e ponderando a relação que estes poderiam ter com a decapitação da cabeça de S. João Baptista (ideia entretanto abandonada).

A laranja, ensaios de desenho com motivos florais para a moldura a fim de enviar ao entalhador.

Página à direita com poema de Daniel Faria, *depois das queimadas, as chuvas*, que aparece citado na Parte II desta investigação, no capítulo *fogo enquanto sinal de purificação*, e que nos serviu de estímulo para a criação artística.



Figura 220. a série *sudário* (I) a (III), da esquerda para a direita
Óleo sobre tela, 50x62 cm
2021



Figura 221. *sudário (I)*
Óleo sobre tela
50x62 cm
2021



Figura 222. *sudário (II)*
Óleo sobre tela
50x62 cm
2021



Figura 223. *sudário* (III)
Óleo sobre tela
50x62 cm
2021

No decurso dos ensaios plásticos fomos dando por terminada cada pintura em tempos diferentes, o que teve repercussões distintas em função das adições de camadas de tinta aplicadas em cada uma das obras. De modo que o efeito resultante no conjunto das pinturas conferiu-lhes uma densidade temporal que pode ser lida, também, como três idades do ser humano, onde o *sudário* (I) (magenta, Figura 224) se apresenta menos texturado (simbolicamente menos marcado pelo tempo). Já o *sudário* (II) (tonalidades azuladas, Figura 225) que vai perdendo nitidez em função de uma maior materialidade de tinta, mas não tanta quanto o *sudário* (III) (tons amarelos, Figura 226).



Figura 224. pormenor do rosto do *sudário I* (de tonalidades vermelhas)



Figura 225. pormenor do rosto do *sudário II* (de tonalidades azuladas), carregado com mais matéria pictórica, particularmente, na parte mais à direita da pintura.

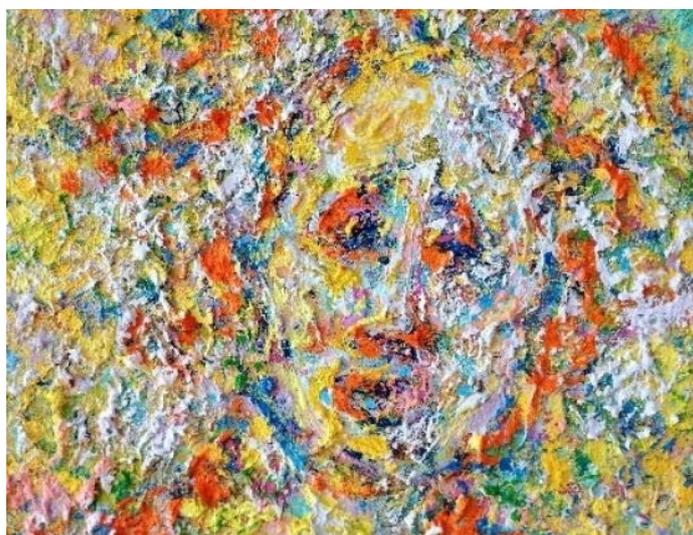


Figura 226. pormenor do rosto do *sudário III* (de tonalidades amareladas) que, dos três retratos, é aquele que se evidencia mais texturado, fruto de maior insistência na construção da pintura.

Entre as duas séries anteriormente descritas encontra-se o tríptico *Ecce Homo*, do qual saiu a imagem do cartaz da exposição (Figura 104) focando no rosto da figura do painel central que, como veremos, pode ser entendido como simbolizando o rosto de Cristo).

Ecce Homo teve uma importância decisiva para o desenvolvimento do processo criativo-artístico de todo o núcleo III, o último a ser concebido quer para a exposição quer para esta investigação¹⁵². Neste sentido, consideramos relevante prolongar um pouco mais a apresentação e descrição das suas várias fases.

Partindo da obra videográfica – a exemplo do que fizemos com os núcleos anteriores – que inicia a sua apresentação com uma figura de cera erecta, resolvemos começar a produção plástica por uma pintura que retratasse esse momento inaugural.

Como exercício compositivo resolvemos impor a representação dessa figura de cera verticalizada numa tela quadrada (130 cm de lado). Este desafio teve efeitos profícuos, conduzindo a uma criação artística muito para lá do sentido literal que o registo videográfico nos parecia oferecer inicialmente.

A dificuldade prendia-se em como ocupar o espaço envolvente da superfície pictórica de formato quadrangular tendo somente como elemento centralizado uma figura de cera verticalizada (Figura 227)¹⁵³.

¹⁵² A totalidade dos trabalhos pictóricos realizados a partir do momento em que desenvolvemos a [II] Hipótese mas, sobretudo, a [III] Hipótese desta investigação, passaram por um longo processo de construção, assente na configuração e fragmentação das formas, a fim de manter alguma indefinição de cariz poético, face à anterior representação de cunho mais realista e descritiva, refém do referente fotográfico/filmico, como ainda estava patente no conjunto de obras *d'a hipótese da Redenção* (2014-2018) com que abrimos este *Gabinete de ensaios – Prática oficial*.

¹⁵³ Rudolf Arnheim alerta-nos para o facto de que se cria um efeito compositivo desagradável quando as formas se apresentam ambíguas, não parecendo ocupar o lugar certo, p. ex., quando a figura de cera fica a meio caminho entre a verticalidade e a diagonal coincidente com o ângulo recto do quadrado de um dos cantos da tela e o espectador não consegue decidir para onde esta se direciona, considerando-a uma combinação aleatória ou acidental (cfr. Arnheim, 2018, p. 7; p. 13). Assim, como trazer um equilíbrio à composição baseado num dinamismo que caracteriza o facto de a figura de cera estar num contínuo processo de transitoriedade, de dissolução rumo à morte?

É o próprio Arnheim quem nos apresenta uma solução, num duplo registo:

1. *um objecto pictórico localizado no centro pode ser contrabalançado por outros menores colocados fora ele* (Arnheim, 2018, p. 16).
2. *também a cor, enquanto elemento compositivo, permite contrabalançar o peso da localização de um objecto pictórico* (cfr. Arnheim, 2018, p. 20)

Portanto, os ensaios compositivos passarão quer por adicionar outros elementos (outras formas figuradas) à composição quer recorrendo, simultaneamente, ao peso visual e compositivo da cor de modo a conciliar a tensão entre a sugestão de estabilidade que o suporte quadrangular conferia e o impulso de transitoriedade instável da figura.



Figura 227. fotograma da figura de cera já recortado de forma a ficar no formato quadrangular que caracteriza o suporte em que irá ser criada a pintura.



Figura 228. (11-01-2021), registo fotográfico do final da primeira sessão da pintura: construção da figura de um modo ainda pouco preciso e ocupação do espaço envolvente com manchas cromáticas (seguindo a proposição de Arnheim), procurando desde a fase inicial evitar a separação entre a figura e o fundo da tela
óleo sobre tela
130 x 130 cm

Nas fases seguintes da pintura (Figuras 228 a 240), fomos compondo o desenho¹⁵⁴ da figura humanóide central a par do preenchimento do restante espaço composicional recorrendo à citação de pormenores de várias pinturas de referência histórica ocidental – a exemplo daquilo que a artista Cecily Brown faz, como analisámos anteriormente. Havia, contudo, um critério que nos orientava: as cores que íamos usando para a criação das formas deviam, de modo geral, distribuir-se pelas várias áreas da pintura, de modo a manter uma harmonia cromática.



Figura 229. (01-02-2021), recorremos a variadas pinturas barrocas para daí retirar alguns dos *Putti* que representámos na pintura de um modo relativamente desprendido.

¹⁵⁴ A criação e desenvolvimento da nossa prática artística – bem patente na obra em análise – é menos devedora de um sólido desenho de base (próximo da renascentista *escola florentina*) e mais devota da escola veneziana de pintura que, pelo menos desde Giorgione mas, sobretudo, com a *ultima maniera* de Ticiano, privilegia o uso da cor e da pastosidade da tinta, a par de um desenho mais impreciso ou mesmo inacabado, cuja composição se vai construindo no decurso da pintura (cfr., p. ex., Hall, 2019, p. 11; pp. 87-89, nomeadamente; cfr. também Aurenhammer, Eclercy, 2019).



Figura 230. (12-02-2021), nesta fase, procedeu-se à anulação de parte das figuras aladas que existiam anteriormente em torno da figura de cera e recorremos a novas citações de fragmentos de pinturas que muito estimamos. No caso, copiámos vários anjos sofredores da *Lamentação* e *Crucifixão* de Giotto di Bondone (1267-1337), ambas construídas entre 1304 e 1306, na Cappella degli Scrovegni.



Figuras 231, 232 e 233. Detalhes da reprodução *à mão livre* de três anjos a partir de Giotto



Figura 234. (02-02-2021), começava a ensaiar-se a criação de uma zona circular em torno da figura central como forma de resolver a ocupação espacial da pintura. Introdução de novos estímulos visuais, com a cópia de vários retratos, anulando fracções dos anjos realizados na sessão anterior.



Figuras 235, 236 e 237. alguns dos retratos realizados para ocupação do espaço envolvente recorrendo a pormenores de figuras de Francisco de Goya (1746-1828), quer nas *Pinturas Negras*, quer do fresco do tecto da Ermida de San António de la Florida de Goya.



Figura 238. (18-03-2021), anulação de muitas das figuras que existiam anteriormente e a introdução de dois *Putti* (que posteriormente aparecerão no políptico *in pulverem reverteris*, Figura 183) e que passarão a fazer parte da composição final da obra, por lhe imprimirem maior dinamismo, consequência do seu posicionamento diagonal face à figura central verticalizada. Estes *Putti* eram relativamente pequenos e indefinidos pictoricamente para desafiar o protagonismo que pretendíamos conferir à figura de cera, enquanto centro da composição.



Figura 239. (07-05-2021), introdução de labaredas na parte inferior da pintura, antecipando o modo como a obra videográfica termina.



Figura 240. (09-05-2021), foi abandonada a hipótese das labaredas e assumida uma outra solução – mais aproximada da definitiva – que passou pela criação de uma coroa de flores a envolver a figura de cera.

Esta grinalda de flores foi inspirada no *Cordeiro Pascal* de Josefa de Óbidos (que será, posteriormente, também utilizada, parcialmente, para a pintura *não se acorda no centro da noite* (Figura 188) do políptico *in pulverem reverteris*, como já anotado).

Analisando esta obra de Josefa de Óbidos, centrada na figura sacrificial de Cristo em remissão dos pecados da humanidade, adoptámos a mesma matriz simbólica para repensar a figura de cera que, de então em diante, passou a ser entendida como uma personificação de Cristo, a exemplo do cordeiro pascal da artista barroca.

Nesse sentido, resolvemos explorar mais esta iconografia cristológica da Paixão e adicionámos dois novos painéis, formando um tríptico: na asa da esquerda colocámos Maria, mãe de Jesus e na da direita São João Evangelista, ambas figuras que, tradicionalmente, acompanham Cristo na Cruz.

Recorremos à sensibilidade adocicada de Pietro Perugino (1450-1523) para retratar o São João Evangelista (figura à direita), a partir do painel central do tríptico *A Crucifixão com a Virgem, São João, São Jerónimo e Santa Maria Madalena* (1482-85) (Figura 241).



Figura 241. Pietro Perugino, *A Crucificação com a Virgem, São João, São Jerónimo e Santa Maria Madalena* (painel central)

Cerca de 1482, Tempera sobre madeira, 101 x 56 cm
National Gallery of Art, de Washington DC, EUA

Fonte: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Perugino_040.jpg, acesso a 23-10-2022

Para a figuração de Maria também optámos pela citação de um outro enorme artista, Anthony van Dyck, na representação impactante de Maria (à esquerda) na pintura *Crucifixão com a Virgem Maria, São João Evangelista e Santa Maria Madalena* (sec. XVII)¹⁵⁵ (Figura 242).

¹⁵⁵ Nota: posteriormente, observámos uma pintura de Peter Paul Rubens intitulada *Cristo na Cruz* (*Royal Museum of Fine Arts* de Antuérpia) também denominada o *Golpe da Lança* (c. 1589-1600) em que surge Maria, mãe de Jesus, praticamente na mesma pose. Ora, tendo sido Van Dyck assistente de Rubens e sendo frequente nos ateliers a recorrência aos mesmos desenhos para produzir pinturas diferentes, é plausível que Van Dyck tenha usado a figura desenhada pelo seu mestre para a composição da sua própria pintura. Ainda assim, foi a Van Dyck que fomos buscar a referência.



Figura 242. Anthony van Dyck , *Crucifixão com a Virgem Maria, São João Evangelista e Santa Maria Madalena*
Século XVII
Óleo sobre tela
320x282 cm
Museu do Louvre, Paris

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CrucifixionVanDyckLouvre.jpg> , acesso a 23-10-2022



Figura 243. (13-06-2021), primeira configuração do tríptico (edição digital): o desenho dos painéis laterais começando a ser construído com base em largas manchas cromáticas.



Figura 244. (11-07-2021), primeiro ensaio das asas semiabertas, a fazer uma inclinação a fim do olhar do espectador poder convergir para o painel central.
Fotografia no interior do atelier.



Figura 245. (27-11-2021), o tríptico *Ecce Homo* em ensaios de composição para ser emoldurado na fábrica centenária *Molduras Felisberto Oliveira, Lda*, Porto.



Figura 246. (28-04-2022), as asas do tríptico antes de serem afixadas à parede, nas vésperas da inauguração da exposição *a aurora não se demorará*, no Fórum da Maia.



Figura 247. o tríptico já erigido na parede para a exposição. Vista lateralizada, de forma a evidenciar a tridimensionalidade da moldura.



Figura 248. *Ecce Homo*
Óleo sobre tela, 241x300 cm (aprox.)
2021-22

Foi com a introdução destas duas figuras nas asas laterais do tríptico, amplamente associadas à Paixão junto à Cruz, que decidimos intitular este conjunto de *Ecce Homo*, assumindo claramente a iconografia religiosa em que assenta este núcleo III.

No entanto, Tomás Maia, no texto do catálogo da exposição, aponta uma outra dimensão à figura de cera (cristológica) deste painel. Diz-nos ele que

Reaparece o boneco de cera sob a forma de um *Ecce Homo* pintado como se de um corpo glorioso se tratasse (ou como se fizesse refulgir o Cristo ressurrecto de Matthias Grünewald, no Retábulo de Issenheim, Figura 249) (Maia, 2022, p. 69).



Figura 249. Matthias Grünewald, *Ressurreição de Cristo* (asa direita da peça de altar do políptico de Isenheim), óleo sobre madeira, 1512-1516

Fonte: <https://www.wikiart.org/en/matthias-grunewald/the-resurrection-of-christ-right-wing-of-the-isenheim-altarpiece-1516> , acesso a 22-12-2022

Portanto, a figura de cera pintada e apresentada naquele tríptico permite adoptar outras significações para lá do seu reconhecimento devocional popular; agora, adquire também um cariz cristológico. Cristo, ladeado por duas figuras que o acompanham junto à cruz; mas, também, esse Cristo ressuscitado, envolto numa circunferência luminosa, como assinala Tomás Maia.

Neste último sentido, a figura de cera representada em *Ecce Homo* passa a sugerir algo novo: *não está mais aqui* (no plano terreno), *ressuscitou* – parafraseando os Evangelhos sinópticos (Bíblia de Jerusalém, 2003, Mt 28, 6; Mc 16, 6; Lc 24, 6). Ora, é exactamente neste ponto que temos procurado conduzir a presente investigação: abordar, de um modo poético-simbólico, a transfiguração da morte.

Se Cristo é o protótipo da humanidade – porque se assume integralmente humano – a sua ressurreição abre à humanidade a possibilidade de alcançar uma existência para lá da morte. A partir do momento em que um ser humano supera a morte, todo o humano assume esse mesmo potencial. Pelo menos, no ponto de vista da criação artística é este o ponto que temos vindo a advogar e que nos levou à criação, nomeadamente, das [I] e [II] Hipóteses desta investigação.

A [III] Hipótese mostrou-se, igualmente, fundamental para, desde o primeiro momento, procurarmos ser mais simbólicos do que descritivos, mais inventivos do que factuais. Só nestes

termos nos foi possível transpor da imagem videográfica (fotograma, Figura 250) da figura de cera para uma imagem pictórica presente no tríptico (Figura 252).



Figuras 250, 251 e 252. Lado a lado, o rosto da figura de cera presente no vídeo (esquerda); ao centro a primeira fase de construção da imagem pictórica (11-01-2021 que abeirou logo a fragmentação); à direita a versão final da obra (30-04-2022).

No decurso deste acto criativo, assente na estruturação e desconstrução da figura, foi estando presente a sentença de Samuel Beckett:

Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.

Núcleo IV- *Ao terceiro dia aprendemos o fogo*

O IV e último núcleo da exposição partilha o mesmo espaço que o núcleo III, sendo constituído por uma obra que dia após dia ia adensando a sua composição. O texto de sala descrevia do seguinte modo este núcleo:

No decurso da exposição, SantoSilva realizará o ritual performativo *ao terceiro dia aprendemos o fogo*, no qual vai acendendo diariamente uma lamparina até se exibirem todas alumiadas no último dia desta mostra.

A exposição teve a duração de 52 dias, o mesmo número de semanas que tem um ano civil, o que, simbolicamente, a faz ter uma duração de um ciclo anual completo. Assim, atendendo a que nos propúnhamos trabalhar figuradamente com o elemento *fogo*, procurámos criar uma performance capaz de ocupar todo o tempo da exposição, a começar no dia da inauguração e a concluir-se no último dia, sabendo que ambos os momentos seriam, certamente, marcados por uma maior afluência de espectadores (Figura 253).

Como destaca o crítico e curador Delfim Sardo, *existe uma clara inadequação entre a performance enquanto processo vivo passado perante uma audiência (...) e a produção de uma memória documental do evento* (Sardo, 2017, p. 301). No entanto, é ao registo diferido a que

temos de recorrer – nomeadamente, ao texto descritivo e à documentação por imagens – para dar testemunho da performance *ao terceiro dia aprendemos o fogo*.

Portanto, aquando da inauguração, foi ateadada a primeira lamparina diante do público presente¹⁵⁶. Este cerimonial repetiu-se diariamente, no horário de abertura do Fórum da Maia. Nos primeiros dias, desde o momento inicial de carregamento das lamparinas com azeite e substituição do pavio, até ao atear de cada uma, demorávamos aproximadamente 5 minutos para a realização do ritual performativo. Nos últimos dias, toda a preparação e execução da performance durava aproximadamente 45 minutos¹⁵⁷. No fecho da exposição, antes de se iniciar a mesa-redonda, foi realizada pela última vez a performance, contando, novamente com um público considerável¹⁵⁸.



Figura 253. a realização da performance durante a inauguração, junto a um pilar, virado ao norte geográfico. A primeira e última lamparina estavam colocadas nas extremidades do recinto (a norte e a sul) onde decorria a performance, de acesso vedado ao público, por motivos de segurança (havia junto a dois pilares, nos limites da sala, sinalização a interditar a ocupação do espaço da performance).

Fonte: equipa de comunicação do Fórum da Maia

¹⁵⁶ Não conseguimos contabilizar o número de visitantes na inauguração, mas apontamos para mais de 150, atendendo que foi impresso esse número de folhas de sala e que 30 minutos após a abertura estas já se haviam esgotado.

¹⁵⁷ Diariamente, às 22h, depois de fechada a exposição ao público, a equipa de segurança da instituição apagava as velas da performance já acesas, por motivos de segurança. De forma que no dia seguinte a sequência repetia-se desde o início, adicionando mais uma lamparina referente a esse novo dia.

O procedimento passava por, ainda antes da abertura do Fórum da Maia aos espectadores, atestar cada lamparina com azeite e substituir o pavio do dia anterior (que sabíamos, por termos ensaiado previamente, que duraria mais de 48h, mas para garantir que no decurso da exposição nenhum pavio se esgotaria a meio de um dia de exposição, optámos por substituí-los diariamente).

Assim, o ritual de acender as lamparinas (mas nunca a fase prévia de preparação da performance), por vezes, coincidia com a frequência de espectadores na exposição que, normalmente, ficavam a observar o desenrolar do cerimonial performativo até à sua conclusão.

A performance era realizada todos os dias – mesmo às segundas-feiras, quando o Fórum da Maia se encontrava encerrado ao público. Entendemo-lo, portanto, como um ritual autêntico, para lá da sua visibilidade pública.

¹⁵⁸ Entre 50 a 60 espectadores, atendendo a que a seguir à performance os presentes se dirigiram para o auditório onde decorreu a mesa-redonda, ocupando os 50 lugares disponíveis, tendo ficado um pequeno grupo a assistir de pé.

O interesse e disposição em repetir quotidianamente este ritual performativo deve-se, nomeadamente, a três factores principais:

1. Entre 2004 e 2009 ingressámos numa congregação religiosa, a Companhia de Jesus, em Portugal, tendo esta vivência sido marcada, quase diariamente, por variados momentos ritualistas e cerimoniais que agora procuramos trazer para a nossa prática artística¹⁵⁹;
2. Em 2014 fomos um dos quatro performers que realizaram quotidianamente, entre os dias 29 de Maio a 21 de Setembro de 2014, a peça *A ∩ B ∩ C (Line)* de Amália Pica na Fundação de Serralves¹⁶⁰.
3. A atracção pela cena final do filme *Nostalgia* de Tarkovski, já anteriormente abordado, no capítulo *o fogo enquanto sinal de clarividência e de luz sobrenatural*: aí vemos a perseverança do poeta Gorchakov que procura manter uma vela acesa enquanto atravessa a piscina vazia de Santa Catarina com o intuito de *salvar a humanidade*. Tínhamos interesse em desenvolver um trabalho artístico que aludisse a tal episódio e que remetesse simbolicamente para o mesmo desígnio salvífico da acção do protagonista.

Quanto ao título *ao terceiro dia aprendemos o fogo* remete-nos para as Escrituras aquando da ressurreição de Cristo. *Ao terceiro dia* pode significar olhar para a realidade de uma nova maneira, um modo até então desconhecido para nós. A propósito da *expressão ao terceiro dia* o sacerdote jesuíta Vasco Pinto de Magalhães salienta que *é um tempo mínimo para dar a volta às coisas, para as ver com outros olhos* (Magalhães, 2006, p. 67). Ou seja, um tempo para reler a realidade a um outro nível, nomeadamente, para reler e superar o choque da perda e a morte (cfr. Magalhães, idem, p. 68).

¹⁵⁹ Talvez, nesta lógica, pudéssemos enquadrar o ritual performativo *ao terceiro dia aprendemos o fogo*, naquilo que RoseLee Goldberg denomina como sendo uma *performance autobiográfica* (Goldberg, 2012, pp. 194-195).

¹⁶⁰ Para esta performance as indicações dadas por um guião da artista consistiam em que os quatro performers criassem aleatoriamente composições a partir de um conjunto de peças de acrílico colorido (no total de 72 peças) em que, pelo menos, três dessas peças tinham de estar necessariamente em intercepção. A cada 30 segundos criávamos uma composição diferente num espaço delimitado na sala, tendo, para isso, de depositar na prateleira as peças anteriores e pegar noutras voltando ao lugar onde as fazíamos interceptar. A performance tinha a duração de 30 min e era repetida a cada hora, durante o horário de visitas à Fundação (das 10h às 18h, com uma hora e meia de intervalo para almoço, todos os dias da semana com excepção das segundas-feiras, dia em que a Fundação de Serralves se encontrava fechada ao público).

A realização desta performance, de procedimento repetitivo e prolongado no tempo, teve impacto na nossa formação e criação artísticas.

Assim, *ao terceiro dia aprendemos o fogo* procura, pois, pegar no elemento fogo e dar-lhe uma configuração simbólica de uma vida nova, transfigurada, onde o fogo pode ser lido enquanto *senal da aparição de Deus e aliança com o Homem*, mas, também, enquanto sinal de purificação e ainda enquanto sinal de clarividência – as três categorias com que trabalhámos este elemento natural no decurso da investigação.

Relativamente à disposição da performance no espaço expositivo era a seguinte: seguindo a planta da sala (Figura 254), no canto inferior direito, assinalado com o nº 10, a amarelo, iniciava-se o cerimonial (Figura 255).

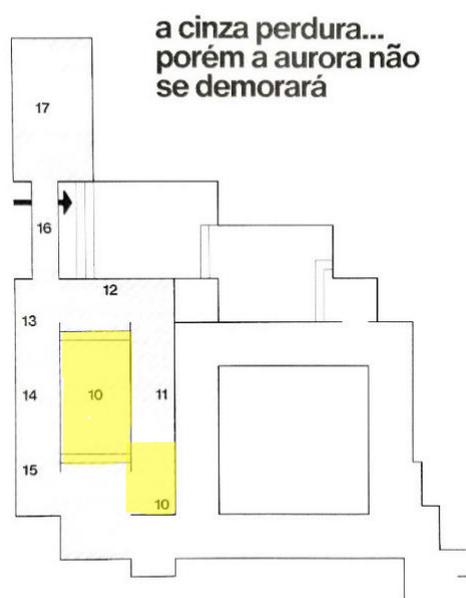


Figura 254. assinalado a amarelo a localização da área (n. 10) onde decorria a performance *ao terceiro dia aprendemos o fogo*.
No canto inferior direito, iniciava-se o cerimonial diariamente



Figura 255. a performance iniciava-se e terminava num canto iluminado. Aqui o performer é captado a realizar o cerimonial no dia de inauguração da exposição.

Esse canto, lugar de maior recolhimento, era pautado por duas pinturas que remetiam para dois dos principais utensílios da performance: um galheteiro com azeite (o combustível) (Figura 256) e uma lamparina ateadada (a chama) (Figura 257).



Figuras 256 e 257. à esquerda, a pintura com o registo pictórico do galheteiro com azeite usado durante a performance e, à direita, a representação de uma das lamparinas com a chama a emergir.

Abaixo das pinturas encontravam-se duas placas de mármore em formato quadrangular: uma contendo um galheteiro repleto de azeite, utilizado para encher diariamente a primeira lamparina, situada na escadaria; a outra recebia a túnica branca que vestíamos antes de realizar o ritual e que no final do mesmo voltávamos a depositar dobrada no mesmo local (Figura 258). O espaço que mediava as duas placas de mármore (igualmente quadrangular) era o local onde colocávamos o calçado, a fim de realizarmos a cerimónia descalços, procurando, simbolicamente, enfatizar que o espaço que pisávamos se tornava sagrado, um lugar de *veneração* (cfr. Lurker, 2018, p. 172)¹⁶¹.

O ritual preparatório da performance, no qual nos descalçávamos, vestíamos a túnica e preparávamos as lamparinas, mostrou-se fundamental para criar uma ruptura com o modo leviano e quotidiano com que, frequentemente, nos situamos no mundo ([II] Hipótese processual: a poética). Esta preparação tinha, portanto, o intuito de podermos vivenciar de uma forma mais consciente o acto performativo que realizávamos e, quando possível, levar esse estado de maior lucidez de volta à vida comum, minimizando a diferenciação entre a actividade

¹⁶¹ Na criação do ritual esteve presente o episódio da Sarça Ardente, no qual Deus solicita a Moisés que tire as suas sandálias dos pés porque o lugar que pisa se apresenta como terreno sagrado (cfr. Ex. 3, 5).

artística e a vida pessoal, ou seja, fazendo-as coincidir cada vez mais no nosso próprio *ser/estar-no-mundo*.



Figura 258. os elementos que constituíam a performance: um galheteiro com azeite, uma vestimenta específica para o cerimonial, de modo a contribuir para a solenidade da acção. Dentro da túnica, não visível, encontrava-se uma caixa de fósforos.

No espaço rectangular no meio da sala, caracterizado por um plano inferior face à restante sala (Figura 259), estavam dispostas simetricamente e por toda a área as 52 lamparinas, sendo que duas delas ocupavam as escadarias nas extremidades, onde se iniciaria a performance (escadaria virada a norte, marcada a azul na Figura 259) e onde se concluiria o ritual (escadaria sul, assinalada a vermelho, na mesma Figura 259).

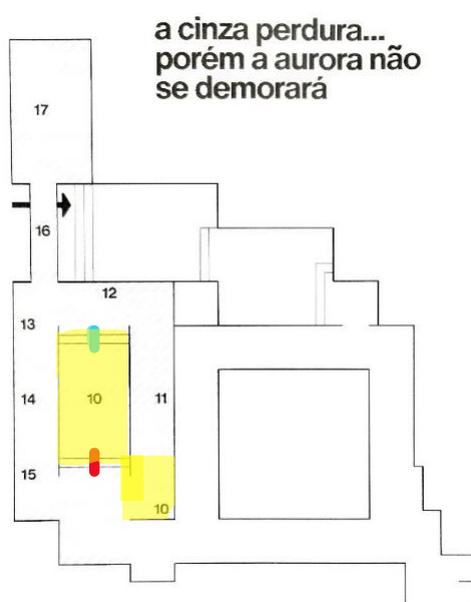


Figura 259. assinalado a amarelo a localização da área onde decorria a performance *ao terceiro dia aprendemos o fogo*.

As lamparinas foram colocadas geometricamente em cinco filas com 10 taças cada, sobre uma alcatifa preta instalada propositalmente para o ritual performativo (Figura 261).

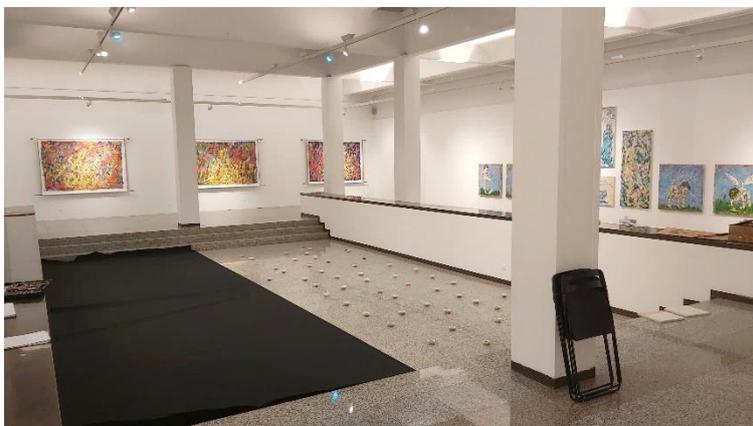


Figura 260. montagem do espaço onde iria decorrer a performance. À esquerda, parte do espaço onde decorreria a performance já alcatifado. À direita, as lamparinas dispersas no chão, depois de se ter ensaiado o seu acendimento a fim de testar o detetor de incêndios.

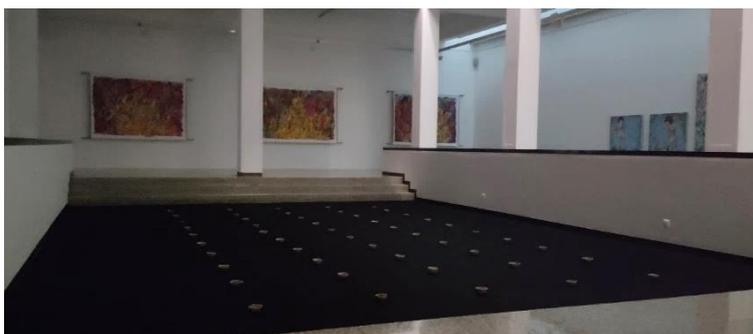


Figura 261. a montagem das 52 lamparinas (cinquenta estão simetricamente espalhadas sobre a alcatifa; as restantes duas, com que se iniciará e concluirá a performance, encontram-se junto aos pilares centrais, a meio das escadas). Fotografia da sala num dia fechado ao público, antes de realizarmos a performance.

Estas lamparinas foram produzidas manualmente com o auxílio de três assistentes, utilizando argila que foi ao forno para cozer a 950 graus e, posteriormente, a 1050 graus (Figuras 262 e 263).

O crítico Tomás Maia, na sua análise sobre esta exposição na mesa-redonda, assinala a semelhança entre estas candeias e aquelas que foram utilizadas nas pinturas rupestres, nomeadamente em Lascaux:

a pintura (...) não por acaso ela começou em grutas, sem luz, (...) precisamente grutas iluminadas por dispositivos muito parecidos com os que temos neste Fórum [isto é, na exposição]. (...)

P. ex, (...) foram encontradas cordas e lamparinas muito parecidas com as do Pedro e é arrepiante (...) é muito impressionante até formalmente e a dimensão [comparando] com as primeiras lamparinas feitas pelo Homem no famoso Poço de Lascaux.



Figura 262. a construção artesanal das lamparinas antes de serem cozidas, na Oficina Brâmica, sediada no Porto (ao todo 55 peças, sendo três delas sobresselentes, caso houvesse necessidade de substituir alguma).



Figura 263. a lamparina com azeite, ainda antes de ser colocado o pavio. Foram utilizados aproximadamente 25 litros de azeite para a realização desta performance. O fundo da taça era marcado com uma cruz, só parcialmente notado.

A concepção lumínica deste ritual performativo foi inspirada no dramatismo da estética barroca, de forte contraste entre a luz das lamparinas e a escuridão do espaço envolvente, entre o preto da alcatifa e o branco da túnica que empregávamos durante o rito, contribuindo para enfatizar a cenografia do próprio cerimonial (Figuras 264 a 266).



Figura 264. o performer a acender uma das lamparinas, destacando-se o alto contraste entre o claro-escuro (*chiaroscuro*), típico da estética barroca.

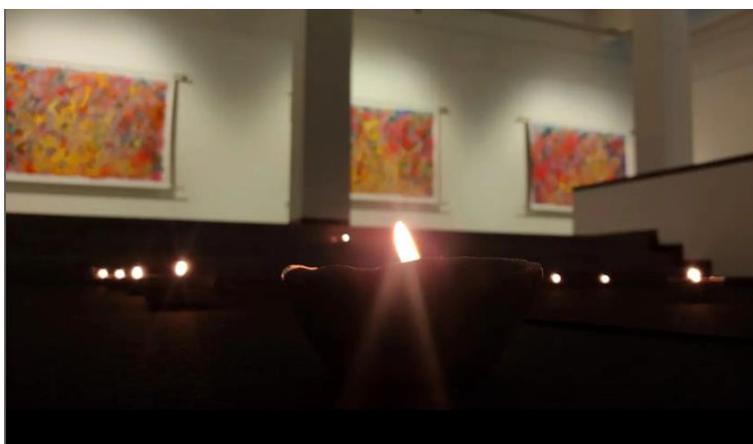


Figura 265. fotografia de várias lamparinas acesas. Ao fundo, a série *ao cair da noite, o fogo do núcleo III*.



Figura 266. A performance era realizada diariamente, mesmo nos dias em que se encontrava encerrada ao público em geral, como atesta esta fotografia que, por esse facto, tem a iluminação das restantes obras do espaço envolvente apagada.

Ainda a respeito da luminosidade conferida pelas lamparinas, que ia crescendo gradualmente devido ao acto performativo diário, António Gonçalves, artista e moderador da mesa-redonda com que encerrou a exposição, fala dessa luzência como uma necessidade real para se poder dar a ver as pinturas dessa sala, pois, *a pintura não se vê sem a luz*. Portanto, era como se, através da performance, *tivéssemos também um resgate constante dessa hipótese de vermos melhor, se assim pudéssemos dizer, porque estávamos a aumentar a luminosidade* (cfr. Anexo 2).

A visualização do espaço performativo, com um número sempre crescente das candeias acesas que iam ampliando a luminosidade envolvente, era enquadrada pela frase derivada de São João Baptista que apresentava os núcleos III e IV que, como vimos, indicava o fogo como elemento de purificação (Figura 170). Portanto, o fogo das lamparinas aproximava-se do fogo da figura de cera em combustão. Também Tomás Maia no seu ensaio sobre a exposição (Maia, 2022, p. 69, cfr. Anexo 1) religa estes dois núcleos através do elemento fogo enquanto *matéria cromática*, pois aquele passa da representação de *labaredas indómitas* das pinturas para a chama presente nas lamparinas.

Em ambos os núcleos se procurava, simbolicamente, um sentido purificador e transfigurador da finitude, de modo que, através do acto performativo, a penumbra da sala ia recuando dando lugar a uma gradual luzência.

Conforme vimos anteriormente (Tópico [1.2.1] *o fogo é naturalmente um símbolo de morte*), o profeta Jó (Bíblia de Jerusalém, 2003, 10, 20-22) reconheceu que a sombra e a escuridão estavam associadas à morte, enquanto a luz simbolizava a clarividência, a vida. Assim, face às trevas, contrapunha-se a luz. De modo que, a luz que irradiava da chama do fogo, poderia, pois, aspirar a ser um sinal salvífico. É desta ligação (material e espiritual) de que fala Daniel Faria (2009, p. 51):

Se acender a luz
Não morrerei sozinho

Tal enquadramento podia, ainda, remeter, como já assinado, para a acção do poeta Gorchakov quando se esforça por deixar acesa uma vela na piscina de Santa Catarina, a fim de *salvar a todos...* (Tarkovski, 1983, DVD).

Então, face à finitude, esta performance afirma a vida, consolidando-a figuradamente através das labaredas, uma vez que estará para vir *quem purificará o ser humano* recorrendo ao *fogo*. Ou ainda, face à inevitável extinção, esta performance contrapõe uma dimensão simbólica como caminho de re-significação do existir humano. Por isso, à arte não caberá explicar a morte, antes

reconfigurá-la sob múltiplas propostas que façam despontar configurações capazes de transcender os seus limites. De forma que somente o artista, enquanto criador, poderá reavivar esse fogo, executando o ritual de *acender* a chama *onde caíra a noite* (Maia, 2022, p. 69, cfr. Anexo 1). O artista, enquanto criador, procurará, portanto, fazer luz onde antes havia escuridão. Consequentemente, a sua acção está próxima do acto original de Deus quando gera a partir da sentença *Faça-se Luz* (Bíblia de Jerusalém, 2003, Gn 1, 3).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação em arte que realizámos teve como objectivo geral o desenvolvimento fundamentado e maturado de uma prática artística assente numa componente teórico-conceptual solidificada em torno da temática da finitude humana (cfr. objetivos), capaz de suscitar, naqueles que se deparam com as obras de arte, uma reflexão sobre o seu próprio existir.

Assim, na Parte I desta investigação, em torno da fundamentação teórico-conceptual, formulámos um conjunto de pressupostos na tentativa de responder à pergunta inicial que orientou esta investigação, a relembrar: *como criar objectos artísticos capazes de interpelar a condição de finitude do espectador, conduzindo-o ao questionamento da sua existência?*

A fim de melhor compreender aqueles que se deparam, de um modo consciente, com obras de arte, analisámos algumas das considerações actuais acerca do espectador contemporâneo na lógica da recepção, em função dos objectivos circunscritos desta investigação. Ficou patente, face às inúmeras solicitações da sociedade presente – e, nomeadamente, à proliferação de imagens de todo o tipo que contribuem, também, para que o ser humano alicerce a sua reflexão acerca da realidade, – a dificuldade que o espectador, caracterizado como *distráido* (Pinto de Almeida, 2018), tem em mais do que olhar para as obras de arte, *vê-las*, relacionando-se, de um modo crítico, com estas. As relações que o sujeito humano estabelece com o real, e com o real imagético das imagens, parecem tender cada vez mais à uniformização no contexto de um espectáculo mediatizado, como assinalou Debord (1991).

Neste sentido, José Jiménez, a partir de uma interpretação de cariz kantiano, apresenta a imagem artística bem distinta do massificado universo de imagens fugazes, devido à sua *intencionalidade desinteressada* (Jiménez, 2019). Assim, direciona o foco da sua reflexão sobre a recepção da obra de arte para a criação artística e faz um apelo aos artistas que criem imagens desvinculadas dos fins programáticos a que estão sujeitas aquelas do universo mediatizado. Groys (2009, tópico n. 4, [URL]) vai mais longe e enfatiza que mesmo os artistas devem criar obras de arte tão personalizadas que acabem por se distinguir da criação da restante comunidade artística.

Ora, atendendo a este contexto, tornou-se mais explícita a importância de desenvolver um trabalho totalmente original, fruto do desenvolvimento desta investigação, e não derivado ou dependente do universo mediatizado de imagens.

De forma a dar resposta a esta problemática, criámos e desenvolvemos os nossos próprios conteúdos artísticos, sustentados em três hipóteses, recorrendo ao cruzamento de meios como a videoarte, a performance e a pintura, enquadrados na tradição pictórica ocidental a partir do pré-Renascimento.

Tais pressupostos procuraram, inicialmente, atender a uma problemática que, dada a sua importância fundamental – a questão da morte –, procurávamos averiguar a sua pertinência para o desenvolvimento da nossa prática artística. É, assim, que surge a [I] Hipótese Temática: a finitude, como possibilidade de impactar o espectador. Analisando propostas criativas vindas das artes plásticas, do cinema ou da literatura, mas também assentes em proposições filosóficas, procurámos fundar um enquadramento sobre a temática da finitude humana de um ponto de vista artístico. Assim, socorremo-nos, nomeadamente, de Didi-Huberman (2011) o qual enfatiza que, para se prestar culto às obras de arte, o espectador deve partir da situação exemplar de estar diante de um túmulo, uma vez que este nos põe em confrontação com a nossa própria morte. A abordagem de Didi-Huberman consolidou a pertinência do tema da [I] Hipótese e teve um impacto directo na análise de obras artísticas, bem como na nossa própria produção plástica (de onde se destacam, p. ex., *Negative Megalith #5* de Michael Heizer e o painel central do nosso tríptico *Odisseia biográfica* (1980-20...)).

Recorremos, igualmente, à obra magna de Martin Heidegger – *Ser e Tempo* –, a fim de examinar um conjunto de caracteres que qualificam existencialmente o ser humano e que demonstram o quanto este tem uma *Disposição* ontológica para se abrir ao questionamento da sua finitude (nomeadamente através da arte), adoptando uma existência mais *autêntica* ao reconhecer-se enquanto *ser-para-a-morte* (Heidegger, 2008). A partir das considerações que tecemos sobre estes autores, cremos ter assegurado suficiente robustez argumentativa da temática da morte para captar a atenção do espectador contemporâneo, pois, quer Didi-Huberman, quer Heidegger justificam a universal e atemporal necessidade humana de encarar a sua própria finitude, furtando-se a comportamentos evasivos. Foi a partir desta perspectiva que analisámos as figuras ambigualmente mortais de Michaël Borremans ou os rostos petrificados de Jorge Molder, que nos remeteram para a personificação da Morte n’*O Sétimo Selo* de Bergman, tendo o conjunto destas obras contribuído para o desenvolvimento da produção artística presente nesta investigação.

No entanto, mesmo quando o assunto é ontologicamente imprescindível – como é o da temática da finitude humana –, tal não garante que os potenciais espectadores se permitam despende algum tempo a contemplar obras de arte assentes nessa temática. Ou, pelo menos, o tempo suficiente para se deixarem *cativar* por esta, tal como salientou a raposa do Príncipezinho a respeito das coisas com as quais se gostaria de criar laços (Saint-Exupéry, 2019).

De modo que, em última instância, será sempre o espectador a espoletar a sua (pre)disposição para a recepção da obra. Fica, portanto, assim testado o limite da [I] Hipótese temática: a finitude.

Tal ilação mostrou-se extensível às restantes hipóteses apresentadas nesta investigação – na tentativa de cativar a atenção do espectador para a obra de arte –, expondo a insuficiência das mesmas em dar uma resposta contundente ao problema de pesquisa.

Cientes da *angústia* que o tema da morte provoca, considerámos, então, uma outra Hipótese, focada na forma como esta temática poderia ser expressa: menos descritiva, taxativa (ou seja, menos pornográfica), procurando, antes, abeirar-nos de representações mais figuradas, simbólicas (enfim, uma linguagem erotizante).

Propusemo-nos, então, abordar a finitude assente numa linguagem figurada a que denominámos de [II] Hipótese processual: a poética.

Pensadores como Roland Barthes contribuíram para realçar, não só o conteúdo, mas também a importância da forma como as coisas se podem manifestar. Assim, face àquilo que denomina como uma exibição pornográfica do real – totalmente explícita, declarativa, taxativa até, sem azo para quaisquer dúvidas –, é possível contrapor com uma proposta erótica, que resista à voragem do imediatismo (Han, 2016), vocacionada para o ser das coisas se ir desvendando (Heidegger, 1989). Será, portanto, através do simbólico que o sensual se expressa e cativa o espectador, porque deixa algo para este desvendar.

Também neste sentido, a ênfase que Ricoeur coloca na linguagem simbólica para abordar temas essenciais à existência humana, como é o caso da finitude, mostrou-se fundamental para esta investigação. Assim, atendendo ao facto de o símbolo possuir duas componentes – real, factual e, simultaneamente, figurada, conotativa –, adquiriu um sentido operativo que explorámos na Parte II da investigação, recorrendo aos elementos água e fogo que permitem, igualmente, uma significação dupla, possibilitando apresentar figuradamente a finitude quer enquanto fim, quer enquanto transfiguração desse fim. Fizemo-lo sob dois pontos de vista:

1. De um ponto de vista teórico-conceitual, analisámos um conjunto de trabalhos artísticos sob o prisma destes dois elementos naturais, (re)lendo-os figuradamente quer como elementos destrutivos quer como (re)criadores;
2. No plano da prática artística, trabalhámos estes dois elementos naturais também numa dupla configuração, enquanto símbolos transfiguradores da finitude humana.

A arte apresenta-se, portanto, como uma actividade que potencia no humano uma outra forma de observar e interagir com a realidade que não necessariamente baseada numa lógica utilitária – de mera serventia – que procura uma funcionalidade nas coisas, impedindo o espontar do ser. A relação que se estabelece com uma obra de arte permite, então, instaurar um evento inabitual entre o ser humano e o modo rotinado com que se encontra no mundo. A possibilidade deste incidente, dado inesperadamente, será aquilo a que Heidegger apelidará de abertura poética da obra, exactamente porque fomenta, de um modo muito pungente, uma atitude receptiva (quicá, de espanto), capaz de fazer desvelar o ser das coisas.

É neste impulso *extra-ordinário*, capaz de abrir uma fenda no modo banal de o espectador contemplar o mundo e se posicionar nele que, também, se poderá dar o momento *punctum*, segundo Roland Barthes (2019). Mas este não consegue ser alvo de caracterização sistemática, exactamente porque depende da especificidade biográfica de cada espectador diante de um objecto que lhe seja familiar (como frisou Barthes) ou, mesmo que não lhe seja familiar, que o artista leve o espectador a familiarizar-se com esse objecto de contemplação (como enfatizou Tarkovski). Ora, isso nem sempre acontecerá. No caso específico de Barthes, esses momentos expressavam-se relacionados com a memória da sua falecida mãe (cfr. Barthes, 2019 e 2009). Nesse sentido, nada nos garante que uma dada obra de arte provocará um *punctum* num espectador ao ponto de o ferir ou mesmo o mortificar (Barthes, 2019). Estamos, também aqui, diante dos limites da [II] Hipótese processual: a poética, como resposta ao problema de pesquisa. Exactamente porque, quer a *Disponibilidade* de cada espectador para se relacionar com a obra de arte para lá da *mera serventia* (Heidegger), quer a sua condição biográfica (Barthes), se tornam determinantes para que uma receptividade contundente (*punctum*) possa despontar, visto que só assim se poderia desvelar o ser da obra e, conseqüentemente, levar o espectador ao questionamento do sentido último da sua existência.

Advogamos, pois, que é no apelo e incitamento ao espectador em assumir um papel activo na recepção da obra de arte que esta pode espoletar nele novas formas de conceber o mundo e, nisto, abrir-se ao questionamento de si mesmo que a obra lhe pode trazer. É neste contexto de incitamento que recuperamos o apelo que o sacristão faz a Eugenia na *Nostalgia* de Tarkovski: *Infelizmente quando está alguém distraído, alheio à invocação, então não acontece nada*. Para no fim, dando o exemplo das outras mulheres que rezam com devoção, enfatizar que elas têm fé, como que salientando que é por isso que se abrem ao mistério – quer do transcendente, mas também, porque não, da arte – e algo, no âmbito da recepção da arte, acontece.

No fundo, tem de haver uma *Disponibilidade* interior (Heidegger), uma fé (Tarkovski), que permita a abertura do espectador à obra de arte para que se dê um momento *punctum* (Barthes). A arte só se assume, então, como instigadora do existir humano quando o espectador

se permite deixar interpelar por esta, o que em última instância, depende – sem com isto querer tirar a responsabilidade ao criador artístico –, de si mesmo, como temos vindo a salientar.

O espectador que não se disponha a esta abertura pouco ou nada retirará da realidade artística que observa, por muito que a obra de arte seja sedutora e possua um tema capital para a sua existência, como o é o da finitude. Ainda assim, somos levados a crer, na esteira de Rui Chafes (2012, p. 62), que, *se houver uma pessoa, uma só pessoa, que seja tocada, que se emocione, uma única, a arte será salva*. Continuaremos, assim, a desenvolver uma prática artística assente nos pressupostos aqui debatidos, na expectativa que esse espectador não cesse de chegar.

Cientes de que a sociedade contemporânea é marcada por *espectadores distraídos* (Pinto Almeida, 2018), e atentos ao apelo de José Jiménez (2019) – de que o artista deve instaurar uma diferenciação face à massificação de imagens –, avançamos com a [III] Hipótese plástica: a sensação pictórica, a partir de autores como Byung-Chul Han, H. D. Lawrence ou Gilles Deleuze e Félix Guattari. Procurámos, então, radicalizar uma diferenciação, sobretudo, no *medium* pintura. Tentámos fazê-lo a partir daquilo que consideramos ser uma das características singulares da imagem pictórica face à produção generalizada de imagens: as marcas deixadas pelas pinceladas, ora opacas ora transparentes, as sobreposições de camadas de tinta e, conseqüentemente, a materialidade desta depositada cumulativamente na superfície do suporte, etc. Talvez com isto o espectador pudesse começar a deter-se, um pouco mais demoradamente, na observação da imagem (pictórica), vendo aspectos mais sensitivos desta. Reconhecemos que tal percepção ainda não era totalmente considerada na nossa prática artística quando desenvolvemos a série *a hipótese da redenção*, assente nas Hipóteses [I] e [II]. Enquanto nestas duas primeiras Hipóteses o assunto – a temática da finitude manifestada poeticamente – se mostrava importante para que o espectador pudesse reflectir sobre o sentido último da sua existência, a [III] Hipótese adicionou uma preocupação com a plasticidade matérica da obra artística.

Foi neste contexto que o conceito de rugosidade, expresso por Byung-Chul Han, se mostrou pertinente, dada uma dupla interpretação que possibilita para a nossa investigação: (i) uma rugosidade caracterizadora da complexidade e contingências inerentes à existência humana, desconsideradas por uma sociedade contemporânea tendencialmente hedonista (Byung-Chul Han, 2016), (ii), uma rugosidade plástica e matérica das obras de artes, capaz de exprimir as dificuldades inerentes à existência humana, numa época com propensão para apresentar peças artísticas polidas, sem qualquer densidade (meta)física.

Artistas como Frank Auerbach ou Cecily Brown tornaram-se relevantes para esta investigação, pelo modo como exploram plasticamente as suas obras, levando-as, por vezes, ao limite da

figuração e, simultaneamente, mantendo um elo com esta, capaz de ainda ligar o espectador ao mundo concreto da existência. A sua pintura não descarta, pois, um referente real que nos importa manter.

Portanto, a [III] Hipótese, a da sensação pictórica, veio elucidar-nos plenamente que, para a nossa prática artística, representar não passa por ilustrar ou tornar o explícito o real – estaríamos, cremos, próximos do campo redutor da pornografia, segundo Barthes –, antes insinuar, figurar poeticamente, de modo a potenciar a acção criativa do espectador na recepção da obra de arte – campo de actuação da sedução erótica.

Apresentadas as três Hipóteses de investigação, foi possível ensaiá-las na nossa prática artística. Assim, desenvolvemos um corpo de trabalho em torno da temática da finitude ([I] Hipótese), recorrendo a uma linguagem de pendor poetizado ([II] Hipótese), cuja plasticidade das obras tentasse captar a atenção do espectador para uma rugosidade só manifesta quando aquele se aproxima destas – fazendo-a distinguir-se, portanto, da generalidade da produção e circulação de imagens *polidas* mediatizadas (Jiménez, Byung-Chul Han).

Logo, a série de trabalhos que compõem *a hipótese da redenção* abordou a questão da finitude humana de um modo simbólico: através de umas chagas (cera derretida) que emergiam dos nossos pés enquanto realizávamos a performance e que remetiam para os estigmas que atestam a morte de Cristo. A água que previamente banhou esses pés, antes da aparição das chagas, remetia para a cena sacramental do baptismo, momento de passagem simbólica de uma vida antiga para uma vida nova, como salientámos anteriormente.

A série *a que distância caminha o solitário?* recorre a uma *semi-fábula* (Maia, 2022, p. 68, cfr. Anexo 1) para retratar a jornada humana figurada através da morte de uma formiga. A água, enquanto símbolo, voltava a estar presente, mas apenas como prelúdio do fim de vida da protagonista, que parecia ir-se dispersando nas densas e cromáticas pinceladas. Seria o sol – o elemento fogo – a imprimir um lado transfigurador ou mesmo *a possibilidade de um recomeço (redentor?) da vida*, como salientou Tomás Maia (2022, p. 68, cfr. Anexo 1).

Também o núcleo II, intitulado *esta é a noite*, se constituía como uma *semi-fábula* (Maia, *ibidem*) para destacar o quanto a existência é frágil e, num ápice, o quanto a morte se interpõe: uma abelha deparou-se com o limite da sua existência depois de embater numa teia de aranha. Mas aquilo que poderia parecer, num primeiro momento, o triunfo da aranha, apenas expôs o ordinário ciclo da vida: também esta seria colhida pela morte, simbolizada no plano em que a teia se desfez pela torrente de água. O final desta obra de videoarte tem tanto de elemento destrutivo, quanto regenerador, quando o relacionamos com o episódio do dilúvio bíblico e o seu simbolismo transfigurador. E a produção pictórica – tornada mais densa com a introdução

de cera de abelha na tinta a óleo – é, também, amplamente caracterizada por referências simbólicas cristãs, onde a abelha personifica Cristo e a aranha representa o Mal.

O núcleo III, *a cinza perdura... porém a aurora não se demorará*, apresentava – na forma de um mito, porque procura olhar para a origem e finitude do Homem (cfr. Maia, 2022, p. 69, cfr. Anexo 1) – a finitude humana através de uma figura de cera usada nas promessas religiosas que, figuradamente, se ia esgotando (isto é, derretendo) até se extinguir. Quando julgávamos estar perante o seu fim, a cera liquefeita transfigurava-se num fogo purificador, conferindo uma nova condição à anterior existência dessa figura. Tal oscilação entre morte e vida ficou, igualmente, patente no conjunto diversificado de pinturas que constituem esta série.

Por fim, convocámos a presença real do fogo – [que] *só será reavivado pela mão de um homem, o artista* [sic] (Maia, 2022, p. 69, cfr. Anexo 1) – enquanto símbolo transfigurador da existência, através da performance *ao terceiro dia aprendemos o fogo*. Assim, diariamente, ateávamos a chama, trazendo luz – e, simbolicamente, a Luz de uma vida nova – onde habitava anteriormente a escuridão – que, figuradamente, remetia para a extinção da vida.

Portanto, consideramos que os núcleos de trabalho artístico que aqui expusemos, na sua globalidade, apontaram numa direcção simbólica que dá a ver uma realidade nova, transfigurada, que vá além do limite tangível que a morte impõe ao ser humano. Consequentemente, ao ficar algo por explicitar, por dar resposta, permite-se ao espectador que se delongue no desvendar ilimitado das inquietações potenciadas pela obra de arte.

Creemos, pois, ter dado mostras de como a prática artística foi devedora da fundamentação teórico-conceptual, ao mesmo tempo que contribuiu para que esta fosse mais ampla e aprofundada na sua edificação.

Terão estas três hipóteses contribuído para responder ao problema de pesquisa que orientou a presente investigação?

Julgamos, pois, ter contribuído para conduzir o espectador a, diante da obra, poder sentir-se mais interpelado a cogitar acerca da sua própria existência. Isto, porque a temática fundamental da investigação – a finitude humana –, expressa na [I] Hipótese e configurada na [II] Hipótese, se relevou amplamente pertinente para ser levada (i) quer à análise de um ponto de vista teórico-conceptual (dado o facto de o ser humano se debater desde a sua origem enquanto espécie sobre o seu findar), (ii) quer à prática artística (a morte apresenta-se como um tema sempre actual e inesgotável de criação plástica).

Em suma, como cativar o espectador ao ponto deste se abrir ao questionamento do seu existir? Fazendo-o recordar-se de que é um ser-para-a-morte, como revelou o artista que pintava uma *Danse Macabre* no interior de uma igreja, *n’O Sétimo Selo* de Bergman. Isto porque sabia que, para captar a atenção das pessoas, representar uma caveira seria mais essencial do que pintar

uma mulher nua (cfr. 1. problema de investigação). No mesmo sentido a protagonista Virginia Woolf, nomeadamente no filme *As Horas*, de Stephen Daldry, toma consciência de que precisará tirar a vida a um dos seus personagens para que o espectador valorize mais a sua própria existência (cfr. 1. problema de investigação). Aceitando tais sugestões, também nós, no trabalho artístico aqui desenvolvido, expusemos – pelo menos, por três vezes (evidenciando, uma vez mais, a importância da simbologia do três!) – os personagens à sua extinção: o apagamento de uma formiga, de uma abelha e de uma figura de cera.

Retomemos, novamente, agora para findar esta investigação, os seus limites no que concerne à recepção da obra de arte por parte do espectador contemporâneo. Não olvidamos que a formulação do problema de pesquisa se encontrava condicionada, entre outros factores, por esta variável não controlável, pelo facto de não termos como controlar a acção do espectador, pelo menos, recorrendo à metodologia que adoptámos. Assim, uma das consequências que se pode retirar da imponderável postura do espectador (momentâneo ou permanente) perante uma obra de arte passa por aceitar a primazia deste em todo este processo. Tal ilação não pode, como já destacámos, retirar a incumbência nem a responsabilidade ao artista para desenvolver as estratégias que considere mais adequadas visando, num primeiro momento, desenvolver a sua prática artística em liberdade e, num segundo, potenciar a abertura do espectador à sua criação plástica.

No entanto, a questão inicial de pesquisa – que só parcialmente pôde ser respondida –, fica justificada pela praticabilidade que as três Hipóteses elencadas evidenciaram para a criação e desenvolvimento de um corpo teórico-prático fundamentado, contribuindo, desta forma, para atingir o principal objectivo proposto por esta investigação. Pelo que, no fim de contas, a última questão a colocar acerca dos resultados desta investigação deve ser direccionada para o quanto este objectivo geral terá sido atingido?

Ficou patente que a componente teórico-conceptual orientou de um modo decisivo a prática artística, contribuindo para o desenvolvimento do tipo de trabalhos realizado, quer em termos de temática, como nos modos processuais e plásticos de a expressar, ao ponto de lhe conferir uma nova expressão autoral, como ficou demonstrado na passagem *d'a hipótese de redenção* para o conjunto de trabalhos desenvolvidos *n'a aurora não se demorará*.

Não só a investigação foi importante para repensar e alicerçar a nossa produção artística, enquadrando-a num conjunto vasto de obras plásticas que operam em torno da temática da finitude humana, como nos permitiu adquirir maior sensibilidade artística para as materializarmos poeticamente.

É, portanto, neste sentido, que esperamos poder contribuir para o campo da reflexão sobre a criação artística e que poderá ser alvo de trabalho por parte de outros investigadores e artistas. Também nós nos propomos continuar a aprofundar os frutos desta investigação, quer no contexto académico, quer na prática artística, nomeadamente alargando-a, igualmente, para os elementos naturais: terra (enquanto lugar de deserto, tanto arido como fecundo) e ar (enquanto sopro destrutivo e divinizador).

Findada esta investigação e cumpridos os principais objectivos a que nos propusemos, cremos, pois, ter somente dado início a uma prática artística autoral, cujo encargo passará, enquanto a vida nos permitir, por ir realizando sempre a mesma obra (não obstante as temáticas, o modo de as expressar e a sua materialização plástica): expor a finitude, sempre a finitude, para mais nos abeirarmos de um viver em plenitude.

RESUMEN AMPLIADO DE LA INVESTIGACIÓN EN ESPAÑOL

INTRODUCCIÓN

La escritora Herta Müller, premio Nobel de literatura en 2009, escribió *La bestia del corazón* (Difel, 1999, p. 97-98), donde, en un momento dado, nos narra la historia de un grupo informal reunido alrededor de un hombre muerto:

El hombre de la pajarita negra yacía muerto sobre el asfalto, donde había permanecido de pie durante años. La gente se agolpaba a su alrededor. El ramo marchito aparecía pisoteado.

Kurt había dicho que los locos de la ciudad nunca mueren. Cuando se desploman, del lugar en que caen surge otro igual. El hombre de la pajarita negra se había desplomado. Y otros dos habían surgido del asfalto: un policía y un vigilante.

El policía dispersó a la muchedumbre. Le relucían los ojos, tenía la boca mojada de tanto gritar. Se había hecho acompañar por el vigilante, quien estaba acostumbrado a tirar de la gente y dar palizas.

El vigilante se colocó delante de las suelas de los zapatos del muerto y embutió las manos en los bolsillos del abrigo. El abrigo olía a nuevo, a sal y aceite como las telas impregnadas en las tiendas. Como en todas las tallas únicas para vigilantes, las mangas le quedaban cortas. El abrigo del vigilante estaba presente. También la gorra nueva del vigilante. Sólo los ojos bajo la gorra estaban ausentes.

Tal vez la huella de la niñez paralizaba al vigilante junto al muerto. Tal vez bajo su cráneo anidaba un pueblo. Tal vez pensó en su padre, a quien llevaba tiempo sin ver. O en el abuelo que ya había muerto. Quizás en una carta con la enfermedad de su madre. O en un hermano que tenía que apacentar las ovejas de patas rojas desde que el vigilante se había marchado de casa.

La boca del vigilante era demasiado grande para aquella estación del año. La tenía abierta, porque en invierno no había ciruelas verdes con que llenarla.

Junto al muerto, quien después de tantos años estaba a punto de volver a ver a su mujer bajo tierra, el vigilante no podía propinar ninguna paliza.

¿En qué se aproxima esta narrativa de Herta Müller de la temática del proyecto de investigación que presentamos? Partiendo de un evento de la vida cotidiana, esta historia presenta dos formas de actuar ante un cuerpo que yace muerto:

1. La de un policía que, al no dejar que le afectase la situación y al no verse en el hombre muerto, cumple con su deber;
2. La de un vigilante que, delante del cadáver, repasa situaciones de su vida, quizás fundamentales para comprenderse a sí mismo y, de esa forma, se aleja de la situación y no propina ninguna paliza.

Este texto de Müller nos aproxima, por analogía, a la forma como intentaremos analizar la relación entre una obra de arte y quien la observa, siendo que en este proceso se puede mantener como un mero observador o convertirse, efectivamente, en espectador al entrar en una relación de diálogo con la referida obra, como profundizaremos posteriormente.

Alrededor de un cuerpo inanimado, se reúne un grupo de curiosos que se detiene durante unos momentos para contemplarlo. La muerte añade, de ese modo, una cierta atracción. Del grupo informal se destacan dos observadores: un policía y un vigilante, siendo que este último se dejará interpelar por el elemento que analiza, pasando, de ese modo, de la condición de mero observador para la de espectador al abrirse un diálogo con lo que observa.

El policía asume el comportamiento de un guardián al cumplir su papel de interviniente y defensor del orden público. Por otro lado, el vigilante actúa como un espectador que se deja interpelar por la *obra de arte, lo cual ocurre* en el momento en el que *se colocó delante de las suelas de los zapatos del muerto y embutió las manos en los bolsillos del abrigo*. O sea, durante unos momentos se permitió abdicar de su papel de interviniente y defensor del orden público para detenerse, absorto, en la *obra*. De ese modo, la situación lo hace abrirse a otra realidad que no está allí presente; lo hace viajar a su mundo interior que, en último caso, lo podrá llevar a cuestionarse sobre el sentido de su existencia. Físicamente, el vigilante se mantenía presente en medio de la multitud, pero su pensamiento vagaba, de ahí que su mirada, por debajo de la gorra, se encontrara ausente, no viendo a nadie a su alrededor. Durante unos momentos, hasta llega a dejar de cumplir su papel social de guarda de la comunidad, papel en el que estaba acostumbrado a tirar de la gente y dar palizas, para pasar a quedarse boquiabierto.

Así, lo que pretendemos averiguar es cómo una práctica artística puede suscitar en el espectador una reacción que lo lleve, durante unos momentos, a abstraerse de la vida cotidiana y confrontarse con sentidos que la obra puede desencadenar, en último análisis, llevándolo a cuestionarse sobre sí mismo.

El texto de Müller, por los dos comportamientos que contrapone –el del policía y el del vigilante–, nos sugiere una vía de investigación: la temática de la finitud humana como forma de incitar al ser humano a reflexionar sobre su propia existencia.

Consideramos, pues, que el cuestionamiento humano sobre su propio perecer, que lo lleva muchas veces a aflorar un sentido último para su existencia, se presenta como una materia cuya pertinencia es intemporal y susceptible de profunda investigación artística, en cuanto medio privilegiado de la expresión de la duda humana. También sigue esta línea el pensamiento del Cardenal Tolentino Mendonça:

No sabemos lo que es la muerte, pero esa inquietud habita en nuestro ser. Algunos de nosotros, partiendo de esa angustia, la transfiguran, materializando algo en el ámbito de la expresión plástica. Nos muestran la realidad de una forma diferente, más como una pregunta que se lanza, con la finalidad de aproximar esa inquietud primordial, que como una respuesta (cfr. Tolentino Mendonça (cfr. Tolentino de Mendonça, 2021, [URL])).

Ingmar Bergman, a través de Antonius Block, el caballero de *El Séptimo Sello* (1957), nos hace ver que el arte, la pintura en este caso específico, puede conducir al Hombre a la reflexión sobre el último momento de su existencia. Por eso, en el momento de la personificación de la Muerte –que según Luís Miguel Oliveira es *la más perenne «encarnación» de toda la historia del cine* (Oliveira, 2008, p. 85) – intenta sorprender al protagonista, sin embargo, este no lo hace y en su lugar habla con ella, intentando atrasar el momento del desenlace final y, en este intervalo, encontrar respuestas para el sentido de la vida:

Block: Tú juegas ajedrez, ¿no?

Muerte: ¿Cómo sabes eso?

Block: ¡Ah! Lo he visto en pinturas.

Muerte: Sí, realmente soy un excelente jugador (Bergman, 1957, DVD).



Figura 267. Ingmar Bergman, *El Séptimo Sello* 1957, (DVD), Suecia, 96 min., p&b, sonoro
Fuente: fotografía propia a partir de fotograma de la película.

Block reconoce a la Muerte, la ha visto en las paredes de las iglesias medievales jugando al ajedrez o danzando con los vivos.

Queda así patente que, esporádicamente, los artistas son capaces de abrir una brecha en la vida cotidiana y mostrar vestigios de los últimos aspectos de la existencia humana. Esto no es para sosegar a la humanidad, sino para mantener esa *inquietud primordial* a la cual se refiere Tolentino Mendonça.

Por eso, el pensador Eduardo Lourenço, al indagar sobre el último sentido de la actividad artística en su tratado *Da Pintura* (Lourenço, 2017, p. 55), considera que el mundo del arte es el mundo de la transfiguración, donde los fundamentos se *reducen a su* unidad y a las conexiones

fundamentales. Además termina con la siguiente cuestión: ¿y no será la muerte una de esas conexiones?

El filósofo Hottois lo defiende así: ante situaciones límite, cuando el Hombre se enfrenta a su finitud, las respuestas esencialmente simbólicas se presentan como las más dignas (Hottois, 2003, p. 358).

Por lo tanto, a través de la creación de sentidos, principalmente de amplitud poética, y consecuentemente en la búsqueda ilimitada para (re)interpretarlos, es como el Hombre se muestra capaz de esbozar respuestas para sus cuestiones existenciales, *pues la única respuesta digna del Hombre al problema de su condición – al sufrimiento, a la finitud – es y debe continuar siendo esencialmente simbólica* (Hottois, *ibidem*).

Este es el tema de la presente investigación: profundizar en la temática de la finitud humana con la finalidad de explorarla en el ámbito de las artes plásticas (de cariz simbólico-poético), teniendo como objetivo la construcción de una práctica artística bien pensada.

1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

En la novela *Las horas* de Michael Cunningham, autor premiado con el Pulitzer en 1999, Virginia Woolf se debate con la necesidad de que tenga que morir uno de los personajes de la obra *Mrs Dalloway*. Inicialmente, pensará en el personaje de Clarissa Dalloway, que *morirá a mediana edad. Se quitará la vida, probablemente, a causa de algo sin importancia (¿cómo hacer que ese comportamiento resulte convincente, trágico en vez de cómico?)* (Cunningham, 2002, p. 81). Más adelante, en la narración de Cunningham, Virginia descarta esa posibilidad:

Morirá cualquier otra persona. Debe ser alguien con una inteligencia superior a la de Clarissa; debe ser alguien con un talento y un dolor suficientes como para darle la espalda a las seducciones del mundo (...) (Cunningham, 2002, p. 149).

Así, Virginia imagina que quien morirá deberá ser:

Alguien fuerte de cuerpo, pero frágil de espíritu – alguien con un toque de genio, de poesía, oprimido por la mecánica del mundo, por la guerra y por el gobierno, por médicos; alguien que es, técnicamente hablando, demente porque ve significado en todas partes, sabe que los árboles son seres sensibles y los gorriones cantan en griego. (...) Será un poeta trastornado, un visionario quien morirá (Cunningham, 2002, p. 204).

En la película *Las horas* (2002) de Stephen Daldry, basada en la obra de Cunningham, el extracto anteriormente citado es transpuesto para un diálogo entre Virginia Woolf y su marido, Leonard Woolf. Él empieza preguntándole a su esposa: *En tu libro dices que alguien tiene que morir, ¿por qué?, ¿o es una pregunta estúpida?* La respuesta de Virginia se muestra relevante para que lancemos el problema de estudio de esta investigación:

Virginia Woolf: Alguien tiene que morir para que nosotros valoremos más la vida.
Por el contraste.
Leonard Woolf: ¿Y quién muere? Dice.
Virginia Woolf: Muere el poeta. El visionario (Daldry, 2002, DVD).



Figura 268. Stephen Daldry, *Las Horas*. 2002, (DVD), Estados Unidos, Reino Unido, 114 min., color y sonido

Fuente: fotografía propia a partir de fotograma de la película.
(Dice Woolf: Muere el poeta)

La necesidad que tiene Virginia Woolf de matar a uno de los personajes principales de esta historia –por cierto, al artista, al que trabaja poéticamente la realidad– está relacionada con la indagación sobre el sentido de la vida que pretende explicar en su obra, con la finalidad de que el espectador pueda vivir de un modo más *auténtico*, como diría Heidegger, conforme veremos más adelante.

Por lo tanto, intentaremos defender que la relación del *espectador* con una *obra de arte* puede ser potenciada cuando su temática remita para la problemática de la finitud humana: el arte como vía de indagación del hombre sobre sí mismo, y la reflexión acerca de la finitud como un medio incisivo para realizarla.

Volvamos entonces de nuevo a la película *El Séptimo Sello* de Bergman para analizar el diálogo que el escudero Jöns establece con un pintor mientras este realiza una obra en el interior de una iglesia. De cierta forma, se aproxima a la opinión manifestada por Virginia Woolf.

Jöns: ¿Qué representa esto?

Pintor: La Danza de la Muerte.

Jöns: ¿Y esa es la Muerte?

Pintor: Sí; se los lleva a todos bailando.

Jöns: ¿Por qué pintar semejante tontería?

Pintor: Pensé que serviría para recordar a las gentes que tienen que morir.

Jöns: Bueno, pero no los hará sentirse más felices.

Pintor: ¿Por qué debe uno hacer siempre felices a las gentes? No sería mala idea asustarlas un poco de cuando en cuando.

Jöns: Entonces cerrarán los ojos y se negarán a mirar su pintura.

Pintor: ¡Oh, ya mirarán! Una calavera es casi más interesante que una mujer desnuda.

Jöns: Si los asustas...

Pintor: Ellos pensarán... (Bergman, 1957, DVD).



Figura 269. Ingmar Bergman, *El Séptimo Sello* 1957, (DVD), Suecia, 96 min., p&b, sonoro
Fuente: fotografía propia a partir de fotograma de la película.
(Dice el pintor: Para recordar a la gente que tienen que morir.)

El pintor dice: *Ellos pensarán...*; es decir, van a recordar la finitud de sus vidas a través de la representación artística y con esto, tal vez, valorizar su propia existencia como destacó Virginia Wolf.

Intentaremos conducir esta investigación inmersos en este contexto: explorar artísticamente configuraciones de la finitud humana con el propósito de interrumpir la forma habitual que hay de relacionarse con las cosas del mundo. La intención es estimular la reflexión sobre el sentido último de la existencia.

Esta es la posición que defiende Deleuze, quien, por intermediación del escritor D. H. Lawrence, describe al artista como aquel que rasga firmamentos *para hacer pasar una corriente de aire proveniente del caos* (Deleuze, Guattari, 1992, p. 178) que opere las *destrucciones necesarias* para restituir la incomunicable novedad que se había dejado de saber ver (Deleuze, Guattari, *ibidem*).

Por ello, el arte es difícil, como destaca Jiménez, una vez que nos lleva, *en sus momentos de plenitud máxima, al conocimiento de la línea tenue y casi evasiva que separa la vida de la muerte* (Jiménez, 2019, p. 158).

En esta línea de pensamiento, formulamos la siguiente cuestión principal que motiva el desarrollo de esta investigación:

¿Cómo crear objetos artísticos capaces de interpelar a la condición de finitud del espectador, conduciéndolo a cuestionarse sobre el sentido de su existencia?

2. OBJETIVOS

Objetivo general

Esta investigación está dividida en dos partes: una de cariz teórico-conceptual y otra en el ámbito de la creación artística, que procura responder a la primera y cuyos *medios* de trabajo son el videoarte y la pintura. Así, presentamos en el plano teórico-conceptual dos hipótesis de investigación: la temática de la finitud humana ([I] Hipótesis) y una forma de expresarla poéticamente ([II] Hipótesis). Consideramos estas hipótesis con relevancia suficiente como para que sean objeto de la creación de un trabajo artístico que enfatice sus principales conclusiones. No obstante, esa práctica debe ser lo suficientemente autónoma como para extraer sus propias cuestiones plásticas ([III] Hipótesis).

En vista de este propósito, hemos dividido esta investigación en dos partes principales: (i) una de carácter teórico-conceptual y (ii) otra que pretende dar respuesta a la primera en el ámbito de la creación artística, cuyos medios de son, sobre todo, el videoarte, la pintura y la *performance*. Así, presentamos, a nivel teórico-conceptual (i), dos hipótesis de investigación: el tema de la finitud humana ([I] Hipótesis) y una forma de expresarla poéticamente ([II] Hipótesis). Consideramos estas hipótesis lo suficientemente relevantes como para ser motivo de la creación de un trabajo artístico (iii) que enfatice sus principales inferencias. Sin embargo, esta práctica debe ser lo suficientemente autónoma como para plantear sus propias cuestiones plásticas ([III] Hipótesis).

Objetivos específicos

La consecución de este gran objetivo implica la investigación de los siguientes aspectos: (1) un análisis alrededor del debate actual sobre la recepción de la obra de arte, sobre todo dirigido hacia la práctica artística, así como el impacto que tiene en el espectador contemporáneo, que se considera *distraído*; (2) presentar la [I] Hipótesis temática: la finitud como una manera de captar la atención del espectador y consecuentemente potenciar el cuestionamiento de su propia existencia; concebir una forma poética ([II] Hipótesis) de organizar y plantear la temática de la finitud humana; (4) para ello, recurrir a los símbolos del agua y del fuego como elementos capaces de presentarnos una transfiguración simbólica de la muerte; (5) analizar un conjunto de obras de artistas demostrativas de los temas abordados en las hipótesis [I] y [II], para que sirvan de orientación e inspiración para la producción artística; (6) desarrollar y presentar un conjunto de trabajos artísticos, a través de los medios videoarte, pintura y *performance*, basado en su

expresión plástica ([III] Hipótesis). Este conjunto de trabajos deberá exponer la temática de la finitud humana ([I] Hipótesis) de una forma poético-simbólica ([II] Hipótesis), a través de los símbolos del agua y del fuego (como elementos de transfiguración), con la intención final de captar la atención del espectador. Por último, (7) dar a conocer a la comunidad académica, artística y al público en general el camino de maduración de una práctica artística de autor desarrollada a lo largo de esta investigación.

3. MÉTODOS Y TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN

Esta investigación fundamenta su metodología en una interdisciplinariedad que se construye a partir de la relación entre el aspecto teórico-conceptual (Parte I) y la práctica artística (Parte II). En la base del aspecto teórico, se encuentra una búsqueda por la interpretación y el sentido de la existencia humana y en qué medida el arte puede contribuir para la *Comprensión* del ser del humano. Así, la metodología que se sigue en esta investigación, aunque de un modo heterodoxo y vagamente difundido, se aproxima de una orientación ontológico-fenomenológica que también es hermenéutica, pues, como destaca Isabel Gomes, todo *hombre tiene una estructura hermenéutica* (Gomes, in Ricoeur, 1995, p. 17).

La *fundamentación teórico-conceptual* se inicia abordando la relación de diálogo que el espectador y la obra de arte pueden establecer entre ellos, con el fin de enumerar los principales elementos de esa interacción en el presente. Este análisis recurre al debate estético actual, el cual intenta indicar algunas de las principales dificultades con las que el espectador se encuentra en una relación (fenomenológica) con la obra de arte. Como resultado de la observación de esta relación, esbozaremos un conjunto de hipótesis de trabajo con la finalidad de mitigar las fronteras que tienden a dificultar esta interacción, cuyo último objetivo pasa por la apertura del espectador al ser de la obra como un camino para el descubrimiento de su propio ser, a través del tema de la finitud. En este sentido, el análisis en torno a la relación entre el espectador y la obra de arte intentará contribuir para una fundamentación ontológica de la obra de arte como agente de apertura fenomenológica del ser del espectador.

En un segundo momento, trabajaremos en las Hipótesis de investigación que resulten del debate alrededor de la recepción de la obra de arte. Presentaremos tres hipótesis: La temática de la finitud humana –que surge como [I] Hipótesis–, apoya su base argumentativa en dos abordajes filosóficos que surgen de marcos conceptuales diferentes pero con la posibilidad de entrecruzarse alrededor de la finitud humana. Nos referimos a Didi-Huberman y Martin Heidegger, quienes tratan sobre la *Angustia* que el ser humano puede enfrentar cuando se ve coaccionado a reflexionar sobre lo que la muerte representa para él mismo. Los dos señalan dos comportamientos resultantes: (i) uno *lúcido* (Didi-Huberman), donde el Hombre asume una existencia auténtica por reconocerse como *ser vuelto hacia la muerte* (Heidegger) y (ii) otro *evasivo* (Didi-Huberman), consintiendo vivir en la *inautenticidad* (Heidegger). Por eso, podemos mantener una terminología próxima del marco ontológico-fenomenológico anteriormente indicado, destacando el hecho de que el ser humano se constituye ontológicamente como *ser*

vuelto hacia la muerte, lo que carece de una comprensión (hermenéutica) sobre el modo *auténtico y lúcido de estar-en-el-mundo*.

También abordaremos el *procedimiento poético* ([II] Hipótesis procesual), enfatizando cómo la poética puede romper con la *evasión* de la vida cotidiana para potenciar el descubrimiento del ser del Hombre (Heidegger), creando una herida que lo afecte en cuanto espectador (Barthes), abriéndolo a la evocación simbólica de su situación como ser finito (Ricoeur).

De nuevo, entendemos que es posible mantener una orientación próxima de un marco ontológico-fenomenológico que remita, del mismo modo, para una interpretación hermenéutica. Para usar la expresión de Roland Barthes, nos acercaremos a una fenomenología *vaga, desenvuelta, incluso cínica*, al aceptar la deformación o esquivando *sus principios, según los caprichos de un análisis particular* (Barthes, 2019, p. 28-29).

Para terminar la Parte I, presentamos la [III] Hipótesis, desarrollada alrededor de las potencialidades plásticas y matéricas de la obra de arte como forma de cautivar al espectador. Para ello, recurriremos a un conjunto de indicadores capaces de expresar el entendimiento que procuramos conferir a la práctica artística desarrollada en esta investigación: (1) una exposición menos descriptiva y más sugestivo-poética (de ahí la importancia de la [II] Hipótesis); (2) una materialidad plástica que se aleja ontológicamente de las imágenes seriales mediatizadas.

Fundamentaremos nuestra hipótesis a partir de un análisis estético de índole socio-fenomenológico desarrollado por Byung-Chul Han, al dar énfasis a la rugosidad y la imperfección con las que se deben distinguir las obras de arte de las obras contemporáneas mediatizadas. Sin embargo, concluiremos este análisis acercándonos a Deleuze y Guattari y a su forma de abordar el arte como lógica de la sensación frente al ámbito del pensamiento lógico-representativo. En este punto, estaremos más alejados del tono ontológico-fenomenológico-hermenéutico que acompaña, de un modo difuso, la globalidad de esta investigación.

La Parte II engloba un conjunto de obras de arte que contextualizan y contribuyen para la creación y el desarrollo del componente artístico con el que concluiremos esta investigación. Empezaremos caracterizando los conceptos *agua* y *fuego* como elementos simbólicos de una muerte transfigurada. Recurrirémos a un análisis interpretativo de inclinación hermenéutica de textos bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamentos con la finalidad de identificar un conjunto de dimensiones simbólico-conceptuales que expresen posibles significados para cada uno de los

dos conceptos. A continuación, trataremos de identificar y analizar un conjunto de obras artísticas que puedan ser observadas a partir de este prisma¹⁶².

La creación artística –tanto en los *medios* videoarte como en la pintura– se desarrollará según el análisis realizado a los conceptos *agua* y *fuego* en cuanto elementos simbólicos de la transfiguración de la muerte. De este marco saldrán las directrices básicas para la creación artística, intentando ir más allá de una lógica descriptiva, explicativa e ilustrativa de esos mismos conceptos.

En lo que se refiere a las técnicas de investigación, procederemos a la conjugación de varias fuentes documentales fidedignas, dando prioridad a fuentes primarias como publicaciones de carácter científico (en libros, artículos de revistas especializadas, tesis universitarias, documentales, películas de autor, etc.) Recurriremos a entrevistas, conferencias, coloquios, etc. de los ensayistas y creadores, tanto en formato de texto como en audio o vídeo.

Este trabajo de selección, análisis e interpretación para la creación teórico-conceptual será complementado con fuentes secundarias, tales como publicaciones o documentales sobre el pensamiento y las obras de los autores que están siendo estudiados.

Puntualmente, también haremos breves incursiones en el campo de la literatura, especialmente en el género de la poesía con la finalidad de ejemplificar, profundizar y abrir otras interpretaciones para los temas en análisis.

El texto de la investigación se escribirá en portugués por tratarse de nuestra lengua materna y, por ello, realizamos la traducción propia de algunos documentos citados que se consultaron en otra lengua.

También se presenta un amplio resumen en español con lo que consideramos más relevante en el plano teórico-conceptual de esta investigación. La traducción de este resumen será realizada por Jorge Pacheco Vaquero, profesional de la enseñanza del español como lengua extranjera en Portugal. El **Capítulo 2. Lugar de experimentação e concretização plásticas** [Espacio de experimentación y concretización plásticas] que se encuentra en el **Gabinete de ensayos – Práctica artística** de la **Parte II** de esta investigación no formará parte del resumen. Esta decisión se debe, sobre todo, al hecho de que este capítulo final está estructurado alrededor de los resultados prácticos de la investigación artística, los cuales son, eminentemente, visuales. Los textos que contextualizarán los trabajos plásticos producidos intentarán, de ese modo, dar

¹⁶² Seguramente, para cada uno de estos dos elementos naturales habría otras dimensiones simbólicas con potencialidad para ser exploradas. Sin embargo, por una cuestión metodológica de delimitación, consideramos que las opciones que tomaremos conseguirán un alcance y extensión suficientemente amplios como para caracterizar plásticamente los elementos agua y fuego en un plano simbólico.

respuesta al problema de investigación a partir de las tres Hipótesis referidas. A pesar de su pertinencia y relevancia argumentativa, la prueba decisiva deberá ser más visual que expresada por escrito.

También se procura que las obras de arte seleccionadas sean ejemplificativas, aunque no ilustrativas desde un punto de vista simbólico, de las temáticas tratadas, abriendo potenciales caminos que se explorarán en la Parte II de esta investigación, alrededor de la práctica artística. Esta investigación se basará principalmente en las obras de los propios artistas, en monografías sobre su trabajo, catálogos de exposiciones, entrevistas en formato papel o digital, aunque también en otros registros más efímeros como hojas de sala e informaciones sobre los artistas que aparecen en las páginas de internet de galerías y museos.

La selección de esas obras implicará un conjunto de criterios de elección:

1. por un lado, pretenden confirmar, elucidar y profundizar en el marco de la hipótesis de investigación en causa, así como de los conceptos de agua y fuego trabajados en cuanto elementos simbólicos de la transfiguración de la finitud humana.
2. por otro lado, la selección recae en afinidades estéticas tanto en lo que se refiere a los artistas como a las obras escogidas. No obstante, intentaremos que haya una correlación con los tópicos desarrollados en las diferentes Hipótesis: por eso, son obras que, de alguna forma, actúan próximas del tema de la finitud, adquieren un énfasis más simbólico-poético y se expresan con una plasticidad tendencialmente poco ilustrativo-descriptiva¹⁶³.
3. recurriremos, principalmente, al arte occidental en un marco temporal que se encuadra genéricamente del prerrenacimiento al siglo XXI. Destacaremos

¹⁶³ Recomendamos que, incluso así, tal opción metodológica pueda tener un reducido grado de generalización, lo que está en sintonía con investigaciones de cariz fenomenológico-hermenéutico. En ese sentido, nos consideramos próximos de la opción tomada por Roland Barthes, quien, en *La Cámara Lúcida*, indicó que decidió tomar como guía de su análisis *la atracción que sentía hacia ciertas fotos* porque así se sentía seguro de que lo que esas imágenes provocaban en él era *realmente lo contrario del entorpecimiento* (Barthes, 2019, p. 27). Y concluye:

Es más bien una agitación interior, una fiesta, o también una actividad, la presión de lo increíble que quiere ser dicho (...) quisiera saber qué es lo que en esa foto me hace vibrar. Asimismo, me parecía que la palabra más adecuada para designar (provisoriamente) la atracción que determinadas fotos ejercen sobre mí era *aventura*. Tal foto me *adviene*, tal otra no (Barthes, 2019, p. 27).

Reconocemos la subjetividad de los criterios adoptados, sin embargo, nos inclinamos a creer que la falla podrá surgir más por la no inclusión de algunos trabajos que se englobarían en este contexto que un posible rechazo de los ejemplos señalados.

Pues bien, debatiéndose toda la investigación por una relación tensa entre ser amplia y, simultáneamente, focalizada, optamos por una selección relativamente restrictiva, pero susceptible de fundamentación.

esencialmente la pintura, también el cine y más esporádicamente el videoarte, la performance y la escultura.

Usaremos cuadernos de campo como herramientas de ensayo de hipótesis plásticas y lugar de establecimiento de relaciones entre imágenes de referencias diferentes, con especial relieve para la pintura. Registraremos de forma independiente y minuciosa notas personales (impresiones, intuiciones y reflexiones proyectivas con mayor o menor grado de concretización) que relacionaremos con fragmentos de textos de diversas fuentes y grados de relevancia (por ejemplo: fragmentos de textos científicos, de ficción, versos de poemas, etc.).

La necesidad metodológica de registrar una pequeña parte del proceso creativo (aunque de carácter privado), además del propósito de transparencia que un trabajo académico exige, tiene como objetivo potenciar material de primera fuente para futuras investigaciones.

Una parte del material contenido en estos cuadernos será objeto de análisis, por lo que algunas de sus páginas serán digitalizadas e incluidas en el cuerpo del texto principal de esta investigación (Parte II) con la finalidad de documentar y justificar el curso del proceso creativo.

PARTE I

MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

(...) y sea cual sea la época en cuestión,

nunca nada importante se puede comunicar ahorrando el público

Guy Debord,
Movemo-nos na noite sem saída e somos devorados pelo fogo, 1984, p. 11

El artista sueña con un máximo de entendimiento, a pesar de que siempre conseguirá transmitir al espectador tan sólo una fracción de su mensaje. Pero conviene que no se preocupe demasiado: lo único que debe tener en cuenta con total perseverancia es expresar su idea todo lo sinceramente que pueda.

Andrei Tarkovski,
Esculpir en el tiempo, 2012, p. 185

1. ESTADO DE LA INVESTIGACIÓN: LA RECEPCIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA OBRA DE ARTE

El filósofo y crítico Boris Groys (1947) considera que la tradición cultural occidental ha albergado dos grandes tipos de contemplación en los que el espectador ejercía un control sobre el tiempo dedicado a la observación de una imagen (Groys, 2009, tópico n. 4, [URL]). Este procedimiento tenía como base dos ideas principales:

1. por un lado, se asistía a la inmovilización de las imágenes en el espacio expositivo;
2. por otro lado, se asistía a la inmovilización del espectador, ejemplificado específicamente en el contexto de la recepción cinematográfica.

Estos dos tipos estaban claramente delimitados, pero *entran en colapso cuando las imágenes en movimiento son transferidas para los museos o espacios expositivos. Ahí las imágenes se continuarán moviendo –pero el espectador también–* (Groys, *ibidem*). Este doble movimiento va a traer consecuencias, tanto a nivel de la producción como de la recepción de obras de arte, según veremos a continuación.

A este contexto también cabe añadir el hecho de que el espectador contemporáneo vive en una realidad en la que impera una proliferación de imágenes de los más diversos ámbitos y finalidades: comunicación social, publicidad, fotografía profesional y *amateur*, redes sociales, cine, pintura, etc. Incluso la estructuración del pensamiento humano se cimienta sobre imágenes, una vez que en la actualidad todo se filtra y se configura a través de ellas. (Jiménez, 2019, p. 91). Según el crítico y profesor José Jiménez, desde hace más de un siglo y medio vivimos *en el universo de la imagen* (Jiménez, *ibidem*). El hombre actual está habituado a relacionarse con imágenes ontológicamente diferenciadas tanto en su origen como en su finalidad. Sin embargo, esta relación cotidiana con una diversidad amplia y acelerada de imágenes tiene, entre otras consecuencias, el hecho de que el espectador, en el ámbito de la recepción de la obra de arte, ya no sienta necesidad ni consiga establecer distinciones de orden principalmente ontológica entre ellas. Todo se tiende a equiparar por el exceso, una vez que vivimos en una *uniformización a través de la imagen* (Jiménez, 2019, p. 9). Guy Debord ya nos había alertado de que el *espectáculo* –en cuanto *relación social entre personas mediatizada a través de imágenes*– se presenta (...) [también] *como instrumento de unificación*. Una unificación estructurada sobre una (falsa) conciencia, donde la mirada equivocada del espectador únicamente ve una faceta de lo real, e incluso esa, vivida como representación (cfr. Debord, 1991, esencialmente o n. 1, n. 3 y n. 4, pp. 9-10). También se trata de una unificación basada en sistemas desiguales de estratificación social con el objetivo de –todavía según Debord en una relectura de Marx–

mantener las formas de producción existentes (cfr. Debord, 1991, n. 6, pp. 10-11, n. 23-24, pp. 17-18). Por eso, esta estratificación social está patente en el papel del espectador: por ejemplo, se observa como las capas sociales más bajas aceptan pasivamente las imágenes, aumentando su alienación (cfr. Debord, 1991, n. 8 y n. 12, pp. 12-13). Queda así patente que un espectador *cuanto más acepte reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos él comprenderá su propia existencia y su propio deseo* (Debord, 1991, n. 30, p. 21). Por eso, el espectáculo mediatizado por las imágenes se manifiesta contrario al diálogo y, consecuentemente, a una visión crítica y fundamentada en la realidad. (Debord, 1991, n. 18, p. 15). De modo que una creciente replicación y mediatización acelerada de las imágenes tiene, entre otras diversas consecuencias, la de producir una creciente incapacidad de recepción distintiva y detallada de las mismas. Este contexto, dificulta la apertura del espectador a la indagación sobre su propia existencia en el mundo a través de las obras artísticas. Como destacó Walter Benjamin, la reproductibilidad técnica de las obras artísticas transforma la relación de las masas con las obras de arte, pasando a faltar *el aquí y el ahora* de una relación singular delante de las obras, es decir, pasa a faltar la *autenticidad* de la obra, su *aura* (Benjamin, 1992, p. 77; p. 79). Lo que plantea específicamente dos problemas que es importante que analicemos:

1. en el campo de la creación y producción de objetos artísticos;
2. en el campo de la recepción de imágenes/objetos artísticos.

Esta investigación trata los dos campos de análisis, aunque el objetivo principal está relacionado con el campo de la creación y producción de imágenes. Empecemos, entonces, por ahí:

1. en el campo de la creación y producción de imágenes/ objetos artísticos

La cultura masificada de imágenes, en la que cualquier persona puede producir fácilmente contenidos a nivel global, hace que se cuestione acerca del lugar específico y distintivo de las obras artísticas. Basándose en el *carácter único y en la durabilidad* de los que habla Walter Benjamin sobre la obra de arte *auténtica* (Benjamin, 1992, p. 81), José Jiménez pregunta: *¿cómo se alcanza la singularización y la duración en una situación de imágenes plenamente compartidas en el marco de la imagen global?* (Jiménez, 2019, p. 96).

El crítico Boris Groys también cuestiona cómo el artista contemporáneo puede hacerse destacar en este contexto o cómo puede *sobrevivir en un mundo en el que todos se pueden convertir en artistas* (Groys, 2009, tópico n.4 [URL]).

El marco de este planteamiento –¿Cómo puede un artista hacer que destaquen sus obras en el contexto masificado de la recepción?– coincide con el problema de estudio de esta investigación.

La respuesta de José Jiménez, basada en la diferenciación de imágenes propuesta por Benjamin –entre la imagen replicable y masificada y la imagen original y duradera–, es la siguiente: que se piense en la imagen artística como la que se muestra capaz de instaurar la diferenciación dentro del masificado universo de las imágenes fugaces. Esto es así porque la imagen artística requiere que se establezca una relación de intencionalidad desinteresada, es decir, no funcional en su recepción. *Frente a la intención pragmático-material de las imágenes masivas, las imágenes artísticas (...) se sitúan fuera de todo interés* (Jiménez, 2019, p. 96). Esta línea de análisis que sigue el carácter desinteresado del juicio estético Kantiano –formulado en términos de *desinterés, duración y forma*–, permite la diferenciación de las imágenes artísticas (cfr. Jiménez, 2019, p. 97).

Para ello, cabe al artista tener presente que lo que se manifiesta decisivo en el *proceso artístico* de la construcción de obras artísticas es la desconexión y la rareza que se introduce en el engranaje del movimiento continuo de la masificación de las imágenes (cfr. Jiménez, 2019, p. 97). Así, para Jiménez, *el punto de partida para la interrogación crítica es proponer e identificar imágenes desvinculadas de los fines pragmáticos* (cfr. Jiménez, 2019, p. 147), es decir, cabe al artista *construir imágenes sin vínculos directos con intereses prácticos, materiales* (Jiménez, 2019, p. 147), lo que Heidegger identificará como el aprovechamiento humano para transformar la naturaleza en objeto de utilidad práctica (Heidegger, 1989).

Entonces, cabe a la creación artística generar contextos que rompan con el flujo secuencial del proceso temporal moderno, cada vez más acelerado (cfr. Jiménez, 2019, p. 42). Por lo tanto, la obra de arte carece de una dimensión autónoma (Jiménez, 2019, p. 97), singular, alternativa que establezca un corte con las *experiencias prácticas del mundo material*, capaz de romper la homogeneidad de las imágenes mediáticas (cfr. Jiménez, idem, p. 147). Así, la finalidad última de la imagen artística consiste en poder crear *mundos propios, abiertos a la interrogación, que transmitan pensamiento, emoción y placer* (Jiménez, ibidem), lo que nos aproximará a la [II] Hipótesis procesual: a poética. Contraponiéndose al pensamiento lógico, la imagen artística tiene el ansia de suscitar una matriz poética. Esto porque, todavía según Jiménez,

la poesía desborda lo efectivamente existente para visualizar lo posible, lo virtual. Y eso es crear: dar vida a un mundo a partir de los materiales sensibles, pero yendo más allá, y más acá, de los mismos. (Jiménez, 2019, p. 151).

Por su parte, Boris Groys parece trasladar la discusión para el campo de la recepción. Por lo tanto, su respuesta exige que el artista piense en un modo eficaz de cautivar al espectador.

2. en el campo de la recepción de imágenes/objetos artísticos

La propuesta de Groys destaca la relevancia del espectador, aunque para enfatizar la importancia de la acción del artista. Exige una reflexión acerca del lugar y del comportamiento del espectador contemporáneo, una vez que este, normalmente, se presenta disperso y *distraído*, como veremos con el crítico y pensador Bernardo Pinto de Almeida en la sección II de este capítulo:

Para conseguir destacarse en el contexto contemporáneo de la producción artística masiva, el artista necesita un espectador que se pueda abstraer de la incommensurable producción artística y consiga formular un juicio estético que destaque específicamente el trabajo de ese artista, con relación al trabajo de los restantes artistas (Groys, 2009, tópico n. 4 [URL]).

Por eso, cabe al creador hacer algo que lo distinga de los demás para captar la atención del espectador, con la intención última de hacerle dedicar tiempo en la relación con la obra.

Pues bien, las tres hipótesis de trabajo que presentamos en esta investigación en arte pretenden, en modalidades diferentes, coincidir con esta posición de Groys. Veamos: [I] Hipótesis se refiere a la temática de la finitud humana de la que ningún espectador se puede apartar, si no a nivel de un análisis auto-reflexivo, por lo menos en el plano de la realidad biológica; la [II] Hipótesis intenta enfatizar en esa temática recurriendo a planteamientos de cariz biológico-poético; por fin, la [III] Hipótesis, el trabajo plástico que va a ser desarrollado pretende añadir otra forma de atracción que, en lugar de ser temática, es plástica. De ese modo, intentaremos destacar una materialidad de la obra que pueda cautivar al espectador más allá de lo que la imagen podría representar por sí misma.

En la actualidad, tanto el espectador como la obra de arte se encuentran en movimiento, en una aceleración permanente nunca vista anteriormente. Por eso, el espectador contemporáneo ya casi no tiene disponibilidad o incluso interés en invertir su tiempo en lo que no le ofrece un retorno satisfactorio directo e inmediato. Así, normalmente solo se dispone a *mirar* de forma huidiza a algunas obras de arte, sin llegar a *verlas* íntimamente y, con ello, poder abrirse a los diversos significados que dicha contemplación puede traer.

Pero, exactamente es a causa de una masificación descontrolada de imágenes de diversa orden y configuración por lo el arte aparece como una actividad capaz de oponerse a esta lógica funcional y utilitaria mediatizada. Las representaciones artísticas, principalmente de las artes plásticas, dejan patente un carácter distintivo por no tener necesariamente una finalidad pragmática, material (Jiménez, 2019, p. 10; p. 12). De ese modo, la imagen artística permite una desconexión, aunque sea temporal, del espectador con el orden operante vigente en la

sociedad. Por lo tanto, cuando el espectador tiene una relación distintiva con la singularidad de las imágenes artísticas, es el momento en el que estas pueden llevarlo a interrogarse sobre su propio ser, como indicó Heidegger (1989).

Pero, entonces, ¿qué sucede cuando, por ejemplo, una pintura es también ella misma una reproducción de una imagen masificada extraída, pongamos al caso, de la comunicación social, de una postal, de un álbum de fotos familiar, etc.?

Defendemos que lo que crea el artista, incluso cuando trabaja a partir de imágenes masificadas, se reviste de otros presupuestos (teóricos, técnicos y hasta ontológicos) y de otros efectos, principalmente de expresión plástica –motivo que nos lleva a construir la [III] Hipótesis de investigación–.

En esta línea, el artista João Queiroz destaca la diferencia sustancial que encuentra en la recepción de una imagen pictórica: *Una pintura se va revelando, lo que implica tiempo para su contemplación, porque la mirada recorre caminos* (Queiroz, 2017, [URL]). La obra se va desvelando –para recurrir a la terminología heideggeriana–, la imagen pictórica la va construyendo el espectador a partir de la comprensión y del *acompañamiento del proceso* (João Queiroz, *ibidem*).

En la especificidad de esta relación es donde, por ejemplo, una imagen pictórica se distingue de otro tipo de imágenes que prolifera en la sociedad contemporánea.

Este dinamismo es una justificación suficiente de la importancia de que se siga pintando en la actualidad, porque la pintura propone un juego dinámico de visualidad, que se contrapone a la banalidad suscitada por la masificación de imágenes (João Queiroz, *ibidem*). De modo que, según João Queiroz, la imagen pictórica puede enriquecer la cosmovisión de las personas, permitiéndoles retomar el gusto por el acto de ver, tanto en la contemplación artística como, consecuentemente, en la contemplación del propio mundo (cfr. João Queiroz, *ibidem*).

Así, como destaca Jiménez, *frente a la globalización comunicativa, el arte aísla, corta, detiene, ralentiza, acelera, invierte y subvierte* (Jiménez, 2019, p. 154), por lo que la imagen artística promueve *la práctica de la libertad* en el espectador (cfr. Jiménez, 2019, p. 163). Así, todavía según Jiménez,

en un mundo con cada vez con más tendencia para la uniformidad, para la homogeneidad, el arte tal vez sea el mejor camino para descubrir la singularidad de la individualidad (cfr. Jiménez, 2019, p. 163).

**[1.1] Breves consideraciones sobre la recepción de la obra de arte:
de cómo pasamos de la condición de observador a la condición de espectador**

Para el debate sobre la recepción de la obra de arte, pensamos que es fundamental destacar el proceso de transición de pasar de la condición de *mirar* –donde aún solo somos observadores– para el acto de *ver* –donde nos convertimos en espectadores–. Si *mirar* se caracteriza por ser una condición reflexiva natural de observación, el acto de *ver*, en cambio, implica el ejercicio de una acción interactiva con la obra de arte. Es decir, delante de una pieza artística, el sujeto observador se convierte en espectador cuando se permite ir más allá de la condición de mirar, mostrándose disponible para interactuar con la obra y estando en situación de poder empezar a ver.

Un ejemplo ilustrativo de la exigencia de cambio de estatuto –de observador para espectador– lo muestra Tarkovski en la película *Nostalgia* (1983). Se trata de un diálogo entre Eugenia (E.) y el sacristán (S.) en la iglesia de Nuestra Señora del Parto:

- S.: ¿La señora también desea un niño o quiere una gracia para no tenerlo?
E.: Estoy aquí solo para ver.
S.: Infelizmente, cuando alguien está distraído, ajeno a la invocación, entonces no ocurre nada.
(...)
S.: Mira como ellas lo hacen [refiriéndose a las mujeres que están en la iglesia rezando].
E.: Ellas están habituadas.
S.: Ellas tienen fe (Tarkovski, 1983, DVD).

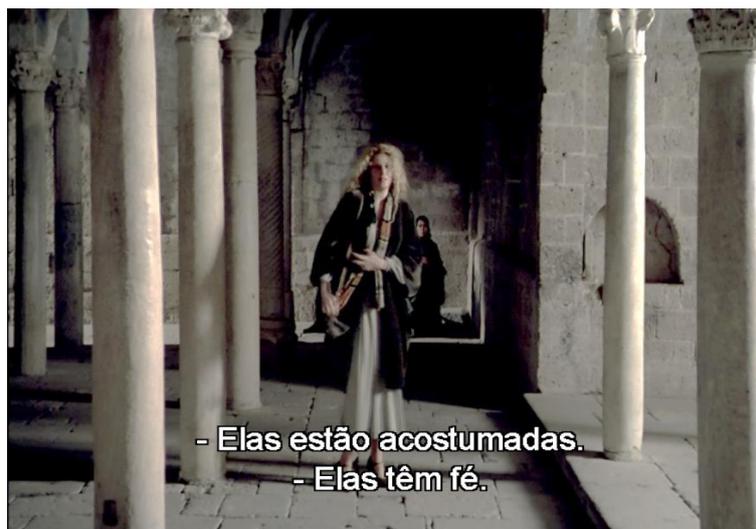


Figura 270. Tarkovski, *Nostalgia*, 1983, (DVD), Unión Soviética e Italia, 130 min, color, sonido
Fuente: fotografía propia a partir de fotograma de la película.
(Eugene: Ellas están habituadas.
Sacristán: Ellas tienen fe.)

Es decir, Eugene se mantiene en el papel de observadora –*Estoy aquí solo para ver* (en este caso, usado con el sentido que le hemos dado a *mirar*)– mientras que las otras mujeres que se encuentran en el mismo espacio se relacionan con el objeto de culto y sacan provecho de esa relación, consiguiendo todo lo que necesitan, como destaca el sacristán (Tarkovski, 1983, DVD). Así, la transición de observador para espectador exige una acción, que en Tarkovski incluso pasa por una disponibilidad interior, una *fe* (cfr. Tarkovski, 2012, p. 62 y seg.).

En este sentido, la obra de arte únicamente se asume como un reto cuando el espectador se permite interpelar, lo que en última instancia depende, aunque no exclusivamente, de sí mismo.

El crítico José Jiménez también señala una distinción entre los actos de *mirar* y *ver*, relacionándola con la proliferación de imágenes a la que el espectador contemporáneo está sujeto, lo que no le permite analizar con claridad el mundo que está a su alrededor. Para este pensador español, es necesario que el hombre actual no fije su mirada en la *intensa inmediatez* y *fugacidad* de la actualidad, pues ahí no tendrá una *distancia* crítica ni una *perspectiva* capaz de llevarlo a un procesamiento reflexivo sobre las imágenes que observa. (Jiménez, 2019, p. 11). Jiménez aquí se aproxima a la perspectiva del también filósofo Giorgio Agamben, para quien es necesario un alejamiento con su propia contemporaneidad para poder entenderla (Agamben, 2010, p.20). De ese modo, la propuesta de Jiménez consiste en superar el acto de *mirar*, que siempre es superficial, para llegar a la acción de *ver* (Jiménez, 2019, p. 11), porque ver es conocer (Jiménez, 2019, p. 145). Así, ver es un acto de reflexión, surge a través de la *interrogación*. Consiste en *introducir una ruptura, una discontinuidad en la secuencia global de la imagen* (Jiménez, 2019, p. 147).

Entonces, es en el *ver* donde se podrá dar *un paso decisivo*, tanto para la *diferenciación de las imágenes* como *para el avance de la experiencia humana* (Jiménez, 2019, p.11).

Por este motivo, consideramos que solo hay una clara relación de diálogo entre la obra de arte y el espectador cuando este se abre a la interacción, *viendo* más que *mirando* la obra, independientemente de las motivaciones que lo llevan a contemplarla.

También Rui Chafes aborda con cautela la relación del espectador con la obra de arte en el contexto expositivo, una vez que *ver una obra de arte da trabajo (al contrario de la pasividad de ver la televisión)* (Rui Chafes, cit. in Ribeiro da Silva, in Chafes, 2016, p. 15).

[1.2] Recepción contemporánea de la obra de arte

El crítico y profesor Bernardo Pinto de Almeida destaca que, en esta era *poscrítica* (Pinto de Almeida, 2018, p. 224), el espectador *común* –el espectador alienado según Debord– vive una relación de menor compromiso con las obras de arte. Su interés tiende a ser más relajado y lúdico. Tan solo dedica *una mirada general sobre las cosas* en vez de mostrarse disponible para una recepción de mayor relación y vínculo con las obras (Pinto de Almeida, 2018, p. 223). Por eso, es un espectador distraído (Pinto de Almeida, 2018, p. 217 e seg.) debido a diferentes factores, entre los que destacamos los siguientes:

1. porque analiza fríamente un arte que se manifiesta cada vez más desprovisto de su grandeza clásica, cuyos signos caracterizan (aparentemente en los mejores casos) *un real, pobre e insignificante ahistórico* (Pinto de Almeida, 2018, p. 221).
2. porque no consigue acompañar el actual ritmo acelerado del arte contemporáneo, con sus múltiples exposiciones, ferias de arte, conferencias, etc. Apenas es capaz de seguir vagamente lo más llamativo que va ocurriendo en el mundo del arte (Pinto de Almeida, 2018, p. 219).
3. porque tan solo consigue tener una mirada apresurada, generalista, sin compromiso con las obras de arte. Únicamente se detiene en la experiencia de lo general, sin profundizar en la relación con las piezas artísticas. Es una especie de *flaneur* baudelariano, pero que ahora deambula por los múltiples espacios expositivos, deteniéndose apenas durante breves instantes en las obras, aunque no en todas. Solo para en algunas, pero no en los detalles, simplemente se ciñe al ámbito general, como si su único objetivo fuese verificar una *lista de control* (cfr. Pinto de Almeida, 2018, p. 221).
4. porque se ha habituado a relacionarse con un número incalculable y desordenado de imágenes procedentes de las más diversas fuentes y con contenidos dispersos. El *zapping* ha pasado a ser la forma preferida que tiene de relacionarse este *espectador distraído* con los medios de intermediación de lo real (Pinto de Almeida, 2018, p. 222). Por eso, el espectador contemporáneo procura pasar rápidamente los ojos por una exposición.
5. finalmente, es un *espectador distraído* porque el arte contemporáneo, al adquirir una fuerte dimensión lúdica (Pinto de Almeida, 2018, p. 225), únicamente le solicita *que lo pruebe y lo sienta*, sin exigirle una relación crítica con las obras. El arte contemporáneo *libera*, así, al *espectador distraído* de cualquier responsabilidad de análisis (Pinto de Almeida, 2018, p. 226).

Es decir, el espectador contemporáneo está más disperso porque se encuentra sobrecargado de solicitudes y también está más liberado de las expectativas de lo que puede esperar de una exposición, de una obra, de un análisis crítico sobre las propuestas artísticas que contempla. Por ello, es un espectador que cuesta más cautivar.

Esta coyuntura se muestra exigente para la creación artística, una vez que la proliferación de la imagen comercializada ha conquistado el espacio mediático en el que casi todo es susceptible de ser transpuesto y descrito en cuanto imagen (y como producto comercial), en sus diversas formas y fuentes.

Sin embargo, también es por estos factores por los que se vuelven más apremiantes las propuestas artísticas, al poder responder a otras lógicas aparte de las de la *mera utilidad práctica*, como ha sido destacado por José Jiménez en este sentido, tocando en algunos aspectos el análisis heideggeriano sobre la técnica.

De ahí que sea apremiante la pregunta avanzada por Boris Groys: ¿Cómo puede el artista contemporáneo hacerse destacar en este contexto? (Groys, 2009, tópico n. 4 [URL]). Su respuesta mete en la ecuación la relevancia del espectador, aunque sea para enfatizar la importancia del acto creativo. Por lo tanto, le cabe al artista crear algo que, en un primer momento, lo distinga de los demás artistas para después captar la atención del espectador con su propuesta artística singular.

Por su parte, la respuesta de José Jiménez está focalizada en el análisis de la imagen, destacando el carácter diferenciador que esta propone ante las restantes. Establece una distinción que se extiende necesariamente al espectador que se deja cautivar por la creación artística.

Partiendo de este marco, intentaremos presentar un conjunto de hipótesis de trabajos que puedan realzar la producción artística producida en esta investigación, conscientes de que actuamos en un contexto doblemente desfavorable: (1) hay un exceso de imágenes/obras que procuran cumplir una función instrumental/funcional de vocación mercantil; (2) el espectador está saturado con las propuestas (incluso con las artísticas) que le llegan en todo momento y por diversos canales, debido a ello se defiende, adoptando una actitud de menor compromiso, o incluso de distracción.

Nuestras propuestas de investigación intentarán responder a algunos de los problemas aquí enumerados, con la finalidad última de orientar de forma fundamentada la práctica artística que se presentará en la Parte II.

En este sentido, la pregunta central de esta investigación responde más a las necesidades de la práctica artística (formulando opciones metodológicas de trabajo –temáticas, procesuales, plásticas–) y menos al debate de la recepción estética de la obra de arte por parte del espectador

(aunque se valga de las cuestiones que crea este debate con la intención de profundizar y fundamentar las opciones creativas que se explorarán).

2. HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN Y SU OPERACIONALIZACIÓN

Basándonos en el problema de investigación – *¿Cómo crear objetos artísticos capaces de interpelar a la condición de finitud del espectador, conduciéndolo a cuestionarse sobre el sentido de su existencia?* – erigimos tres hipótesis de investigación. Dos de ellas son de cariz teórico-conceptual, de contenido eminentemente especulativo, y la otra remite para el análisis visual, de cariz plástico y está formulada a partir de un contenido eminentemente sensitivo. Analizaremos en qué medida cada una de ellas podrá contribuir para dar respuesta al problema de investigación.

[2.1] [I] Hipótesis temática: la finitud humana

Consideramos que el ser humano tiene una relación conflictiva con la situación de su propia finitud, una cuestión que muchas veces se ignora y lo conduce a una *existencia inauténtica*, como destaca Heidegger (2008, § 27). Por este motivo, ponderamos la Hipótesis de la finitud humana, es decir: la idea de que trabajar artísticamente el tema de la muerte puede ser una forma proficua de interpelar al espectador para que reflexione sobre su condición de ser efímero. Así lo defiende Didi-Huberman cuando se propone pensar sobre el culto de las obras de arte: *tal vez tengamos que recomenzar a partir de una situación ejemplar (diría: fatal): (...) es la situación de quien está delante de un túmulo*. (Didi-Huberman, 2011, p. 17). Esto ocurre porque, *cuando veo el túmulo, este me mira hasta lo más profundo y perturba mi capacidad de verlo sin más, serenamente* (Didi-Huberman, 2011, p. 18). Tal confrontación puede hacer que el espectador tenga una percepción lúcida y angustiada sobre su propia finitud.

Desde otro punto de vista, también Martin Heidegger enfatiza en que el ser humano, en un ímpetu de autenticidad, es capaz de reconocerse, aunque angustiadamente, como un *ser vuelto hacia la muerte* (2008, cfr. principalmente § 53), una vez que, ontológicamente, se caracteriza por un conjunto de caracteres existenciales que lo llevan a esa concienciación.

Analicemos, con más detalle, las perspectivas de estos dos filósofos.

[2.1.1] La angustia de la finitud ante un túmulo, a partir de Didi-Huberman

Didi-Huberman (2011, p. 18) afirma que, delante de un túmulo, sentimos una cierta angustia, pues *nuestras imágenes son más directamente coaccionadas a confrontarse con lo que el túmulo quiere decir* (Didi-Huberman, *ibidem*), esto es, con nuestra propia finitud. Es decir, delante de una sepultura el espectador se depara con un vacío que *trata de aquello que es inevitable por excelencia*. La similitud con ese cuerpo inanimado permite que el espectador se proyecte en él y se sitúe, aunque hipotéticamente, ante su propio fin. El artista portugués Manuel Botelho atestigua esta confrontación en su reciente trabajo fotográfico sobre la escultura tumular portuguesa:

Me acerco un poco, con recelo, como si mi proximidad pudiese perturbar la paz que emana del yacente D. Afonso Henriques. Y, de repente, reconozco aquellos rasgos. No es el fundador de la nación portuguesa el que está allí, sino yo. Esa nariz aguileña es mi nariz, la frente, mi frente, la barba, mi barba. Y siendo yo, serás tú también, seremos nosotros (...) (Botelho, 2020, p. 87).

En este sentido, como destaca Didi-Huberman, *delante del túmulo soy yo mismo el que se derrumba, el que cae en la angustia* (Didi-Huberman, 2011, p. 18). Una *Angustia* con connotaciones heideggerianas, como veremos a continuación.

Ante esta *Angustia* existencial delante de un túmulo, como refiere Didi-Huberman, el espectador tiende a adoptar una de estas dos actitudes fundamentales:

1. *Actitud lúcida y melancólica*
2. *Actitud evasiva y sin confrontación directa con la muerte*

1. Actitud lúcida y melancólica

En la actitud lúcida y melancólica, el espectador asume que existe como un *ser vuelto hacia la muerte* (Heidegger, 2008, §.48, p. 315 e seg.), aceptando que se dirige, continuamente, hacia su propio límite existencial.

Esta postura de lucidez ante la finitud puede ser observada, p. ej., en la película *El Caballo de Turín* (2011) de Béla Tarr. En ella, padre e hija caminan melancólica y circularmente hacia su final... como alimento (ya solo comen patatas), ... relativamente a la luminosidad (el sol se encubre), ... en cuanto a la esperanza (aguardan, cada vez menos esperanzados, por el momento en el que la vida pueda cambiar...), en fin, en dirección al cese de su propia existencia. El *Caballo de Turín* nos presenta, de ese modo, una retroversión del principio de la vida, es decir, un *contra-génesis* como destaca Alberto Samaniego (2015b, p. 367), o sea, una concienciación pasiva de que el fin se acerca. Tal como lo demuestra Herberto Helder, que en *Servidões* (2013, p. 96), atento a su gradual decaimiento, declara que está viviendo la *muerte en gerundio*.



Figura 271. Béla Tarr, *El Caballo de Turín*, 2011, (DVD), Hungría, Alemania, Estados Unidos, Francia y Suiza, 146 min., color, sonido

Fuente: fotografía propia a partir de fotograma de la película.

Didi-Huberman pone en evidencia que, delante de una sepultura, la toma de conciencia de la propia muerte se puede hacer más inteligible. Así, la temática de la finitud trabajada artísticamente, como destacamos en esta [I] Hipótesis, puede contribuir, efectivamente, para apelar al espectador acerca de su propia existencia.

2. Actitud evasiva y sin confrontación directa con la muerte

El hecho de ver un túmulo no conlleva directamente a una confrontación existencial. De una manera consciente o inconsciente, la mirada se puede desviar, impidiendo un diálogo con la tumba. De esta forma, se adopta una *actitud evasiva* para superar el vacío existencial que se genera ante la muerte.

Una de las maneras que el espectador tiene de vivir esta *evasión* pasa por recurrir a un imaginario ficticio, más allá del túmulo, que le proporcione algún aliento y esperanza. Entonces, delante del túmulo, ya no se enfatiza en la presencia de la muerte, una vez que la vida ya no se encuentra allí, sino que está en otra parte. El cuerpo de la sepultura, ahora, desde otro plano y localización, es un cuerpo bello y proporcionado, *lleno de vida* (Didi-Huberman, 2011, p. 21). De esta forma, el *hecho de ver se convierte en una experiencia de creencia* (Didi-Huberman, *ibidem*). El observador ya no actúa como un espectador, sino como un creyente.

Didi-Huberman pone como ejemplo de esta *actitud evasiva* el reconfortante imaginario celeste de la iconografía cristiana. Esta representación de la última morada alcanza el máximo exponente *evasivo* en la resurrección de Cristo, una vez que abandona su túmulo –que queda vacío– a camino de un más allá lleno de *belleza pura* y celestial (Didi-Huberman, 2011, pp. 23-24).

La *Resurrección de Cristo* de Fra Angélico, situada en la Basílica de S. Marcos, en Florencia, aparece como un ejemplo paradigmático de esta *actitud evasiva* por parte del espectador (Didi-Huberman, 2011, p. 23).

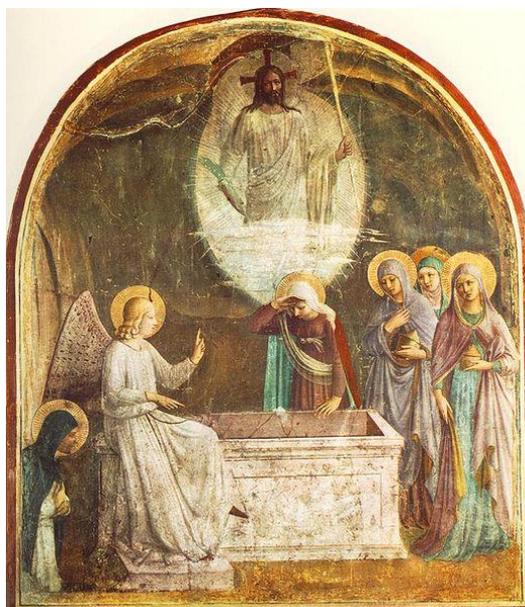


Figura 272. Fra Angélico, *La Resurrección de Cristo y las Mujeres Pías en el Sepulcro*
Fresco, 198 cm x 164 cm,
1440-41

Convento de S. Marcos, Florencia, Italia

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_-_Resurrection_of_Christ_and_Women_at_the_Tomb_\(Cell_8\)_-WGA00542.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_-_Resurrection_of_Christ_and_Women_at_the_Tomb_(Cell_8)_-WGA00542.jpg), acceso a 13-12-2020

El ángel que está sentado en el sepulcro con los gestos de sus manos parece que dice: *Él no está aquí; ha resucitado* (Biblia Reina Valera, 2020, Lc.24:6). En el rostro de una de las mujeres que mira al ángel se esboza una sonrisa, como si estuviera dando a entender su aceptación del milagro.

Cristo aparece en lo alto, encima de una nube, en su gloria luminosa y radiante, manteniendo las marcas de sus llagas con la intención de recordar al creyente que ha superado la muerte. Esta pintura de Fra Angélico no se presenta como una confrontación directa con el túmulo y lo que este nos relata sobre nuestra propia muerte, sino como un vacío material pleno de esperanza en un más allá prometido, aunque sin ninguna posibilidad de confirmación en el plano físico.

También Lev Tolstói, en su fervor religioso, termina *La Muerte de Ivan Ilitch* en un tono semejante a este universo *evasivo* que hemos estado destacando. Después de un atroz sufrimiento personal que tuvo consecuencias para sus más allegados, Ivan Ilitch se pacifica delante de la muerte:

buscaba su habitual miedo, el anterior miedo de la muerte, y no lo encontraba. ¿Dónde está ella? ¿Qué muerte? No tenía ningún miedo, porque también no había muerte. En vez de la muerte, había una luz.
– ¡Entonces es esto! – dijo él de repente en voz alta. – ¡Qué alegría! (Tolstoi, 2008, p. 91).

De ese modo, ante un objeto que materializa la muerte, el ser humano afronta y se debate con su propio límite, tanto de un modo *lúcido* como *evasivo*. En cualquier caso, como intentamos demostrar con Didi-Huberman, la [I] Hipótesis temática: la finitud parece comprobar su capacidad de ejercer influencia sobre el espectador, llevándolo, de diferentes maneras, a la confrontación con su existencia transitoria.

[2.1.2] El ser humano como un *ser vuelto hacia la muerte*, a partir de Martin Heidegger

En *Ser y Tiempo* (1927), Heidegger presenta un conjunto de caracteres que estructuran ontológicamente al Hombre (*Dasein*). Algunos de estos atributos –también denominados *Existenciales*– caracterizan existencialmente al ser humano en su relación con su finitud. Ese conjunto de estructuras ontológicas también puede permitir que el Hombre se abra a la contemplación estética de la obra de arte. Nos referimos, sobre todo, a la *Disposición*, a la *Comprensión*, a la *Curiosidad*, a la *Conciencia*, al *Cuidado*, a la *Angustia* y, finalmente, a la propia *Muerte*.

Apertura humana al cuestionamiento de su existencia y el estímulo potencial del arte

El *Dasein* es, esencialmente, la afirmación de las propias posibilidades de ser de cada Hombre. Esas posibilidades lo pueden llevar a ganarse o perderse a sí mismo (Heidegger, 2008, §9, p. 86). Normalmente, por el hecho del ser humano estar ocupado en quehaceres cotidianos que lo desvían de la cuestión primordial de su existencia (cfr. Heidegger, 2008, §27, p. 184), el Hombre vive perdiéndose. Heidegger denomina como *vida inauténtica* o modo de existencia *impersonal* a esta forma alienada de estar en el mundo (Heidegger, 2008, §27; §38, p. 242), considerando que es el mayor peligro al que el Hombre contemporáneo está sujeto.

¿Qué puede entonces salvar al ser humano de la embriaguez de lo *impersonal*?

Según la perspectiva heideggeriana, el Hombre debe abrirse a su inquietud primordial –que lo distingue de los restantes entes– y escuchar al *ser* que lo interpela para que se asuma a sí mismo. La plenitud de esta realización personal solo se concluye en el momento de su propia muerte, ya que ella también forma parte de la manifestación plena de la existencia.

Así, el reconocimiento anticipado y constante de que el Hombre es un ser mortal aparece como algo fundamental para que el *Dasein* vuelva a un modo de existencia auténtica.

En este contexto, las obras de arte pueden contribuir doblemente para quebrar este ciclo embriagador de actividades que alejan (1) al Hombre de su singularidad y (2) de su concienciación de que es un ser mortal. De aquí conjeturamos el presupuesto que el arte puede ser aún más efectivo cuando aparece, de alguna manera, envuelto en una temática tan universal e incisiva como la de la finitud humana ([I] Hipótesis).

Por lo tanto, es importante explicar el conjunto de *caracteres existenciales* que son capaces de definir al Hombre en los aspectos relevantes para esta investigación, siendo conscientes de que es en su confluencia (y, a veces, contradicción) donde se constituye el ser humano.

Disposición – es el carácter existencial que expresa la *predisposición* del Hombre para abrirse al mundo que lo rodea, con la intención de permitirse escuchar a su propio ser. Seguramente, la contemplación estética de obras de arte puede contribuir para tal concienciación, porque una apertura al universo artístico es algo más que una experiencia sensitiva; consiste en abrir la posibilidad de ser afectado *por el mundo* que la obra de arte convoca (cfr. Heidegger, 2008, §29, p. 196).

Este encuentro con la obra incluso se puede manifestar en la *Disposición* del miedo, cuando el *Dasein* se *dispone* ante su *precariedad* (Pasqua, 1997, p. 77). Es decir, cuando en la obra de arte el Hombre intuye su límite existencial, la posibilidad de su muerte como un momento amenazante: *realmente todavía no, pero en cualquier momento sí* (Heidegger, 2008, §30, p. 202).

La *Disposición* conciencia a la persona de que vive en un *todavía no*, siempre en potencia de que se convierta, *en cualquier momento, en un sí* de su última hora. En este sentido, nos lleva a asegurar que la *Disposición*, en cuanto categoría existencial del espectador, fortalece la [I] Hipótesis temática de esta investigación.

Comprensión – revela que la manera de existir que tiene el ser humano consiste en proyectarse libre y continuamente en el mundo, con la finalidad de *poder-ser* más él mismo (Heidegger, 2008, §31, p. 204). La *Comprensión* es, por consiguiente, una manifestación autodeterminada de cómo el Hombre se empeña en el mundo.

Por otro lado, el dinamismo de proyección de las posibilidades de ser-sí-mismo pone en evidencia los momentos en los que el *Dasein* se abre al mundo de un modo *auténtico* (en su propio modo de ser) o *inauténtico* (cuando se vuelve opaco a sí mismo). Y, en este sentido, la *Comprensión* se asocia tanto a *ver* la realidad de un modo transparente (autenticidad) como a mirarla de una forma ofuscada (inautenticidad).

Ahora bien, esta acepción del concepto *ver* se distingue, en la lógica de la recepción de la obra de arte, del mero *mirar*, que tiene un sentido más pasivo, como ya vimos anteriormente. Así, el acto de *ver* puede asumir en Heidegger un contexto eminentemente ontológico. Es decir, la contemplación de una obra de arte puede potenciar una *Comprensión* donde el espectador se puede deparar con su propia presencia en el mundo, cuya última toma de conciencia pasa por el reconocimiento de que es un *ser vuelto hacia la muerte*. La obra de arte procura, por lo tanto, desencadenar un momento de concienciación nítida de lo que es el espectador en cuanto

ser/estar ahí y que podrá llegar ser en su plenitud¹⁶⁴.

Por último, la *Comprensión* de cada ser humano solo se hace totalmente efectiva con su propia *muerte*. Hasta entonces, cabe, especialmente al arte, presentar vestigios aproximados de esa plenitud.

Curiosidad – El Hombre no se ve siempre a sí mismo proyectado en el mundo de un modo consciente. Inmerso en lo *impersonal* o inauténtico, el *Dasein* ya no intenta *comprender* lo que *ve*, solo *mira* para estar ocupado (Heidegger, 2008, §36, p. 236). Esto ocurre porque una característica de la *Curiosidad* es buscar la novedad en lo que está *disperso*. La *Curiosidad* no se limita a ser una actividad contemplativa, sino que actúa en una *excitación* de *cambios de lo que viene a su encuentro* (Heidegger, 2008, §36, p. 237). De ese modo, la *Curiosidad* se presenta como la decadencia de la *Comprensión*.

En este contexto, esta *Curiosidad* ontológica le genera *Distracción* al espectador e impide que tenga una recepción profunda de la obra de arte. Se distancia, así, de la trayectoria seguida en el problema de estudio y consecuentes hipótesis de investigación. Ya que la *Curiosidad* es *dispersiva*, no se detiene a contemplar algo hasta el punto de admirarse o sorprenderse (Heidegger, 2008, *ibidem*). De ese modo, es similar al contemporáneo *espectador distraído*, como fue referido por el crítico Bernardo Pinto de Almeida (2018).

Esta dispersión ávida, insaciable, que no quiere detenerse ante nada, sino tan solo divertirse sin más en una *excitación e inquietud a través de lo siempre nuevo* (Heidegger, *ibidem*), llevada al extremo de lo burlesco, nos hace recordar un episodio de la película *Banda aparte* (1964) de Godard. El trío de protagonistas, mientras esperaba por el anochecer para realizar un asalto, buscaba una forma de ocupar el tiempo (revelando un aspecto representativo de la *Curiosidad*, una actitud frenética que no se lleva bien, p. ej., con una pausa contemplativa). Así, cuando recordaron la historia de un americano que recorrió el Museo del Louvre en 9 minutos y 43 segundos, los personajes deciden visitar el Museo, no con un interés estético, sino por mera *diversión*: reducir el tiempo que empleó el visitante americano. Al final de la carrera, consiguieron reducir en 2 segundos el récord anterior.

¹⁶⁴ Volveremos a esta cuestión en la [II] Hipótesis, cuando nos centremos en el *Origen de la Obra de Arte*, desde un punto de vista heideggeriano.



Figura 273. Jean-Luc Godard, *Bande à part*, 1964, (DVD), Francia, 97 min., p&b, cor y sonido
 Fuente: fotografía propia realizada a partir de fotograma de la película.
 Al fondo, la pintura *Los lictores llevan a Bruto los cuerpos de sus hijos* de Jacques-Louis David

Este trío es el ejemplo extremo del observador lúdico y *distraído*, cuya *Curiosidad se halla en todas partes y en ninguna* (Heidegger, 2008, §36, p. 237; §38, p. 242), de forma que no puede darse cuenta, p. ej., de una serie de pinturas donde la temática de la finitud es determinante para la comprensión de las mismas.

Estas *visitas-frenesí* al Louvre demuestran que la cuestión de la recepción, en última instancia, está más allá del impacto que el tema de las obras pueda representar. El propio espectador tendrá que estar dispuesto a acercarse a ellas, contemplándolas y, consecuentemente, asumir un modo auténtico (consciente) de estar en el mundo. Como dice el sacristán de la película *Nostalgia* de Tarkovski: *infelizmente, cuanto alguien está distraído, ajeno a la invocación, entonces no ocurre nada* (Tarkovski, 1983, DVD). Sin esa *Disposición* de permanente apertura al mundo no hay forma de cautivar al espectador, incluso cuando las obras utilizan diversos recursos para hacerse más apelativas o impactantes. Así, el zorro le enseña al *Principito*: *solo se conocen bien las cosas que se domestican* (Saint-Exupéry, 2019, p. 70). Es decir, *las cosas con las que se crean vínculos* (Saint-Exupéry, 2019, p. 68). Por lo tanto, el espectador deja de ser un mero *curioso* cuando se permite *crear vínculos* con aquello que ve (Saint-Exupéry, *ibidem*), *sorprendiéndose*.

Ahora bien, para que se creen los vínculos se necesita *tener mucha paciencia*, refiere también el zorro (Saint-Exupéry, 2019, p. 70). Esta característica no forma parte de la *Curiosidad* heideggeriana, una vez que el *tiempo* que se emplea en la relación/contemplación es lo que confiere importancia a lo que se observa (Saint-Exupéry, 2019, p. 73). De ahí surge la célebre frase del zorro: *los ojos son ciegos* (Saint-Exupéry, 2019, p. 81), pues *solo con el corazón se puede ver bien* (Saint-Exupéry, 2019, p.73). *Ver* con el corazón, como insinúa el zorro, significa estar disponible, dar tiempo a la relación para que se creen y maduren los vínculos. Según Heidegger,

esta actitud, además, se puede alterar, especialmente por medio de la contemplación de obras de arte. En cambio, el zorro de Saint-Exupéry asume un escepticismo que es capaz de inviabilizar el propio enunciado de la cuestión que se plantea en esta investigación, cuanto afirma que el ser humano parece que ya no dispone de tiempo para conocer sea lo que sea (Saint-Exupéry, 2019, p. 70). De hecho, la realidad tiende a desmentir al zorro en este aspecto. Así, Roland Barthes refiere que, p. ej., cuando le gusta una fotografía se detiene a contemplarla: *¿qué hago durante todo el tiempo que permanezco allí, delante de ella? La miro, la examino, como si quisiera saber más sobre la cosa o la persona que representa* (Barthes, 2019, p. 110). De manera que intenta alargar el tiempo que dedica a su contemplación, *para tener tiempo de, finalmente, conocer* en profundidad su contenido, incluso reconociendo que no conseguirá saciar plenamente ese deseo, pues la fotografía solo es capaz de decir lo que muestra (Barthes, 2019, p. 110).

El impacto apresurado de la *Curiosidad* heideggeriana minimiza o incluso anula el interés por la *disponibilidad* para la contemplación de una obra de arte, hasta cuando el tema es tan incisivo como lo puede ser el de la finitud. En este punto, la [I] Hipótesis de la finitud alcanza el límite de su poder de atracción. Esta *Curiosidad* ontológica se sobrepone a la capacidad de atracción de una obra de arte, tanto relativamente a la [I] Hipótesis temática como a las restantes hipótesis de esta investigación: la poética ([II] Hipótesis) y la de la sensación pictórica ([III] Hipótesis). Ya que, en última instancia, el espectador tendrá siempre la libertad de establecer o no una relación con la obra de arte, sin tener en cuenta las características y el grado de atracción que esta pueda tener.

Conciencia – Sabemos que el *Dasein* se dirige hacia el mundo *perdido* en lo *impersonal*, por lo que debe procurar *encontrar* su lucidez (Heidegger, 2008, §54, p. 346; §54, p. 348). A través de este *Existencial* (una *Conciencia* ontológica, más que psicológica o moral, p. ej.) el Hombre puede sentirse llamado a escuchar a su interior, en un apelo que lo interpela a escuchar a su ser, que lo convoca a la autenticidad que, en última instancia, pasará por reconocerse como un *ser vuelto hacia la muerte*. Para ello, consideramos que este apelo puede ser potenciado a través de la contemplación artística. En este marco, la *conciencia* puede actuar como un *catalizador* capaz de *transformar* al ser humano, una vez que lo lleva a la confrontación, aunque sea de forma simbólica, con la muerte. Esta *concienciación*, a pesar de ser conferida por el arte, surge como una *herida que nos mantiene despiertos* (Chafes, 2006, pp. 154-155).

Cuidado – En su forma de estar más auténtica en el mundo, como posibilidad siempre en abierto, el *Dasein* choca con una limitación, la de su propia finitud. De ese modo, el Hombre se

define (i) bien como apertura fáctica en el mundo, (ii) bien como *anticipación* de su propia muerte (momento en el que, finalmente, se completa).

Heidegger denomina como *Cuidado* a este estado fundamental de *anticipación* que caracteriza al ser humano. O sea, un *Cuidado* anticipado que lo hace consciente de que existir es *ser vuelto hacia la muerte*, de que proyectarse en el mundo se manifiesta a través de la temporalidad. El *Dasein ek-siste*, es decir, *se temporaliza* (Pasqua, 1997, p.152).

Por lo tanto, a través de la *anticipación* de su finitud es como el Hombre se *comprende* en su *posibilidad más propia de poder ser* cada vez más *él mismo* (Heidegger, 2008, §62, p. 390).

De ese modo, el arte puede contribuir para esa anticipación temporal de la finitud que se encuentra en el *Cuidado*. En este contexto, el artista Rui Chafes afirma que el arte siempre está relacionado *con la muerte*, porque *quien hace arte habla de la muerte* (Chafes, 2006, p.154), por lo que, consecuentemente, quien lo contempla también participa en esa relación. Décadas antes, una perspectiva similar ya había sido trazada por el expresionista abstracto Mark Rothko, quien refirió que entre los primeros ingredientes de una obra de arte debería estar incluida *una intensa preocupación con la muerte* (Rothko, 2007, p.183). Esto está muy patente en su obra, sobre todo en la fase final que antecedió a su suicidio. Tal vez también por ese motivo, el poeta Ruy Belo afirmó, en el poema *La Fuente del Arte*, que *el recelo de la muerte es la fuente del arte* (Belo, 2000, p. 23).

Es decir, la percepción ontológica de que *ek-sistir* es ir en dirección a la muerte, que es catalizadora del *Cuidado* y produce frecuentemente una *Angustia* existencial en el espectador.

Angustia – Frente al miedo a la nada, al vacío existencial, el *Dasein* se proyecta inmediatamente angustiado. Ante la existencia, opta por una de las dos vías que, en cierto modo, ambas son angustiantes:

1. En el plano óntico: la vía más común, consiste en ocuparse en la instrumentalización de las cosas, quedando absorto en la decadencia de lo *impersonal* (Heidegger, 2008, §40, p. 252; §41, p. 259). Esto ocurre porque *el primer impulso del Dasein en el mundo no es la admiración ante las cosas* (Pasqua, 1997, p.47). Las usa, las utiliza como una manera de estar ocupado, como una forma de huir de la nada.
Para el *Dasein*, dedicarse a tareas, aunque se angustie en la relación con los entes de los que se ocupa (Heidegger, 2008, §40, p. 252), es *más natural que la contemplación* (Pasqua, 1997, p.47). Así, su *ek-sistir* muchas veces acaba siendo una escapatoria al enfrentamiento consigo mismo (cfr. Heidegger, 2008, §40, p. 250);
2. En el plano ontológico: la otra vía, la que hace referencia a una existencia auténtica, pasa por la apertura constitutiva del *Dasein* al mundo (Heidegger, 2008, §40, p. 254).

Una *Disposición* que consiste en proyectar sus posibilidades de ser-sí-mismo. Este movimiento proyectivo, que se constituye en *la libertad de escogerse y de tomarse a sí mismo entre manos* (Heidegger, 2008, §40, pp. 253-254), es la causa de *Angustia* (ontológica). La *Angustia* se *Angustia con el mundo como tal* (Heidegger, 2008, §40, p. 253); se *angustia* por su propio *ser/estar lanzado en el mundo, fáticamente* (Heidegger, 2008, §40, p.254; §41, p.258). Es decir, se *angustia* con lo *indeterminado, ante la nada del mundo*, donde coloca sus múltiples posibilidades de poder ser-sí-mismo (Heidegger, 2008, §40, p.252; pp. 254-255). De modo que la *Angustia* potencia la *singularidad* del *Dasein*, abriendo caminos para la ruptura con el aturdimiento del cotidiano (Heidegger, 2008, §40, p.253; p. 257).

Así, la gran amenaza que siente el *Dasein*, por estar habitualmente inmerso en la decadencia, viene de que todo lo que prueba, todo con lo que se ocupa, ya no le dice absolutamente nada. De ese modo, la apertura a la contemplación artística aparece como algo residual, que normalmente no le suscita ningún interés. Su apertura al arte frecuentemente se asume como un propósito distractor, lúdico, en fin, al servicio.

¿La temática de la finitud conseguirá producir algún efecto que quiebre este aturdimiento? Ya hemos referido que la (pre)*Disposición* para la contemplación artística solo se desencadena cuando, en última instancia, *el espectador* está dispuesto a dedicar tiempo para crear lazos con la obra. Tal vez ahí la obra potencie la *Angustia* que lo haga consciente de que es efímero. En ese momento, quizás la obra lo saque, aunque sea momentáneamente, de estar absorto en sus ocupaciones del mundo que lo ahogan en insignificancias (Heidegger, 2008, §68, pp. 429-430), para angustiarse con su propio fin.

Será entonces, cuando se debate frontalmente con la consciencia de su finitud, el momento en el que el *Dasein* puede emerger de lo *impersonal* y aclarar su *consciencia*. Esto no significa que se desprenda, definitivamente, del mundo concreto donde está inmerso; sino tan solo que esa búsqueda por una existencia transparente (Heidegger, 2008, §62, p.392) lo lleve a habitar una *Angustia* que lo abra, en sus múltiples posibilidades de poder-ser, a escuchar a su propio ser (cfr. Heidegger, 2008, §62, p.391; p. 393).

Debido a la *angustia*, el observador se puede convertir en espectador ante el límite de su existencia. La *Angustia* se angustia, en última instancia, con la consciencia del vacío grabado en su finitud. Por ese motivo, la indeterminación de la muerte se entreabre, originariamente, en la *Angustia* (Heidegger, 2008, §62, p. 391). Así, esta conjetura se aproxima de la propuesta planteada por la [I] Hipótesis.

Muerte – La *muerte* se presenta como uno de los caracteres constituyentes del Hombre,

contribuyendo, decisivamente, para proyectarlo de un modo auténtico en el mundo. Esta toma de conciencia lúcida de su modo propio de ser/estar hacia la finitud causa angustia, como acabamos de analizar. El semiólogo y crítico Roland Barthes atestigua, con lucidez, esta *Disposición* fundamental de cuestionarse sobre el sentido último de la existencia después de la muerte de su madre. En su *Diario de Duelo* refiere: *Ahora sube poco a poco en mí el tema serio (desesperado): ¿a partir de ahora, qué sentido para mi vida?* (Barthes, 2009, p.90). Esta pregunta es un apelo a la *consciencia*, al modo de proyectarse como ser finito en el mundo, para *poder-ser más él mismo* (Heidegger, 2008, §50, p. 327). Quizás por eso, el escultor Rui Chafes afirme que *la consciencia de la muerte es la lámina que nos mantiene despiertos. Su incompreensión es el impulso que nos mantiene vivos* (Chafes, 2006, p. 90; p. 96). O dicho de otra manera: *la fuente de la vida es la certeza de la muerte*, una vez que su consciencia confiere una enorme vitalidad y entusiasmo a la vida (Chafes, 2006, p. 95), dejándonos despiertos (Chafes, 2006, p. 155).

A pesar de ello, ya hemos visto que la forma común de presentarse y establecerse el *Dasein* en el mundo es absorto en lo *impersonal*, sin disponerse, de ese modo, a la apertura de su *ser-sí-mismo*. Se trata de un modo de estar en la vida parecido a lo que Didi-Huberman denominó como *actitud evasiva*, por no estar abierta a la reflexión sobre la propia finitud. Es decir, viviendo normalmente una existencia inauténtica, el *Dasein* no se *comprende* situado en el mundo, manifestándose así desenraizado, desapropiado de sí mismo, esto es, alienado. Vive, por ello, apartado de la cuestión fundamental del sentido de su ser/existir, que es la de no reconocerse como *ser-hacia-el-fin* (Heidegger, 2008, §50, p. 327).

Inmerso en esta cotidianidad de lo *impersonal*, el Hombre encara la muerte como una *no-sorpresa*, por el hecho de entenderla como una ocurrencia *huidiza, vaga, indeterminada* (Heidegger, 2008, §51, p. 328-9). Sabe que *algún día, por fin, también uno se muere* pero que, por ahora, esta toma de conciencia no le causa perplejidad, no lo percibe como motivo para una *Angustia* existencial. No constituye, *por lo tanto, una amenaza* (Heidegger, 2008, §51, pp. 328-329; p. 331). Incluso porque la experiencia nos demuestra que es siempre *el otro* el que se muere, asegurándonos *con más evidencia que aún estamos vivos* (Heidegger, 2008, §51, p. 330). Este enfoque en el otro, en definitiva, es motivo de consuelo. Así lo narra Tolstoi en *La Muerte de Ivan Ilitch*, cuando refiere que *el deceso de un conocido cercano no suscitó en ninguno de ellos, como suele ser el caso, más que un sentimiento de alegría, pues había sido otro quien había pasado a mejor vida.* (Tolstoi, 2008, p.9).

De manera que el modo de vida inauténtico es una modalidad basada en la alienación, que generaliza y vacía de pertinencia la reflexión sobre la muerte, remitiéndola a un plano vago, letárgico.

Pero Heidegger nos indica que esta alienación no es permanente ni definitiva. Así lo muestra

Ingmar Bergman en otro diálogo entre la Muerte y Antonius Block en *El Séptimo Sello*. El caballero medieval dice que *ningún hombre puede vivir con la Muerte y saber que todo es nada* (Bergman, DVD, 1957), es decir, que todo redonda en un vacío *angustiante*. Ante lo que la Muerte replica, indicando que el ser humano vive naturalmente alienado en una inautenticidad (figura 274).

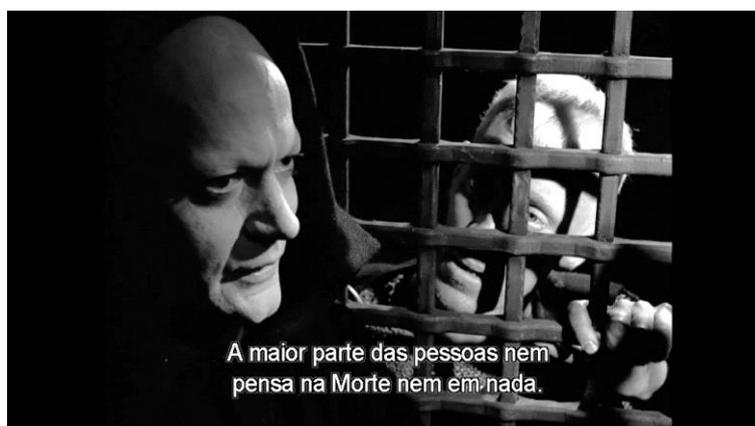


Figura 274. Ingmar Bergman, *El Séptimo Sello* 1957, (DVD), Suecia, 96 min., p&b, sonoro
Fuente: fotografía propia a partir de fotograma de la película.

Diálogo entre la Muerte y el caballero, donde la Muerte subraya que el ser humano tiende a huir en vez de enfrentarse a su finitud y, por lo tanto, vive auténticamente:
(Dice la Muerte: La mayor parte de la gente no piensa en la muerte ni en nada.)

El caballero concluye, en la misma línea de Didi-Huberman, que esa alienación solo se mantendrá hasta el momento en el que la vida humana se encuentre, frente a frente, con la *Oscuridad* final y encare el hecho de ser efímera.

En los últimos momentos de su existencia, también Ivan Ilitch adopta una *actitud lúcida*, consciente y auténtica ante su transitoriedad, lo cual contrasta con la falsedad de su esposa. Entonces, cuando ella le pregunta – con una cortesía refinada por ademanes del universo *impersonal* – si él se siente mejor, el moribundo mira a su esposa, sus ropas, su complexión, la expresión de su rostro, el tono de su voz, y *todo le decía lo mismo: «Nada es como debería ser. Todo aquello por lo que has vivido y sigues viviendo es una mentira y un engaño que te están ocultando la vida y la muerte»* (Tolstoi, 2008, p.88). Al final de su vida, tal como había afirmado el caballero Antonius Block, Ivan Ilitch se encuentra lúcido. Además, también está incómodo con la falsedad que le rodea, principalmente la de su esposa, quien se mantiene alienada en una especie de protocolo de cuidadora, pues es el *otro* el que se acerca a la muerte y no ella.

Esta irritabilidad e indiferencia con la alienación generalizada ante la finitud no ocurre únicamente en el plano de la narrativa de ficción. También Roland Barthes, mientras se enfrentaba a una depresión desencadenada por la muerte de su madre, cuando observa a un

grupo de personas conviviendo entre dos célebres cafeterías de París, escribe en su *Diario de Duelo* (2009, p.136):

Cócteles de mayo. Sensación triste, deprimente de estereotipo social y de temporada. Punzante. Pienso: *mam*. [diminutivo cariñoso con el que se refería a su madre] ya no está aquí y la vida estúpida continúa.

Ante esta alienación de la finitud humana que forma parte de *la vida estúpida* en el funcionamiento decadente de la *cotidianidad mediana* (Heidegger, 2008, §47, pp. 330-331), nos resta destacar la importancia de la [I] Hipótesis de esta investigación: ¿el arte tendrá la capacidad de hacer que el ser humano tome consciencia de su propia finitud hasta el punto de cuestionarse sobre el sentido de su existencia? Los diferentes caracteres existenciales que definen al Hombre, anteriormente señalados, nos indican que eso es posible.

No obstante, todos ellos están condicionados y limitados, en última instancia, por el *Existencial Curiosidad*. Si el espectador no manifiesta ninguna *disponibilidad* para abrirse a la relación con la obra de arte, incluso cuando esta le presenta la temática de la finitud, no hay forma de que la obra contribuya para tal concienciación. Así, nos deparamos con dos tipos de actitudes existenciales que se pueden revertir en cualquier momento:

1. por un lado, Ivan Ilitch, al vivir sus últimos momentos (relación de primer grado con la finitud), y Roland Barthes, que se acerca al tema a través de la memoria de su madre fallecida recientemente (relación de segundo grado). Los dos comparten una *actitud lúcida* con la transitoriedad de la vida;
2. por el otro lado, la esposa del agonizante Ilitch y el grupo de personas que bebe cócteles en París. Los dos tienen una actitud evasiva, alienada, por lo menos momentáneamente, de estas cuestiones existenciales.

La investigadora Filipa Cordeiro afirma que la consciencia de la muerte se presenta como una forma privilegiada para que el Hombre acceda a *su existencia como un todo* (Cordeiro, 2015, p.28, [URL]). Así, la muerte de otro puede, en algunos casos, hacer repensar la propia vida¹⁶⁵. Una vez más, las reflexiones de Roland Barthes sobre la muerte de su madre y las consecuencias que esta tuvo para la reformulación de su existencia contribuyen para el análisis del tema:

¹⁶⁵ Relativamente a la muerte de los otros y en qué medida esta nos puede afectar, Heidegger considera que puede convertirse en una experiencia incisiva, una vez que el *Dasein es, en esencia, coestar con los otros* (Heidegger, 2008, §47, p. 311). Sin embargo, jamás sentimos la muerte como ella realmente es a través de la defunción de los demás. *Como mucho, estamos apenas "junto" al otro* (Heidegger, *ibidem*), pero la experiencia de la muerte no se puede compartir, ya que la muerte es solo de uno mismo (Heidegger, 2008, §53, p. 342) y la debe asumir cada *Dasein*. (Heidegger, 2008, § 47, p. 314).

Pensar, saber que *mam*. [mamá] está muerta *para siempre, completamente (...)*, es pensar, letra por letra (literalmente, y simultáneamente) que yo también moriré *para siempre y completamente*.

Hay pues en el duelo (en el de este tipo, el mío) una domesticación radical y nueva de la muerte; pues, antes, sólo era saber prestado (torpe, venido de los otros, de la filosofía, etc.), pero, ahora, es mi saber. (Barthes, 2009, p. 128).

La confrontación del Hombre con su propia finitud, alejada de *actitudes evasivas* y, por eso, basada en una *Angustia* existencial, como la que vivió Barthes, puede presentarse como un momento radical para una existencia basada en una autoconsciencia de *ser vuelto hacia la muerte*. Barthes describe con claridad esta *actitud lúcida* ante su propia finitud, en contraste con el estado de alienación de la población general, en los siguientes términos:

Ahora, por todas partes, en el café, en la calle, veo a cada individuo bajo la especie del que--debe-morir, ineluctablemente, es decir muy exactamente del mortal [consciencia auténtica de Barthes]. —Y, con no menor evidencia, los veo como no sabiéndolo [indicación de la consciencia inauténtica] (Barthes, 2009, p. 60).

Sin embargo, como ya hemos visto, no todos los humanos se abren a la autenticidad delante de la finitud. Caracteres fundacionales del Hombre como la *Curiosidad* (ontológica), llevan a la dispersión, a la ocupación superflua, a la alienación, lo alejan de la escucha de su propio ser, incluso cuando se encuentra frente a frente con la muerte —como destacó Didi-Huberman en la *actitud evasiva*—. Delante de la muerte, real o figurada simbólicamente, no todos se enfrentan a la última posibilidad de su vida y asumen la autenticidad heideggeriana. La actitud de la esposa de Ivan Ilitch, incluso cuando acompaña los últimos momentos de la vida de su marido, lo expresa con claridad.

En suma, la temática de la muerte, en el caso de esta investigación trabajada como hipótesis de investigación artística, podrá hacer que el espectador *despierte* para una vida auténtica (cfr. Pasqua, 1997, p. 136), ya que la muerte es su posibilidad más íntima, porque afecta a la esencia de su ser (cfr. Pasqua, 1997, p. 127).

La constitución ontológica del *Dasein*, en cuanto anticipación de las posibilidades *de-ser-sí-mismo*, desemboca en la anticipación de la muerte (Heidegger, 2008, §53, p. 340), pues pensar proyectivamente en el fin es pensar que en un momento dado la vida se extinguirá. La toma de consciencia de que diariamente se produce una reducción temporal de la existencia personal del ser humano hace que él no sea un *ser-en-el-fin*, sino un *ser-en-dirección-al-fin* (Pasqua, 1997, p. 124). Esta anticipación del último momento aparece como algo *angustiante* (Heidegger, 2008, §53, p. 343).

La contemplación de una obra de arte puede contribuir para esa anticipación lúcida de la propia

finitud. Así, la clave que corrobora la [I] Hipótesis temática, está en el *Existencial Disposición*. Es decir, el arte puede surgir como una forma potenciadora de una ruptura con lo *impersonal*, al instigar al Hombre a reconocer su condición de ser finito. Sin embargo, en cuanto a la *Curiosidad* (también *Existencial*) del espectador, principalmente se sobrepone su propia *Disposición* a abrirse a escuchar a su ser, la obra de arte es incapaz de cautivarlo.

Además, como nos recuerda Bergman de forma ejemplar en *El Séptimo Sello*, de la muerte nadie se libra (figura 275).



Figura 275. Ingmar Bergman, *El Séptimo Sello* 1957, (DVD), Suecia, 96 min., p&b, sonoro
Fuente: propia, a partir de fotograma de la película.
(Dice la Muerte: Nadie se libra.)

Conociendo anticipadamente este hecho, solo le resta a cada ser humano enfrentar conscientemente su existencia (vía de la autenticidad heideggeriana) u optar por una *actitud evasiva* y de no confrontación con la muerte (vía de la inautenticidad).

**[2.1.3.] También algunas anotaciones artísticas sobre la finitud
para inspiración de la práctica artística...**

En esta sección presentaremos un conjunto de trabajos artísticos que, de cierto modo, se engloban en la temática de la finitud humana, aunque no se pretende que sean ilustrativos. De aquí intentaremos inferir algunos elementos que puedan contribuir para el desarrollo de nuestro propio trabajo artístico, que se llevará a cabo en la Parte II.

[2.1.3.a] La estatuaria fúnebre

El artista portugués Jorge Molder se autorrepresenta en la serie *Pinocchio* a través de unas tonalidades blanquecinas que le minimizan los rasgos fisionómicos. Se aproxima, así, de una *blanca insensibilidad estatuaria*, dado su carácter petrificado (Samaniego, 2013, p.247; p. 252), que nos recuerda a las esculturas fúnebres.



Figura 276. Jorge Molder, serie *Pinocchio*,
Prueba digital pigmentada
96 x 96 cm
2009

Fuente: <https://www.fidelidadecomunidade.pt/eventos/jorge-molder-pinocchio/> consultado el 26-12-2020

Un rostro que se asemeja mucho a las máscaras fúnebres.

De las diferentes imágenes de esta serie, destacamos una (Figura 277) que nos hace recordar la personificación de la muerte, parecida a la que Ingmar Bergman nos ofrece en *El Séptimo Sello* (1957) (Figura 278), por su tez clara y ojos oscuros.



Figura 277. Jorge Molder, serie *Pinocchio*,
Prueba digital pigmentada
96 x 96 cm
2009
Fuente:

<https://www.fidelidadecomunidade.pt/eventos/jorge-molder-pinocchio/> consultado el 26-12-2020



Figura 278. Ingmar Bergman, *El Séptimo Sello*
1957, (DVD), Suecia, 96 min., p&b, sonoro
Fuente: propia, a partir de fotograma de la
película

A su vez, esta representación de la muerte en el inicio de *El Séptimo Sello*, cuando aparece junto a la playa y de cuerpo entero, en el llamado plano medio, también se asemeja a algunas de las pinturas finales de Nikias Skapinakis. A pesar de ello, el crítico Bernardo Pinto de Almeida considera que estas pinturas solo parecen esbozar unos *paisajes deshabitados de cualquier presencia humana* (Pinto de Almeida, 2020, p.27).

Este pintor, que *fue uno de los más brillantes y ricos coloristas del arte portugués del siglo XX* (Pinto Almeida, *Paisagens*, 2020, p. 11), termina su carrera artística con unos óleos monocromáticos sobre lienzo. Reduce su paleta cromática al blanco, al negro y a los diversos matices que crean entre sí, para que únicamente se pueda destacar *la presencia tenue de los gestos* de las pinceladas (Pinto de Almeida, 2020, p.25). El espacio que antes estaba ocupado por alegres y vivos colores, ahora está reducido a la pureza del movimiento interno de la pintura, como si estuviera absorbiendo la mirada del espectador hacia su interior (Pinto de Almeida, 2020, p. 27). Este es el caso de la pintura representada en la Figura 280, donde aparece una figura monolítica de color negro que en su parte superior tiene un semicírculo abierto que deja entrever algo blanco, lo cual nos recuerda al rostro de la muerte personificada en *El Séptimo Sello* (Figura 279). Detrás, unos efectos horizontales y oblicuos en tonalidades grises sugieren una tenue ondulación marítima que está enmarcada por unas rocas negras en la esquina inferior derecha. Aparecen todos los elementos que podemos ver en el escenario que nos presenta, por primera vez, a la muerte en la película de Bergman.



Figura 279. Ingmar Bergman, *El Séptimo Sello* 1957, (DVD), Suecia, 96 min., p&b, sonoro
Fuente: propia, a partir de fotograma de la película
plano general de la Muerte



Figura 280. Nikias Skapinakis, *P.B XX - 19*
Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm
2019

La figura monolítica de Skapinakis, tal como la muerte en *El Séptimo Sello*, apela a captar la mirada del espectador. El mismo impacto magnetizante lo encontramos en *Negative Megalith #5*, del artista Michael Heizer: un megalito vertical enmarcado en un nicho monocromático negro que destaca en una pared blanca de un espacio museístico (figura 281).



Figura 281. Michael Heizer, *Negative Megalith 5*,
granito y acero, 477,5 x 198 x 66 cm
1998

Dia Art Foundation ©Michael Heizer

Fuente: <https://www.diaart.org/collection/collection/heizer-michael-negative-megalith-5-1998-l-2003-076>, consultado el 03-01-2021

Este trabajo de Heizer también se puede relacionar con la escultura tumular, tal como buena parte de la escultura realizada en occidente. Así lo refiere el crítico y profesor Manuel Castro Caldas: la escultura, en el contexto occidental, es monumental-funeraria por naturaleza, en virtud de ser la primera demarcación del espacio y la *primera residencia de la eternidad* (Castro Caldas, 2008, p. 128).

Esto porque, citando a Michel Serres, en el cara a cara con el primer cadáver, el escultor siente la necesidad de realizar un primer sólido, una primera estatua de piedra, ya que ante el cuerpo muerto todos retroceden. El cadáver permanece allí, envuelto en su espacio demarcado, (...) siendo más aterrador que vivo (...) (Serres, *in* Castro Caldas, 2008, p. 127). En este sentido, como alude también el crítico y comisario João Pinheiranda –a propósito del trabajo fotográfico del artista Manuel Botelho sobre la escultura tumular portuguesa, ya anteriormente mencionado– la transmutación del cuerpo yacente para una sepultura de piedra lo hace vivir para siempre en este monumento tumular. En este sentido, *morir es vivir, pues es para siempre, en la piedra* (Pinheiranda, *in* Botelho, 2020, p. 82). Así, esta obra de Heizer nos recuerda un sarcófago, personificando un cuerpo finito que murió y quedó petrificado. De modo que podemos decir, junto con Didi-Huberman, que delante de este megalito nos enfrentamos a nuestra propia finitud, tal como ya lo habíamos hecho ante el rostro inerte de Molder o las figuras negras de Bergman y Skapinakis. En todos ellos nos hemos visto confrontados con la llamada de la magnetizante personificación de la muerte.

[2.1.3.b] Michaël Borremans y la ambigüedad de la muerte:

El artista belga Michaël Borremans presenta un universo temático donde los personajes representados, normalmente a través de la pintura, se enmarcan en contextos de cariz surrealista, con rasgos del romanticismo, enfatizando algún despropósito o insignificancia sobre la existencia humana (cfr. Grove, 2009, p. 32; p. 43).

Según Delfim Sardo, se destacan dos elementos centrales del trabajo de este artista:

1. una maestría técnica cuyo virtuosismo proviene de la absorción plástica de la expresión y síntesis de artistas como Velázquez y Manet, con quienes Borremans se siente en deuda (cfr. Borremans, 2011, [URL]). En gran medida, esa ostentación se considera *peyorativa y conservadora*, según la lógica de las vanguardias modernas;
2. una *corporalidad diferente, rara e incómoda que aparece en los cuerpos mutilados, en los gestos inútiles y en el tono desencajado de los personajes que surgen en las pinturas* (Sardo, 2006, pp. 12-13).

Sobre todo, este es el ámbito en el que sus obras pueden evocar, más o menos explícitamente, la temática de la finitud.

Su universo temático está pautado por *figuras solitarias en poses de resignación* que se encuentran en un espacio donde el tiempo parece haber sido cancelado (Grove, 2009, p.6) y donde la descontextualización de los cuerpos sugiere, en algunas ocasiones, una *necológica metamorfosis* (Sardo, 2012, s/p). Por consiguiente, son personajes que se exponen *sin ningún aspecto psicológico, cuya mirada no enfrenta al espectador* (Sardo, 2012, s/p). Se limitan a existir en un universo anómalo, en una dimensión paralela a la realidad, asemejándose a los protagonistas angustiados y perplejos de una obra de Beckett (Grove, 2009, p. 6) o a las autorrepresentaciones de Jorge Molder, como ya hemos

visto.

La investigadora y artista Sofia Torres, en un artículo titulado *El Uncanny en la obra de Michaël Borremans* (Torres, 2018, [URL]), hace un paralelismo entre las obras del artista y el *uncanny* freudiano, estableciendo una relación con la finitud humana. Según la investigadora, Freud elabora un conjunto de mecanismos psicológicos subyacentes a este sentimiento ambiguo que se presenta simultáneamente como familiar, agradable y atractivo, pero también como algo encubierto, que debería permanecer en secreto, por amenazar y manifestarse repulsivo (Torres, *idem*). De estos mecanismos, Sofia Torres identifica cuatro elementos visuales que permiten desencadenar el sentimiento de *uncanny* y que se relacionan con la muerte. Así, podemos ver surgir el sentimiento de *uncanny* cuando:

1. estamos delante de elementos autómatas cuyas representaciones evocan y personifican lo humano, tanto en un estado de reposo, inanimado o incluso muerto, como cuando estos autómatas se comportan como si estuviesen vivos;
2. estamos delante de la representación de un par cuya presencia se manifiesta de diversas formas (p. ej., a través de espejos, estatuas, etc.). Este par, desde el punto de vista freudiano, simboliza el deseo de perpetuación del ego, oponiéndose a su extinción, duplicándose en una compensación narcisista.
3. nos deparamos con miembros seccionados, que Freud asocia al complejo de castración, que, en extremo, evocan la muerte de una parte (p. ej. un miembro) o completa (p. ej. cabezas cortadas, siendo partes que, debido a su importancia, implican la existencia del resto).
4. nos deparamos con la muerte, en un doble sentido: (i) tanto en su manifestación biológica (muerte física), (ii) como en la representación de muertos vivientes, zombis o fantasmas.

De estos cuatro elementos visuales, la muerte se presenta *como la fuente más incisiva del sentimiento de uncanny*. Según Freud, esto ocurre porque los pensamientos y emociones humanas ante la muerte son los que han sufrido menos cambios desde los tiempos primitivos (Freud, (1994), *in* Torres, 2018, [URL]).

Ahora bien, Borremans utiliza, con frecuencia, algunos de los recursos enumerados anteriormente con la intención de provocar una extrañeza y una ambigüedad capaces de desencadenar sentimientos de *uncanny*. Sin embargo, para que esto sea más eficaz, el artista simula la representación de una realidad que se asemeje al universo cotidiano del espectador.

Así, en la obra *Sleeper* (2007-8), podemos ver lo que parece ser la cabeza de un niño con los ojos cerrados o, teniendo en cuenta el hecho de que no tiene cuerpo, una posible representación realista de un maniquí. ¿Estará durmiendo, inanimado o, incluso, muerto? Esta cabeza, que tiene todos los aspectos para que se pueda considerar humana, aparece sin un cuerpo, aunque se evidencie el volumen ausente de un supuesto hombro izquierdo, como si estuviese marcado por la invisibilidad.



Figura 282. Michäel Borremans, *Sleeper*
Óleo sobre lienzo
40 x 50cm
2007-8

Fuente: <https://www.davidzwirner.com/search?term=borremans>, consultado el 30-12-2020

La pintura *Torso* de 2009, manteniendo algunos de los mismos efectos de *Sleeper*, presenta una figura que puede ser identificada como un maniquí con características humanoides, el cual aparece tumbado y con los miembros seccionados, tanto los superiores como los inferiores. La postura es semejante a la de un difunto que podría estar, por ejemplo, en un depósito de cadáveres.



Figura 283. Michäel Borremans, *Torso*
Óleo sobre lienzo
40 x 50 cm
2009

Fuente: <https://www.phillips.com/detail/michael-borremans/NY010813/167>, consultado el 02-01-2021

En cambio, la singularidad de la pintura *The Nude* es de otra naturaleza. En ella observamos una figura femenina de cuerpo entero que se presenta desnuda, aparentemente inerte, probablemente muerta y posiblemente en un depósito de cadáveres. Este escenario de inmovilidad y despojo contrasta con el vigor potenciado en los seres vivos. No es únicamente un cadáver lo que está aquí expuesto; es la forma como el fallecimiento anula cualquier potencial manifestación de actividad, de vida. Ante esta situación ejemplar de la finitud humana, el espectador dispone de un conjunto de elementos para reverse lúcidamente en su situación de *ser vuelto hacia la muerte* (Heidegger, 2008, §50, p. 327). De modo que, delante de esta obra, citando a Didi-Huberman (2011, p. 18), *soy yo mismo el que se derrumba, el que cae en la angustia*.



Figura 284. Michäel Borremans, *The nude*
Óleo sobre lienzo
240 x 200 cm
2010

Fuente: <https://artmap.com/zenox/exhibition/michael-borremans-2010>, consultado el 02-01-2021

Las pinturas de Borremans muestran, pues, una atmósfera misteriosa, suscitando una oscilación entre lo que está animado o inanimado, o más precisamente, enseñando lo que está vivo o está muerto. Consecuentemente, cuestionando al espectador sobre su propia finitud.

[2.2] [II] Hipótesis procesual: la poética

El sentido poético es lo que dirige al espectador hacia un punto donde puede suceder una nueva construcción de la realidad.

La finalidad de la poesía es establecer un desvío, es romper y deconstruir todos los códigos de comunicación existentes, alterar el mundo como lo conocen los hombres, abrir fisuras.

Rui Chafes, *Entre-o-Céu-e-a-Terra*, p.61-62

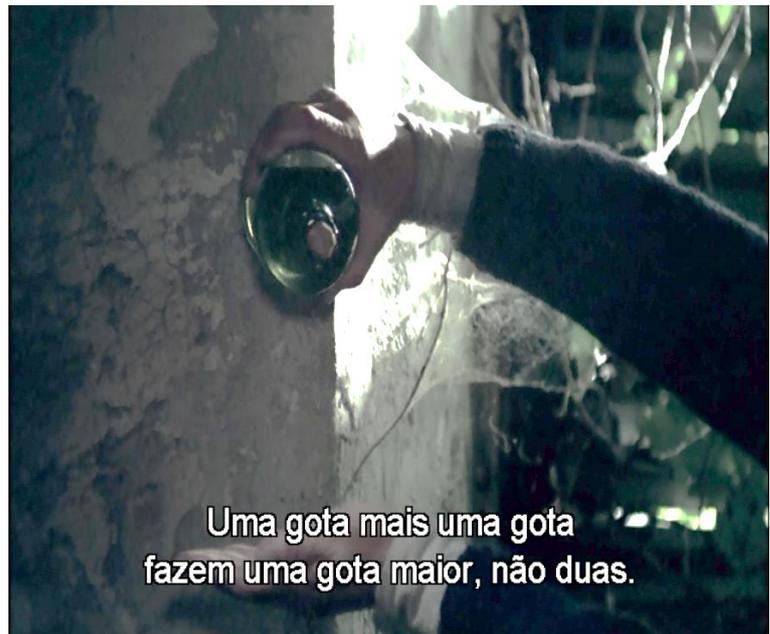


Figura 285. Tarkovski, *Nostalgia*, 1983, (DVD), Unión Soviética, Italia, 130 min., color y sonido
Fuente: propia, a partir de fotograma de la película
(Una gota más una gota hacen una gota más grande, no dos.)

Una perspectiva poética como procedimiento artístico

Después de presentar la [I] Hipótesis, que propone que la temática de la finitud humana – dada su importancia fundamental para que el Hombre se entienda a sí mismo – puede captar la atención del espectador, consideremos la siguiente suposición: exponer esa temática de un modo más sugestivo y simbólico, en vez de taxativo y clarificador, puede potenciar que el espectador tenga un interés adicional para averiguar sentidos que no aparecen directamente explícitos. Para ello, propondremos tres caminos convergentes a partir de Heidegger, Ricoeur y Barthes.

[2.2.1] La poética del objeto artístico a partir de *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger

En *Ser y Tiempo*, el análisis existencial del *Dasein* fue construido alrededor de la tentativa de Heidegger de dar respuesta a la problemática del sentido del ser: *¿qué es el ser?*, como proyecto donde el mundo se revela al Hombre. Sin embargo, esta revelación no llegó a quedar completamente explicitada (cfr. Vattimo, 1989, p. 110). Así, en los años treinta, Heidegger radicaliza su *proceso de pensar* (Costa, 2016, p. 195, [URL]), lo que se denominó *giro* (*Kehre*). Con este *giro*, se observa un cambio de la *pregunta del sentido del ser* para la *pregunta sobre la verdad del ser* (Ferreira, 2007, p. 5, [URL]). Esta nueva problemática sobrepasa al propio *Dasein*, una vez que la revelación de la verdad del ser se produce no tanto por la diligencia del humano, sino por el don del propio ser (cfr. Heidegger, 1989, p. 49; p. 54). Después del *giro*, la apertura del ser pasa a darse históricamente como un hecho concreto, factual. Las obras de arte serán, pues, un ejemplo de la concretización de la presentación del ser al ente (Vattimo, 1989, p. 113).

Este cambio de dirección en el abordaje lleva a Heidegger a profundizar en cuestiones sobre la técnica y el lenguaje. Se destacará el lenguaje poético en cuanto espacio de apertura del ser, ya que, debido a su poder creativo, de apertura e innovación ontológica (Vattimo, 1989, p. 120-121), se presenta como la esencia de todo el arte (Heidegger, 1989, p. 58).

Contextualicemos, entonces, la importancia del lenguaje poético. Diariamente, el ser humano ofuscado en sus rutinas encara la realidad como algo trivial, no se deja cautivar por lo que se manifiesta de modo diferente. Así, se relaciona con el mundo en función de su carácter práctico, considerando a los entes como *mero servicio*, objetos previsibles, susceptibles de dominio y explotación (cfr. Heidegger, 1989, p. 62).

Ahora bien, la esencia de los entes, aunque esté oscurecida por los hábitos cotidianos, existe más allá de su carácter práctico. En el lenguaje poético de la obra de arte, Heidegger ve una manera de que la revelación del ser de los entes se dé, exactamente porque permite que el Hombre salga del modo rutinario de relacionarse con el mundo. A través de la poética, podemos interrumpir la cadena continua del acto de producir, ocupar, usar..., para poder contemplar las cosas desde otro prisma. Esta ruptura con la idea de utilidad y servicio, que la obra de arte permite por su poética, potencia momentos para la apertura del ser de la obra de arte. Así, la verdad puede ser revelada a través de la obra en la medida en la que esta se poetiza, es decir, en la medida en que crea una ruptura con todo lo que se presenta de una manera habitual, incapaz de producir sorpresa (cfr. Heidegger, 1989, p. 57). Por lo tanto, lo poético se presenta como un evento inesperado donde el ser se puede revelar, exactamente porque se libró de la forma cotidiana de ver las cosas. La poetización de una obra de arte permite que el espectador acceda a la novedad, a lo que aún no había visto, potenciando la revelación de la verdad

que hay en la obra (cfr. Heidegger, 1989, pp. 60-61). De modo que el (gran) arte¹⁶⁶ surge, en Heidegger, como revelación de la verdad, esto es, como una de las principales formas que tiene el ser de manifestarse, *en un discurso que no solo es lenguaje, sino también imagen, gesto, cuerpo* (Borges-Duarte, 2014, p. 6).

La cuestión sobre la *verdad del ser* ya había sido trabajada por Heidegger en *Ser y Tiempo*, no en el sentido de *veritas*, sino en el de *aletheia* (Heidegger, 2008, §7, p. 72). Precisemos: la verdad, en la expresión latina *veritas*, se basa en conformidad o correspondencia concordante entre elementos (Heidegger, 1989, p. 27; pp. 39-41). En cambio, la verdad, en el sentido griego de *aletheia*, se entiende como revelación del ser, como *descubrir* (Heidegger, 2008, §7, p.72), o *desocultación* (Heidegger, 1989, p. 66). O sea, en cuanto acceso privilegiado al evento histórico del ser. De manera que la revelación se da por el carácter poético presente en una obra de arte, más allá de la correspondencia directa entre el intelecto y la realidad que se confiere por la idea de verdad como *veritas*.

Pues bien, la observación de una obra de arte exige que quien la observa cree algún tipo de relación con ella, incluso en el caso de una experiencia estética poco profunda (Vattimo, 1989, p.114). Entonces, el acceso a la obra implica que el espectador establezca una relación con un mundo que construye ella misma (Vattimo, 1989, p. 115). Dejar de *mirar* y pasar a *ver* una obra significa observarla de una manera diferente (revelada), una vez que *ser obra quiere decir: instalar un mundo* (Heidegger, 1989, p. 34-35). Así, al abrirse a la obra, el espectador permite que esta le instale una nueva forma de ver el mundo, donde se puede producir el surgimiento de la verdad o la revelación del ser (Heidegger, 2010).

Desde la perspectiva de Heidegger, este es el motivo por el cual la obra de arte se presenta como un campo privilegiado para que se manifieste la verdad del ser, precisamente porque nos expone a lo que no es habitual, a lo *extra-ordinario* en cuanto campo de relación con el mundo y con los entes. La *esencia* del arte, lo que hace que la obra ocurra (Heidegger, 1989, p. 45), su desocultamiento (Heidegger, 1989, p. 30) consistirá, entonces, en que el ser del ente acceda a su propio brillo, a construir su propia verdad en cuanto ente (Heidegger, 1989, p. 27).

Sin embargo, Heidegger va aún más lejos y refiere que, en la obra de arte, en vez de la reproducción de un ente singular ahí presente, lo que se expone es la esencia del ser de las cosas (Heidegger, 1989, p. 28).

Heidegger recurre a un ejemplo de un ente dotado de utilidad para demostrar cómo se puede dar la desocultación del ser: un par de botas de campesino representado en una pintura de Van Gogh.

¹⁶⁶ Heidegger utiliza la expresión *gran arte* para indicar que es sobre un arte que potencia la revelación de la verdad de la que trata su análisis (Heidegger, 1989, p. 31). Por consiguiente, no hay ningún sentido moralista en su descripción, apenas ontológico.

Pero, ¿acaso opinamos que el mencionado cuadro de Van Gogh copia un par de botas campesinas? (...) Nada de eso. Así pues, en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas (Heidegger, 2010, p. 26)

La observación de la obra de arte solicita, por consiguiente, un *acto de ver* que se sobreponga al común *mirar*, que solo busca en los entes alguna utilidad, un *mero servicio*¹⁶⁷.

De este modo, la obra de arte potencia otro contacto (extraordinario) con lo real, abriendo camino al desocultamiento de la esencia de los entes. Entonces, la obra de arte se presenta como un lugar (potencial) de apertura a la verdad del ser de la obra, ya que expone el *carácter poético* de los entes que se encuentran encubiertos. Como refiere Vattimo, todo el arte que favorezca que se llegue a la verdad del ser es, en su propia esencia, poesía (Vattimo, 1989, p. 119).

Por lo tanto, la obra de arte tiende a poner en evidencia el carácter poético que hay en el (los) ente(s) que la constituyen. Gracias a la obra se permite que los entes se den a conocer y, con ello, se dé a conocer el ser propio de la obra.

El arte, como ya hemos destacado anteriormente, apela al espectador a que *vea*, en vez de que *mire* las cosas. Este prisma presupone una ruptura con la forma habitual de encarar a los entes, ya que permite verlos con una existencia más amplia que la del *mero* servicio. En esta condición de apertura por parte del espectador, será donde se pueda dar la revelación del ser de la obra y, consecuentemente, su propia revelación.

Heidegger también defiende que tanto el arte como los fenómenos en general se manifiestan, potencialmente, a quienes aguardan su revelación. De ese modo, el ser de la obra puede buscar al espectador que se disponga a pasar tiempo con ella, dejándose cautivar. Pero, ¿cómo se dará ese impulso capaz de desocultar al ser de la obra? Heidegger plantea que esto se producirá, sobre todo, a través de la sorpresa (cfr. Soares, 2009, p. 84): el ser de la obra se puede entregar al espectador cuando este se dispone a aguardar, de forma desinteresada, por la apertura de la obra. Esta espera se muestra en un querer deseoso pero abnegado, desinteresado –dirá Jiménez (2019), a partir de una reinterpretación de Kant, como ya hemos visto– porque el espectador sabe que no puede exigir una manifestación, no se puede poner impositivo ni obsesivo ante la manifestación del ser de la obra (la presencia del ser de la obra nunca se manifiesta a la fuerza). Cuando el espectador se permite esperar,

¹⁶⁷ El problema no está tanto en el término *servicio*, sino en la adjetivación *mera*, es decir, en la interpretación restrictiva que ve al ente solo como utensilio, servicio o aplicación práctica, siendo que el ser del ente está presente tanto este se encuentre en servicio como en reposo. Esto significa que el ente existe y debe ser pensado aparte de su carácter práctico. El carácter poético deja claro que estamos en la lógica del ser/existir, más allá de la lógica del hacer, del actuar.

cuando se dispone a *ver* más allá de las apariencias de lo cotidiano, esto es, a ver poéticamente, puede ser sorprendido por la revelación del ser (cfr. Soares, 2009, p. 84). Sin embargo, no hay garantías de que esto ocurra, porque en la obra no hay nada que la obligue a manifestarse (no tiene ese ímpetu de exposición).

Así, para Heidegger, el papel del espectador consiste en aguardar de una forma desinteresada, capaz de interrumpir la manera habitual de estar ante las cosas, saliendo del modo *inauténtico* de estar-en-el-mundo y abriéndose de la sorpresa. Únicamente al aguardar delante de la obra¹⁶⁸ es como esta se podrá encontrar con él, explicándole su propio ser-obra de forma íntegra (y no solo en su dimensión instrumental, práctica, estética, etc.).

De esta manera, cuando Heidegger se detiene en el ejemplo de *Un par de botas* de Van Gogh, que el filósofo erróneamente las describe como si pertenecieran a una campesina (cuando sabemos que las compró el propio Van Gogh para pintarlas)¹⁶⁹, lo que pretende exponer es una dimensión ontológica del ente (par de botas). Este posicionamiento lo hace distanciarse, p. ej., de análisis histórico-sociológicos o formal-compositivos. Esto ocurre porque Heidegger reconoce que la verdad del ser de la obra no se puede alcanzar recurriendo a la voluntad de una racionalidad calculista (cfr. Soares, 2009, p. 13)¹⁷⁰.

¹⁶⁸ El Hombre se relaciona con los entes presentes en el mundo por proximidad, recortándoles la distancia, haciéndose cercano a ellos. Sin embargo, se trata de una distancia que no es espacial, sino más bien caracterizada por la posibilidad.

Así, delante de una obra, el espectador define la espacialidad a partir de una decisión y no de circunstancias ocasionales o aleatorias (Soares, 2009, p.71). Esta decisión es la que separa al mero observador del espectador, siendo este último el que se hace próximo de la obra y aguarda, sin saber si será correspondido, el desocultamiento de la misma.

¹⁶⁹ Para el análisis de Heidegger, es poco relevante a quien pertenecieran las botas, una vez que el foco de atención del filósofo es lo que se manifiesta en los elementos (los entes) que se representan en la obra, para, a partir de ahí, indagar en ellos con la intención de que se revelen.

¹⁷⁰ Hablamos, así, de una *Comprensión* que no está basada en una racionalización de lo que es captado por la percepción, ni en un saber erudito *que saborea el aspecto formal de la obra, sus cualidades y encantos* (Heidegger, 1989, p. 55), sino más bien de una *Comprensión* como fue descrita en el análisis existencial de *Ser y tiempo*, conforme fue anteriormente retratada. Por lo tanto, se trata de una percepción existencial planteada dentro de sus posibilidades y angustiada con su forma de estar en el mundo. Este saber *Comprensivo* proviene de una disponibilidad para la apertura y no de una acción interesada por parte del sujeto (Heidegger, 1989, p. 55), como hemos estado refiriendo.

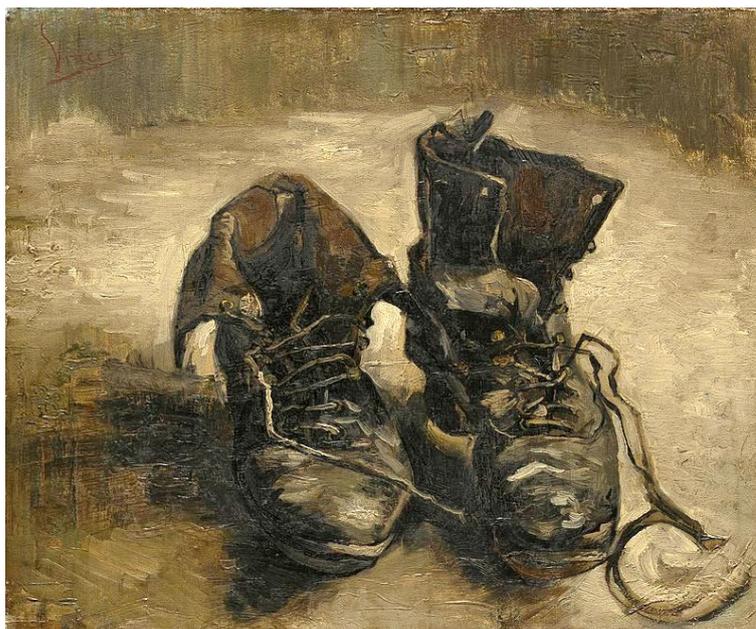


Figura 286. Vincent van Gogh, *Un par de botas*

Óleo sobre lienzo

37,5 x 45 cm

1886

Museo Van Gogh, Ámsterdam

Fuente: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Schoenen_-_s0011V1962_-_Van_Gogh_Museum.jpg, consultado el 02-01-2020

Heidegger está cambiando el foco de análisis del par de botas para un plano ontológico, alejándose de interpretaciones que introduzcan, en el entendimiento de los mismos, cualquier valor de servicio. Con esto no evita el contenido en sí presente en la obra, pues en el par de botas están grabadas las propias marcas del ser de la obra que se van a descubrir. De modo que la función ontológica de la pintura, según este filósofo, pasa, precisamente, por *enseñar* el surgimiento de la verdad (el descubrir ontológico) y no lo que aparece, que consistiría en el carácter material inscrito en la obra (plano meramente óptico). En Heidegger, la obra de arte no se manifiesta como similitud (una reproducción que sustituye una realidad), sino como el lugar donde está presente el ser. O como señala Stela Soares (2009, p. 42), la pintura no pinta las condiciones de la copia de lo real, más bien las condiciones de la visibilidad de ese real.

Así, delante de la obra, se aguarda a que el universo esencial de las botas brote de la pintura, más allá de la cuestión de su utilidad.

Un par de botas de campesino y nada más. Y sin embargo...

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla

la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la *Angustia* ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio. (Heidegger, 2010, pp. 23-24).

Un par de botas de campesino anuncia caminos del Hombre proyectado en el mundo. Una existencia basada en la *Angustia* ante la finitud, pero también como lugar de revelación del ser.

En suma: tal como Heidegger demostrara a través de una pintura de Van Gogh, entrar en la lectura de una obra de arte permite que el espectador se abra a otras alternativas de ser/estar en el mundo, más allá del *mero servicio*.

El arte apela, pues, a la revelación del ser de los entes, dejando al descubierto su carácter poético, que no es otro que el de crear una ruptura con la mirada habituada e ir más allá de lo *Impersonal*, en lo que este tiene de alienación de lo cotidiano y de reduccionismo de las cosas a su uso únicamente práctico. Por ello, lo poético invita a pensar en la cuestión del surgimiento del ser; funda la verdad, la revelación del ser. Mediante lo poético, la obra de arte hace un apelo a la vida auténtica, a la vida en la que el ser/estar-en-el-mundo se enfrenta a su finitud. En virtud de esto, una obra de arte potencia que el ser humano se acerque al sentido último de su existencia.

Esta es la relevancia de la propuesta heideggeriana para acentuar la pertinencia de la [II] Hipótesis de investigación y, consecuentemente, reformar del mismo modo la importancia de la [I] Hipótesis Temática: la finitud.

[2.2.2] La poética como interpretación del ser en un análisis simbólico cercano a Paul Ricoeur

Ya hemos visto como Heidegger, en *El Origen de la obra de arte*, recurre a una circularidad argumentativa entre la obra de arte y el espectador que gira alrededor de la cuestión de la revelación del ser. El contexto de su pensamiento es el de una hermenéutica fenomenológica basada en una ontología, donde la *interpretación* de la propia existencia del Hombre lo hace indagar, a través del arte, en el sentido primordial de su existencia.

Con la finalidad de abrir otros horizontes interpretativos, nos acercamos a Ricoeur y a su hilo interpretativo que, siguiendo la línea heideggeriana, desarrolla múltiples mecanismos de mediación, sobre todo poético-simbólicos, para que el Hombre pueda acceder a la *Comprensión* de su ser. En este sentido, la perspectiva de Ricoeur se aleja del restringido círculo hermenéutico del filósofo alemán.

Entonces, no hay *Comprensión* del ser humano en la que no medien los signos, símbolos, textos o imágenes, por lo que esta coincide, en último análisis, con la interpretación que se hace de estos elementos mediadores (Gomes, *in* Ricoeur, 199, p. 12). Tal análisis, llevado a cabo entre el comprender-interpretar, tiene como corolario un permanente trabajo creativo de interpretación para revelar el sentido del ser (Villaverde, 2004, p. 87). Esto lo intentaremos traer para la presente investigación. Así,

no hay símbolo sin un principio de interpretación; donde un hombre sueña, profetiza o poetiza, hay otro que se levanta para interpretar; la interpretación pertenece orgánicamente al pensamiento simbólico y a su doble sentido (Ricoeur, *in* Villaverde, 2004, p. 95).

En este contexto, *la noción de ser coincide con la de ser-interpretado*, de manera que el discurso humano siempre es interpretación de signos y símbolos, es decir, siempre es interpretación del *lenguaje humano* (Villaverde, 2004, p. 79; p. 88). Ricoeur confiere primacía a los símbolos en la raíz del lenguaje, lo que enfatiza tanto al propio discurso filosófico (Villaverde, 2004, p. 91) como al lenguaje artístico¹⁷¹.

De esta manera, le cabe al símbolo llamarnos para que interpretemos y comprendamos al ser en nosotros mismos y en los otros. Nos situamos, así, tanto en el ámbito de la fenomenología como en el de la hermenéutica dada la interpretación simbólica de la realidad. Ricoeur lo realiza de una manera muy específica, proponiendo el texto como el medio privilegiado para abordar el mundo real. Como tal, el texto, que es *todo el discurso fijado por la escritura* (Ricoeur, *in* Villaverde, 2004, p. 98), se

¹⁷¹ Para Ricoeur, el símbolo se encuentra en los orígenes del propio hecho de pensar, debido a que el pensamiento reflexivo recurre a *construcciones imaginarias como los símbolos y los mitos* (Azevedo e Castro, 2002, p. 133), hasta el punto de que se puede entender el símbolo, según Ricoeur, como el *sustrato esencial y favorecedor de la Comprensión* de la verdad humana (Azevedo e Castro, 2002, p. 140).

presenta como una estructura de significación capaz de conferir sentido al ser, potenciando su revelación. Muestra otro mundo diferente del real, *transfigurado* (Villaverde, 2004, p. 80), y que al describirlo, a través de signos y símbolos, lo recrea, abriéndolo a la interpretación y, consecuentemente, a posibilidades para el descubrimiento del ser (cfr. Villaverde, 2004, p. 79).

En este momento, es conveniente reorientar el análisis e interpretación de los símbolos, tal como fueron trabajados por Ricoeur para el ámbito de las artes plástica, y afirmar que lo que quedó aclarado sobre la noción de *texto* también se puede aplicar, p. ej., al campo de la pintura, del videoarte o de la *performance*¹⁷² en cuanto maneras igualmente funcionales de relatar, fijar y metamorfosear¹⁷³, generalmente de forma poética, el mundo real.

Según Ricoeur, p. ej., la pintura también fija un discurso y crea nuevos mundos a través de *un soporte material* (Ricoeur, 2003, p. 44). La pintura se basa, de ese modo, en la *invención de un alfabeto con un conjunto de signos mínimos como puntos sincopados, trazos y espacios blancos* (Ricoeur, 2003, p. 54) que permiten un «*aumento icónico*». Es decir, para Ricoeur, la pintura amplía significados del *universo*, no obstante, utiliza una *red de sus signos abreviados [...] dentro del pequeño espacio del marco y en la superficie de una tela bidimensional*. Por esto, la pintura escribe *un nuevo texto de la realidad* (Ricoeur, 2003, p. 53), constituyendo la *mediación por la que nos comprendemos a nosotros mismos* (Ricoeur, in Villaverde, 2004, p. 82). Este será nuestro propósito en la Parte II de esta investigación, en torno a la práctica artística.

El entendimiento poético del arte a partir del símbolo ricoeuriano

Para Ricoeur, el símbolo, en cuanto estructura de significación codificada del mundo, requiere una interpretación –jamás conclusiva– que lo haga explícito con la finalidad de revelar al ser. El filósofo retoma la asociación que la lingüística saussureana¹⁷⁴ hace del signo –formado tanto por el significante

¹⁷² Según este autor, *el valor positivo de la mediación material por signos escritos puede atribuirse, tanto en la escritura como en la pintura, a la invención de sistemas notacionales que presentan propiedades analíticas: discrecionalidad, número finito, poder de combinación* (Ricoeur, 2003, pp. 54-55).

¹⁷³ Ricoeur afirma que la iconicidad revela un *aumento estético de la realidad* a través de una *reinterpretación de lo real*, en la que la *transcripción del mundo* no es una *reduplicación* del mismo, sino más bien una *metamorfosis* (Ricoeur, 1995, p. 90).

¹⁷⁴ A pesar de ello, hay diferencias de fondo que se deben tener en cuenta en la concepción que ambos confieren al signo y al símbolo. Saussure, en el *Curso de lingüística general* (1916), entiende el signo, aparte de la dualidad entre *significado* y *significante*, como una relación inmediata, evidente, transparente entre lo que se mira y su significación, sin *necesidad de interpretación* (Azevedo e Castro, 2002, pp. 114-115). Por otra parte, no mantiene en su terminología el concepto de *símbolo* como un signo por: 1) contener algún sentido referencial con la realidad, requiriendo un plan motivacional (Barthes, 2007, p. 34) capaz de establecer relaciones de causalidad (al contrario del signo, que no necesita ese vínculo); y por 2) entrar en el ámbito de la imaginación (Azevedo e Castro, 2002, p. 114) para captar su significación (algo que el signo tampoco necesita por ser una asociación transparente entre el significado y la significación).

Ricoeur, por su parte, entenderá el símbolo como una clase específica de los signos, conteniendo una doble significación, lo que implica una exégesis e interpretación hermenéutica. Sin embargo, para Ricoeur, el símbolo

(las palabras, la imagen acústica) como por el significado (la imagen que esa palabra transmite, el concepto) – y la convierte en *materia de reflexión filosófica* en el ámbito del símbolo (Azevedo e Castro, 2002, p. 112). Así, el símbolo ricoeuriano contiene un doble sentido: una significación directa y literal que apela para otra significación que esconde una segunda o diversas intencionalidades. Para Ricoeur, el símbolo es

toda estructura de significación en que un sentido directo, primario, literal, designa por exceso otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido más que a través del primero (Ricoeur, 1975, p. 17).

En lo que respecta al arte, su manifestación es, naturalmente, mediada por símbolos, manteniendo una tensión entre un sentido primario – lo que la relaciona con algo concreto (lo simbolizante) – que fomenta un segundo sentido, connotativo (lo simbolizado). En este último campo es donde el artista intenta expresarse (Azevedo e Castro, 2002, p. 205): el símbolo se presenta como la *única manera inteligible* capaz de expresar lo que el artista revela en la obra que produce (Azevedo e Castro, 2002, p. 204).

La obra de arte exige una hermenéutica que le permita descifrar significados simbólicos que se producen, en vez de por el *estudio y análisis dicotómicos de la obra y del artista*, por la comprensión de que lo que unifica la obra y el artista, en una misma realidad ontológica, es el momento creativo, el proceso que resulta de la imaginación creadora (Azevedo e Castro, 2002, pp. 202-204).

Así, lo que confiere un sentido estético a la obra es su potencial creativo como símbolo (el *mostrar-esconder* simultáneo, que se hace evidente en el *objeto enigmático*) (Azevedo e Castro, 2002, p. 206). Esto ocurre por su doble manifestación en simultáneo: su sentido primario (denotativo) y su sentido oculto (connotativo), siempre en potencia de nuevas e interminables interpretaciones.

También se debe destacar que, para Ricoeur, un símbolo *auténtico* está formado por tres dimensiones que aparecen en la conciencia humana (cfr. Ricoeur, *in* Correia, 1999, p. 42): una cosmológica, otra onírica y, finalmente, una poética. Todas se interrelacionan y se complementan dentro de un mismo símbolo. Destacamos las dimensiones cosmológica y poética, una vez que son las que más se relacionan con la investigación. En su función cósmica, el símbolo evidencia una *figuración sensible* (Correia, 1999, p. 42) en el *enraizamiento en el mundo* (Correia, 1999, p. 29). En el mundo, en su relación con los elementos naturales, es donde el ser humano toma conciencia del potencial de gran simbolismo, incluso de un sentido sagrado que estos elementos conllevan (cfr. Azevedo e Castro, 2002, p. 118). El caso del agua y del fuego son ejemplos de ello y los analizaremos en la Parte II de esta investigación, a partir de un tipo de simbolismo que la cosmología judeocristiana potencia.

es un modelo reconfigurador de lo real por la pertenencia del sujeto al mundo (Correia, 1999, pp. 14-15, nota a pie de página n. 2), de manera que el símbolo dialoga, necesariamente, con la fenomenología.

En cambio, la dimensión poética del símbolo se entiende como *una acción creadora de sentido* (Correia, 1999, p. 33). Por consiguiente, el contexto es donde más directamente se expresa la actividad artística *tout court*, el lugar en el que la *imaginación manifiesta toda su fuerza y concentra el proceso creativo*, así como donde el *hombre capta y expresa la verdad del ser* (Azevedo e Castro, 2002, p. 122)¹⁷⁵. En este sentido, la dimensión poética se presenta como *uno de los elementos nucleares del verdadero símbolo* por su carga creativa (Correia, 1999, p. 51). Esencialmente, bajo esta acepción poética –a partir de Ricoeur– será como trabajaremos los elementos naturales y, también, los símbolos agua y fuego.

Volvamos, entonces, a Didi-Huberman, tal como se ha trabajado en la [I] Hipótesis: la finitud y recordemos que el filósofo destacó que, ante un túmulo, podrían ser, generalmente, suscitados dos grandes tipos de actitudes: las *lúcidas-melancólicas* y las *evasivas-ficticias*. Partiendo de la línea argumentativa que hemos estado trazando a partir de Ricoeur, pasemos a la siguiente propuesta de reinterpretación de estos dos tipos que Didi-Huberman describió como antagónicos: la posibilidad de combinar, en una misma composición, las *actitudes lúcidas-melancólicas* (que Didi-Huberman las tiene como factuales y reales) y las *evasivas-ficticias* (que este autor las considera como no confrontadoras de la realidad). Esta relación asociativa se vuelve concebible (creativamente, como es propio del campo simbólico) cuando se analiza a partir de la doble vertiente que compone un símbolo, como hemos estado destacando: la del referente real (denotativa) y una manifestación que se vuelve subjetivada de ese real (connotativa).

Así, delante de la situación ejemplar descrita por Didi-Huberman, que consiste en la confrontación del Hombre con su finitud cuando se encuentra cara a cara con una tumba, se puede asociar, en un mismo contexto simbólico, un elemento real (el túmulo) y un signo figurado (la proyección de la muerte a la que hace referencia).

¹⁷⁵ Aquí está el motivo que nos ha llevado a evocar a Ricoeur: la diferencia con la que aborda la revelación de la verdad del ser, relativamente a la perspectiva heideggeriana.

En Heidegger, la potencial apertura al ser de la obra se favorece cuando se produce una ruptura con la rutina funcional –relación de mero servicio– con la que el Hombre se relaciona con las cosas. Lo poético puede suceder cuando el ser humano deja de mirar las cosas como meros útiles a su servicio. A pesar de ello, como hemos visto, la revelación solo se puede producir por la vía del ser –lo que recuerda la cuestión de la revelación como un don, maniatando el papel del espectador.

Para Ricoeur, el énfasis se sitúa en la acción del Hombre, en su creatividad para interpretar (múltiples) sentidos presentes en el símbolo, en cuanto estructura rica de significados de un mundo que no se da a conocer directamente. Así, p. ej., el potencial creativo de una obra de arte es la posibilidad de que su revelación sea desencadenada a través del análisis interpretativo que el espectador consigue suscitar. Por medio de una hermenéutica de las riquezas del símbolo, es como la verdad del ser se puede revelar.

Naturalmente que, en cualquiera de los dos casos, no se garantiza la revelación del ser. La diferencia está, sobre todo, en que, para Heidegger, el papel del Hombre es minimizado y que, para Ricoeur, se evidencia un apelo benéfico a la creatividad humana para la interpretación. En la lógica de esta última perspectiva es donde ha discurrido la presente investigación, lo cual se destacó, desde el inicio, con la pregunta de estudio.

Sin embargo, además llevamos a cabo una interpretación más osada del símbolo: relacionar en un mismo contexto la *actitud lúcida* delante del túmulo (la de la confrontación con la evidencia de que el Hombre es un *ser vuelto hacia la muerte*), entendida como el elemento real del símbolo, con la *actitud evasiva* (que hace de la confrontación con el túmulo un ejercicio fantástico de creencia), entendida como siendo el elemento figurado, connotativo.

De esta manera, consideramos que es posible reconfigurar la interpretación de la muerte a través del campo simbólico, que es el lugar privilegiado de actuación de la creación artística. Así lo destaca Samaniego cuando subraya que el plano de lo simbolizado es el lugar, por excelencia, de la manifestación de lo posible que caracteriza la actividad artística, al aceptarse que en ese plano es posible que la humanidad finja que conoce los fenómenos más secretos de la existencia (cfr. Samaniego, 2015a, p. 205). Por lo tanto, la finitud humana puede trabajarse artísticamente a través de la doble categorización del símbolo ricoeuriano: en el plano de lo simbolizante se encontrarán las manifestaciones factuales, los elementos reales asociados a la muerte (p. ej., donde están inscritas las marcas materiales del túmulo, usando el ejemplo de Didi-Huberman); en el plano de lo simbolizado, se abrirá al campo de la potenciación creativa, más allá de lo que es factual (las *actitudes evasivas* que menciona Didi-Huberman), pero cuyo vínculo con la realidad –que lo caracteriza en cuanto símbolo– se confiere por derivar, necesariamente, de los referentes factuales del elemento simbolizante.

Esto lo podemos analizar al final de *El Sacrificio* (1986), de Andrei Tarkovski, a partir de este análisis simbólico basado en el doble carácter del símbolo, donde un plano material abre sentidos figurados. Alexander, el protagonista, confrontado con la amenaza del exterminio de la humanidad debido al surgimiento de un conflicto nuclear, se ve delante de una situación límite. Al contrario del pescador de *Luz de Invierno* (1963), de Bergman, quien opta por suicidarse ante una situación similar de confrontación con la inminencia de una guerra nuclear, Alexander escoge un camino redentor. Esta opción le lleva a mantener relaciones sexuales con la empleada María, siguiendo el apelo del cartero Otto, quien considera que tan solo esos actos podrán impedir que el mundo se destruya con el conflicto nuclear, dadas las dotes de brujería de esa mujer. A la mañana siguiente del encuentro sexual-redentor, Alexander, al regresar a casa, se da cuenta de que, efectivamente, la vida volvió a la normalidad: la electricidad había sido restablecida y la radio vuelve a tocar, aunque ya sin anunciar noticias del conflicto nuclear. En señal de agradecimiento a Dios, y conforme lo había prometido, ofrece en sacrificio algo que apreciaba de veras: su casa, su lugar de abrigo y seguridad, el sitio donde se reúne la familia, la vivienda donde guarda sus pertenencias, el refugio del mundo exterior, etc.

O sea, delante de una muerte inminente, el protagonista se arriesga a interpretar los acontecimientos desde el enfoque de una configuración simbólica, reconfigurándolos. Ofrece un sacrificio personal para que se acabe el conflicto nuclear: le prende fuego a la casa donde vive con su familia (elemento real – simbolizante–), como si este *holocausto* pudiese sustituir al desastre nuclear que acabaría con su

familia y, en un plano más extenso, con toda la humanidad (elemento ficticio – simbolizado). Con este acto, creyó que fuera posible salvar al mundo de su exterminio por condonación. Tarkovski nos demuestra que esa acción sustitutiva-redentora cumplió su cometido, a pesar de que todos los que vieron la escena, con la excepción del cartero, consideraron que el gesto de Alexander carecía de sentido. De modo que al protagonista se lo terminan llevando en una ambulancia (tal vez para un hospital psiquiátrico)¹⁷⁶.



Figura 287. Tarkovski, *El Sacrificio*, 1986, (DVD), Suecia, Reino Unido y Francia, 142 min., color y sonido, Fuente: propia, a partir de fotograma de la película.



Figura 288. Tarkovski, *El Sacrificio*, 1986, (DVD), Suecia, Reino Unido y Francia, 142 min., color y sonido, Fuente: propia, a partir de fotograma de la película.

¹⁷⁶ Aquí, Alexander se acerca a los individuos que se encuentran al margen de la lógica común de la sociedad. Aquellos que se excluyen de las manadas, los marginales a los que se refieren Deleuze y Guattari (2007, p. 315) como, por ejemplo, los hechiceros, locos o artistas –profundizaremos en este contexto en la Hipótesis [III]–. Son sujetos que actúan de forma anómala, viviendo en las lindes de los campos, estableciendo una relación de alianza con lo demoníaco en cuanto potencia de lo anómalo. (Deleuze, Guattari, *ibidem*). Alexander, delante de una situación radical, frente al abismo, al sentir que ya no tiene nada que perder –pues nada resta si se pierde la vida– opta por tener una actitud *extra-ordinaria* al apartarse de la comunidad, establecer un pacto irracional con la bruja, actuar anómalamente y ofrecer un sacrificio, la inmolación de su vivienda a través del fuego.

De este modo, queda patente como un acto de sacrificio de carácter simbólico permite la transformación de la propia realidad material (el cese del conflicto nuclear). Es decir, la aceptación de la dimensión connotativa del símbolo acaba transformando la dimensión real que contiene. Naturalmente, esto solo es posible porque el arte nos permite acoger otras lecturas de la realidad.



Figura 289. Tarkovski, *El Sacrificio*, 1986, (DVD), Suecia, Reino Unido y Francia, 142 min., color y sonido, Fuente: propia, a partir de fotograma de la película.

En suma: los dos componentes del símbolo potencian la reconfiguración que concedemos a la finitud. Por consiguiente, la muerte puede ser (figuradamente) suplantada por la representación simbólico-poética ricoeuriana. Para ello, el filósofo recurre al testimonio de Jorge Semprún en *La escritura o la vida* (1994), cuando narra el momento en el que un compañero suyo agonizaba semimuerto en el campo de concentración de Buchenwald. En esa circunstancia, no era una palabra médica la que se necesitaba, sino más bien una *poética y, en ese sentido, cercana a lo esencial* (cfr. Ricoeur, 2011, pp. 42-43). Esto porque, también según Ricoeur: *la verdad esencial de la experiencia [de la muerte] no se puede transmitir... o, mejor dicho, ella solo lo es por medio de la literatura* (Ricoeur, 2011, p. 53) o, dicho de otro modo, por el lenguaje poético. Recordemos de nuevo a Gilbert Hottois (cfr. Introducción) cuando destaca que, ante la finitud, las respuestas simbólicas se manifiestan como las más dignas para trazar respuestas (Hottois, *História da Filosofia*, p.358).

Por lo tanto, confiriendo a la muerte humana un sentido figurado – *¿no será toda la cultura humana una forma de lucha contra la muerte?* (Teixeira, in Cabral, 1991, p. 991) –, ¿cuánto más nos podemos adentrar en la cuestión de la finitud sin que nos derrumbemos?. Entonces, en el enfrentamiento con la muerte, con la *Angustia* del vacío existencial, es cuando las aperturas de significación conferidas por el arte otorgan nuevos significados a la existencia humana. Esto ocurre porque *el arte es un catalizador que produce transformaciones* (Chafes, 2006, p.154), generando otra manera de entender el mundo que va más allá de la lógica común de lo cotidiano. Como destacó Heidegger: *el arte es lo que dirige al*

espectador hacia un punto en el puede suceder una nueva construcción de la realidad. (Chafes, 2012, p.61).

En este sentido, el campo de acción del símbolo, dada su poética, potencia un desvío, abre fisuras en la manera que tenía el hombre de relacionarse con el mundo. Cuando esto ocurre, se da un *punctum* que marca al espectador, como lo destaca Roland Barthes y lo veremos a continuación.

[2.2.3] El impacto poético de la obra de arte en una *fenomenología vaga* de Roland Barthes¹⁷⁷

Roland Barthes (1990 p. 65 y seg.), en *La cámara lúcida*, denomina *punctum*¹⁷⁸ a la capacidad punzante de una imagen que llega al punto de agitar las rutinas del espectador. El *punctum* es una marca realizada por un instrumento puntiagudo, algo que lastima y punza al espectador (Barthes, 1990, p. 65), apartándolo de la banalidad de su vida cotidiana, tal como lo hemos visto en Heidegger. Para Barthes, esta *atracción* que la imagen o la obra de arte ejercen sobre el espectador desencadena en un estado de ánimo, como si él mismo estuviese viviendo un momento de aventura, pues la aventura anima (Barthes, 1990, p. 54). Esta *agitación interior* que produce la contemplación de la obra – una especie de *indecible que quiere ser dicho* – aparece como una condición contraria al entorpecimiento en la recepción de la misma (Barthes, 1990, p. 53).

Por lo tanto, el *punctum* surge como un *pinchazo* o un *pequeño corte* capaz de afectar a la interpretación común de una imagen (Barthes, 1990, p. 65) creando, efectivamente, un antes y un después de su lectura. Es como si esas obras tuviesen unas heridas, unos *puntos sensibles* (Barthes, 1990, p. 65) que no permiten que el espectador se mantenga indiferente. El *punctum* es lo que hace que el espectador rompa con el aturdimiento del *impersonal* heideggeriano y se cuestione sobre lo que contempla, una vez que *requiere, súbitamente, de toda su atención* (Han, 2016, p.47). Una atención que exige un acto de ver que sea ascético – próximo del silencio y de una atención focalizada – para que el espectador no se distraiga con la proliferación acelerada de las imágenes del agitado mundo contemporáneo, donde *todo tiene que estar dado de inmediato* (cfr. Han, 2016, pp. 49-51).

Barthes caracteriza al *punctum* como *una especie de sutil más-allá-del-campo* (Barthes, 1990, p. 109), *que arrastra al espectador fuera de su marco*. Es decir, que lo lleva más allá de lo que se presenta objetivamente explícito en la obra – el plano denotativo – y lo hace entrar en el campo de lo poético, *como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra* (Barthes, 1990, p.109). De manera que el *punctum* se aleja de las imágenes objetivamente declarativas, centradas en una exposición directa y sin cualquier intención aparte de lo que exhiben cabalmente. A este tipo de imágenes Barthes las denomina como pornográficas. Son fotografías cuyo objetivo solo consiste en la *presentación de una única cosa, el sexo: jamás un objeto secundario (...) que aparezca tapado a medias,*

¹⁷⁷ El propio Roland Barthes, conceptualizado semiólogo, explica en su ensayo *La cámara lúcida* que pedirá prestado a la fenomenología *un poco de su proyecto* y un poco de su *lenguaje*, deformándola o esquivando sus principios, en función de los caprichos de su análisis (Barthes, 1990, p.56). De modo que titula a su investigación como *fenomenología vaga, desenvuelta, incluso cínica (...)* (Barthes, ibidem).

¹⁷⁸ El análisis de Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1990) está centrado en la imagen fotográfica. Sin embargo, para los aspectos que son relevantes para el estudio que hemos llevado a cabo, consideramos que la operatividad de estos conceptos se puede aplicar también a todo el universo de las artes plásticas, como a la pintura o al videoarte (en el texto no resumido de esta investigación, profundizamos en las diferencias entre la fotografía y otras artes plásticas como la pintura).

retrasando o distrayendo (Barthes, 1990, pp. 86-87). En este sentido, son imágenes/ obras de arte poco o nada orientadas a lecturas más extensivas, de ámbito poético, que son las que están relacionadas con el objeto de estudio de esta investigación. Por eso, no puede haber *punctum en la imagen pornográfica* (Barthes, 1990, pp. 108-109), ya que no tiene ningún escondrijo, no ofrece ninguna resistencia o dolor en su recepción para sacarlo de su aturdimiento cotidiano, refiere Byung-Chul Han en su lectura de Barthes (cfr. Han, 2016, p. 11; p. 48).

En este sentido, únicamente puede haber *punctum* – pinchazos de sensación – en obras de arte de cariz erótico, que permiten una diversidad de interpretaciones al espectador (Barthes, 1990, p. 87) y, quizás, lo lleven al descubrimiento del ser de la obra.

Por otro lado, cada espectador podrá encontrar – sin garantías de que los encuentre – sus propios momentos del *punctum* en un cierto «*détalle*» (Barthes, 1990, p. 87), por lo que este impacto surge enraizado en el terreno fértil de su historia biográfica y varía de un espectador para otro. En el caso específico de Barthes, esos momentos están asociados a la memoria de su madre (cfr. Barthes, 1990, [versión en español: Barthes, 2020; Barthes, 2009]). En un momento dado, se pone a ordenar las fotografías antiguas de su madre, siendo consciente de que *por mucho que consultase las imágenes, no podría nunca más recordar sus rasgos* (Barthes, 1990, p. 115). El autor no tenía ningún interés estético por esas fotos, ya que refiere: *no puedo decir que esas fotos de ella me gustasen [...]: no me ponía a contemplarlas, no me sumía en ellas* (Barthes, 1990, pp. 115-116). Es decir, a primera vista, consideraba que las fotografías no eran impactantes, de modo que, en un segundo momento, no se dedicaba a verlas detalladamente.

De aquí extraemos una inferencia para este trabajo de investigación: si en un primer momento el espectador, en una vista inicial de una obra de arte, no encuentra en ella algo que lo *captive* – *solo se conocen bien las cosas que se cautivan* (Saint Exupéry, 2019, p. 70) –, ese espectador seguirá, probablemente con ligereza, su mirada para la siguiente obra. De esta manera, no permite abrirse al potencial que la obra de arte podría emanar. El propio Roland Barthes narra esa experiencia, refiriendo que pasaba las fotografías livianamente ante sus ojos, sin que ninguna le pareciera *realmente «buena»* (Barthes, 1990, p. 116). De ahí que *si algún día llegase a mostrarlas a amigos, dudo que les hablasen* (Barthes, *ibidem*). Lo que unía, como un *punctum*, a Barthes con estas fotografías antiguas de su madre sería, sobre todo, la *Historia* a la que aludían, cuyo contexto Barthes no había vivido. O sea, para este pensador es necesario que haya algunos elementos de identificación con las imágenes para que ellas hagan que se establezca una relación con quien las observa. Por este motivo, Barthes indica que, para *encontrar* y reconocer a su madre (o a la idealización que tiene de ella), necesita encontrar en esas fotos algunos elementos que también le sean familiares.

Así, Barthes, al observar una fotografía en la que aparece su madre apretándolo entre sus brazos cuando él era pequeño, reconoce que esa imagen puede *rememorar* en su interior *el perfume de los*

polvos de arroz (Barthes, 1990, p. 118).

No obstante, Barthes admite que esta búsqueda del reconocimiento de algo que le prenda la atención (un momento *punctum*) – en ese caso, recordar a su madre de forma plena y no solo por fragmentos –, se alcanza gracias a un esfuerzo contemplativo, a *un trabajo doloroso* (Barthes, 1990, p. 119). Es decir, la contemplación de una obra de arte, incluso cuando se tiene familiaridad con la misma, es semejante al trabajo cíclico de Sísifo: *subir raudo hacia la esencia y volver a bajar sin haberla contemplado* [la imagen de su madre], y *volver a empezar* (Barthes, 1990, p. 120). De ese modo, se presenta como una tarea exigente para el espectador que deja que le afecte la obra que contempla. Sin embargo, esta insistencia proporcionará resultados reconfortantes:

Así iba yo mirando, solo en el apartamento donde ella acababa de morir, bajo la lámpara, una a una, esas fotos de mi madre, volviendo atrás poco a poco en el tiempo con ella, buscando la verdad del rostro que yo había amado. Y la descubrí. (Barthes, 1990, p. 121).

Por primera vez, de entre una gran cantidad de imágenes indiferentes, una foto de su madre con cinco años le proporciona *un sentimiento tan seguro como el recuerdo* (Barthes, 1990, p. 125), afirma: *Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre* (Barthes, 1990, p. 122).

A esa imagen la llama la Fotografía del Invernadero (Barthes, 1990, pp. 125 y seg.) y dice sobre ella: *algo así como una esencia de la Fotografía flotaba en aquella foto en particular* (Barthes, 1990, p. 130), lo que lo lleva a cuestionarse sobre el sentido de su propia existencia, hasta el punto de considerar que esa fotografía debería ser objeto de reflexión con relación al *amor* y a la *muerte* (Barthes, *ibidem*).

En esa fotografía, Barthes no solo reconoce a su madre (aspecto de la semejanza con el referente), sino que también vuelve a *encontrarla* (aspecto de la relación con el otro) en un despertar brusco, donde faltan las palabras (Barthes, 1990, p. 163). Ante esa foto, Barthes se cuestiona sobre temas fundamentales de la vida: *el amor y la muerte*.

Si en las otras fotografías en las que identificaba a su madre había algo de falsedad, en la del *Invernadero*, *bruscamente, la máscara desaparecía* (Barthes, 1990, p. 164) y *fijaba* [su interpretación de] *la verdad* de su madre (Barthes, 1990, p.165).

Esta descripción de Barthes está relacionada con el discurso heideggeriano sobre la verdad de la obra de arte como revelación del ser, como *aletheia*.

Sin embargo, este deseo de *encontrar* la esencia del otro conferida por la obra de arte es siempre ineficaz, ya que es *indecible* (Barthes, 1990, p. 162). Si, por un lado, se muestra *evidente* (la fotografía expone la realidad observable), por otro, se muestra *improbable* (no se puede probar que nos encontramos ante la *esencia* del otro que se observa mediante la imagen) (Barthes, *ibidem*).

Así, delante de esa fotografía, reconoce lo siguiente: *ya no podía esperar más que mi muerte total* (Barthes, 1990, p. 129). Ahora bien, esta afirmación de Roland Barthes, motivada por la contemplación

de una imagen fotográfica (pero igualmente aplicable a otros *medios* artísticos), encaja perfectamente en el problema que se estudia en esta investigación. El autor de *La cámara lúcida* – ilustre semiólogo y habituado estudioso en el desarrollo de sistemas de significación de signos, especialmente de cariz visual – nos demuestra, a través de su propio ejemplo, como una obra de arte puede llevar al espectador a pensar en su propia existencia, enfrentándose con su propia finitud.

A pesar del gran impacto que la fotografía provoca en Barthes, hasta el punto de ponerlo a reflexionar sobre su propia mortalidad, el autor opta por no mostrar esa imagen, puesto que considera que únicamente tendría impacto para él mismo: *Esta foto solo existe para mí*, por la historia personal que lo une al contexto que manifiesta la imagen. Así, seguramente, esa foto no tendría elementos para causar una herida, un *punctum*, en nadie más que la observase. Como justifica Barthes: *Para vosotros solo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo «cualquiera».* (...) *no abriría en vosotros herida alguna* (Barthes, 1990, p. 131).

Ahora bien, la posición de Barthes se diferencia de la que, p. ej., adoptará Tarkovski, según el ensayista y cineasta José Manuel Mouriño. Para este autor, Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, identifica el *punctum* como un impacto sensible delante de una imagen que le es familiar, pero que se haría banal si se mostrase a otros observadores. En cambio, indica que Tarkovski considera que cualquier imagen puede conferir un impacto, incluso aunque el espectador no tenga una relación directa (y biográfica) con ella (cfr. Mouriño, 2015, pp. 28 y seg.). Para eso, el cineasta ruso intenta hacer que esas fotografías sean íntimas para quien las contempla, con una cercanía similar a la que tienen con su creador. Esto es lo que ocurre, según Mouriño, en la película *El espejo* (1975) (Mouriño, 2015, p. 29) y después en *Nostalgia* (1983). En ambos casos, Tarkovski parte de un universo de fotografías personales y, sin embargo, crea dos películas aclamadas, lo cual confirma que las sensaciones pungentes de esas imágenes superaron, con creces, la autorreferencialidad del artista. Por lo tanto, Tarkovski nos permite ampliar el *punctum* de Barthes, extendiendo la lógica de la recepción de obras de arte.

[2.2.4] También algunas anotaciones artísticas sobre la poética para inspiración de la práctica artística...

En esta sección, presentamos elementos del trabajo artístico de Alberto Giacometti, cuyo análisis se puede realizar a partir de una simbología de lo poético.

[2.2.4.a] La poética de la imperfección de Alberto Giacometti

Giacometti: (...) Estoy arruinando el retrato.

James Lord: No seas absurdo.

Giacometti: Pero es verdad.

James Lord: Eso solo es tu opinión. Nadie piensa que el artista sea capaz de juzgar su propia obra.

James Lord, *Retrato de Giacometti*, 2019, p. 147

Según Deleuze, *hay dos maneras de invocar las destrucciones necesarias* de los prejuicios que el ser humano va cristalizando sobre el ser de las cosas:

1. una es política y pretende, precisamente, *negar la diferencia para conservar y prolongar un orden establecido* (Deleuze, 2000, p. 117);
2. la otra es poética y es donde su creador se encuentra en condiciones de alterar todos los órdenes y todas las representaciones para afirmar la *diferencia*, es decir, en permanente devenir (cfr. Deleuze, 2000, p. 93)¹⁷⁹.

Las destrucciones de los prejuicios que lleva a cabo el artista en una acepción poética, frecuentemente, conducen al abandono de la figuración e incluso de toda la representación en un sentido más amplio (cfr. Deleuze, 2000, p. 139), en dirección a lo indeterminado, a la constante transformación, en fin, a aquello que es del ámbito de la *diferencia* (cfr. Deleuze, 2000, pp. 82-83). De ese modo, el poeta siempre será un creador nómada, alguien sin una filiación artística que lo subyugue (cfr. Deleuze y Gattari, 2002b).

Pues bien, el artista suizo Alberto Giacometti se encaja ejemplarmente en el grupo de los que operan en los márgenes de la sociedad, intentando deconstruir las ideas previas interiorizadas que son consideradas, en multitud ocasiones, como indiscutibles. Esencialmente, destacamos la fase madura de su creación artística, que fue posterior al período surrealista, a partir de mediados de los años cuarenta, y se trata del momento en el que el artista refirió haber descubierto su camino personal. Esta madurez empezó, efectivamente, cuando Giacometti reconoció que pasó a ver – y a crear – ya sin

¹⁷⁹ Deleuze enfatiza una faceta ontológica del *ser* que no aparece en Heidegger, pues el filósofo alemán, según Deleuze, enunció siempre al ser, incluso en sus desdoblamientos, como una unidad ontológica (cfr. p. ej. Deleuze, 2000, p. 92). Deleuze, en cambio, presenta al ser como *devenir* porque el ser del Hombre, según este autor, solo vive en estado de *devenir* permanente que se enuncia como *diferencia* (cfr. Deleuze, 2000, p. 93).

los cribos de la historia del arte, es decir, sin las ideas preestablecidas ni los encuadramientos estéticos vigentes. En otras palabras, fue cuando se acercó a los márgenes aceptándose como un marginal y se deparó con la inagotable manifestación de la diferencia:

(...) Así desde el día en que comencé a ver... Pues antes veía a través de la pantalla, (...) veía a través del arte del pasado, y luego, poco a poco, empecé a ver un poco sin esa pantalla y lo conocido se convirtió en desconocido, en lo desconocido absoluto. Fue entonces el deslumbramiento y, al mismo tiempo, la imposibilidad de plasmarlo". (Giacometti, cit. por George Bataille, *in* Pinto de Almeida, 2021, p. 196).

De ese modo, Giacometti intentó captar lo que se encontraba más allá del engranaje del *Impersonal* heideggeriano, más allá de las rutinas y apariencias, de los clichés que petrifican las fuerzas de la realidad del mundo. Por consiguiente, se trata de un artista que, en vez de mirar, ve.

D. H. Lawrence dice, en este caso evocado por Deleuze y Guatarri, que el artista, el poeta, es quien hace un corte en el paraguas que abriga al Hombre común de las tormentas de la existencia. Este creador marginal realiza una brecha en los paraguas para que pueda *pasar* una corriente de aire con la intención de hacer que entre el *caos* y destruya las *convenciones* y *opiniones* de la mayoría que vive en la inautenticidad. Por lo tanto, a causa de esta fisura, la luz puede entrar e iluminar la *visión* de quienes se encuentran amorfos, de aquellos que solo miran sin ver (cfr. Deleuze, 1992, p. 178). Como consecuencia de esta rotura, aparece una *multitud de imitadores* del artista que arreglan el paraguas, colocando un *remiendo* semejante a la visión que había antes de la brecha. En ese sentido, *siempre serán necesarios otros artistas* (marginales) que hagan *otras brechas*, que destruyan las convenciones para que *restituyan* la *incomunicable novedad que se había dejado de saber ver* (Deleuze, *ibidem*).

Giacometti es uno de esos pocos artistas que rompen el paraguas de las convenciones para que el caos pueda quebrar la rutina que uniformiza la manifestación del ser del Hombre. Como señaló Heidegger, lo poético se construye rompiendo con lo cotidiano, con el pensamiento mecanizado y funcional donde todo puede ser instrumentalizado. Por consiguiente, Alberto Giacometti es un creador que basa su práctica en lo poético al esquivar la representación figurativa de la figura humana o el cliché acerca de la misma.

Sus obras, principalmente las esculturas, parecen asemejarse en un plano formal a lo largo de décadas de trabajo¹⁸⁰. Incluso así, expresan, ontológicamente, la diferencia que hay en cada momento, en cada manifestación plástica concretizada. Las ejecuciones de un mismo modelo, como los retratos estatuarios de su pareja, Annette, permiten mostrar la energía vital que el artista encontró en cada

¹⁸⁰ Este análisis también se puede extender tanto a sus dibujos como a sus pinturas. En estos medios, la expresión también está marcada por una panoplia de gestos vacilantes que tan solo consiguen revelar hipótesis que unas veces se acercan y otras se alejan del objeto o del modelo representado.

modelado. Esto sucede porque, para el artista, lo que estaba en causa no era captar la verosimilitud con la modelo, ni tampoco producir una ilustración de Annette, sino más bien una aproximación, siempre arriesgada, del propio ser de su esposa. Según Christian Alandete, director artístico del Instituto Giacometti, este creador no solo nunca se cansó de intentar captar la figura de Annette, como que también lo hizo *sin nunca agotar sus incontables variaciones* (Alandete, 2021, p. 18).



Figura 290. Alberto Giacometti, varias representaciones de Annette en escultura de bronce
Fuente: fotografía propia, realizada en la exposición *Alberto Giacometti, Peter Lindbergh – Captar o invisível*, Museo da Misericórdia de Oporto, 18-09-2021

El busto de la modelo se va modelando a través de muchos ensayos de aproximación a lo real, los cuales se reflejan en la multiplicidad de vestigios con orientaciones diversas que dejan los dedos de Giacometti.

Lo que el artista se propone, en sus numerosas tentativas que siempre resultan infructíferas, es captar aquello que jamás se puede captar de modo definitivo: la manifestación del ser de Annette, una vez que el *ser* se presenta como diferencia (Deleuze) que se expresa en un juego de ocultamiento y desocultamiento (Heidegger).

Esa incompletitud que está patente en su obra, sin embargo, consigue exponer más la vitalidad de la modelo, su toque existencial. A pesar del ansia por registrar lo que ve, Giacometti jamás intenta hacerse declarativo en su creación; el artista trabaja, así, en el plano connotativo de la sugestión, de la hipótesis, de lo simbólico como es propio de la más alta expresión artística, según vimos a partir de Ricoeur. Por lo tanto, la manera que tiene Giacometti de acercarse a la representación siempre huidiza, aunque así más auténtica, de su esposa es asumiendo la imperfección y el inacabamiento. De esa

forma, el busto de Annette aparece caracterizado por una aspereza ruda y accidentada que, sin embargo, contiene una gran carga de vitalidad simbólica. Masa amorfa y, simultáneamente, Anette. Su maestría consiste en aproximarse del ser, aunque sin nunca llegar a conquistarlo, a través de la representación de las formas.

Por estos motivos, Giacometti exigió 18 sesiones al crítico y amigo James Lord para retratarlo en una pintura al óleo sobre lienzo. Esta situación se reflejó en el libro *Retrato de Giacometti* (1980) y se pasó al cine, por Stanley Tucci, en la película *Último Retrato* (2017). A este respecto, José Gil (2018, p. 362) refiere que los esbozos que el artista realizó de James Lord tienen dos funciones: *centrar y descentrar simultáneamente la imagen (que así deja de pretender el mimetismo); y expandir, más allá de la bidimensionalidad, el espacio de la imagen*. Con esto último, pretende hacerla *salir de sus contornos y límites*, permitiendo que la imagen se muestre por sus propias formas y fuerzas, superando las decisiones del pintor, quien debe, únicamente, intentar adivinar y dejarse llevar por el nexo de las propias cosas. De esa manera, *el pintor aumenta su probabilidad de captar lo real, de alcanzar la singularidad propia del objeto* (Gil, 2018, p. 362).

La plasticidad irregular y rugosa de sus esculturas (cfr. Hipótesis III) acentúa la inquietud que caracteriza al ser humano, la cual, en última instancia, aumenta con la consciencia de su propia fragilidad de ser finito. Por consiguiente, ¿cómo captar el *devenir* humano si no es a través de un continuo reajuste de las formas aceptando la imperfección?

Pues, esto será lo poético: que el observador pase del estado del mero *mirar* para el de *ver* – reconociéndose, así, como espectador – cada vez que contemple la obra, solo la conseguirá ver parcialmente, de modo provisional y figurado, ya que Giacometti, reconociendo su incapacidad de captar el semblante definitivo de sus modelos, lo hace con una justa incompletitud. Y, cuanto más profundamente el espectador las examine, más mostrarán ellas su diversidad, como si fueran algo nuevo, como permanente hermenéutica. La incompletitud que este artista confiere a sus obras perturba el modo conformado y rutinario con el que normalmente un espectador se aproxima a las cosas. Quizás, con esta decepción, el espectador podrá abrirse a otra realidad y, tal vez, acercarse al ser de la obra que tan solo se expone por medio de lo poético, por medio de la ruptura del hábito, como destacó Heidegger.

Consecuentemente, la creación plástica de Giacometti, en lo que tiene de informe, muestra un *movimiento ininterrumpido*. Genet afirma que *las estatuas de este autor nos llevan a decir que están en movimiento* (Genet, 1999, p. 36) por su *pluralidad de centros* en una *superposición de perspectivas* y *puntos de vista*, en fin, en una *coexistencia de momentos que deforman esencialmente la representación* (Deleuze, 2000, p. 121).

El movimiento continuo que este artista deja patente en sus obras, tanto en las esculturas como en los dibujos o las pinturas, señala y revela la (re)construcción permanente del ser humano. Al ser obras que manifiestan el movimiento, se presentan más próximas de la realidad que constituye, ontológicamente, al Hombre, el cual es un ser en permanente devenir, siempre en un proceso de construcción, que solo se concluye con su propio fin. En este sentido, el aspecto inacabado y aparentemente desordenado de las obras de Giacometti se muestra mucho más auténtico en la búsqueda del ser del retratado que muchas obras artísticas que se someten a un riguroso detalle en la tentativa de alcanzar una representación perfecta¹⁸¹.

Genet describió con agudeza la poética del inacabamiento que hay en la obra de este autor:

Donde tengo poco, retrocedo, el retrato empieza siendo una superposición de líneas curvas, rayas, pequeños círculos atravesados por una línea secante (...) a medida que me alejaba (...) el rostro se revelaba en todos sus contornos, se imponía (...) venía hacia mí (...) como una presencia, una autenticidad y un relieve terribles (Genet, 1999, pp. 39-40).

Byung-Chul Han nos alerta de que la mayoría de las personas de la actualidad no convive bien con propuestas que asuman y expongan el inacabamiento y la imperfección. Según este filósofo coreano, el exceso de positividad de la sociedad occidental actual tiende a fomentar una *estética de lo pulido*, es decir, *un mundo de hedonismo, un mundo de pura positividad en el que no hay ningún dolor, ninguna herida, ninguna culpa* (Han, 2015, p. 16)¹⁸².

Hoy en día, está patente una visión del mundo que evita cualquier dolor, rechazando, consecuentemente, aquello que es propio de la actividad artística (Han, 2015, p. 16) y que consiste, precisamente, en destruir la manera habitual que el ser humano tiene de relacionarse con el mundo – la referida rotura del paraguas, como destacó Lawrence en la lógica de la poética heideggeriana. Así, las propuestas artísticas que muestren cualquier resistencia, que causen cualquier tipo de incomodidad o desagrado, tanto en el agente creador como en el espectador, son desconsideradas o incluso eliminadas *porque representan obstáculos para la comunicación acelerada. (...) No ofrece nada que interpretar, que descifrar ni que pensar.* (Han, 2015, p. 12).

Por lo que hemos estado destacando, se percibe claramente que el trabajo de Giacometti está en las antípodas de una estética de lo *pulido*, de lo *pulcro*, de lo *liso* y de lo *impecable* con la que Chul Han caracteriza a la sociedad contemporánea (Han, 2015, p. 11). De entre la multitud de razones existentes, destacamos las siguientes:

¹⁸¹ La [III] Hipótesis tratará, de forma más específica, algunas características que diferencian una obra de arte que se muestra acabada, pulida y, de cierto modo, más próxima de la petrificación y, por lo tanto, de la falsedad de la representación con una obra de arte que acepta la sugestión del inacabamiento y de la imperfección.

¹⁸² Volveremos a abordar este autor en la [III] Hipótesis durante el análisis del trabajo del artista Frank Auerbach.

1. Giacometti parte de una concienciación de que es imposible abarcar el ser de los modelos que retrata, una vez que el ser del Hombre es devenir (cfr. Hipótesis III). Por ello, vuelve a trabajar las mismas obras muchas veces. En él hay una búsqueda permanente y obsesiva para que su creación se acerque a la claridad del ser, consciente de que esta solo se podrá manifestar puntualmente en pequeños vislumbres, pero que nunca se mostrará de forma plena;
2. Consecuentemente, su creación se basa en modalidades figuradas, connotativas, que dejan espacio para la interpretación poético-simbólica (en la línea de Ricoeur) y no en presuposiciones descriptivas y categóricas;
3. De ahí la forma que tiene el artista de trabajar, quien se demora, casi de forma perpetua en el tiempo, en una búsqueda por una inteligibilidad que jamás se puede alcanzar. El retrato del crítico de arte James Lord es un ejemplo de eso, ya que solo se interrumpió porque el modelo no permitió continuar ese ciclo interminable;
4. Por lo tanto, son obras que dan testimonio de la vulnerabilidad humana, incluyendo la del propio artista. Jean Genet afirma que

la obra de Giacometti hace nuestro universo tan insoportable que parece que el artista haya sabido alejar lo que le perturba la visión, y descubre lo que le queda del hombre después de expurgarle las apariencias (Genet, 1999, p. 17);

5. Por evidenciar la vulnerabilidad del ser humano, en última instancia, las obras de este artista apuntan hacia la finitud. También Genet es quien destaca que sus esculturas están más próximas de los muertos que de los contemporáneos o de las futuras generaciones: *¿adónde pertenecen esas figuras de Giacometti (...) sino a la muerte?* (Genet, 1999, p. 21; cfr. también p. 26 y p. 67). Por eso, son preuncio de la mortalidad humana;
6. Giacometti expone al espectador, en vez de a una estética de lo pulido (Chul Han), a la *Angustia* (heideggeriana) de la muerte. De ese modo, su arte sigue la propuesta de Genet, quien afirma que *es necesario un arte – no fluido, sino al contrario, muy duro – dotado del extraño poder de penetrar en los dominios de la muerte* (Genet, 1999, p. 21 y p. 26);
7. Por eso, Genet le confiesa al artista que *se necesita un corazón fuerte para tener una estatua suya en casa (...) [pues] una estatua de esas en la habitación y la habitación se transforma en un templo* (Genet, 1999, p. 21). Un templo que no es otra cosa que la *morada* de lo divino (cfr. Biblia Reina Valera, 2020, 1Rs 8, 13) y, consecuentemente, un espacio privilegiado para la *oración* (cfr. Biblia Reina Valera, 2020, Isaías 56, 7);
8. Las obras de Giacometti, continuando la argumentación de Genet, amoldan el espacio que las recibe, confiriéndole una carga trascendente, donde el tiempo cronológico, transitorio,

deja de considerarse. Dentro del templo se vive en otro orden temporal, sin necesidad de cuantificar las cosas. Ese templo, al ser receptáculo de las estatuas de Giacometti, aparece como un lugar de fuera de la esfera de lo cotidiano, un lugar poético donde, en fin, el Hombre se puede pensar a sí mismo y enfrentarse a sus límites y, muy específicamente, a su finitud. Por eso, las esculturas de este autor convierten el lugar en el que se encuentran en un espacio de cuestionamiento existencial. Cuando las miramos – y esto lo podemos extender, igualmente, a sus pinturas y dibujos – nos afectan y sentimos, en vez *de la continuidad, la discontinuidad del espacio* (Genet, 1999, p. 28) y, también, la discontinuidad del tiempo. En cuanto obras de arte, abren una grieta en la cotidianidad del Hombre común, lo que es capaz de perturbar la estabilidad de quienes se dispongan a contemplarlas;

9. Por lo tanto, el arte de Giacometti es *muy duro* (Genet, 1999, p. 26), incómodo, porque posee un extraño poder de penetrar en los *dominios de la muerte* (Genet, 1999, p. 26). Por eso, su arte opera a través de una permanente destrucción de ideas preconcebidas, lo que nos lleva a resaltar, una vez más, la poética en el sentido heideggeriano.

En suma, contemplar la creación artística de Giacometti es permitir la apertura de una grieta en la forma habitual de enfrentarnos al mundo. Consiste en *disponernos* (carácter existencial heideggeriano) a ver la realidad desde una modalidad poética, siendo afectados por la herida que el arte potencia – que, en última instancia, consiste en enfrentarnos con la finitud –, herida que nos mantendrá despiertos, como ya se ha destacado por Chafes (2006, p. 155) y que se relaciona con una *existencia auténtica* (Heidegger, 2008, §40).

[2.3] [III] Hipótesis plástica: la sensación pictórica

La historia de los inicios de Cézanne como pintor es la historia de una lucha entablada con sus lugares comunes. Su conciencia quería hacer algo nuevo, pero su mente estereotipada le ofrecía una expresión estereotipada en todo momento. (...)

Para un verdadero artista y para su imaginación viva, el lugar común era su enemigo mortal.

Cézanne lo combatió con arrojo.

Millares de veces lo deshizo a golpes.

Y él continuaba reapareciendo.

D. H. Lawrence, 2016, p. 66-67

Plasticidad de la obra de arte

Después de que hayamos presentado la [I] Hipótesis, acerca de la temática de la finitud humana, y la [II] Hipótesis, basada en un modo poético simbólico de expresar la primera, ahora nos corresponde pensar en una forma de cautivar, igualmente, al espectador por las potencialidades plásticas de las obras de arte. Este es el enfoque de la [III] Hipótesis, a la que también denominaremos hipótesis de la sensación pictórica.

Empezamos este capítulo con un pequeño cuento de Herberto Helder (1982, pp. 265-267, subrayado no existente en el original) llamado *Teoría de los colores*, que encaja con la [III] Hipótesis:

Era una vez un pintor que tenía un acuario y, dentro del acuario, un pez encarnado. Vivía el pez tranquilamente acompañado por su color encarnado, cuando en determinado momento empezó a volverse negro a partir – digamos – de dentro. Era una mancha negra por detrás del color rojo que, insidiosa, se desarrollaba hacia fuera, arrastrándose y apoderándose de todo el pez. Por fuera del acuario, el pintor asistía sorprendido a la llegada del nuevo pez.

El problema del artista era éste: obligado a interrumpir el cuadro que pintaba y donde estaba apareciendo el rojo de su pez, no sabía ahora qué hacer del color negro que el pez le enseñaba. Así, los elementos del problema se constituían en la propia observación de los hechos y adoptaban un orden, a saber: 1º. – pez, color rojo, pintor, en que el color rojo era el nexo establecido entre el pez y el cuadro, a través del pintor; 2º. – pez, color negro, pintor, en el que el color negro formaba la insidia de lo real y abría un abismo en la primitiva fidelidad del pintor.

Al meditar acerca de las razones por las que el pez había cambiado de color precisamente en el momento en que el pintor descansaba en su fidelidad, pensó que, allí dentro del acuario, el pez, realizando su número de prestidigitación, pretendía hacer notar que existía una sola ley que abarca tanto al mundo de las cosas como al de la imaginación. Esa ley sería la de la metamorfosis. Una vez comprendida la nueva especie de fidelidad, el artista pintó en su tela un pez amarillo.

Ahora bien, el dilema que crea el pez se puede interpretar como una analogía de la propia realidad, la cual se encuentra en permanente mutación. Nos compete destacar la ejecución del artista, quien está atento a las transformaciones del mundo real y abierto a la sorpresa, en una actitud auténtica, desde la perspectiva heideggeriana. Esta interrupción de la manera habitual de estar en el mundo y de contemplarlo, según destacamos en la [II] Hipótesis, es lo que caracteriza al *hacer poético*. De ese modo, fue la metamorfosis del pez, que el artista supo captar, lo que creó un abismo entre cómo este pintaba – basado en la fidelidad a la realidad óptica, retiniana – y cómo pasó a entender la representación artística, libre de un estricto acatamiento de lo real. Así, este cuento, entre otras posibles interpretaciones, aborda la cuestión de la iniciación poética del pintor, cuya visión intenta indagar en lo que, hasta ese momento, no había sido observado ni, consecuentemente, representado. Por eso, el pintor, atento a la lógica de la metamorfosis, optó por pintar el pez de un color que no correspondía con ninguno de los que había observado. No obstante, también siente la necesidad de

pintar el pez, lo que significa que mantiene un vínculo con el referente que observa, aunque no se someta a él, tal como veremos en los artistas que se citan en este capítulo.

Además, nos parece que el texto de Herberto Helder expresa adecuadamente la idea de que el arte parte de lo real concreto (pez rojo circunscrito en un acuario – elemento denotativo del símbolo), para superarlo, creando otra forma de estar en el mundo (pez que pierde un color específico para asumir la *metamorfosis* – elemento connotativo del símbolo). Esto ocurre porque el artista estuvo abierto al *mundo de las cosas* y al *mundo de la imaginación*. En cambio, como destaca el ensayista Sousa Dias, si no revela nada nuevo, su actividad es únicamente *diversión*, un *pasatiempo*, que *hasta puede estar muy bien realizado y ser muy agradable, pero no consiste en nada más que eso* (Sousa Dias, 2020, p.41). Desde esta misma línea de pensamiento, el pintor João Queiroz también enuncia que *la profesión de artista no es hacer cosas, es ver y dar a ver de manera diferente*, por el hecho de no mirar como las demás personas:

La pintura incita a que ejercitemos la mirada de un modo diferente, que nos puede enseñar a mirar al mundo de otra forma que no es, necesariamente, la mirada funcional, pragmática. (...) Los cuadros nos enseñan a ver estas sutilezas. ¿El cielo que vemos en el cuadro nos ayuda a ver *mejor* el cielo real? (Queiroz, 2017, [URL]).

De esta materia se realizará el análisis a la [III] Hipótesis.

[2.3.1] La sensación pictórica como rugosidad a partir de Byung-Chul Han

Asumiendo el riesgo inherente de la simplificación, en la actualidad, una buena parte de la sociedad occidental no lidia bien con situaciones de peligro o de conflicto que, de algún modo, lleven a momentos desagradables y dolorosos. La tesis defendida por Byung-Chul Han conlleva consecuencias, tanto para la creación como para el disfrute artísticos. En el contexto de esta sociedad hedonista que huye de lo incómodo, el arte se permite cumplir un papel *agradable*, en conformidad con la dinámica del mercado de consumo que está basada en una *cultura de complacencia y mercantilización* (Han, 2021, p.16). Así, desde esta estética de lo *agradable*, lo feo, siniestro, repugnante o terrible, incluso la muerte, son pulidos para convertirse en *una fórmula de consumo y disfrute* (Han, 2015, p. 17; p. 19). Esto ocurre porque *el dolor y el comercio se excluyen mutuamente* (Han, 2021, p.17).

Nada debe doler. No solo el arte, sino la propia vida, tiene que (...) carecer de aristas, conflictos y contradicciones que pudieran ser dolorosos (Han, 2021, p. 14).

Bajo esta óptica, la sociedad actual es una sociedad que se aleja de lo que genera desavenencia, resistencia o negatividad. Así, se idealiza la perfección como lo que es liso, pulido e impecable, es decir, sin fallas, rachas o grietas. Por lo tanto, es una sociedad pulida. (cfr. Han, 2015, p. 18).

A nivel de la creación pictórica, podemos encontrar esta estética de lo pulido, p. ej., en las aclamadas pinturas del premiado William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) que deleitaban a los espectadores *instruidos* que frecuentaban los *Salons*. Este prestigioso profesor y académico tenía un gran virtuosismo técnico y era capaz de producir una pintura perfecta, tanto en la construcción compositiva, basada en un riguroso y estructurado diseño, como en el tratamiento ejemplar de las tonalidades, con una pincelada imperceptible tal como la Academia preconizaba.



Figura 291. Bouguereau, *Retrato de una chica joven*

Óleo sobre lienzo

36,8 x 44,5 cm

1868

Colección privada

Fuente: <https://www.wikiart.org/en/william-adolphe-bouguereau/portrait-of-a-young-girl> consultado el 17-02-2021

El dominio técnico de Bouguereau, p. ej., en cuanto a la representación humana, que la exponía idealizada, sensual y con apariencia etérea y pulcra a través de una coloración pulida y lustrosa, contrasta con su contemporáneo Édouard Manet, artista que se sitúa en un espacio intermedio – lo que nos hará recordar el devenir deleuziano, como veremos más adelante. Manet se posiciona *entre* el terreno de la tradición y de la modernidad, sin pertenecer a ninguno de ellos (Pinto de Almeida, 1996, p.147). En Manet encontramos un impulso para señalar el huidizo real que hay en la vida cotidiana, tal como lo expuso Baudelaire¹⁸³. Manet, aunque desease ser aceptado en el contexto de la Academia, no pretende realizar una pintura idealizada, ni intenta modelar los elementos que registra con exactitud o detalle. Por eso, es un artista que lleva el boceto hasta la obra final, simplificando las

¹⁸³ Baudelaire publica, en 1863, *El pintor de la vida moderna* en tres episodios en *Le Figaro*. En esta obra trabaja la noción de modernidad, tanto en el ámbito de la sociedad como en su implicación en la creación artística (cfr. Cruz, *in* Baudelaire, 2009, p. 63). En ese sentido, instiga a los artistas de su época a que, en vez de pintar narrativas intemporales preconizadas por la Academia, pinten la realidad de la vida cotidiana como el *instante*, lo fortuito y lo huidizo, con la finalidad de *extraer lo eterno de lo transitorio* (Baudelaire, 2009, pp. 21-22). La cercanía entre Manet y Baudelaire, que se basa en la amistad y la admiración (cfr. Pinto de Almeida, 1996, p. 150) contribuirá para el desarrollo del abordaje del pintor a la modernidad en un doble sentido:

- desde un punto de vista temático, Manet intenta asimilar el argumento baudelaireano de pintar la cotidianidad huidiza y el modo de vida urbano contemporáneo.

- desde un punto de vista técnico, Manet tiene una pincelada también huidiza, que simplifica las formas representadas y las construye a través de bloques de color, esbozando únicamente lo necesario para que el espectador se agarre a la parte real que aparece representada.

Desde esta perspectiva, se puede decir que Manet quiso ser el pintor de la vida moderna, exactamente en los términos que Baudelaire lo representó y, a su manera, lo fue realmente (Pinto de Almeida, *ibidem*).

formas y el espacio, con la intención de arrastrar los diferentes planos espaciales de la pintura hasta la superficie, llegando a aproximarse, frecuentemente, de la bidimensionalidad¹⁸⁴.



Figura 292. Manet, *Berthe Morisot con ramillete de violetas*
Óleo sobre lienzo
55 x 40 cm
1872
Colección privada

Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Edouard_Manet_-_Berthe_Morisot_With_a_Bouquet_of_Violets_-_Google_Art_Project.jpg, consultado el 17-02-2021

Con menos de cuatro años de separación entre estas dos obras que muestran una composición y unas tonalidades familiares, se destacan dos concepciones acerca de la pintura. En la obra de Bouguereau, encontramos una modelación a partir de sutiles transiciones de tonalidades, confiriendo al rostro de la joven una gran legibilidad y encanto. Para el pintor academista, la belleza artística debería superar la belleza de la propia naturaleza, de modo que la chica retratada tendría que ser, necesariamente, de una bella ideal. En cambio, con Manet, que retrata a la artista impresionista Berthe Morisot dos años antes de que se convirtieran en cuñados, se asiste a una rudimentaria síntesis de las formas, a través de un marcado contraste del claroscuro que recorta la figura y reduce la profundidad espacial, lo cual se volvió típico en la obra de este artista.

¹⁸⁴ Relativamente a la intención de Manet de aproximar todos los planos en la superficie del lienzo, sugerimos el análisis que el crítico Bernardo Pinto de Almeida propone en *O Plano de Imagem* (1996, pp. 93-117), lo que denomina retraimiento del espacio pictórico. Es como si Manet estuviese recordando al espectador que *el cuadro es solo un cuadro, una superficie cubierta de colores* (Pinto de Almeida, 1996, p. 104), lo que convierte a este artista en *el primero de los modernos* (cfr. Pinto de Almeida, 1996, p. 147, cfr ,también p. 96).

La idea de que los personajes de las pinturas de Manet se aproximan *cada vez más a la superficie de la obra (...)* dejando que todo el espacio que tienen detrás se contraiga, se encoja, se acerque a esa *superficie* (Pinto de Almeida, 1996, p. 95), se manifiesta, claramente, en el caso de *Berthe Morisot con ramillete de violetas*. En esta obra, queda evidente el corte abrupto y contrastante entre el fondo y la figura, lo que le quita profundidad. También los propios tonos oscuros de la vestimenta, así como el rostro de la joven, casi que siendo reducidos a dos planos lumínicos, se muestran parcos en la caracterización del volumen y, por consiguiente, en la representación ilusionista de la profundidad alcanzada durante el Renacimiento.

Por otro lado, Manet, en vez de intentar captar una belleza idealizada, anhela captar, en un ápice, la ágil e intensa mirada, siempre efímera, de Morisot.



Figura 293. Bouguereau, *Retrato de una chica joven* (detalle)



Figura 294. Manet, *Berthe Morisot con ramillete de violetas* (detalle)

Veamos, brevemente, la singularidad de los rostros. En la pintura de Bouguereau, se observa la representación idealizada de una luminosa cara juvenil, exhibiendo una nariz ligeramente alargada y unos grandes ojos que están completamente definidos y captan un punto de luz. Las mejillas hermosas marcan una tímida sonrisa y las cejas se muestran de manera tenue. Según la argumentación de Byung-Chul Han, estamos en la lógica de lo pulido, de la representación impecable que pretende ser agradable para el espectador.

En la obra de Manet, nos encontramos con una cierta rugosidad de la pintura, lo que modela, groseramente, los rasgos, sintetizando las formas, haciendo que las líneas del rostro sean relativamente planas. El contraste de valor es significativo: por un lado, las tonalidades más claras y, por el otro, las oscuras, estando ambas poco matizadas y sin zonas de transición. La barbilla es la excepción, ya que presenta gradación de tonos. De este modo, la separación entre área iluminada y en sombra en la zona del lado de la nariz es tan dura que parece una arista afilada. Para quien observa la pintura de frente, la aleta de la nariz casi desaparece a causa de la luminosidad de esa zona que altera los volúmenes. Por eso, el lóbulo de la oreja se funde, sin mucha precisión, con el área del arco zigomático. La boca, que parece esbozar una sutil sonrisa como la del cuadro de Bouguereau, tiene la ranura delimitada por una línea marrón, y la sombra que proyecta en el surco mentolabial está realizada por una pincelada que parece representar un poco de vello. Relativamente a los ojos, enmarcados por unas pobladas cejas, pierden parte de la información: no aparecen representados ni la carúncula lacrimonal ni los párpados inferiores, además, Manet no cayó, p. ej., en el *cliché* de colocar un punto de luz en los ojos para que pareciesen brillantes.

En definitiva, la finalidad de la pintura cosmopolita de Manet es bastante opuesta a la finalidad de la pintura más acorde a la de los *Salons* de Bouguereau. Por el anhelo de Manet de captar lo efímero, la plasticidad de la pintura aparece cuando vemos su obra, lo que abre un camino para la autonomización del pensamiento pictórico, más allá de la lógica de la ilustración narrativa. En Bouguereau y en su pintura de belleza idealizada, lo que se ve aparece de forma categórica, taxativa, exhaustivamente evidente en su demostración óptica. De este modo, se presenta próxima de una imagen pornográfica, en el sentido barthesiano, lo que destruye las potencialidades de un juego dinámico y seductor del acto de ver por parte del espectador. Esta estética de la escenificación de lo pulido desprecia lo que se presenta como ambivalente, ambiguo, sensual, poético o simbólico, ya que crean una resistencia al inmediatismo (cfr. Han, 2015, p. 22). Por eso Byung-Chul Han destaca, siguiendo la perspectiva de Heidegger: únicamente una forma de ver alternativa, basada en la *alternancia rítmica de [...] encubrimiento y desvelamiento* de las obras de arte, puede hacer que el observador tenga una mirada despierta (Han, 2015, p. 18).

De modo que la plasticidad de Manet, que se indicia más sugestiva que descriptiva, que se permite más rugosa y plana y menos ilusionista en el tratamiento de la profundidad espacial, se presenta más

provocante y más sensual que la pintura pulida y reluciente de Bouguereau. Los ojos de Berthe Morisot, que son solo un esbozo, se exponen de manera más expedita, más carnal y más seductora. Por lo tanto, lo erótico se puede constituir por una escasez informativa para que suscite interés por algo que aún quedó por desvelar. Esto porque, efectivamente, ver significa abrirse a lo diverso, a aquello que todavía se presenta como desconocido, luego, algo que nos puede fragilizar. Por esto, *no se puede ver de manera distinta sin exponernos a una vulneración* (Han, 2015, p. 53). En consecuencia, en el campo de lo erótico, el acto de ver conlleva una estética de la vulnerabilidad, de tal manera que por eso está en el campo opuesto al de una vorágine inmediateista que pretende obtener, sin matices cromáticos la imagen pulida, pomposa, dada completamente de una sola vez, que *va directamente al asunto y evita rodeos*: esto es, una imagen pornográfica (Han, 2015, p. 46; p. 89).

Ahora bien, la pintura de Bouguereau se propone subyugar e idealizar el mundo natural, mostrándolo hermoso, ornamental, contemplativo, sin obstáculos, es decir, pulido. No se permite disimular ni crear una *sacudida*, un *punctum*, que derrumbe el mundo estable del espectador (cfr. Han, 2015, p. 18). La obra de Bouguereau es inmediateista, pulida y, en ese contexto, pornográfica, como la mayor parte de las imágenes de hoy, según la acepción de Byung-Chul Han (Han, 2015, p. 56).

De esa forma, le corresponde a la creación artística presentarse como un campo de diferenciación de la vida cotidiana, una vez que, a través de las obras de arte, el tiempo laboral habitual, funcional o de servicio se ha superado (cfr. Han, 2015, p. 95). Por lo tanto, atañe a la creación artística *practicar una brecha* que introduzca un momento de *caos* que deshaga los *chicles* indiscutibles, como dirá D. H. Lawrence, según veremos más adelante (cfr. Deleuze, Guattari, 1992, p. 178). Así, el arte debe provocar una *sacudida* que derrumbe las ideas preconcebidas del espectador (Han, 2021, p.17). Esto, según Han, le ha faltado al arte contemporáneo.

La idea de rugosidad presentada por Han, como crítica a una estética basada en una inmediatez del me gusta y de lo agradable, se relaciona, de alguna forma, con el devenir conceptualizado por Deleuze y Guattari (2007, p. 312). Estos autores destacan que la etimología del término *devenir* viene del griego, designando a aquello que se presenta como *desigual*, *rugoso* y *áspero* (Deleuze, Guattari, *ibidem*). Por lo tanto, son caminos que dirigen a la *desterritorialización*, lugar en el que se hallan los marginales, los hechiceros y los artistas.

[2.3.2] La sensación pictórica como desencadenante de devenires a partir de Gilles Deleuze y Félix Guattari

Empezamos esta sección destacando instrumentos de análisis artístico, basados en conceptos de una operatividad fecunda en términos artísticos como devenir, rizoma o *manzaneidad* (percepción instintiva), sobre todo trabajados por Deleuze, Guattari y D. H. Lawrence. Estos autores intentan enfatizar en la idea de cómo el arte puede funcionar en cuanto captación de fuerzas de vida (cfr. Justo, *in* Deleuze, 2011, p.11). Así, p. ej., una pintura aparece como muerta cuando se consume a ella misma sin mostrar ninguna vitalidad o impulso, se conforma con ideas preconcebidas, es decir, con los *tópicos* (esta será la terminología preferida por Deleuze y Guattari) o con los *lugares comunes* (según la nomenclatura empleada por D. H. Lawrence).

De este modo, lo que pretendemos con la [III] Hipótesis es ir más allá del universo de los contenidos narrativos, más allá de la pintura como ilustración de conceptos. Intentaremos demostrar que, en la modernidad y según Deleuze, la pintura recorre un camino por el que se aleja de la representación ilustrativa de la realidad, con la finalidad de convertirse en una experiencia más rica que la que consigue ofrecer la representación (Deleuze, 2000, p. 123; p. 139).

Esto ocurre porque el arte comprendió que lo real es múltiple y que las estructuras elementales de la representación son categorías que nunca alcanzan su expresión (Deleuze, 2000, pp. 138-139). O también, como refiere el crítico Sousa Dias, es como si la pintura se diese cuenta de que su esencia no se manifiesta a través de *imágenes que se pueden traducir en el lenguaje lógico*, no se presenta en cuanto mensaje o comunicación (Sousa Dias, 2018, p.11). En sus múltiples lenguajes, el arte solo puede crear mundos de *sentidos posibles, pero irreductibles a cada significación*, a cada tentativa de comunicación (Sousa Dias, 2018, p. 15). Por consiguiente, el arte no representa, ni pretende representar, el mundo. *De manera que la pintura nunca ha existido para representar sea lo que sea, sino para abrir sentido más allá de lo significable* (Sousa Dias, *ibidem*), para reproducir algo *irrepresentable, perceptos o sensaciones ópticas que trascienden (...) toda la objetividad, toda la percepción de objeto* (Sousa Dias, 2018, pp. 12-13).

Por eso, la obra de arte moderna siguió un camino de abandono de la representación (Deleuze, 2000, p. 139), alejándose tanto de lo figurativo, que busca una objetividad (Sousa Dias, 2018, p. 14), como del sistema tradicional de categorización (Godinho, 2007, p. 21).

En virtud de ello, el arte moderno se declara desprovisto de una convergencia o de un centro conciliador (Deleuze, 2000, pp. 138-9). Por este motivo, el plano de la creación artística ya no se basa

en experiencias posibles – ámbito de la teoría de lo sensible, como hemos visto –, sino en experiencias reales, inmanencia o *bloques de sensación* (Godinho, 2007, p. 18). En suma, cuando Deleuze habla del proceso de creación artística, se refiere, específicamente, al arte moderno.

Debido a esto, una obra de arte se dirige a la diversidad, a una nueva manera de ver y entender o experimentar que rechaza la estabilidad y la homogeneidad del mundo (Godinho, 2007, p. 21; p. 43), y a la búsqueda de significación basada en la representación de lo real. Por esta razón, Ana Godinho indica que *el arte pasará por sitios improbables* (Godinho, 2007, p. 25), fijándose en *bloques de devenir* (Deleuze, Guattari, 2007, pp. 304-305; Godinho, 2007, p. 25).

Bajo esta línea de investigación, podemos sintetizar el proceso creativo en varios sentidos:

1. Creación como destrucción de ideas preconcebidas a nivel artístico;
2. Creación como captación de fuerzas de desterritorialización, desencadenamiento de devenires;
3. La práctica artística como captación de fuerzas de desterritorialización, desencadenante de devenires: El Figural.

1. Creación como destrucción de ideas preconcebidas a nivel artístico

Deleuze y Guattari colocan a los artistas en el grupo de los que operan sin seguir las órdenes lógicas, como es el caso de los hechiceros, los nómadas y los marginales que viven en la frontera, que están en las lindes y que se localizan *entre* las cosas (cfr. Deleuze, Guattari, 2007, p. 315). Estos artistas rajan el paraguas, convocan con deseo el caos para combatir los “*tópicos*” de la opinión (Deleuze, Guattari, 1992, p. 178), como ya destacamos a propósito de Giacometti (cfr. [2.2.4.a] La poética de la imperfección de Alberto Giacometti).

Así, al empezar una nueva obra, el pintor nunca pinta sobre una tela inmaculada, una vez que esta se encuentra cubierta de *tópicos preexistentes* que se deben *rajar para hacer pasar una corriente de aire que viene del caos* para que muestre, por un instante, una visión ni prevista ni preconcebida, creando una Sensación (Deleuze, Guattari, 1992, p. 178). Por eso, *sería un error creer que el pintor trabaja sobre una superficie blanca y virgen*, puesto que que esta superficie, *antes de que el pintor empiece su trabajo*, ya se encuentra *virtualmente asaltada por diversos tópicos que se deben romper* (Deleuze, 2011, p. 46; p. 151). De ese modo, la primera tarea del artista consiste en vaciar y limpiar una superficie de estas ideas preconcebidas (Deleuze, 2011, p. 151). El combate a estos *tópicos* es fundamental para un artista, ya que dominan la manera habitual con la que parte un espectador para ver una obra de arte. Los tópicos limitan al espectador en su aproximación a la obra, empobreciendo la interpretación

del objeto pictórico en sí mismo, conduciendo al espectador a una búsqueda de lo que le es común, familiar.

Pues bien, una de las potencialidades del arte consiste, precisamente, en abrir brechas en el paraguas de las convenciones, en proponer encuentros con lo que no está en el orden habitual.

2. Creación como captación de fuerzas de desterritorialización, desencadenamiento de devenires

Desencadenar devenires consiste en abrir el camino a la multiplicidad, esto ocurre porque el devenir no es ni un modelo ni un estándar; es algo múltiple, se va concretizando continuamente en manifestaciones de lo que es dispar, siempre con una diversidad tensional (Deleuze, Gattari, 2007, p. 373). Así, para Deleuze y Guattari, *devenir* y *multiplicidad* son lo mismo (Deleuze, Gattari, 2007, p. 319). El devenir sucede, es huidizo y se organiza *entre* etapas (Deleuze, Gattari, 2007, p. 373).

El crítico Sousa Dias, a respecto de este estado *entre*, cita al historiador de arte Élie Faure, quien afirmó que, en los momentos fundamentales de la historia de la pintura, los artistas pintaron *entre las cosas* (Sousa Dias, 2016, p. 52). Eso significa pintar aquello que está inmediatamente más allá de la categoría de lo visible, de la percepción retiniana. Sousa Dias, recurriendo al género del retrato clásico, pone como ejemplo de *pintar entre* a la maestría con la que un artista pinta la mirada del modelo, en vez de sus ojos. Esto se explica porque los *ojos* son un órgano concreto, una *individualidad* con forma y materia, en cambio, *la mirada* que surge de los ojos es una realidad sin materia ni forma (Sousa Dias, 2016, p. 52), una *sensación pura* (Sousa Dias, 2016, p. 54).

En la pintura *Reflejo con dos niños (autorretrato)*, de 1965, del artista Lucian Freud (Figura 295), en un plano contrapicado, no dibuja los ojos (aunque están representados deformemente), sino el acto de ver, que se revela hasta el punto de estrechar el rostro. El acto de ver convertido en visibilidad, en sensación pura, como refiere Sousa Dias.



Figuras 295 e 296. Lucian Freud, *Reflejo con dos niños (autorretrato)* (detalle)

Óleo sobre lienzo

91 x 91 cm

1965

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Fuente: https://www.museothyssen.org/sites/default/files/imagen/obras/download/1984.7_reflejo-dos-ninos-autorretrato.jpg

Por eso, el devenir es esta disposición fluida que *solo crece por el medio* (Deleuze, Gattari, 2007, p. 372), apenas buscando la desterritorialización (Deleuze, Gattari, 2007, p. 306), el hecho de estar *entre las cosas*, para retomar la expresión de Élie Faure. Esta vida desenraizada, nómada, no se interesa ni en fijarse en ningún sitio, ni en fijar el lugar de las cosas estableciendo correspondencias. El devenir nunca es imitar algo (Deleuze, Guattari, 2002b, p. 275; p. 309): no busca los ojos, sino el devenir-mirar, como aparece en el ejemplo de Lucian Freud. Así,

ningún arte es imitativo, no puede ser imitativo o figurativo: supongamos que un pintor «representa» un pájaro; de hecho, se trata de un devenir-pájaro que sólo puede realizarse en la medida en que el pájaro está a su vez deviniendo otra cosa, pura línea y puro color. (...) El pintor o el músico no imitan al animal, son ellos los que deviene-animal, al mismo tiempo que el animal deviene lo que ellos querían¹⁸⁵ (...) [sic] (Deleuze, Guattari, 2002b, p. 303).

¹⁸⁵ Lo que es evidente en el devenir-animal no son relaciones de semejanza o de analogía con el animal, en vez de ello, es hacer cuerpo con el animal, es decir, establecer momentos de relación, zonas de intensidad comunes a ambos (Cfr. Deleuze, Guattari, 2002b, p. 351). José Gil, en *Caos e Ritmo*, nos proporciona el ejemplo de un devenir-perro en las propias palabras del escultor Alberto Giacometti (in José Gil, 2018, pp. 361-362) :

Hace tiempo que tenía en mente el recuerdo de un perro chino que había visto en algún sitio. Después, cierto día, cuando recorría la calle Vanves bajo la lluvia, pegado a las paredes de las casas, con la cabeza baja y quizás algo triste, me sentí como un perro. Entonces, hice esa escultura, aunque no se le parece en nada.

De modo que una práctica artística que pretenda moverse por una *desterritorialización* de sus elementos (Deleuze, Guattari, 2007, p. 370) intentará desencadenar devenires: *cantar o componer, pintar, escribir no tienen quizá otra finalidad: desencadenar esos devenires* (Deleuze, Guattari, 2002b, p. 274).

Así, una línea de devenir no se define por la unión entre los puntos (p. ej., en el dibujo de un ojo humano, unir los puntos que van de la carúncula al conducto lacrimal, que a su vez continúa por el párpado inferior, que se hace contiguo al párpado superior en el límite exterior del ojo, etc.). Los puntos son siempre *un origen* (Deleuze, 2007, p. 359), por lo que son caracterizadores, y el devenir se presenta nómada, sin origen ni destino, sin principio ni fin (Deleuze, 2007, p. 373). El devenir pasa *entre los puntos*, se asume *entre-dos* y no se fija en ninguno (Deleuze, Guattari, 2002b, p. 293).

Por el movimiento de devenir, la línea se libera del punto y la mirada se libera de los ojos dándoles nuevas funciones (Deleuze y Guattari, 2002b, p. 294) o haciendo *indiscernibles los puntos: rizoma* (Deleuze, Guattari, 2002b, p. 293).

Por este motivo, Deleuze y Guattari refieren que todo (gran) pintor tiene como intención liberar la línea en vez de hacer un punto, hacerla línea-devenir, trazándola sin dirección, nómada, produciendo *una diagonal imperceptible, en lugar de aferrarse a una vertical y a una horizontal* (Deleuze y Guattari, 2002b, p. 295). Esto ocurre porque un gran artista *añade alteraciones inéditas* en su campo de expresión, agitando, desestructurando, haciendo incluso temblar el lenguaje de su *médium*, hasta el punto de convertirse en un extranjero en su propio idioma (Godinho, 2007, p. 44), un nómada en su modo heterogéneo de crear.

De esta manera, se crean *bloques de color* (Deleuze, Guattari, 2002b, p. 297) donde la línea se muestra sin origen, sin *una unión localizable* (Deleuze, Guattari, 2002b, p. 296), libre de los tópicos que condicionan y limitan el trabajo artístico, como ya se ha destacado.

Por ello, la labor del arte es hacer sobresalir nuevas maneras de ver, entender y experimentar lo real, basadas en rupturas no significativas, siempre heterogéneas y temporales. De modo que la pintura tiene que pasar por desencadenar nuevos bloques visuales, arrancando a los colores existentes nuevas formas plásticas (Godinho, 2007, p. 43; Deleuze, Guattari, 2002, p. 274) o multiplicidades pictóricas. Incluso cuando la pintura no consigue abstraerse de líneas de fuga, debe intentar apoyarse en ellas para *romper las raíces y efectuar nuevas conexiones* (Deleuze, Guattari, 2002, p. 20).

En suma, *el rizoma trata de (...) todos los «devenires»* (Deleuze, 2016, p. 54), una vez que *un rizoma no empieza ni acaba* (Deleuze, 2016, p. 62), *es una cuestión de performance* (Deleuze, 2016, p. 31), estando *siempre en el medio, entre las cosas*, entre el ser como *inter-ser* (Deleuze, 2016, p. 62). Este *medio* es *intermezzo*, ya que, en vez de ser una media, es un movimiento continuo de *entrada y salida* (Deleuze, 2016, p. 62). Por lo tanto, es *un lugar* no localizable que, sin embargo, *corre los márgenes y coge velocidad en el medio* (Deleuze, 2016, p.63).

Entonces, a partir de los atributos esquivos y exigentes del rizoma, nos ocuparemos a continuación del análisis de la práctica artística moderna y contemporánea¹⁸⁶.

3. La práctica artística como captación de fuerzas de desterritorialización, desencadenante de devenires: El Figural

D. H. Lawrence presenta dos tipos de visiones comunes que se pueden tener delante de una obra de arte (Lawrence, 2016, pp. 40-41):

- a) una *visión óptica*, basada en lo que se espera ver, principalmente *algo muy bonito* que no será nada más que un *lugar-común*. Es decir, trivialidades que cuando las vemos no nos incomodan porque no aparecen como algo raro, capaz de crear una ruptura con lo cotidiano. Es una visión poco compatible con la novedad, con el replanteamiento de suposiciones establecidas en la búsqueda de *respuestas profundas* (Lawrence, 2016, p.34), aquellas que pueden hacer que nos cuestionemos sobre el sentido del ser, como diría Heidegger.

Lawrence pone como ejemplos de este régimen de visualidad óptica la contemplación de una pintura de Botticelli o de Giorgione, artistas que, *convencionalmente*, se consideran ejecutores de obras *bellas*. Por eso, el espectador ya partirá para la contemplación de estas obras con estas ideas preconcebidas, sintiendo una *excitación* que será meramente *cerebral* o *mental*, incluso cuando se refiere a este momento contemplativo como *éxtasis* (Lawrence, 2016, p. 34).

- b) una *visión intuitiva* que, por su naturaleza instintiva formada por una recepción que pasa por la lógica de la sensación, aparece como rizomática en sus relaciones caóticas. Por ello, a través de esta visión, el espectador podrá tener una consciencia del mundo real, substancial y vivo que constituye el arte (Lawrence, *ibidem*).

Ahora bien, según D. H. Lawrence, Cézanne fue quien más luchó contra la *visión óptica* y el lugar de la representación en la pintura como creación de *réplicas* o de copias ilustrativas de la realidad (Lawrence, 2016, p. 54). Cézanne intentó ir al fundamento de los elementos, donde la materia asume una *existencia real*. Así, p. ej., la representación de una manzana se convierte en una sustancia *artísticamente palpable*; asume una forma pictóricamente material, un contenido carnal de «representación» *artística* (Lawrence, 2016, p. 49). Todo lo demás, toda la *vanidad* y *tiranía mental* (Lawrence, 2016, p. 53), basadas en ideas preconcebidas, en lugares-comunes de lo que debe ser la

¹⁸⁶ Los propios autores reconocen que no es fácil seguir caminos rizomáticos y que ellos se limitaron a utilizar palabras o conceptos que funcionasen como rizomas, capaces de ser utilizados en dimensiones de multiplicidad (Deleuze, Guattari, 2016, pp. 56-57). Esto se debe al hecho de que es difícil estar siempre intentando escapar de procesos y sistemas organizados, estructurados alrededor de una unidad central y significativa.

pintura de una manzana, apenas le quitan protagonismo a esta forma pictórica que debe existir por sí misma.

De ese modo, a través de Cézanne llegamos a la *manzaneidad* de la manzana (*the appleyness of the apple*), esto es, *al carácter de la manzana* (Castro Caldas, 1987, p. 22), *a la manzana-sensación en vez de a la manzana-cosa* (Lawrence in Sousa Dias, 2016, p. 55). La *manzaneidad* de algo no es nada más que ese algo representado en sí mismo como sensación, sea una manzana, un retrato, un paisaje, etc. Por ello, lo que queda patente es la visibilidad de una «mayor» realidad, que se encuentra más allá de (y encubierta por) todo lo que proyectan el pintor y el espectador *sobre el modelo* (Castro Caldas, 1987, p. 22)¹⁸⁷.

Como consecuencia, Cézanne, segundo Lawrence, restringe el don de su virtuosismo, asumiendo, una mala ejecución técnica en cuanto a la forma, y la llega a maltratar, si es necesario, hasta el punto de describirla incorrectamente, sin dejarse influenciar por la interferencia de las ideas preconcebidas – los tópicos de Deleuze y Guattari. Cézanne pintó, así, de forma omisiva, *haciendo deliberadamente manos, rostros, etc., rudimentarios; porque, si los pintase en su integridad, los habría hecho caer en el lugar-común* (Lawrence, 2016, p. 72). Ya que, según Lawrence, si Cézanne quisiera, habría podido dibujar *perfectamente*, «*como debe ser*» desde el punto de vista convencional (Lawrence, 2016, p. 67). Por lo tanto, el lugar-común normaliza y habitúa la forma que el artista y el espectador tienen de situarse y enfrentarse con el mundo con el que se deparan. En virtud de ello, Lawrence refiere que a *la mayor parte de las personas les gusta la pintura-cliché*, exactamente porque en su mayoría esas personas son ellas mismas *lugares-comunes* (Lawrence, 2016, p. 75).

Así, para D. H. Lawrence, Cézanne era la *figura más interesante del arte moderno* (Lawrence, 2016, p. 58), una vez que fue quien más luchó en la modernidad para substituir la consciencia mental-visual del artista y del espectador por una forma de *consciencia predominantemente intuitiva* (Lawrence, 2016, p. 70). Aunque Cézanne no alcanzara el éxito en el conjunto de su obra artística, por lo menos tuvo el mérito de reconocer los problemas implicados en un abordaje a la pintura que se desarrolla alrededor de la reproducción de lugares-comunes, intentando huir de ellos, a pesar de que ni mucho menos lo consiguiera. Cézanne es una figura destacada de la modernidad artística, no tanto por lo que realizó en sus obras, sino por su *lucha* (Lawrence, 2016, p. 58) contra la banalidad.

Por ello, después de Cézanne, la recepción de las pinturas ya no puede ser la misma porque a partir de él se produce una liberación de la vocación ilustrativa y narrativa de la pintura – en esto consiste su

¹⁸⁷ En los momentos en los que el acto creativo alcanza la *manzaneidad*, se produce un encuentro entre el pintor y el modelo que representa, ocurre un momento apasionado donde ya no se distinguen, donde el devenir-montaña o el devenir-manzana, p. ej., son, respectivamente, el cuerpo del pintor-montaña y el cuerpo del pintor-manzana. Por ello, Cézanne dirá que *en esos momentos mi cuadro y yo somos solo uno (...). Me instalo ante mi «motivo» y me pierdo en él. Germinamos en conjunto* (Paul Cézanne, cit. por Joachim Gasquet in Castro Caldas, 1987, p. 23).

modernidad. Su obra representa una pintura que se expone a las fuerzas del devenir y, por lo tanto, ya no se basa en una búsqueda de referentes absolutos, sino en *bloques de sensación*. Es más como un proyecto que como una categoría, dejando algo por indagar, potenciando, así, el papel activo del espectador.

Así, solo el *arte de poca calidad* (el del régimen de la visualidad figurativa que se exhibe pornográfico, pulido) *simula, sugiere, promete* (Chafes, 2006, p. 37; p. 93). De modo que el papel de los artistas es poner las simientes, en vez de comunicar haciendo carteles (Chafes, 2006, p. 123).

Una *gran Obra no facilita el trabajo al espectador*, sino que le exige *trabajo y esfuerzo*, es decir, le da *poder de decisión*, material para la *duda* (Chafes, 2006, p. 92) y para la desilusión (Chafes, 2006, p. 93). Por eso, cuando alguien se dispone a contemplar una manzana de Cézanne, hasta el punto de convertirse en un espectador, siente una molestia en ese acto de ver, lo que lo lleva a gritar de *dolor* (Lawrence, 20016, p. 56).

Así, como remate, dice Deleuze: *a la violencia de lo representado (lo sensacional, el tópico) se le opone la violencia de la sensación*, la cual actúa directamente sobre el sistema nervioso (Deleuze, 2011, p. 86).

Pintar la sensación, tocando *directamente* en el *sistema nervioso* (Bacon, cit. por David Silvester, *in* Deleuze, 2011, p. 81) es el camino que intentan seguir los distintos artistas que se han presentado en esta hipótesis [III]. Esta vía la potencia Cézanne, quien encontró mecanismos pictóricos para una transición directa de la sensación al espectador, minimizando el impacto de la ilustración y la narración (Deleuze, 2011, p. 36; p. 82).

[2.3.3] También algunas anotaciones artísticas sobre la sensación pictórica para inspirar la práctica artística...

En el resumen de esta sección, presentaremos algunos de los elementos que caracterizan el trabajo de Auerbach, según el contexto de la Hipótesis [III], donde se pretende enfatizar en el predominio de la imagen plástica, Figural, frente a la imagen óptica.

[2.3.3.a] Frank Auerbach: asumir la rugosidad de la pintura en la imagen pictórica

Frank Auerbach nació en Berlín, a los ocho años fue enviado para un internado de refugiados judíos en Inglaterra y perdió a sus padres en un campo de concentración (Riggs, 1998, [URL]). Como estudiante, se empieza a destacar por los trabajos que realiza, llegando a convertirse, posteriormente, en uno de los artistas más reconocidos de la denominada Escuela de Londres¹⁸⁸. También, mientras realiza su formación en el *Borough Polytechnic*, será bastante influenciado por el artista y profesor David Bomberg, quien recomendaba a los futuros pintores a que entraran en todas las obras de arte a partir del interior, guiados por sus propias sensaciones (cfr. Lampert, 2017, p. 28). Entre los principales objetivos de esta perspectiva estaba el de minimizar el papel atribuido al régimen de la opticalidad en beneficio de un sentido físico, háptico de la pintura. Auerbach desarrollará su atípico abordaje de la pintura teniendo en cuenta estos presupuestos.

Por el ansia de captar lo sensible, Auerbach va a retratar la ciudad de Londres en reconstrucción después de la Segunda Guerra Mundial. El artista asegura que *la ciudad semidestruida era, en cierto modo, atractiva y que se tenía la sensación subrepticia de vivir en una ciudad en ruinas* (Auerbach in Lampert, 2017, p. 28).

Entonces, con la finalidad de captar la configuración de la ciudad en reconstrucción, su expresión pictórica pasó por un uso acentuado de pintura, comúnmente denominado *empasto*. Esta superposición de densas capas de pintura tanto cumplía el papel de una representación topográfica de los lugares representados como atribuía una sensación táctil a la pintura (Lampert, 2017, p. 28).

De ese modo, sobre todo en las décadas de 1950 y 1960, los cuadros de Auerbach presentan un empastado que resulta de la acumulación de capas de pintura al ejecutar la obra. Esta materialidad pone en evidencia propiedades sensoriales de las imágenes pictóricas y su autonomización ante la representación del mundo real. Por eso, se encuentran en un camino ambiguo entre una materialidad

¹⁸⁸ El nombre de esta *Escuela* se debe a un texto del artista R. B. Kitaj para el catálogo de la exposición *The Human Clay* que se realizó en la Hayward Gallery de Londres en el año 1976 y que él comisarió. Sin embargo, los artistas de este grupo rechazaron esta designación (The National Gallery (Londres), s/d.d, [URL]), refiriendo que cada uno seguía una trayectoria específica (Cabrinetty, 2017, p. 51).

que tiende a la abstracción y algún tipo de figuración basada en la observación directa (cfr. Tate, 2004a, [URL]).

Esta generosa aplicación de pintura por parte de Auerbach no resulta de un estilo pictórico, ya que la materialidad que se va acumulando en sus obras proviene, esencialmente, de su propia búsqueda de captar y registrar la realidad que observa en el soporte pictórico. Así, el resultado deriva, sobre todo, de un largo y complejo proceso autocrítico de visualidad, donde la inscripción de las marcas que se observan a partir de lo real se van acumulando en el soporte pintura.

Por esto, se puede decir que, en Auerbach, el *empasto* se produce en función del proceso que registra la imagen y la transforma en pintura, no como expresión de su forma de pintar (cfr. Clark, in Lampert, 2015a, p. 18). En ese sentido, como destaca Michael Podro, p. ej., a propósito de *Autumn Morning*, una de entre las muchas pinturas que Auerbach realizó sobre la región de *Primrose Hill* en Londres,

las intensas marcas de pintura, que consisten en marcas en la superficie, nunca han sido algo de su propio interés. Ellas surgieron durante meses de trabajo en el lienzo y a través de un montón dibujos preparatorios realizados en el mismo sitio (Podro in Clark in Lampert 2015a, p. 13).

Aparte de eso, el empastado de la pintura potencia una falta de claridad y de inmediatez en la contemplación de una imagen, algo que le interesa al artista (cfr. Clark, in Lampert, 2015a, p. 17).

Para Auerbach, lo que está en causa es la exigencia de hacer algo diferente, *una vez que las buenas pinturas abordan los hechos desde un punto de vista desconocido* (Auerbach cit in Lampert, 2015, p. 149). Es decir, Auerbach está preocupado en no caer en los *lugares comunes* de los que nos alertó Lawrence:

lo que no me apetece hacer es pintar otro cuadro porque ya hay bastantes imágenes en el mundo. Espero hacer algo novedoso para el mundo que perdure en la mente como si fuera una nueva especie de ser vivo. (...) Cuando me encuentro con las grandes pinturas del mundo, las veo como imágenes fantásticas que no evocan otras imágenes, son algo nuevo (Auerbach cit. in Lampert, 2015a, p. 142).

La primera exposición individual de Auerbach se realizó en 1956 en la Beaux-Arts Gallery de Londres, y en ella fue criticado por aplicar demasiada pintura en sus obras, haciéndolas parecidas a la escultura de bajorrelieve. No obstante, recibió el apoyo del crítico David Sylvester, quien afirmó que consistía en la más *impresionante primera exposición individual de un pintor inglés desde Francis Bacon en 1949* (Riggs, 1998, [URL]). Además, destaca que, aunque la *pintura amontonada* tiene una estructura física que recuerda la escultura, el impacto psicológico de estas obras es del ámbito pictórico (Sylvester, in Riggs, 1998, [URL]).

De esta primera fase de su actividad artística, pretendemos destacar un conjunto de obras realizadas como copias reinterpretadas de trabajos de grandes artistas que Auerbach observaba a menudo en la National Gallery de Londres. Un ejemplo es la *Lamentación sobre Cristo muerto* de Rembrandt, un trabajo preparatorio en óleo de cerca de 1635. La escena representa el momento en el que descienden de la cruz el cuerpo de Cristo, que Rembrandt destaca recurriendo a un claroscuro que caracteriza su obra, al hacer más luminosa y empastada de pintura la zona que lo rodea.



Figura 297. Rembrandt van Rijn, *Lamentación sobre Cristo muerto*
Óleo sobre papel y pedazos de lienzo, pegados sobre madera de roble
31,9 x 26,7 cm
c. 1635

The National Gallery, Londres

Fuente: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-the-lamentation-over-the-dead-christ>,
consultado el 21-02-2021

El artista también nos coloca delante de una Piedad: la Virgen María desfallecida mientras sostiene el cadáver de su hijo; él dibuja a la mayor parte de los personajes mirándola. Así, Rembrandt representa a madre e hijo inanimados, aunque Él esté muerto y Ella permanezca con viva. También aparece arrodillada María Magdalena, quien, en sufrimiento, se abraza a los pies de Cristo.



Figura 298. Rembrandt van Rijn, *Lamentación sobre Cristo muerto* (detalle)

Auerbach, en su interpretación de la pintura de Rembrandt, realiza un impresionante trabajo de simplificación de las formas, afectando a la lectura narrativa de la obra del holandés. Un perfeccionamiento realizado a partir de la superposición de varias capas de pintura, procedimiento típico en su fase inicial de trabajo. De ese modo, Auerbach se manifiesta parco en la caracterización de las formas, aunque pródigo en el uso de la pintura como medio de expresión.

Así, solo se conservan algunos elementos esenciales capaces de mantener alguna relación formal y compositiva entre las dos obras. Un cuadro que, cromáticamente, se define por tonos neutros grisáceos, donde Cristo sobresale al tener un tono ligeramente más claro que el resto de las figuras – tal como en la obra de Rembrandt, y está formado por pinceladas que caracterizan poco su estructura corporal.



Figura 299. Frank Auerbach, *Después de la Lamentación sobre Cristo muerto*
Óleo sobre madera
dimensiones no especificadas
1961

Frank Auerbach, courtesy Marlborough Fine Art

Fuente: <https://www.nationalgallery.org.uk/stories/frank-auerbach?viewPage=3> consultado el 21-02-2021

El propio Auerbach reconoció tener dificultad para leer esta pintura unos 30 años después de haberla realizado (cfr. The National Gallery (Londres), s/d.b, [URL]).



Figura 300. Frank Auerbach, *Después de la Lamentación sobre Cristo muerto* (detalle del cuerpo de Cristo yacente)

Tal como en la obra de Rembrandt, destacamos al grupo de personajes que rodean a Cristo. Aquí se aprecia claramente que la preocupación de Auerbach no consiste en una representación lineal de las figuras según códigos plásticos tradicionales – como tampoco lo era en la obra de Rembrandt. En ambos, aunque es más evidente en el caso de Auerbach, se ve una desterritorialización de los cuerpos y una pérdida de las jerarquías estructurantes que sostienen a sus miembros. Así, lo que resalta son multitud de aspectos del movimiento plástico que se manifiestan a través de borrones pincelados. Esta expresión pictórica nos hace recordar, una vez más, a Deleuze y Guattari en el texto *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos (CsO)?* Los autores dicen que ese cuerpo – que Auerbach parece obstinado en representar

está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan (...) Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva (...) Materia igual a energía (...) [el CsO se define] por ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas con mutación de energía, movimientos cinemáticos con desplazamiento de grupos, migraciones (...) (Deleuze, Guattari, 2002, pp. 158-159).

Por eso, este grupo de figuras dibujadas se representa en un movimiento continuo, sin inicio ni fin, ya que no hay ningún trazo que indique una orden de estratificación.

Esta primera fase del trabajo plástico de Auerbach pasa, de forma acentuada, por una materialidad intrincada, impulsada por intensidades que circulan y potencian el empastado de sus pinturas.

Auerbach, en una fase posterior de su trabajo artístico, aproximadamente a partir de la década de 1970, empieza a adoptar otra metodología procesual, pasando a raspar áreas de la pintura que no le interesa mantener, en vez de ir construyendo la obra por medio de una superposición voluminosa de capas de pintura. Esta fase, también empastada, se caracteriza por una desenvoltura gestual que se manifiesta en trazos de pincel o espátula más amplios, atribuyendo una mayor libertad al dibujo y creando otro tipo de intensidad energética en la pintura (cfr. Tate, 2004c, [URL]), esto se puede apreciar en la Figura 302 (*J.Y.W sentada n. 1*).

Una de las influencias artísticas que más contribuirá para esta nueva perspectiva de la pintura es el pintor holandés Willem de Kooning, quien, entre 1950 y 1953, pintó una serie de cuadros denominada *Woman*, combinando la abstracción americana y la representación figurativa que, en esa época, se encontraba desacreditada en el contexto norteamericano. Esta serie causó un gran furor debido a su impulsiva y energética técnica de representación, en gran escala, de la figura femenina (MoMA Learning, s/d, [URL]). Auerbach ya seguía el trabajo de este autor a través de copias en blanco y negro antes de poder ver sus obras expuestas en la Tate Gallery en Londres. La historiadora de arte Catherine Lampert establece una relación entre la serie *Mujer* de De Kooning y las figuras femeninas que Auerbach empieza a pintar a partir de 1958 (cfr. Lampert, 2017, p. 31).



Figura 301. Willem de Kooning, *Mujer II*

Óleo sobre lienzo

149,9 x 109,3 cm

1952

MoMa, Nueva York

Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/79763>, consultado el 21-02-2021

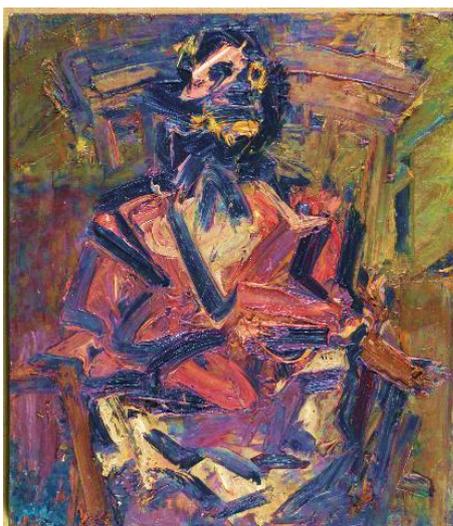


Figura 302. Frank Auerbach, *J.Y.W. sentada n. 1*

Óleo sobre tabla

71,1 x 61 cm

1981

Tate, Londres

Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/auerbach-j-y-m-seated-no-1-t03319>, consultado el 21-02-2021

En el cuadro *J.Y.W. sentada n. 1* aparece representada la principal modelo de Auerbach en 1963, Juliet Yardley Mills (J.Y.M.), de quien el artista realizó *más de setenta retratos y trabajos preparatorios* (Tate, 2004c, [URL]). Este es el primero de tres retratos de la modelo realizados en 1981 y, para su conclusión, Auerbach necesitó unas 20 sesiones (Tate, *ibidem*).

Como en casi todos los trabajos que realiza con esta modelo, la obra coloca a Mills de frente, aunque con la cabeza ligeramente ladeada y mostrando un punto de vista ligeramente contrapicado (cfr. Tate, *ibidem*).

El abordaje fluido de Auerbach – igual al que ya había hecho De Kooning – parece expresar lo que Deleuze indicó como el movimiento de la línea que proviene de fuera del encuadramiento, creando, de ese modo, una relación con el exterior, lo que confiere calidad artística a la obra, como ya se ha destacado. Es decir, esa línea abstracta, que en el caso concreto de Auerbach son sus pinceladas, corresponde a un movimiento que proviene de fuera y que atraviesa los espacios del soporte pictórico sin delimitaciones y sin atenerse ni al plano de la descripción convencional ni a la representación factual, o sea, a lo establecido como siendo una representación tipificada de un retrato.



Figura 303. Frank Auerbach, *J.Y.W. sentada n. 1* (detalle)

La obra está construida a partir de pinceladas amplias y fluidas, evidenciando un dinamismo todavía mayor por la introducción de unos tonos oscuros que refuerzan la presencia de la modelo, quien está sentada en un sillón. Auerbach se desplaza por los entresijos de la sensación visual y deja que le afecte lo que observa. Por ello, no sabe, previamente, para dónde le llevará su mirada y el consecuente registro plástico, ya que estos provienen de fuera del encuadramiento, de fuera de las convenciones. Auerbach se ciñe a retratar los impulsos vitales de la modelo y se enfrenta a su traducción pictórica. No hay, así, manera de replicar lo que ya existe protocolado. Como refiere Giacometti,

A veces resulta muy tentador quedarse satisfecho con lo que es más fácil, sobre todo si la gente te dice que eres bueno. (...) Lo esencial es trabajar sin ideas preconcebidas, sin saber de antemano cómo va a ser el cuadro (...) Es muy muy importante evitar cualquier idea preconcebida, intentar ver solo lo que existe (Giacometti *in* Lord, 2019, p. 110).

Volvamos a las obras que Auerbach realizó a partir de sus visitas semanales a la *National Gallery* de Londres. Transcurridos más de 30 años desde que hizo del primer cuadro, *Después de la Lamentación sobre Cristo muerto* a partir de Rembrandt, Auerbach cierra el ciclo al llevar a cabo su versión de Sansón y Dalila de Rubens. Él consideraba que esta obra era *uno de los cuadros más sensuales* que conocía, sintiendo una enorme atracción por él (The National Gallery (Londres), s/d.a, [URL]).



Figura 304. Rubens, *Sansón y Dalila*
Óleo sobre madera
185 x 205 cm
1609-10

Fuente:[https://en.wikipedia.org/wiki/Samson_and_Delilah_\(Rubens\)#/media/File:Samson_and_Delilah_by_Rubens.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Samson_and_Delilah_(Rubens)#/media/File:Samson_and_Delilah_by_Rubens.jpg), consultado el 21-02-2021

Rubens retrata el célebre episodio del Antiguo Testamento en el que el enamorado Sansón, después de haberle contado a Dalila el secreto sobre el origen de su fuerza, se queda dormido en su regazo. En ese momento, ella llama a un hombre para que le corte el pelo, y el ejército filisteo entra para capturarlo.

El corpulento Sansón y la seductora Dalila, quienes ilustran dos de las más destacadas características de esta obra de Rubens – la musculatura y la sensualidad –, se convierten, en la pintura de Auerbach, en un aglomerado de manchas cromáticas con unas gruesas líneas más oscuras que permiten diferenciar los cuerpos de la pareja. Con un poco de atención, podemos apreciar que Auerbach colocó todo en su obra, lo cual diferencia este trabajo de la radical simplificación que hizo de su interpretación de Rembrandt. Se pueden identificar algunos elementos más naturalizados como la puerta por donde entran los filisteos, en la parte superior derecha de la composición. Incluso son perceptibles la alfombra en la esquina inferior derecha y el nicho donde se encuentra la estatua de Venus con Cupido, que aparece entre las cortinas que ocupan la parte superior del cuadro, al centro y a la izquierda (cfr. The National Gallery (Londres), s/d.a, [URL]).

Además, la pintura adquiere una vivacidad sagaz que está menos patente en los dibujos (Figuras. 306 y 307), principalmente por el uso de una paleta de alta intensidad cromática, mucho más diversa que la de Rubens.



Figura 305. Frank Auerbach, *Después de Sansón y Dalila de Rubens*
Óleo sobre madera

Dimensiones no especificadas

1993 © Frank Auerbach, courtesy Marlborough Fine Art

Fuente: <https://www.nationalgallery.org.uk/stories/frank-auerbach?viewPage=5>, consultado el 27-03-2021

Los dibujos que el artista realizó diariamente delante de esta obra de Rubens le proporcionaron un dominio, tanto técnico como intuitivo, de lo que, para él, era importante colocar en la pintura en cada momento. Así, Auerbach señaló, en cada dibujo, varios momentos de lo perceptible que le captaba la atención, el *punctum* barthesiano. Por lo tanto, no estamos en el orden de la objetividad, de la línea abstracta dentro del encuadramiento que busca una inscripción descriptiva y normativa. Por este motivo, Auerbach nunca sintió la necesidad de recurrir a reproducciones de las obras que reinterpretó en la National Gallery, pues siempre trabajó a partir de sus propios dibujos de estas obras (cfr The National Gallery (Londres), s/d.c, [URL])



Figura 306. Frank Auerbach, *Dibujo de después de Sansón y Dalila de Rubens*
1984

The National Gallery, Londres

Fuente: © Frank Auerbach, courtesy Marlborough Fine Art

<https://www.nationalgallery.org.uk/stories/frank-auerbach?viewPage=5>, consultado el 21-02-2021



Figura 307. Frank Auerbach, *Dibujo de después de Sansón y Dalila de Rubens*
1984

The National Gallery, Londres

Fuente: © Frank Auerbach, courtesy Marlborough Fine Art

<https://www.nationalgallery.org.uk/stories/frank-auerbach?viewPage=5>, consultado el 21-02-2021

Como queda patente en estos dibujos, la representación siempre es una actividad selectiva que transcribe la realidad a través de códigos abstractos. Representar, desde esta perspectiva, es siempre una abstracción que jamás puede englobar o explicar completamente la realidad. Auerbach, sabiendo que la realidad no se puede representar, deja que le afecten las fuerzas de lo sensible y las refleja en sus obras, consciente de que estas también, en último análisis, se escapan de la representación y comprensión definitivas. Como afirma él mismo:

Pienso que todos los buenos cuadros dan la idea de haberse librado de un enmarañado de prejuicios y de haber entrado en un espacio de libertad, donde se afirman a sí mismos con sus propias leyes y donde, inexplicablemente, se libran de tener que justificarse. Probablemente los estudiosos vuelvan a interpretarlos otra vez, aunque nunca del todo (Auerbach, in Lampert, 2015a, p. 142).

PARTE II
ESTUDIO DE PRUEBAS – PRÁCTICA DE TALLER

El arte solo habla de la muerte y por eso tiene que ser fuerte, hiriente y duro

Chafes, 2006, p. 93

1. ESPACIO PARA LA PUESTA EN PRÁCTICA DE CONCEPTOS, LA DEFINICIÓN DE IDEAS

En esta primera sección de la Parte II, trabajaremos el concepto de la *finitud humana*, enmarcándolo en un plano poético-simbólico que puede hacer que el Hombre se cuestione sobre la esencia de su existencia.

De ese modo, la muerte se entenderá como un símbolo transfigurador, en el sentido de que algo nuevo puede brotar (plano inmaterial, connotativo) a partir de una re-significación de lo que cesa (plano material, denotativo). Para ello, nos valdremos de dos elementos naturales que también serán trabajados en cuanto símbolos – *el agua y el fuego* –, capaces de demostrar el ímpetu transfigurador de la existencia humana.

Estos dos elementos serán abordados bajo un prisma judeocristiano, ya que es uno de los pilares de la cultura europea y, consecuentemente, del arte occidental.

Nos serviremos de un conjunto de obras de artistas que trabajan específicamente con los elementos agua y fuego. Intentaremos (re)leerlos desde la perspectiva del concepto de mortalidad en su acepción transformadora y revivificadora, para que contribuyan en la ejemplificación del sentido que atribuimos a los conceptos en el contexto de esta investigación.

La Muerte como símbolo transfigurador de la existencia

El arte, entendido en cuanto símbolo que media entre dos realidades distintas pero relacionadas, permite abordar la temática de la muerte desde un encuadramiento más allá del estrictamente físico, material. Así, nos podemos acercar a dimensiones de la finitud humana que, de otro modo, serían incomprensibles desde un plano meramente denotativo de lo real. Incluso porque, relativamente a la muerte y a lo que existirá tras ella, no podemos, efectivamente, estimar nada en concreto, ya que, cuando la muerte nos alcanza, dejamos de *estar-en-el-mundo* y pasamos a *no-estar-más-en-el-mundo*. Por ello, nunca sentimos la muerte mientras que estamos vivos, como lo afirmó Heidegger (cfr. Heidegger, 2008, § 47, § 48).

De esta forma, la muerte, como símbolo artístico, puede ser interpretada de las siguientes maneras:

1. a través de un significante literal, denotativo, que hace referencia a la extinción absoluta, al final definitivo;
2. a través de un significado connotativo que, sin dejar el sentido real de la muerte, le añade otros significados figurados, haciendo referencia a una pluralidad de sentidos relacionados con la idea de la transfiguración de la existencia humana.

[1.1] [Agua]

Y es de noche. En medio de la oscuridad pido
una piedra que esté ardiendo. La cojo con las dos manos,
me la acerco a la boca y de entre las llamas bebo
agua

Daniel Faria, *A mão aberta já não liga*, in *Poesia*, 2009, p. 48



Figura 308. Leonardo da Vinci (1452-1519), *A Deluge*
Pluma, tinta negra y aguadas sobre papel
16,2 cm x 20,3 cm
C 1517-1518

Royal Collection Trust, Londres, Reino Unido

Fuente: <https://artsandculture.google.com/asset/fAF5Zao1NJly9A>, consultado el 12-03-2021

El agua como elemento transfigurador de la muerte

En este contexto, entendemos el agua en cuanto elemento natural líquido, fundamental para la subsistencia de los seres vivos, que también se puede manifestar en otros estados como el gaseoso o el sólido. Está presente en los océanos, ríos, lagos y corrientes subterráneas, y también en las nubes y en los bloques de hielo. Sin embargo, intentaremos analizarla sobre todo desde un nivel interpretativo, a partir de un simbolismo de base judeocristiana. Para el cristianismo, el agua adquiere un significado existencial y espiritual desde sus inicios, como queda patente en la escena del Bautismo de Jesús que veremos a continuación: el agua se interpreta como fuente de vida y como un elemento de transformación, de transición de un estado que termina para otro que se inicia. A partir de este triple sentido: vida, muerte y transfiguración, analizaremos una simbología del agua.

[1.1.1] el agua es, naturalmente, un símbolo de muerte

Efectivamente, el agua está asociada a la satisfacción de necesidades básicas y, por ello, la imposibilidad de acceder a este bien esencial es una expresión de óbito. La escasez de agua es anuncio de muerte, pero su exceso también puede llegar a ser letal. Un ejemplo de esto último es la inundación catastrófica del Diluvio (Biblia Reina Valera, 2020, Gn.6-8), donde el agua se convierte en un instrumento y un símbolo de muerte (Alves, 2001, p. 19) al ahogar y matar lo que es impuro para que, de esta purga, lo que permanezca y brote sea vida nueva, renovando la alianza entre Dios y la humanidad.

A pesar de que este ejemplo muestre el poder destructivo y mortífero del agua, al final surge un mensaje redentor, abriendo camino para una nueva historia de alianza y salvación del Hombre con lo divino.

[1.1.2] el agua también es un símbolo de vida... y de vida transfigurada

El agua potable es fundamental para el funcionamiento correcto del organismo humano, de modo que la historia de la humanidad tiene un vínculo estrecho con las fuentes de agua potable y, por eso, el agua simboliza la vida. Pasaremos a ejemplificar algunas de sus dimensiones simbólicas:

1. el agua como signo de lavado y purificación del Hombre, tanto en un sentido real como simbólico, siendo este último el que aparece frecuentemente a lo largo de la Biblia;
2. el agua como señal de la presencia de Dios en la vida humana y el efecto transformador que provoca;
3. el agua como señal de vida nueva y en abundancia.

1. el agua como signo de lavado y purificación del Hombre, tanto en un sentido real como simbólico, siendo este último el que aparece frecuentemente a lo largo de la Biblia

El pueblo judío, al realizar la purificación corporal y de objetos contaminados, tiene la capacidad de purificar su propio corazón. Esto se puede observar, p. ej., en sus Leyes de la purificación corporal que prescriben el uso de aguas purificadoras (p. ej., Biblia Reina Valera, 2020, Nm. 19, 11-20).

Así, *toda la purificación es un tipo de cura* (AAVV, 2004, p. 35), es decir, se produce una transición transformadora de un momento que ya se ha terminado para otro nuevo. Desde esta perspectiva, el agua es uno de los símbolos más purificadores que existe en la tradición judeocristiana.

La artista Marina Abramovic utilizó el símbolo del agua como elemento purificador en *Balkan Baroque* (1997), obra que fue premiada con el León de Oro en la Bienal de Venecia. En esta instalación y *performance*, durante cuatro días consecutivos y por un periodo de seis horas diarias, la artista se sentaba sobre un montón de huesos de bovino y los limpiaba con un cepillo, agua y jabón, intentando quitarles los restos de carne o incluso de sangre. De ese modo, consiste en un ritual de *purificación* (cfr. Pejic, 2006, [URL]) desde la perspectiva de las Leyes de purificación corporal del pueblo judío.

Desde esta óptica, el agua que se emplea en la *performance* cumple diferentes funciones, de entre las que destacamos las siguientes:

- a) limpiar, efectivamente, los huesos de sus restos orgánicos en descomposición – un sentido eminentemente factual y denotativo de purificación;
- b) al intentar retirar las marcas de carne de ese conglomerado de huesos, la artista estaba, simbólicamente, expurgándolos de los signos asociados a la mortalidad. En este caso, aludiendo a las atrocidades de la guerra – tanto en la región balcánica durante los años 90, que se refiere en el título de la obra, como en un plano más general, relacionado con todos los conflictos bélicos (cfr. Abramovic, 2015, [URL]). Sin embargo, la artista destaca que nunca se consigue lavar *la vergüenza que producen las guerras* (Abramovic, *ibidem*);

- c) esforzándose en dejar los huesos asépticos, la artista también estaba, simbólicamente, purgando las faltas humanas en un acto de sacrificio de expiación y de reconciliación del Hombre con lo trascendente y, específicamente, transfigura su vida en este ritual de purificación.



Figura 309. Marina Abramovic, *Balkan Baroque*
1997

Vídeo *performance*, tres canales de vídeo (imagen y sonido), huesos de vaca, pilas de cobre y bañera con agua negra, cubo, jabón y cepillo de metal

Fuente: http://artmadeofbones.altervista.org/marina-abramovic-la-performance-artist-dei-balcani/?doing_wp_cron=1615422725.2782490253448486328125

consultado el 11-03-2021.

2. el agua como señal de la presencia de Dios en la vida humana y el efecto transformador que provoca

Uno de los acontecimientos donde el agua aparece como símbolo de vida transfigurada ocurre en el bautismo, en él se realiza la inmersión – total o parcial – del catecúmeno en agua. Este elemento natural coloca en un mismo plano dos planos totalmente opuestos: la muerte y la vida. De ese modo, el catecúmeno muere (simbólicamente) para la vida pagana que ha tenido hasta ese momento (el Hombre anterior) y resurge a la superficie del agua ya purificado de todo pecado (el Hombre nuevo). Es decir, simbólicamente hay una muerte que se supera, dando lugar a una nueva forma de estar en un determinado mundo.

La obra multidisciplinar *Ennoia* (2002), de Monika Weiss, de cierto modo también nos evoca el bautismo por inmersión, donde el agua confiere una tónica simbólica al nacimiento, a la vida. El recipiente lleno de agua se asemeja, efectivamente, a una pila bautismal octogonal, como lo afirma la propia artista (Weiss, 2002, [URL]). La artista estaba dentro del recipiente y, de vez en cuando, subía a la superficie para respirar, volviendo a sumergirse posteriormente en el agua. Un vídeo, que se exhibía en una pared a escasos metros de la pila, proyectaba grabaciones de la misma escena, aunque de

modo asíncrono con la acción de la artista. El sonido, en cambio, procedía de micrófonos que se encontraban dentro de la pila y, en directo, proyectaban para el exterior los ruidos provocados por los movimientos de Weiss bajo el agua.

La artista realizó esta *performance* varias veces durante la exposición, con una duración aproximada de seis horas por sesión (cfr. Hoeltzel, 2005, [URL]).



Figura 310. Monika Weiss, *Ennoia*

Recipiente de cemento fundido o resina fundida, agua, cuerpo de la artista, proyección de vídeo, sonido 2002

Fuente: <https://www.monikaweiss.net/artistwritings/2019/8/4/ennoia> , consultado el 09-03-2021.

El cuerpo de la artista aparece encogido en una posición parecida a la fetal, como si fuera un *embrión in vitro* (Hoeltzel, 2005, [URL]). Pues bien, el bautismo realmente se asocia tanto a la muerte (de una vida pagana) como al resurgimiento de una vida nueva. Es decir, aquí se produce un nuevo nacimiento, donde la vida del creyente asume una configuración ontológica que no tenía hasta ese momento: una existencia que se construye simbólicamente en la relación espiritual con la transcendencia. De ahí la relación que San Agustín establece entre el vientre materno y el agua bautismal en la máxima *vulva matris, aqua baptismatis – el agua del bautismo es un vientre materno* (Santo Agostinho in Alves, 2001, p. 4). Por eso, San Pablo, en una alusión al bautismo, afirma que *Quien vive en Cristo es una nueva criatura* (Biblia Reina Valera, 2020, 2 Cor 5, 17).

3. el agua como señal de vida nueva y en abundancia

En las tierras resacas, la importancia del agua es vital para permitir la vida donde esta parece escasear. El profeta Isaías utiliza el elemento agua para hacer metáforas sobre cómo de las ruinas puede brotar una nueva existencia.

El Señor será siempre tu guía,
saciará tu hambre en el desierto,
hará vigoroso tu cuerpo,
serás como un huerto regado,
como un manantial de aguas
cuyo cauce nunca se seca.
Volverás a levantar viejas ruinas,
cimientos desolados por generaciones;
te llamarán reparador de brechas,
repoblador de lugares ruinosos. (Biblia Reina Valera, 2020, Is, 58, 11-12).

Tarkovski, en la primera escena de *El Sacrificio*, coloca a Alexander poniendo de pie un árbol sin vida.
A continuación, el protagonista le cuenta al hijo que lo acompaña la siguiente historia:

Érase una vez, hace mucho tiempo, un viejo monje vivía en un monasterio ortodoxo. Su nombre era Pamve. Y una vez, él plantó un árbol estéril en una ladera como esta [el que Alexander ponía de pie]. Después le dijo a su joven pupilo, un monje llamado Ioann Kolov, que debería regar el árbol cada día hasta que regresara a la vida. (...) En fin, cada mañana temprano, Ioann llenaba un cubo con agua y salía. Él subía la montaña y regaba el árbol marchitado y al final del día, cuando la oscuridad había caído, regresaba al monasterio. Él hizo esto durante tres años.
Y un día subió a la montaña y vio que todo el árbol estaba cubierto de retoños. (Tarkovski, 1986, DVD).

Al final de la película, después de que Alexander destruyera su casa y se lo hubieran llevado en una ambulancia, el realizador vuelve a mostrar el plano del árbol. En cambio, es el hijo de Alexander quien lo riega en ese momento, dando continuidad al trabajo de su padre.



Figura 311. Tarkovski, *El Sacrificio*
1986
2h29m (DVD)
Fuente: propia, a partir de fotograma de la película.

Posteriormente, el niño se echa junto al árbol y, recuperando la voz, lanza la siguiente pregunta: *En el principio, estaba la Palabra... ¿Por qué es eso, papá?*

El plano de la imagen empieza a subir siguiendo al árbol, aunque este se mantiene (aún) sin signos evidentes de vida. Probablemente, el niño tendrá que mantener este ritual si tiene en cuenta las palabras del profeta Isaías y está dispuesto a replicar la historia de la creencia del monje Ioann.

Tarkovski termina la película sin mostrarnos el milagro de la vuelta a la vida del árbol. En vez de ello, deja en el aire la pregunta sobre el origen de las cosas dicha por el niño, lo que nos evoca el Libro del Génesis: *Cuando Dios, en el principio, creó los cielos y la tierra*, (Biblia Reina Valera, 2020, Gn 1, 1). Idea que se remota y gana sentido en el prólogo del evangelio de San Juan (Biblia Reina Valera, 2020, Ju 1, 1-3):

En el principio ya existía la Palabra;
y la Palabra estaba junto a Dios y era Dios.
Ya en el principio estaba junto a Dios.
Todo fue hecho por medio de ella
y nada se hizo sin contar con ella.

Si, en el Origen de la existencia, *Dios lo creó todo* (Biblia Reina Valera, 2020, Gn 1, 1) y si Él puede reconstruir los escombros (Biblia Reina Valera, 2020, Is 58, 12), el árbol, al ser regado, también podrá recobrar la vida por el impulso creador de Dios a través del trabajo creyente del Hombre.

Tarkovski cierra el ciclo como realizador – además fallecerá en ese mismo año de 1986 – sin darnos una respuesta ni ponernos delante del milagro de la transfiguración de la vida. Tan solo deja en abierto una pregunta: *En el principio, estaba la Palabra... ¿qué es eso, papá?*, cuya respuesta nunca podrá ser definitiva. Esta es una interrogación en la que su potencial respuesta apunta para la esperanza de un nuevo acto de creación a través del elemento agua: *¡Y un día subió a la montaña y vio que todo el árbol estaba cubierto de retoños!* (Tarkovski, 1986, DVD), porque *El Señor [...] saciará tu hambre en el desierto* (Biblia Reina Valera, 2020, Is 58, 11). Esa saciedad se produce gracias al agua, signo de vida y de vida abundante.

Por ello, el árbol de *El Sacrificio* todavía deberá florecer, tal como la insistencia ritualista y creyente del monje Ioann lo demostró anteriormente. También le tocará al hijo de Alexander continuar con la tarea de reconstruir el mundo que empezó con el holocausto de su padre. El árbol floreciendo será una señal de eso, incluso aunque el acto que lo produzca pueda implicar sacrificio y sea doloroso. Así lo confirma el escritor portugués Raul Brandão cuando refiere que *a los árboles, para dar flor, les tiene que doler* (Brandão, 2009, p. 82).

Lo que no siempre es plausible en el mundo real puede serlo en el ámbito de la actividad artística al emplear lo simbólico.

Tal como destaca el crítico Samaniego, *todos debemos, en suma, aparentar conocer el secreto* – en el caso de esta investigación, del agua en cuanto elemento transfigurador –, incluso *sabiendo que él no*

existe, incluso sabiendo que el arte trabaja en una dimensión que es la de lo imposible (Samaniego, 2015a, p. 19).

El arte permite, facilita y potencia el uso de un abordaje que va más allá de los hechos concretos. Por ello, para este trabajo de investigación, consideramos la pertinencia de abordar el agua en cuanto símbolo y como símbolo de una vida nueva, que va más allá de la muerte.

[1.2] [Fuego]

– Si yo quisiera, enloquecería. (...) Porque, ¿sabes?,
se despierta a las cuatro de la mañana en un cuarto vacío,
se enciende un cigarro... ¿Ves?
La pequeña luz del fósforo levanta de repente la masa de las
sombras, la camisa tirada sobre la silla gana un
volumen imposible, nuestra vida... ¿comprendes?...
nuestra vida, la vida entera, está ahí como...
como un acontecimiento excesivo...

Herberto Helder, *Estilo in Os Passos em Volta [Los pasos alrededor]*, 2006, p. 9

El fuego como elemento transfigurador de la muerte

El descubrimiento y dominio del fuego permitieron que el hombre tuviera otra relación con el mundo natural, contribuyendo tanto para su supervivencia como para su desarrollo en cuanto especie. Así, el fuego puede presentarse a partir de múltiples perspectivas que pueden ser más o menos favorables o perjudiciales para el hombre.

De modo que la lumbre, tanto la de origen natural como no, puede asociarse a un impulso generador que se proyecta en cuanto símbolo, ya sea como una fuerza fecunda y productiva o como una destructora.

Por lo tanto, intentaremos analizar la simbología del fuego a partir de la tríada vida-muerte-transfiguración con base en la tradición judeocristiana, y en esto consistirá el objetivo de esta parte de la investigación.

[1.2.1] El fuego es naturalmente un símbolo de muerte

El fuego tiene un vínculo directo e inmediato con la destrucción y con la muerte. Debido al fuego, las sustancias que pueden entrar en combustión se dañan, se destruyen o incluso desaparecen. La obra *Lighting Piece* [*Pieza de encender*] (1955), de Yoko Ono, es un humilde y sencillo testimonio de esto. En una de las primeras piezas de *poéticas instrucciones*, la artista indica el procedimiento que podrá seguir cualquier espectador para realizar la obra (cfr. Walker Art Center, s/d, [URL]): *enciende una cerilla y mírala hasta que se apague* (Figura 312).

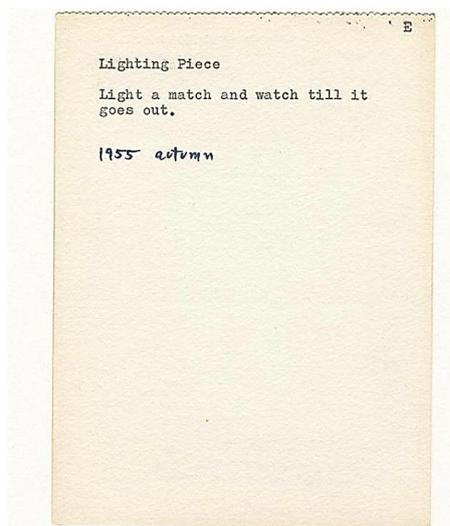


Figura 312. Yoko Ono, *Lighting Piece* [*Pieza de encender*]
c. 1955

Colección privada

Fuente: <https://www.wallpaper.com/art/light-of-dawn-yoko-ono-displaces-time-and-convention-at-her-first-french-retrospective>, consultado el 13-03-2021.

Esta obra de Ono se acerca al tema de las *vánitas*, que son obras que nos recuerdan la brevedad de la vida como aparece en el libro de Eclesiastés: *vanidad de vanidades, todo es vanidad* (Biblia Reina Valera, 2020, Ecl 1, 2 e 12, 8). Además, lo hace utilizando el símbolo del fuego que puede asociarse a la transitoriedad de las cosas en las Sagradas Escrituras. Así lo resalta el salmista cuando suplica:

Señor, escucha mi oración
y llegue a ti mi clamor.
No escondas de mí tu rostro
en el día de mi angustia;
inclina a mí tu oído;
apresúrate a responderme el día que te invoque,
porque mis días se desvanecen como el humo
y mis huesos cual tizón están quemados. (Biblia Reina Valera, 2020, Sl 102, 1-3).

La representación tradicional de las *vánitas* frecuentemente utiliza la imagen de una vela que está parcialmente consumida (Stunkenbrock, Töper, 2006, p. 1005). Precisamente, esta obra de Yoko Ono se parece a una de estas velas. Tanto la vela como la cerilla se encienden a través del fuego, irradian luz por una llama y se consumen para mantenerla hasta que se gastan.

En este contexto, la reducción gradual de la llama y, consecuentemente, de su luminosidad hasta el momento en el que se apaga se asocia a menudo con la muerte (cfr. AAVV, 2004, p. 168). Recordemos, nuevamente, el episodio de *El Caballo de Turín* de Béla Tarr. La lámpara que alumbra los rostros de padre e hija se va consumiendo a cada día que pasa y, con esto, también parece que cesa la alegría y la esperanza, como si este hecho estuviera anunciando la oscuridad y el cese de sus propias existencias.

[1.2.2] el fuego también es un símbolo de vida... y de vida transfigurada

El fuego, en cuanto símbolo transfigurador, se puede analizar a partir de algunas líneas interpretativas de entre las que destacamos las siguientes:

1. el fuego como signo de la presencia de Dios y de su alianza con el Hombre;
2. el fuego como signo de purificación;
3. el fuego como signo de clarividencia y de luz sobrenatural.

1. el fuego como signo de la presencia de Dios y de su alianza con el Hombre

El teólogo y fraile franciscano Herculano Alves refiere que, en el Antiguo Testamento, el fuego aparece como *la imagen mejor conseguida de un temor reverencial a Dios, una vez que el pueblo judío no acepta la representación de Dios* (Alves, 2001, p. 154).

Así, p. ej., en el Monte Horeb, Dios aparece representado simbólicamente como fuego a través de una zarza que arde sin consumirse, lo cual sorprende a Moisés:

Allí se le apareció el ángel del Señor como una llama de fuego, en medio de una zarza. Al fijarse, vio que la zarza ardía, pero no se consumía. Entonces Moisés se dijo:
—Iré a ver qué es este extraño fenómeno, por qué causa la zarza no se quema.
Cuando el Señor vio que él se acercaba, le llamó desde la zarza:
—¡Moisés, Moisés!
—Aquí estoy —respondió él.
Dios le dijo:
—No te acerques; quita el calzado de tus pies, porque el lugar en que tú estás, tierra santa es (Biblia Reina Valera, 2020, Ex. 3, 2-5).

Este fuego divino que surge en la Zarza Ardiente como signo de la aparición de Dios muestra una llama que arde pero que no se consume ni tiene un ímpetu destructor (Alves, 2001, p 154).

La idea de una llama que arde sin quemar también se encuentra, p. ej., en el Libro de Daniel. En este caso, no aparece como la representación de Dios, sino como el símbolo de la alianza de Dios con su pueblo creyente. El tirano rey Nabucodonosor manda construir y adorar una estatua de oro. Aquel que no la adorase sería lanzado a un *ardiente horno de fuego*. Tres jóvenes judíos – Sadrac, Mesac y Abed-nero – son denunciados y condenados por repudiar al ídolo pagano. Entonces, Nabucodonosor, enfurecido

ordenó que el horno se calentara siete veces más de lo acostumbrado. Y ordenó a los hombres más fornidos de su ejército, que ataran a Sadrac, Mesac y Abed-nego, para echarlos en el ardiente horno de fuego. Así pues, estos hombres fueron atados con sus mantos, sus calzados, sus turbantes y sus vestidos, y fueron echados dentro del ardiente horno de fuego. Y como la orden del rey era apremiante, y el horno estaba al rojo vivo, las llamaradas abarcaron a aquellos que habían llevado a Sadrac, Mesac y Abed-nego. Estos tres hombres, Sadrac, Mesac y Abed-nego, cayeron atados dentro del ardiente horno de fuego.

(...) Sin embargo, yo veo a cuatro hombres sueltos, que se pasean en medio del fuego sin sufrir ningún daño (...). (Biblia Reina Valera, 2020, Dn 3, 19-25)

El episodio termina con los tres jóvenes saliendo intactos de las llamas, pues el Señor estaba con ellos:

el fuego no había podido quemarles el cuerpo, y ni siquiera un solo cabello de la cabeza. Sus ropas estaban intactas, y ni siquiera olían a humo. (Biblia Reina Valera, 2020, Dn 3, 27).

Este relato deja ver, entre otros aspectos, la fidelidad del pueblo judío a la fe en un único Dios que los acompaña y protege. Por lo tanto, demuestra cómo el fuego, además de tener un poder mortífero, también puede ser signo de la alianza entre Dios y el Hombre y, como tal, señal de la protección de la vida.

Este episodio tiene cierta relación con el trabajo *Mártires* (2014) de Bill Viola, más concretamente con la figura que sufre por medio del fuego. Esta vídeo-instalación, como su nombre indica, trata sobre el tema del martirio de cuatro víctimas a través de los elementos naturales. Por el tema de esta investigación en arte, conviene destacar la representación del mártir que, supuestamente, será inmolado a través del fuego. La víctima aparece sujeta a una silla y de forma serena, lo cual induce a un estado de adormecimiento. Paulatinamente, empiezan a caer pequeñas lenguas de fuego que van ocupando el suelo que está junto a sus pies. A dada altura, la víctima parece despertar lentamente, irguiendo la cabeza y mirando hacia delante, mientras se va cubriendo de llamas. Sin embargo, las llamas no lo consumen y la víctima nunca pierde su postura. Bill Viola resalta que, al llegar al auge de la situación, se produce la transición de la muerte para la luz, es decir, para la vida (Viola, *in Dxi Magazine*, 16 diciembre, 2015, traducción propia).



Figura 313. Bill Viola, Fotograma de *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)* [*Mártires (Tierra, Aire, Fuego, Agua)*] 2014

Color en alta definición, video políptico

7,15 min (de forma continua)

1400 x 3380 x 100 mm

Pasillo sur del coro de la catedral de San Pablo (Londres)

Fuente: © Bill Viola in <http://www.dximagazine.com/2015/12/16/martyrs-earth-air-fire-water-bill-viola/> consultado el 07-03-2021

Del mismo modo que el trío de judíos sobrevivió gracias a la Alianza con su Dios – al contrario de sus verdugos que se carbonizaron –, el mártir de la obra de Viola ve cómo las llamas disminuyen hasta que se extinguen sin haberlo herido. Durante ese transcurso, mira hacia lo alto, validando su creencia en lo trascendente. Bill Viola incluso sugiere que el mártir reconoce que ha conseguido superar la prueba y que puede ver, por fin, *la luz* (Viola, 2014, [URL]).

Así como los tres jóvenes judíos, que se mantienen ilesos entre las llamas mientras alaban a Dios, el personaje de Bill Viola también se redime y aparece de forma luminosa y mirando hacia arriba, lo que hace referencia a su conexión con la Transcendencia.

2. el fuego como signo de purificación

Aunque el fuego sea devastador, su proceso de aniquilación no está al margen de la capacidad regenerativa que provoca. De modo que, muchas veces, su poder destructor se convierte, posteriormente, en un poder purificador. Esto lo conocen bien los pastores que prenden fuego a sus campos para *purificarlos* con la intención de que surja un nuevo pasto para sus rebaños (cfr. Alves, 2001, p. 155). Así lo expresó el fraile Daniel Faria:

Depois das queimadas as chuvas
Fazem as plantas vir à tona
Labaredas vegetais e vulcânicas
Verdes como o fogo
Rapidamente descem em crateras concisas
E seiva
E derramam o perfume como lava
(...) ¹⁸⁹ (Faria, 2009, p. 31).

En el Antiguo Testamento también se pueden encontrar ecos de este signo purificador. Por ejemplo, el profeta Malaquías anuncia que el Señor *es como fuego purificador* que vendrá para limpiar a su pueblo (Biblia Reina Valera, 2020, MI 3, 2). También, como refiere el propio Señor en las palabras de Zacarías:

A este tercio lo meteré en el fuego,
lo fundiré como se funde la plata,
lo probaré como se prueba el oro.

¹⁸⁹ [traducción]

Después de los incendios las lluvias
hacen que las plantas resurjan
llamaradas vegetales y volcánicas
verdes como el fuego
rápidamente descienden en cráteres concisos
y savia
y derraman el perfume como la lava
(...) (Faria, 2009, p. 31).

Él invocará mi nombre,
y yo lo oiré.
Yo diré: «Pueblo mío».
Él dirá: «El Señor es mi Dios». (Biblia Reina Valera, 2020, Zc 13, 9).

Esto ocurrió en las ciudades de Sodoma y Gomorra (Biblia Reina Valera, 2020, Gn 19, 24-25), donde Dios hizo que lloviera azufre y fuego, porque no había en ellas ni siquiera diez justos (Biblia Reina Valera, 2020, Gn 18, 32). Dios, en su instrucción – al contrario de la que da Yoko Ono en *Lighting Piece* –, especificaba que los justos no deberían contemplar tal acto de destrucción/purificación producido por el fuego. Sin embargo, la mujer de Lot, ávida espectadora del acontecimiento, se convirtió en una estatua de sal al contemplar la acción del fuego y, de esta forma, pasó a estar muerta. Por el contrario, su marido, Lot, y sus hijas siguieron adelante y se salvaron porque eran los únicos puros (Biblia Reina Valera, 2020, Gn 19, 26).

Lo que Lot y sus hijas no pudieron ver, bajo pena de no cumplir las órdenes de los mensajeros del Señor, lo vemos ahora, indirectamente, a través de la creatividad de Turner. Bajo un cielo incandescente y humeante, podemos observar, en la parte inferior derecha, la huida de Lot y su familia en el momento en el que su esposa, al darse la vuelta, se convierte en una estatua de sal.



Figura 314. William Turner, *La destrucción de Sodoma*
óleo sobre lienzo
184,5 x 276,5 cm
1805 (¿exhibición?)
Tate Gallery, Londres

Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-destruction-of-sodom-n00474>, consultado el 12-03-2021

De ese modo, el fuego se convierte en un agente de transformación que purifica. Tal como en el episodio del diluvio anteriormente referido, donde la destrucción dio lugar a una nueva existencia, aquí, a partir de la destrucción del fuego, brotarán señales de una vida nueva. Lot y sus dos hijas serán

los únicos supervivientes por su pureza y formarán dos nuevos linajes de descendencia en otro lugar purificado.

También con fuego y, además, con cenizas se construye *El Silencio de...*, del artista Rui Chafes. Consiste en una escultura en desarrollo (Chafes, 2006, p. 23) que se empezó en 1984 y que ya se ha expuesto en algunas ocasiones como, p. ej., en la Fundación Calouste Gulbenkian en Lisboa (2012) y en la Fundación de Serralves (2022). La obra está formada por un grupo de piezas que va aumentando. Estas piezas son cajas de hierro cerradas que contienen cenizas de textos y apuntes que el artista va escribiendo para posteriormente quemarlos: [es] *un acto que realizo solo, lo quemo todo en un recipiente de hierro... después me interesa guardar las cenizas como memoria de esas palabras quemadas* (Chafes, 2020, [URL]).

En este trabajo queda patente que el artista intenta reconfigurar el sentido destructor del fuego. *Si escribir puede ser un acto de liberación, quemar las palabras también lo es* (Chafes, 2006, p. 23).



Figura 315. Rui Chafes, *O silêncio de...*

Hierro y cenizas de textos, 40 piezas, 6 x 16 x 8 cm cada una, (trabajo en desarrollo)
1984 / 2012...

Fuente: <http://www.projectomap.com/artistas/rui-chafes/>, consultado el 17-03-2021

Las cenizas resultantes se transforman en materia nueva – cajas negras – que son relevantes para el artista, por ello el sistema que ha creado para conservarlas y exponerlas al público. Si, por un lado, *el fuego (...) permite (...) reducir a cenizas los cuerpos y las palabras inútiles* (Chafes, 2006, p. 23), por otro lado, las cenizas que restan adquieren una forma artística. De la materia muerta, germina materia nueva. Herberto Helder pregunta lo siguiente: *¿cómo distinguir al mal ladrón del buen ladrón? El mal ladrón roba la ceniza y el buen ladrón roba el fuego* (Helder, 2013, p. 59). Esto es lo que hace el artista: coge lo que está sin vida – la ceniza – para, a través del fuego, transformarla en una nueva existencia. Su intención no consiste en detenerse en la materia inerte, extinta – la ceniza. Chafes utiliza el fuego

– como un buen ladrón, lo que aquí es sinónimo de artista – en cuanto potencia de vida regenerada. Por eso, Herberto Helder también afirma que *quien tiene la mano quemada lo tiene todo en llamas: obra, vida y cuerpo* (Helder, 2013, p. 59). Chafes se reconoce como un alquimista que, por medio del fuego, le da otra forma a la muerte. De ese modo, el fuego tiene aquí una función purificadora que el propio escultor reconoce: *Me gusta mucho el fuego... trabajo con él y me gusta la purificación que provoca (...). Separa, une y purifica. (...)* (Chafes, 2020, [URL]).

El crítico Paulo Vires do Vale tiene esa misma perspectiva cuando refiere lo siguiente:

también hay algo de creador en esa destrucción, en ese paso por el fuego... incluso porque muchos de esos papeles no permanecen allí, pero tú haces que surjan la obra y otros textos (Pires do Vale in Chafes, 2020, [URL]).

Las nuevas cajas de hierro de Rui Chafes también son *vanitas*. Cuando los restos que quedan de las llamas se convierten en objetos artísticos, estos se asemejan a pequeñas tumbas e incluso el artista se refiere a estas cajas como *urnas* con cenizas (Chafes, 2020, [URL]).

3. El fuego como signo de clarividencia y de luz sobrenatural

La llama del fuego, mientras se consume, ilumina el espacio envolvente y, de manera figurada, deja ver lo que estaba oculto. En este sentido y, además, en el plano simbólico, el fuego también aclara las mentes humanas y las vuelve más iluminadas, es decir, lúcidas¹⁹⁰.

El Pentecostés es un ejemplo de esto porque, cuando los discípulos más próximos de Jesús, todavía asustados, se encontraban reunidos en oración para celebrar el día de Pentecostés judaico, sucedió lo siguiente:

De repente vino del cielo un estruendo, como el de un viento recio, y llenó toda la casa donde estaban reunidos. Se les aparecieron como lenguas de fuego que, repartidas, se posaban sobre cada uno de ellos. Todos fueron llenos del Espíritu Santo y comenzaron a hablar en otras lenguas, según el Espíritu Santo les hacía expresarse. (Biblia Reina Valera, 2020, Hechos 2, 2-4).

Los discípulos pasaron, así, de un estado de temor e incertidumbre a un estado de *entendimiento* más completo sobre su vocación y misión a través de la acción del Espíritu Santo que está simbolizado por el fuego. Además, uno de los siete dones del Espíritu Santo es el del Entendimiento (cfr. Biblia Reina Valera, 2020, Is 11, 2), que consiste en una comprensión lúcida del sentido de las cosas, interpretándolas desde la perspectiva de la revelación divina. De esa manera, la manifestación de las lenguas de fuego revela el momento de clarividencia de quienes anteriormente se encontraban

¹⁹⁰ Lúcido, su raíz etimológica viene del latín *lux*, es decir, luz.

confusos. Como consecuencia, los apóstoles, entre otros dones recibidos, empiezan a hablar en diferentes lenguas, es decir, se hacen entender sin barreras, superando la lógica común de lo real. Esta escena aparece como uno de los momentos más expresivos de la acción del Espíritu Santo (cfr. Morgado, 2013, [URL]) y marca el inicio de la predicación de los apóstoles. Debido a su importancia, su representación es muy frecuente en el arte occidental y un ejemplo de ello es el caso de este Pentecostés de la fase final de la obra de El Greco (Figura 316). Se trata de una pintura de formato vertical *estrecho* y *alargado* que termina de manera oval en la extremidad superior y que se pintó para el retablo del altar del *Colegio de la Encarnación* de Madrid (cfr. Ruiz, 2011, [URL]).



Figura 316. El Greco, *Pentecostés*
Óleo sobre lienzo
275 x 127 cm
Alrededor de 1600
Museo del Prado, Madrid

Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pentecost%C3%A9s_\(El_Greco,_1597\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pentecost%C3%A9s_(El_Greco,_1597).jpg) consultado el 17-03-2021

La composición de la pintura se divide en tres partes interrelacionadas. En la parte inferior encontramos cinco apóstoles que, en conjunto, forman un óvalo que se cierra en el gesto de las manos en oración de la Virgen María. La Virgen aparece como la figura central de la composición, quien, estando sentada, es del mismo tamaño que los apóstoles que se encuentran de pie – un truco sutilmente bien ejecutado por el pintor. A sus lados están otros discípulos en un friso horizontal que

está formado por nueve cabezas más que aparecen con diversas orientaciones. Todos están maravillados con el milagro y miran hacia lo alto o a la Virgen, con la excepción del artista, quien se retrata en la escena con un aspecto ya envejecido (Marías, 2014, p. 272). Podemos identificarlo porque aparece mirando directamente hacia el espectador, lo cual es frecuente en los autorretratos *localizados*, en los que los artistas se incluyen en la composición y, en algunos casos, pueden destacarse del grupo (cfr. Breuillie, 1990, p. 39). A su lado, en el extremo del grupo y mirando hacia la Virgen, también está representado su hijo Jorge Manuel (Ruiz, 2011, [URL]).

Aparecen unas llamas de fuego que retratan el Espíritu Santo Encima de cada una de las cabezas de las quince figuras representadas. Estas llamas se distinguen con mayor facilidad en el grupo que se encuentra alrededor de la Virgen María, ya que hay un mayor contraste con el espacio negro en el que las pinceladas se dirigen hacia la paloma luminosa que está en la parte superior de la pintura.

Por ello, se trata de una obra que representa la llegada del Espíritu Santo sobre los apóstoles y seguidores de Cristo, confiriéndoles dones para iniciar la vocación misionaria y universal de la Iglesia. Esto se lleva a cabo a través del elemento fuego – una llama que ilumina la cabeza de los que siguen a Cristo. Por lo tanto, el fuego aparece como signo de clarividencia, dando fin a un periodo de temor y confusión.

2. GABINETE DE ENSAYOS – PRÁCTICA ARTÍSTICA

Espacio de experimentación y materialización plásticas

Consultar texto en portugués

CONSIDERACIONES FINALES

La investigación en arte que hemos realizado tuvo como objetivo general el desarrollo fundamentado y madurado de una práctica artística basada en un componente teórico-conceptual consolidado alrededor de la temática de la finitud humana (cfr. objetivos), capaz de suscitar, en quienes se deparan con las obras de arte, una reflexión sobre su propia existencia.

Así, en la Parte I de esta investigación, sobre la fundamentación teórico-conceptual, formulamos un conjunto de presupuestos con la intención de contestar a la pregunta inicial que orientó esta investigación, para recordar: *¿cómo crear objetivos artísticos capaces de interpretar a la condición de finitud del espectador, conduciéndolo a cuestionarse sobre el sentido de su existencia?*

Para comprender mejor a quienes se relacionan, de un modo consciente, con obras de arte, analizamos algunas de las consideraciones actuales sobre el espectador contemporáneo en la lógica de recepción, en función de los objetivos circunscritos de esta investigación. Quedó patente, ante las numerosas solicitudes de la sociedad actual – y, principalmente, por la proliferación de imágenes de todo tipo que contribuyen, también, para que el ser humano cimiente su reflexión sobre la realidad –, la dificultad que el espectador, caracterizado como *distraído* (Pinto de Almeida, 2018), tiene en, antes de mirar las obras de arte, *verlas*, relacionándose, de un modo crítico, con ellas. Las relaciones que el ser humano establece con lo real, y con el real imaginario de las imágenes, parecen tender, cada vez más, a la uniformización en el contexto de un espectáculo mediatizado, como señaló Debord (1991).

En este sentido, José Jiménez, a partir de una interpretación de cariz kantiano, presenta la imagen artística de una forma muy distinta del masificado universo de imágenes fugaces, debido a su *intencionalidad desinteresada* (Jiménez, 2019). De hecho, dirige el enfoque de su reflexión hacia la recepción de la obra de arte para la creación artística y hace un llamamiento a los artistas para que creen imágenes desvinculadas de los fines programáticos a los que están sujetas las del universo mediatizado. Groys (2009, tópico n. 4, [URL]) va más allá y destaca que, incluso los artistas, deben crear obras de arte tan personalizadas que acaben distinguiéndose de la creación del resto de la comunidad artística.

Pues bien, atendiendo a este contexto, se hizo más explícita la importancia de llevar a cabo un trabajo totalmente original, fruto del desarrollo de esta investigación, y no derivado o dependiente del universo mediatizado de imágenes.

Con la intención de dar respuesta a esta problemática, creamos y desarrollamos nuestros propios contenidos artísticos a partir de tres Hipótesis, recurriendo al uso de medios como el videoarte, la *performance* y la pintura, enmarcados en la tradición pictórica occidental desde el prerrenacimiento.

Tales conjeturas pretendieron, al inicio, responder a un problema de suma importancia – el tema de la muerte – y del que intentábamos averiguar su pertinencia para el desarrollo de nuestra práctica artística. Así es como surge la [I] Hipótesis Temática: la finitud, como posibilidad para impactar al espectador. Analizando propuestas creativas provenientes de las artes plásticas, del cine o de la literatura, aunque, también, basadas en proposiciones filosóficas, tratamos de establecer un marco sobre la temática de la finitud humana desde un punto de vista artístico. Así, recurrimos, principalmente, a Didi-Huberman (2011), quien destaca que, para rendir culto a las obras de arte, el espectador debe partir de la situación ejemplar de estar delante de un túmulo, una vez que este nos hace confrontarnos con nuestra propia muerte. El enfoque de Didi-Huberman consolidó la pertinencia del tema de la [I] Hipótesis y tuvo un impacto directo en el análisis de obras artísticas, así como en nuestra propia producción plástica (de la que se destaca, p. ej., *Negative Megalith #5* de Michael Heizer y el panel central de nuestro tríptico *Odiseia biográfica (1980-20...)* [*Odisea biográfica (1980-20...)*]). Nos servimos, también, de la obra maestra de Martin Heidegger – Ser y Tiempo –, con la intención de examinar un conjunto de caracteres que califican existencialmente al ser humano y que demuestran en qué medida este tiene una *Disposición* ontológica para abrirse al cuestionamiento sobre su finitud (fundamentalmente a través del arte), adoptando una existencia más auténtica al reconocerse como *ser vuelto hacia la muerte* (Heidegger, 2008). Con base en las consideraciones que fuimos tejiendo sobre estos autores, consideramos que hemos garantizado suficiente robustez argumentativa de la temática de la muerte para captar la atención del espectador contemporáneo, una vez que, tanto Didi-Huberman como Heidegger justifican la universal y atemporal necesidad humana de hacer frente a su propia finitud, huyendo de comportamientos *evasivos*. A partir de esta perspectiva analizamos las figuras ambiguamente mortales de Michaël Borremans y los rostros petrificados de Jorge Molder, los cuales nos llevaron a la personificación de la Muerte en *El Séptimo Sello* de Ingmar Bergman. El conjunto de estas obras ha contribuido para el desarrollo de la producción artística que consta en esta investigación.

Sin embargo, incluso cuando el asunto es ontológicamente imprescindible – como lo es el de la temática de la finitud humana –, eso no garantiza que los potenciales espectadores estén dispuestos a dedicar algún tiempo a contemplar obras de arte basadas en esa temática. O, por lo menos, el tiempo suficiente como para dejarse *cautivar* por ellas, tal como subrayó el zorro de *El Principito* respeto a las cosas con las que se gustaría crear vínculos (Saint -Exupéry, 2019).

De modo que, en última instancia, será siempre el espectador quien desencadene su (pre)*Disposición* para la recepción de la obra. Por lo tanto, así queda claro el límite de la [I] Hipótesis temática: la finitud. Tal inferencia se demostró extensible para las demás hipótesis presentadas en esta investigación – en la tentativa de cautivar la atención del espectador hacia la obra de arte –, exponiendo la insuficiencia de estas hipótesis en dar una respuesta contundente al problema de investigación.

Conscientes de la *Angustia* que el tema de la muerte provoca, consideramos también otra Hipótesis, centrada en la manera como esta temática se podría expresar: menos descriptiva, taxativa (es decir, menos pornográfica), buscando, en su lugar, acercarnos a representaciones más figurativas, simbólicas (en fin, un lenguaje erotizante).

Nos propusimos, entonces, tratar el tema de la muerte con base en un lenguaje figurada, al que denominamos como [II] Hipótesis procesual: la poética.

Pensadores como Roland Barthes contribuyeron no solo para resaltar el contenido, sino también la importancia de la forma como las cosas se pueden manifestar. Así, frente a aquello que se designa como una exhibición pornográfica de lo real – totalmente explícita, declarativa, incluso taxativa, sin dar lugar a cualquier duda –, es posible contraponer una propuesta erótica que resista a la vorágine de la inmediatez (Han, 2016), dedicada para que el ser de las cosas se vaya revelando (Heidegger, 1989). Por lo tanto, a través de lo simbólico será como lo sensual se expresa y cautiva al espectador, una vez que deja algo para que él lo descifre.

También en este sentido, el énfasis que Ricoeur pone en el lenguaje simbólico para abordar temas esenciales de la existencia humana, como lo es el caso de la finitud, se reveló fundamental para esta investigación. Así, atendiendo al hecho de que el símbolo tiene dos componentes – real, factual y, al mismo tiempo, figurado, connotativo – tomó un sentido operativo que explotamos recurriendo a los elementos agua y fuego que permiten, de la misma forma, una doble significación, permitiendo presentar figuradamente la finitud como fin y como transfiguración de ese fin. Esto lo realizamos bajo dos puntos de vista:

1. Desde un punto de vista teórico-conceptual, analizamos un conjunto de trabajos artísticos bajo el prisma de estos dos elementos naturales, (re)leyéndolos figuradamente tanto como elementos destructivos como (re)creadores;
2. En el plano de la práctica artística, trabajamos estos dos elementos naturales también desde una doble configuración, como símbolos transfiguradores de la finitud humana.

Por lo tanto, el arte se presenta como una actividad que potencia en el humano otra forma de observar e interactuar con la realidad que no está necesariamente basada en una lógica utilitaria – de *mero servicio* – que busca una funcionalidad en las cosas, impidiendo el despertar del ser.

La relación que se establece con una obra de arte permite, entonces, instaurar un evento inhabitual entre el ser humano y el modo rutinario con el que se encuentra en el mundo. La posibilidad de este incidente, que ocurre de forma inesperada, será aquello a lo que Heidegger denominará como apertura poética de la obra, exactamente porque potencia, de un modo muy incisivo, una actitud receptiva (quizás, de asombro) capaz de hacer que se desvele el ser de las cosas.

Es, en este impulso *extra-ordinario*, capaz de abrir una fisura en el modo banal como el espectador contempla el mundo y se posiciona en él que, también, podrá darse el momento *punctum* según Roland Barthes (2019). Pero este no consigue ser objeto de una caracterización sistemática, exactamente porque depende de la especificidad biográfica de cada espectador delante de un objeto que le sea familiar (como refirió Barthes) o, aunque no le sea familiar, que el artista lleve al espectador a familiarizarse con ese objeto de contemplación (como destacó Tarkovski). Pero eso no ocurrirá siempre. En el caso específico de Barthes, esos momentos se expresaban relacionados con el recuerdo de su difunta madre (cfr. Barthes, 2019, y Barthes, 2009). En este sentido, nada nos garantiza que una determinada obra de arte provoque un *punctum* en un espectador hasta el punto de herirlo o incluso mortificarlo (Barthes 2019). Estamos, también aquí, delante de los límites de la [II] Hipótesis procesual: la poética, como respuesta al problema de investigación. Justo porque, sea por la *Disponibilidad* de cada espectador para relacionarse con la obra de arte más allá de un *mero servicio* (Heidegger), sea por su condición biográfica (Barthes), se vuelven determinantes para que una receptividad contundente (*punctum*) pueda revelarse, ya que solo así se podría desvelar el ser de la obra y, consecuentemente, llevar al espectador a cuestionarse sobre el sentido último de su existencia.

Defendemos, pues, que al pedir e incitar al espectador a que asuma un papel activo en la recepción de la obra de arte es como esta puede desencadenar en él nuevas formas de concebir el mundo y, con ello, abrirse al cuestionamiento de sí mismo que la obra le puede proporcionar. En este contexto de incitación recuperamos la súplica que el sacristán hace a Eugenia en la película *Nostalgia* de Tarkovski: *Infelizmente, cuando alguien está distraído, ajeno a la invocación, entonces no ocurre nada*. Para al final, dando el ejemplo de otras mujeres que rezan con devoción, reforzar el hecho de que ellas tienen fe, como destacando que es por eso que se abren al misterio – tanto de lo trascendente como también, por qué no, del art – y algo, en el ámbito de la recepción de la obra de arte, sucede.

Básicamente, tiene que existir una *Disponibilidad* interior (Heidegger), una fe (Tarkovski), que permita la apertura del espectador a la obra de arte para que se produzca un momento *punctum* (Barthes). El arte solo se asume, entonces, como instigador de la existencia humana cuando el espectador se deja interpelar por él, lo que, en última instancia, depende – sin que con esto se quiera quitar la responsabilidad al creador artístico –, de uno mismo, como hemos estado destacando.

El espectador que no se disponga a esta apertura poco o nada aprovechará la realidad artística que observa, por mucho que la obra de arte sea seductora y tenga un tema tan importante para su existencia como lo es el de la finitud. Incluso así, creemos, en la línea de Rui Chafes (2012), que, *si hubiera una persona, una única persona que fuese tocada, que se emocionara, una única, el arte se salvaría*. Así, continuaremos desarrollando una práctica artística basada en los presupuestos que ya se han debatido aquí, en la expectativa de que ese espectador no deje de aparecer.

Siendo conscientes de que la sociedad contemporánea está marcada por *espectadores distraídos* (Pinto de Almeida, 2018), y atentos al llamamiento de Jiménez (2019) – de que el artista debe establecer una diferenciación ante la masificación de imágenes –, pasamos a la [III] Hipótesis plástica: la sensación pictórica, a partir de autores como Byung-Chul Han, H. D. Lawrence o Gilles Deleuze y Félix Guattari. Entonces, pretendimos radicalizar una diferenciación, sobre todo, en el medio de la pintura. Intentamos hacerlo a partir de lo que consideramos que fuese una de las características específicas de la imagen pictórica ante la producción generalizada de imágenes: las marcas dejadas por las pinceladas, tanto opacas como transparentes, las superposiciones de capas de pintura y, consecuentemente, su materialidad al ser colocada acumulativamente en la superficie de soporte, etc. Quizás con esto el espectador pudiese empezar a detenerse, de forma algo más demorada, en la observación de la imagen (pictórica), viendo en ella aspectos más sensitivos.

Reconocemos que esa percepción todavía no era completamente considerada en nuestra práctica artística cuando desarrollamos la serie *a hipótese da redenção [la hipótesis de la redención]*, basada en las Hipótesis [I] y [II].

Mientras que en estas dos primeras Hipótesis el asunto – la temática de la finitud manifestada poéticamente – se revelaba importante para que el espectador pudiera reflexionar sobre el sentido último de su existencia, la [III] Hipótesis añadió una preocupación con la plasticidad matérica de la obra artística.

En ese contexto, el concepto de rugosidad, referido por Byung-Chul Han, fue pertinente, debido a la doble interpretación que permite en nuestra investigación: (i) una rugosidad caracterizadora de la complejidad y contingencias inherentes a la existencia humana, desvalorizadas por una sociedad contemporánea tendencialmente hedonista (Han, 2016); (ii) una rugosidad plástica y matérica de las obras de arte, capaz de expresar las dificultades inherentes a la existencia humana, en una época con tendencia para presentar obras artísticas pulidas, sin cualquier densidad (meta)física.

Artistas como Frank Auerbach y Cecily Brown se volvieron relevantes para esta investigación por la forma que tienen de explorar plásticamente sus obras, llevándolas, a veces, al límite de la figuración y, en simultáneo, manteniendo un vínculo con ellas capaz de todavía unir al espectador con el mundo concreto de la existencia. De tal modo que su pintura no descuida un referente real que queremos mantener.

Por lo tanto, la [III] Hipótesis, la de la sensación pictórica, hizo que tuviéramos completamente claro que, para nuestra práctica artística, representar no consiste en ilustrar o hacer explícito lo real – creemos que estaríamos próximos del campo reductor de la pornografía, según Barthes –, en vez de ello, insinuar, figurar poéticamente, de modo a potenciar la acción creativa del espectador en la recepción de la obra de arte – espacio de actuación de la seducción erótica.

Después de presentar las tres Hipótesis de investigación, fue posible ensayarlas en nuestra práctica artística. Así, desarrollamos un cuerpo de trabajo alrededor de la temática de la finitud ([I] Hipótesis), recurrimos a un lenguaje de cariz poetizado ([I] Hipótesis) y empleamos una plasticidad en las obras que intentase captar la atención del espectador para una rugosidad que tan solo se manifiesta cuando él se acerca – haciendo que se diferencie de la mayoría de la producción y circulación de imágenes *pulidas* mediatizadas (Jiménez, Byung-Chul Han).

Después, la serie de trabajos que componen *a hipótese da redenção [la hipótesis de la redención]* trató el tema de la finitud humana de un modo simbólico: a través de unas llagas (cera derretida) que emergían de nuestros pies mientras realizábamos la *performance* y que hacían recordar los estigmas que testimonian la muerte de Cristo. El agua que previamente había bañado esos pies, antes de la aparición de las llagas, hacía evocar la escena sacramental del bautismo, momento de transición simbólica de una vida antigua para una vida nueva, como ya hemos destacado.

La serie *a que distância caminha o solitário? [¿A qué distancia camina el solitario?]*, utiliza una *semi-fábula* (Maia, 2022, p. 68) para retratar la jornada humana figurada a través de la muerte de una hormiga. El agua, como símbolo, volvía a estar presente, pero tan solo como preludio del fin de la vida de la protagonista, que parecía irse dispersando en las densas y cromáticas pinceladas. Sería el sol – el elemento fuego – el que le imprimiera un lado transfigurador o incluso la *posibilidad de un recomienzo (¿redentor?) de la vida*, como subrayó Tomás Maia (*ibidem*).

El núcleo II, titulado *esta é a noite [esta es la noche]*, también se constituyó como una *semi-fábula* (Tomás Maia, *ibidem*) para resaltar lo frágil que es la existencia y en qué medida, de repente, la muerte se interpone: una abeja se encontró con el fin de su existencia después de caer en una telaraña. Pero lo que podría parecer, en un primer momento, el triunfo de la araña, únicamente mostró el ciclo común de la vida: también la araña es víctima de la muerte, simbolizada en el plano en el que la telaraña se deshace por una corriente de agua. El final de esta obra de videoarte tiene tanto de elemento destructivo como de regenerador cuando lo relacionamos con el episodio del diluvio bíblico y su simbolismo transfigurador. La producción pictórica – que se volvió más densa al añadirse cera de abeja a la pintura al óleo – también está muy caracterizada por referencias simbólicas cristianas, en las que la abeja personifica a Cristo y la araña representa al Mal.

El núcleo III, *a cinza perdura... porém a aurora não se demorará [la ceniza perdura... sin embargo, la aurora no se demorará]*, presentaba – bajo la forma de un *mito porque intenta mirar hacia el origen y la finitud del Hombre* (cfr. Maia, 2022, p.69, cfr. Anexo 1) – la finitud humana a través de una figura como las que se utilizan en las promesas religiosas que, figuradamente, se iba consumiendo (es decir, derritiendo) hasta agotarse. Cuando pensábamos que estaríamos delante de su final, la cera fundida se transfiguró en un fuego purificador, dando una nueva condición a la anterior existencia de esta

figura. Esa oscilación entre muerte y vida quedó también patente en el conjunto diverso de pinturas que forman esta serie.

Por último, convocamos la presencia real del fuego – [que] *solo será reavivado por la mano de un hombre, el artista* [sic] (Maia, 2022, p. 69) – en cuanto símbolo transfigurador de la existencia, a través de la *performance ao terceiro dia aprendemos o fogo* [al tercer día aprendemos el fuego]. Así, diariamente, avivábamos la llama, trayendo luz – y, simbólicamente, la Luz de una vida nueva – donde existía anteriormente la oscuridad – que, figuradamente, apuntaba para el cese de la vida.

Por lo tanto, consideramos que los núcleos de trabajo artístico que aquí hemos expuesto, en general, señalan hacia una dirección simbólica que muestra una realidad nueva, transfigurada, que va más allá del límite tangible que la muerte impone al ser humano. Consecuentemente, al quedar algo sin explicar, sin respuesta, se permite que el espectador se demore en el descubrimiento ilimitado de las inquietudes potenciadas por la obra de arte.

Creemos, así, haber dado muestras de cómo la práctica artística estuvo sujeta a la fundamentación teórico-conceptual, al mismo tiempo que contribuyó para que ella fuese más amplia y estuviese más arraigada en su construcción.

¿Estas tres Hipótesis habrán contribuido para responder al problema de estudio que ha orientado la presente investigación?

Suponemos que hemos contribuido para hacer que el espectador, delante de la obra, se pueda sentir más seducido para reflexionar sobre su propia existencia. Esto ocurre porque la temática fundamental de la investigación – la finitud humana –, expresada en la [I] Hipótesis y configurada en la [II] Hipótesis, se reveló ampliamente pertinente tanto (i) para ser analizada desde un punto de vista teórico-conceptual (por el hecho de que el ser humano se debate desde su origen como especie sobre su final) como (ii) para la práctica artística (la muerte se presenta como un tema siempre actual e inagotable en cuanto a posibilidades de creación).

En suma, ¿cómo cautivar al espectador hasta el punto de que se abra a cuestionarse sobre su existencia? Haciendo que recuerde que es un *ser vuelto hacia la muerte*, como reveló el artista que pintaba una *Danse Macabre* [Danza Macabra] en el interior de una iglesia, en *El Séptimo Sello* de Bergman. Esto porque sabía que, para captar la atención de las personas, representar una calavera sería más desconcertante que pintar una mujer desnuda (cfr. 1. Problema de investigación). En este mismo sentido, la protagonista Virginia Woolf, principalmente en la película *Las Horas*, de Stephen Daldry, toma conciencia de que tendrá que quitarle la vida a uno de sus personajes para que el espectador valore más su propia existencia (cfr. 1. Problema de investigación). Al aceptar tales sugerencias, también nosotros, en el trabajo artístico aquí desarrollado, expusimos – por lo menos, durante tres veces (dejando evidente, otra vez, la simbología del tres!) – los personajes a su fin: la desaparición de una hormiga, una abeja y una figura de cera.

Retomemos, nuevamente, ahora para terminar esta investigación, sus límites en lo que respecta a la recepción de la obra de arte por parte del espectador contemporáneo. No olvidamos que la formulación del problema de estudio se encontraba condicionado, entre otros factores, por esta variable no controlable que consiste en el hecho de que no teníamos forma de controlar el comportamiento del espectador, por lo menos, recurriendo a la metodología que adoptamos. Así, una de las consecuencias que se puede extraer de la imponderable postura del espectador (momentáneo o permanente) ante una obra de arte pasa por aceptar su primacía en todo este proceso. Esta deducción, como ya hemos señalado, no puede retirar ni la incumbencia ni la responsabilidad que tiene el artista para llevar a cabo las estrategias que considere más adecuadas, teniendo en cuenta, en un primer momento, desarrollar su práctica artística en libertad y, en un segundo momento, potenciar la apertura del espectador a su creación plástica.

Sin embargo, la pregunta inicial de investigación – que tan solo se puede responder parcialmente –, queda justificada por la puesta en práctica que las tres Hipótesis referidas evidenciaron para la creación y el desarrollo de un corpus teórico-práctico fundamentado, contribuyendo, de esta manera, para alcanzar el principal objetivo propuesto por esta investigación. Por lo que, al final de cuentas, la última pregunta que se debe plantear sobre los resultados de esta investigación se debe dirigir hacia: ¿en qué medida este objetivo general se habrá conseguido?

Ha quedado evidente que el componente teórico-conceptual orientó de un modo decisivo la práctica artística, contribuyendo para el desarrollo del tipo de trabajos realizado, tanto en lo relativo a la temática como en los modos procesuales y plásticos de expresarla, hasta el punto de alcanzar una nueva expresión como autor, lo que ha quedado demostrado en la transición de *a hipótese de redenção* [hipótesis de la redención] para el conjunto de trabajos desarrollados en *a aurora não se demorará* [la aurora no se demorará].

No solo la investigación ha sido importante para repensar y fundamentar nuestra producción artística, enmarcándola en un amplio conjunto de obras plásticas que tratan sobre el tema de la finitud humana, como también nos permitió adquirir una mayor sensibilidad artística para materializarlas poéticamente.

Por lo tanto, este es el sentido en el que esperamos poder contribuir para el campo de la reflexión sobre la creación artística y que podrá ser objeto de trabajo para otros investigadores y artistas. También nosotros nos proponemos seguir profundizando en los frutos de esta investigación, tanto en el ámbito académico como en la práctica artística, principalmente, ampliándola, del mismo modo, para otros elementos naturales como el aire (como soplo destructivo y deificante) o la tierra (como lugar de desierto, sea árido o sea fértil).

Después de terminar esta investigación y alcanzar los principales objetivos que nos propusimos, creemos, pues, que tan solo hemos dado inicio a una práctica artística de autor y cuya responsabilidad

será, mientras que la vida nos lo permita, ir realizando siempre la misma obra (a pesar de que puedan variar las temáticas, el modo de expresarlas y su materialización plástica): mostrar la finitud, siempre la finitud, para acercarnos más a una vida en plenitud.

BIBLIOGRAFIA

AAVV, *Dicionário da Bíblia*; Dicionário do Cristianismo, (2004), Editora Planeta DeAgostini, S.A., [Edição em exclusivo para Correio da Manhã], Lisboa

AAVV, Nickel Odeon: *Ordet - Vertigo: Ressurrección y Cine*, (2017), Notorious Ediciones; Madrid (Spanish Edition)

Abel, Olivier, Prefácio, in Ricoeur, Paul, *Vivo até à Morte seguido de Fragmentos*, (2011), Edições 70, Lda., Lisboa

Abel, Olivier, Porée, Jérôme, *Vocabulário de Paul Ricoeur*, (2010), Edições MinervaCoimbra, Coimbra

Agamben, Giorgio, *Nudez*, (2010), Relógio D'Água, 5ª ed., Lisboa

Alendete, Christian, "Um dia com Peter Lindbergh no arquivo da Fundação Giacometti" in Beyrie, Philippe (coord.), *Alberto Giacometti/ Peter Lindbergh. Capturar o Invisível*, (2021), EsenArt, Istanbul, pp. 17-21

Alighieri, Dante, *Divina Comédia*, (2010), AD ASTRA ET ULTRA, SA, Oeiras, Colecção: Livros que Mudaram o Mundo

Alves, Herculano, *Símbolos na Bíblia*, (2001), Difusora Bíblica, Fátima

Arnheim, Rudolf, *Arte & Percepção Visual – Uma psicologia da visão criada*, (2018), Edição revista, São Paulo

Auerbach, Frank, cit. in Gayford, «Auerbach's London», in Lampert, Catherine, "Una intensificación de la realidad" in *La Escuela de Londres*, Cabrinetty, Iciar (coord.), (2017), Museo Picasso Málaga, Málaga, pp. 25-35

Auerbach, Frank, cit. in "Frank Auerbach" (entrevista [1986]), Bumpus, Judith, in *La Escuela de Londres*, Cabrinetty, Iciar (coord.), (2017), Museo Picasso Málaga, Málaga, pp. 25-35

Auerbach, Frank, cit. in Lampert, "A conversation with Frank Auerbach", 1978 in T. J. Clark, *Frank Auerbach*, (2015), in Lampert, Catherine, *Frank Auerbach*, (2015), Tate Enterprises, Londres

Aurenhammer, Hans, Eclercy, Bastian (eds.), *Titian and the Renaissance in Venice*, (2019), Prestel, Munique

Azevedo e Castro, Maria, *Imaginação em Paul Ricoeur*, (2002), Instituto Piaget, Lisboa

Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, traducción Joaquim Sala-Sanahuja, (1990), Barcelona, Ediciones Paidós

Barthes, Roland, *Elementos de Semiologia*, (2007), Edições 70, Lisboa

Barthes, Roland, *Diário de Luto*, (2009), Edições 70, Lisboa

Barthes, Roland, *Câmara Clara*, (2019), Edições 70, Lisboa

- Barthes, Roland, *La Cámara Lúcida*, tradução Joaquim Sala-Sanahuja, (2020), Editorial Planeta SA, Barcelona
- Bataille, Georges, *O Nascimento da Arte*, (2015), Sistema Solar, Lisboa
- Baudelaire, Charles, *O Pintor da Vida Moderna*, (2009), 5ª ed., Nova Veja, Pontinha
- Belo, Fernando, *Heidegger – Pensador da Terra*, (2011), 2ª ed., Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa
- Belo, Ruy, *Despeço-me da Terra da Alegria*, (2000), Editorial Presença, Lisboa
- Bénard da Costa, João, *Os filmes da minha vida, Os meus filmes da vida*, (1990), João Bénard da Costa e Assírio & Alvim, Lisboa
- Benjamin, Walter, *Sobre Arte, técnica, linguagem e política*, (1992), Relógio D'Água, Lisboa
- Bernier, R. Roald, *The unspeakable art of Bill Viola: a visual theology*, (2014), Pickwick Publications, Oregon
- Blanc, Mafalda de Faria, *Estudos sobre Heidegger*, (2018), Guerra e Paz, Editores, S.A., Lisboa
- Bíblia de Jerusalém, Nova edição, revista e ampliada, 2ª impressão, (2003), Paulus, São Paulo
- Bíblia Reina Valera, versão de Casiodoro de Reina, (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), (2020), Sociedad Bíblica de España, Madrid
- Bíblia Sagrada, *Para o Terceiro Milénio da Encarnação*, (2000), 2ª ed., coord. Herculano Alves; Lisboa; Difusora Bíblica, Fátima
- Borges-Duarte, Irene, *Arte e Técnica em Heidegger*, (2014), Sistema Solar, Lisboa
- Botelho, Manuel, *(Im)permanência*, (2020), Sistema Solar, Lisboa
- Brandão, Raul, *A morte do Palhaço e o Mistério da árvore*, (2009), Editora Leya, SA, Alfragide
- Breuille, Jean-Philippe, Chastel, André, "Autoportrait" in *Dictionnaire des courants picturaux*, (1990), Larousse, Paris
- Cabrinetty, Iciar (coord.), *La Escuela de Londres*, (2017), Museo Picasso Málaga, Málaga
- Castro Caldas, Manuel de, *A Figura e o Corpo – O Regime da Figura nos Monstros de Picasso, 1925-1932*, (1987), Imprensa Nacional Casa da Moeda
- Castro Caldas, Manuel de, *Dar coisas aos nomes: escritos sobre arte e outros textos*, (2008), Assírio & Alvim, Lisboa
- Catecismo Igreja Católica, [orientação D. Albino Cleto], 1993, 2ª ed. Gráfica de Coimbra, Coimbra
- Cézanne, Paul, cit. in Gasquet, Joachim in P.M. Doran (org.) "Conversations avec Cézanne", in Castro Caldas, *A figura e o Corpo*, 1987

- Chafes, Rui, *O Silêncio de...*, (2006), Assírio & Alvim, Lisboa
- Chafes, Rui, *Entre o Céu e a Terra*, (2012), Sistema Solar, Lisboa
- Chafes, Rui, *Sob a Pele. Conversas com Sara Antónia Matos*, (2015), Atelier-Museu Júlio Pomar/Sistema Solar, Lisboa
- Chafes, Rui, in Ribeiro da Silva, Francisco, «Reflexão a propósito da escultura urbana “O Meu Sangue é o Vosso Sangue” de Rui Chafes» in Chafes, Rui, Blue Book (coord.), *O Meu Sangue é o Vosso Sangue (2016)*, Santa Casa da Misericórdia do Porto, D.L., Porto
- Correia, João Carlos, *Ricoeur e a Expressão Simbólica do Sentido*, (1999), Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Lisboa.
- Cousins, Mark, *Biografia do Filme*, 2005, Plátano Editora, S.A., Lisboa
- Crary, Jonathan, *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*, (2017), 1ª ed., Orfeu negro, Lisboa
- Cruz, Teresa, Posfácio in Baudelaire, Charles, *O Pintor da Vida Moderna*, (2009), 5ª ed., Nova Veja, Pontinha
- Cunningham, Michael, *As Horas*, (2002), Coleção Mil Folhas, Público, MEDIASAT/Promoway, Porto
- Debord, Guy, *Movemo-nos na noite sem saída e somos devorados pelo fogo*, (1984), Fenda Edições, Lisboa
- Debord, Guy, *A sociedade do Espectáculo*, (1991), 2ª edição, *mobilis in mobile*, Lisboa
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *O que é a filosofia*, (1992), Ed. Presença, Lisboa
- Deleuze, Gilles, *Diferença e Repetição*, (2000), Relógio D'Água Editores, Lisboa
- Deleuze, Gilles, *L'île Déserte et Autres Textes*, (2002a), Éditions de Minuit, Paris
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mil mesetas*, (2002b), Pré-textos, Valencia
- Deleuze, G. y Guattari, F., Han, *Mil mesetas*, traducción de José Vázquez, 2002, Valencia, Pré-textos
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mil planaltos, capitalismo e esquizofrenia 2*, (2007), Assírio & Alvim, Lisboa
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon – Lógica da Sensação*, (2011), Orfeu Negro, Lisboa
- Deleuze e Guattari, *Rizoma*, 2016, Sistema Solar (Documenta)
- Didi-Huberman, Georges, *Que Emoção! Que Emoção?*, (2015), KKYM, Lisboa
- Didi-Huberman, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*, (2011), Dafne Editora, Porto

Dreyer, Carl, [entrevista com Michel Delahye], *cit. in* Larrocha, Eduardo, “Dreyer, Fascinado por el Milagr Teatral de Kaj Munk” *in* AAVV, Nickel Odeon: *Ordet - Vertigo: Ressurrección y Cine*, (2017), Notorious Ediciones; Madrid, (Spanish Edition), pp. 64-65

Eco, Umberto, *Obra Aberta*, (1989), Difel, Lisboa

Escudero, José Maria García, “Los Dos Milagros de Ordet”, *in* AAVV, Nickel Odeon: *Ordet - Vertigo: Ressurrección y Cine*, (2017), Notorious Ediciones; Madrid (Spanish Edition), pp. 60-63

Faria, Daniel, *in Explicação das árvores e de outros animais*, *in* Poesia, 2009, 3ª edição, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão

Felini, Frederico, “El Artista Santo”, *in* AAVV, Nickel Odeon: *Ordet - Vertigo: Ressurrección y Cine*, (2017), Notorious Ediciones; Madrid, (Spanish Edition), pp. 36

Gayford, Martin, “Auerbach’s London”, 2009, *in* Lampert, “Una Intensificación de la realidad”, *in La Escuela de Londres*, Cabrinetty, Iciar (coord.), (2017), Museo Picasso Málaga, Málaga

Gayford, Martin, *Man with a Blue Scarf - On Sitting for a Portrait by Lician Freud*, (2019), Thames & hudson, Londres

Garci, José Luis, “Palabra de Dios”, *in* AAVV, Nickel Odeon: *Ordet - Vertigo: Ressurrección y Cine*, (2017), Notorious Ediciones; Madrid (Spanish Edition), pp. 14-17

García, José, *Guía para Ver y Analizar: Ordet: Carl Theodor Dreyer (1954)*, (2008), Editorial Octaedro, S.L, Barcelona

Genet, Jean, *O estúdio de Giacometti*, (1999), Assírio & Alvim, Lisboa

Gil, Inês, *O tempo como revelação no cinema: um itinerário (1928-2012)*, *in* Didaskalia - Revista da Faculdade de Teologia/Lisboa, A Teologia na Universidade [volume celebrativo - Volume XLVI - fascículo 2], (2016), Universidade Católica Editora, Lisboa, pp. 207-243

Gil, José, *Caos e Ritmo*, (2018), Relógio D’Água Editores, Lisboa

Gil, José, *Trajectos filosóficos*, (2019), Relógio D’Água Editores, Lisboa

Giménez-Rico, Antonio, *cit. in “Coloquio en torno a Ordet” (1997) in* AAVV, Nickel Odeon: *Ordet - Vertigo: Ressurrección y Cine*, (2017), Notorious Ediciones; Madrid, (Spanish Edition), pp. 40-57

Godinho, Ana, *Linhas do Estilo – Estética e Ontologia em Gilles Deleuze*, (2007), Relógio d’Água Editores, Lisboa

Goldberg, RoseLee, *A arte da performance: do Futurismo ao Presente*, (2012), 2ª edição, Orfeu Negro, Lisboa

Gomes, Isabel, “Introdução” *in* Ricoeur, Paul, *Teoria da Interpretação*, (1995), Porto Editora, Lisboa

Grove, Jeffrey, “Michaël Borremans: Ventilating a Nihilist Vision”, (2009), *in Michaël Borremans - Paintings*, Hatje Cantz Verlag, Alemanha, pp. 5-43

- Guimarães, Fernando, *O Homem, o sagrado e a arte*, (2017), Universidade Católica Portuguesa, Coleção Biblioteca Humanística e Teológica, Porto
- Hall, Marcia B., *The Power of Color: Five Centuries of European Painting*, (2019), Yale University Press, Londres
- Han, Byung-Chul, *A Sociedade da Transparência*, (2014), Relógio D'Água Editores, Lisboa
- Han, Byung-Chul, *La salvación de lo Bello*, (2015), Herder Editorial S.L., Barcelona.
- Han, Byung-Chul, *A salvação do Belo*, (2016), Relógio D'Água Editores, Lisboa
- Han, Byung-Chul, *A sociedade Palativa*, (2020), Relógio D'Água Editores, Lisboa
- Han, Byung-Chul, *La sociedad paliativa*, (2021), Herder Editorial S.L., Barcelona
- Heidegger, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, (1989), Edições 70, Lisboa
- Heidegger, Martin, *Ser e Tempo*, (2008), 3ª. ed., Editora Vozes Ltda.; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, (Coleção Pensamento Humano), Petrópolis
- Heidegger, Martin, *El Ser y El Tiempo*, 2ª edição revisada [6ª reimpresión], (1993), Fondo de Cultura Económica, S.A., México
- Heidegger, Martin, *Origen de la obra de arte*, in *Caminos de Bosque*, (2010), Alianza, Madrid
- Helder, Herberto, *Os Passos em Volta*, 2006, 9ª ed., Assírio & Alvim, Lisboa
- Helder, Herberto, *Servidões*, 2013, Porto Editora, Lisboa
- Helder, Herberto, "Retrato en movimiento", Crespo, Ángel, in *Antología de la poesía portuguesa contemporánea*, Tomo II, (1982), Júcar, Madrid
- Heleno, José Manuel, *Hermenêutica e Ontologia em Paul Ricoeur*, (2001), Instituto Piaget, Lisboa.
- Holt, Elizabeth, *A Documentary History of Art*, vol. 2, (Princeton University Press, 1982), in Devies, Penélope, et al. *A Nova História de Arte de Janson*, 9ª ed., (2010), p. 630
- Hottois, Gilbert, *História da Filosofia – da Renascença à Pós-modernidade*, (2003), Instituto Piaget, Lisboa.
- Jiménez, José, *Crítica del mundo Imagen*, (2019), Editorial Tecnos, Madrid
- Justo, Miranda, *O Fundo Comum do Pintar e das Palavras*, p.11 in Deleuze, Gilles, *Francis Bacon – Lógica da Sensação*, (2011), Orfeu Negro, Lisboa
- Lampert, "A conversation with Frank Auerbach, 1978", in Lampert, Catherine (ed.), *Frank Auerbach*, (2015a), Tate Publishing, Millbank, Londres
- Lampert, Catherine, *Frank Auerbach, Speaking and Painting*, (2015b), Thames & Hudson, Londres
- Lampert, Catherine, "Una intensificación de la realidad" in *La Escuela de Londres*, Cabrinetty, Iciar (coord.), (2017), Museo Picasso Málaga, Málaga, pp. 25-35

- Lawrence, D. H., *A maçã de Cézanne... E Eu*, (2016), Sistema Solar, Lisboa
- Lipovetsky, Gilles, Charles, Sébastien, *Os tempos Hipermodernos*, (2011), Edições 70, Lisboa
- Teixeira, Joaquim, “Morte” in Cabral, Roque (dir.), et al., *Logos: enciclopédia luso-brasileira de filosofia*, (1991), Volume III, Verbo, Lisboa, p. 991
- Lord, James, *Retrato de Giacometti*, (2019), 4ª edição, A. Machado Libros S. A, Madrid
- Lourenço, Eduardo, *Da Pintura*, 2017, Gradiva Publicações, S.A., Lisboa
- Lurker, Mandred, *Diccionario de Imágenes y Símbolos de la Biblia*, (2018), Herder Editorial, S.L., Barcelona
- Maia, Tomás, *Incandescência – Cézanne e a Pintura*, (2015), Atelier-Museu Júlio Pomar/Sistema Solar, Crl. (Documenta), Lisboa
- Maia, Tomás, “Arte e finitude”, in *a aurora não se demorará*, Neves, Mário (coord.), (2022), edição C.M. Maia - Pelouro da Cultura e do Conhecimento, pp. 67-69
- Magalhães, Vasco Pinto, Pereira, Henrique Manuel, *Nem Quero Crer: pode explicar-se a fé?* (2006), 3ª edição, Edições Tenacitas, Coimbra
- Mann, Thomas, *Montanha Mágica*, (1981), Livros do Brasil, Lisboa
- Marías, Fernando, *El Greco, Historia de un pintor extravagante*, (2013), Editorial Nerea, San Sebastian
- Melo, *Sistema da Arte Contemporânea*, 2012, Documenta; Lisboa
- Mendonça, Tolentino, *A construção de Jesus*, (2015a), Paulinas Editora, Prior Velho
- Mendonça, Tolentino, *Estação Central*, (2015b), Assírio & Alvim, Lisboa
- Mendonça, Tolentino, *O Pequeno Caminho das Grandes Perguntas*, (2017), Quetzal Editores, Lisboa
- Mendonça, Tolentino, *Elogio da Sede*, (2018), Quetzal Editores, Lisboa
- Mendonça, Tolentino, *Uma Beleza Que nos Pertence*, (2019), Quetzal Editores, Lisboa
- Merino, José Maria, “Ordet O El Milagro”, in AAVV, Nickel Odeon: *Ordet - Vertigo: Ressurrección y Cine*, (2017), Notorious Ediciones; Madrid (Spanish Edition), pp. 70-71
- Müller, Herta, *La bestia del corazón*, (2009), ediciones Siruela, Madrid
- Müller, Herta, *A terra das ameixas verdes*, (1999), Difel, Miraflores
- Nancy, Jean-Luc, “Paixões do Rosto”, in Molder, Jorge, *Rei Capitão Soldado Ladrão de Jorge Molder*, (2014), Documenta, Lisboa, pp. 215-223
- Oliveira, Luís Miguel, “O Sétimo Selo”, in Madeira, Maria João (org.), *As Folhas da Cinemateca - Ingmar Bergman*, (2008), Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, Lisboa pp. 84-87

Ortega, Joaquín, “Ordet Visto Desde Hoy”, in AAVV, Nickel Odeon: *Ordet - Vertigo: Ressurrección y Cine*, (2017), Notorious Ediciones; Madrid, (Spanish Edition), pp. 72-75

Pasqua, Hervé, *Introdução à Leitura do Ser e tempo de Martin Heidegger*, (1997), Instituto PIAGET, Lisboa

Picasso, Pablo, in Castro Caldas, Manuel de, *A Figura e o Corpo – O Regime da Figura nos Monstros de Picasso, 1925-1932*, (1987), Imprensa Nacional Casa da Moeda

Pinto de Almeida, Bernardo, *O Plano de Imagem: Espaço da representação e lugar do espectador*, (1996), Assírio & Alvim, Lisboa

Pinto de Almeida, Bernardo, *Quatro Movimentos da Pele – As Imagens e as Coisas – II*, (2004), Campo de Letras - Editores, Porto

Pinto de Almeida, Bernardo, *Arte e Infinito – Contemporâneo: entre a Arkhé e o Tecnológico*, (2018), Relógio D'Água Editores

Pinto de Almeida, Bernardo, *Nikias Skapinakis - paisagens [landscapes] 2018-2020*, (2020), Documenta, Galeria Fernando Santos, Porto

Pinto de Almeida, Bernardo, “O Inapropriável” in Beyrie, Philippe (coord.), Alberto Giacometti/ Peter Lindbergh. *Capturar o Invisível*, (2021), EsenArt, Istanbul, pp. 185-203

Podro, Michael, «Introduction», exh. Cat. Marlborough-Gerson Gallery, 1969, in Clark, “On Frank Auerbach”, in Lampert, Catherine, *Frank Auerbach*, (2015), Tate Enterprises, Londres

Prose, Francine, “Paradise to Go” in *Cecily Brown*, in Martin, Courtney et al. (autor), *Cecily Brown*, (2020), Phaidon Press, Londres, pp. 93-105

Rancière, Jacques, *O espectador emancipado*, (2010), Orfeu Negro, Lisboa

Ribeiro, José da Silva, *Antropologia Visual – Da minúcia do olhar ao olhar distanciado*, (2004), Edições Afrontamento, Porto

Richter, Gerhard, Entrevista com Benjamin H.D. Buchloh, in Sardo, Delfim, *Pintura Redux: Desenvolvimentos na Última Década*, (2006), Volume 7 da Coleção de Arte Contemporânea, Fundação Serralves/Jornal Público, Lisboa, Porto, pp. 119-131

Richter, *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993*, Thames and Hudson, 1993, p. 31 in Sardo, Delfim, *O Exercício Experimental da Liberdade: dispositivos da arte no século XX*, (2017), Orfeu Negro, Lisboa

Ricoeur, Paul, *Vivo até à Morte seguido de Fragmentos*, (2011), Edições 70, Lda., Lisboa

Ricoeur, Paul, *Le conflito des interprétations, essais d'herméneutique I* in Azevedo e Castro, Maria, *Imaginação em Paul Ricoeur*, (2002), Instituto Piaget, Lisboa

Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*, (2003), Siglo veintiuno editores, México

- Ricoeur, Paul, *Qu'est-ce qu'un texte?* in Villaverde, Marcelino, *Paul Ricoeur – A força da razão compartilhada*, (2004), Instituto Piaget, Lisboa
- Ricoeur, Paul, *Hermenéutica y estructuralismo*, (1975), Megápolis, Buenos Aires
- Rimbaud, Jean-Arthur, *Iluminações - Uma Cerveja no Inferno*, (2007), Assírio & Alvim, Lisboa
- Rothko, Mark, *Escritos sobre arte*, (2007), Editorial Alianza, Madrid
- Rosenfeld, Jason, “Cecily Brown: The Painterly Picaresque”, in Martin, Courtney *et all.* (autor), Cecily Brown, (2020), Phaidon Press, Londres, pp. 41-91
- Saint-Exupéry, *O Príncipezinho*, (2019), Assírio & Alvim, Lisboa
- Samaniego, Alberto Ruiz, “Câmaras, Máscaras”, in Molder, Jorge, *Rei Capitão Soldado Ladrão de Jorge Molder*, (2014), Documenta, Lisboa, pp. 241-255
- Samaniego, Alberto, *La purificación, el fuego, Apuntes sobre La Infancia de Iván y Andrei Rubliev* in Las Horas Bellas, *Escritos sobre Cine*, (2015a), Abada Editores, S.L, Madrid
- Samaniego, Alberto, *Lo Destruído, La Espera. Notas sobre el Cine de Béla Tarr*, (2015b), in Las Horas Bellas, *Escritos sobre Cine*, (2015a), Abada Editores, S.L, Madrid
- Sardinha, Idalina, *A Fruição da Arte, hoje*, (2007), Celta, Lisboa
- Sardo, Delfim, *Pintura Redux: Desenvolvimentos na Última Década*, (2006), Volume 7 da Coleção de Arte Contemporânea, Fundação Serralves/Jornal Público, Lisboa, Porto
- Sardo, Delfim, Flatland (Redux), (2012), [texto de sala da exposição Flatland (Redux)], Sala de Exposições Palácio Vila Flor, Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, s/p
- Sardo, Delfim, *O Exercício Experimental da Liberdade: dispositivos da arte no século XX*, (2017), Orfeu Negro, Lisboa
- Sartre, Jean-Paul, «The Quest for the Absolute», cit. in Lampert, Catherine, “Una intensificación de la realidad” in *La Escuela de Londres*, Cabrinetty, Iciar (coord.), (2017), Museo Picasso Málaga, Málaga, pp. 25-35
- Serres, Michel, [Statues] in Castro Caldas, Manuel de, *Dar coisas aos nomes: escritos sobre arte e outros textos*, (2008), Assírio & Alvim, Lisboa
- Silva, Pedro de, “Verla Vale Por Una Docena o Más de Misas” in AAVV, Nickel Odeon: *Ordet - Vertigo: Ressurrección y Cine*, (2017), Notorious Ediciones; Madrid, (Spanish Edition), pp. 66-69
- Sousa Dias, *O riso de Mozart: música pintura cinema literatura*, (2016), Sistema Solar (Documenta), Lisboa
- Sousa Dias, *Lógica do Acontecimento, introdução à filosofia de Deleuze*, (2018) 2ª ed., Sistema Solar (Documenta), Lisboa
- Sousa Dias, *Teologia da carne - a pintura de António Gonçalves*, 2018, Sistema SOLar (Documenta), Lisboa

- Sousa Dias, Cunha, Paulo Ferreira, *Pós-Estética? Diálogo sobre Arte e Pensamento*, (2020), Edição Quadras Soltas, Porto
- Steiner, George, *A Poesia do Pensamento – Do Helenismo a Celan*, (2012), Relógio D'Água Editores, Lisboa
- Stunkenbrock, Christiane, Töper, Barbara, *1000 Obras-Primas da Pintura Europeia do século XIV ao século XIX*, (2006), Könemann, colaboração SCALA S.p.A., Florença
- Suhtor, Nicolas, *Bravura: Virtuosity and Ambition in Early Modern European Painting* (2021), Princeton University Press, New Jersey
- Sylvester, David, *Interviews with Francis Bacon*, (2016), Thames & Hudson, Londres
- Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el Tiempo*, (2012), 10ª edición, Ediciones Rialp, S.A., Madrid
- Tarkovski, Andréi, Mouriño, José Manuel, *Tarkovski, Escritos de Juventud*, (2015), Abada Editores, S.L, Madrid
- Tolstoi, Lev, *A Morte de Ivan Ilitch*, (2008), Dom Quixote, Lisboa
- Townsend, Chris (editor), *The art of Bill Viola*, (2004), Thames & Hudson Ltd, Londres
- Vattimo, Gianni, *Introdução a Heidegger*, 1989, Edições 70, Lda, Lisboa
- Villaverde, Marcelino, *Paul Ricoeur – A força da razão compartilhada*, (2004), Instituto Piaget, Lisboa
- Woolf, Virginia, *As ondas*, (2015), Lisboa, Relógio d'Água, Lisboa
- Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum, Ensaios sobre Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski e Lynch* (2010), (2ª Edição)

FILMOGRAFIA

Bergman, Ingmar, *O Sétimo Selo*, (1957), DVD, Suécia, 96 min., p&b, sonoro

Bergman, Ingmar, *Luz de Inverno*, (1963), DVD, Suécia, 81 min., p&b, sonoro

Bernardo Bertolucci, *Os Sonhadores*, 2003, (DVD), França, Reino Unido, Itália, 114 min, cor

Daldry, Stephen, *As Horas*, 2002, (DVD), Estados Unidos, Reino Unido, 114 min., cor, sonoro

Dreyer, Carl, *A Palavra*, 1954, (DVD), Dinamarca, 124 min, p&b, sonoro

Dreyer, Carl, *in Torben Skjodt*, 1996, O Meu Ofício, DVD

Gibson, Mel, *A Paixão de Cristo*, 2004, (DVD), Estados Unidos, 127 min., cor, sonoro

Godard, Jean-Luc, *Bando à Parte*, 1964, (DVD), França, 97 min., p&b, cor, sonoro

Tarkovski, Andrei, *Nostalgia*, 1983, (DVD), União Soviética e Itália, 130 min., cor, sonoro

Tarkovski, Andrei, *O Sacrifício*, 1986, (DVD), Suécia, Reino Unido, França, 142 min., cor, sonoro,

Tarr, Béla, *El Caballo de Turín*, 2011, (DVD), Hungría, Alemania, Estados Unidos, Francia y Suiza, 146 min., color, sonido

WEBGRAFIA

Abramović, Marina, *An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection*, (2015), disponível em WWW:<URL: https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0, acesso a 10-03-2021

Agirre, Lucía, *Guggenheim Bilbao Museum: Gerhard Richter "Seascapes"*, (2019), disponível em WWW:<URL: <https://www.worldartfoundations.com/pt/guggenheim-bilbao-museum-gerhard-richter-seascapes/?v=7516fd43adaa>, acesso a 25-05-2019

Artspace Editors, *A 101 Guide to the Work of Cecily Brown: Remixer of the Renaissance*, (2019), https://www.artspace.com/magazine/art_101/meet_the_artist/a-101-guide-to-the-work-of-cecily-brown-remixer-of-the-renaissance-56314, acesso a 08-02-2021

Artsy (Nova Iorque), *Frank Auerbach: E.O.W., Half-length Nude, 1963*, (s/d), disponível em WWW:<URL: [Frank Auerbach | E.O.W., Half-length Nude \(1963\)](#), acesso a 21-02-2021

Bell, Kirsty, *'I Have to be Curious, Otherwise I Get Bored': An Interview with Swedish Artist Cecilia Edefalk*, (2018), disponível em WWW:<URL: <https://www.frieze.com/article/i-have-be-curious-otherwise-i-get-bored-interview-swedish-artist-cecilia-edefalk>, acesso a 31-01-2021

Bíblia Católica Online, *Jó: 10*, (s/d), disponível em WWW:<URL: <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/jo/10/>, acesso a 07-03-2021

British Museum, *Drawing: The Lamentation at the Foot of the Cross*, (s/d), disponível em WWW:<URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Oo-9-103, acesso a 21-02-2021

Brown, Cecily, [conferência de imprensa no Essl Museum], (2012), disponível em WWW:<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oZm6iS3rkBE>, acesso a 17-01-2021, acesso a 03-01-2020

Brown, Cecily, [conferência de imprensa na Nova Iorque Studio School], entrevista conduzida por Phyllis Tuchman, (2019), disponível em WWW:<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vkgfWD95aUk>, acesso a 16-11-2020

Bruyn, Guido de, *Michaël Borremans: A Knife in the Eye* [documentary], (2009), disponível em WWW:<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc&t=79s>, acesso a 30-12-2020

Castro, Caldas, Manuel de, *Questões de Arte Moderna e Contemporânea*, [mensagem recebida por email]: 04-10-2020; 04-12-2020; 04-11-2021

Chafes, Rui, conversa conduzida por Paulo Pires do Vale, (2020), disponível em WWW:<URL: https://www.youtube.com/watch?v=-05RdM1B_AA&t=1747s, acesso a 15-10-2020

Cordeiro, Filipa, *O fenómeno da Morte: Leituras em Torno de Heidegger* [dissertação mestrado Universidade Nova], (2015), disponível em WWW:<URL: <https://run.unl.pt/handle/10362/15312>, acesso a 2020-02-12

Costa, Solange, *Heidegger e a Verdade: Uma leitura dos sapatos da camponesa de Van Gogh*, (2016), Disponível em WWW:<URL: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/peri/article/view/1110>, acesso a 03-01-2020

Cruz, Valdemar, *Dos excessos de Jeff Koons à fotografia de Gilbert & George – Serralves regressa à coleção Sonnabend*, (2018), disponível em WWW:<URL: <https://expresso.pt/cultura/2018-05-10-Dos-excessos-de-Jeff-Koons-a-fotografia-de-Gilbert--George--Serralves-regressa-a-colecao-Sonnabend>, acesso a 19-02-2020

Dallas Museum of Art, *Bill Viola: The Crossing*, (s/d), disponível em WWW:<URL: <https://collections.dma.org/artwork/5319379>, acesso a 07-03-2021

Desmarais, Charles, *Edefalk's art: absorbing meditation without trappings of fame*, (2016), disponível em WWW:<URL: https://www.carliergebauer.com/artists/cecilia_edefalk/5112/charles-desmarais-edefalk-s-art-absorbing-meditation-without-trappings-of-fame-in-sfgate-september-2-2016, acesso a 31-01-2021

Dxi Magazine [redação], *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water) / Bill Viola*, (2015), disponível em WWW:<URL: <http://www.dximagazine.com/2015/12/16/martyrs-earth-air-fire-water-bill-viola/>, acesso a 07-03-2021

Ferreira, Alexandre, *Ontologia fundamental e técnica : uma contribuição ao estudo da "Kehre" no pensamento de Heidegger*, [tese de doutoramento], p. 5, (2007), disponível em WWW:<URL: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/403069>, acesso a 30-03-2021

Fondation Beyeler, *Jeff Koons*, (2012), disponível em WWW:<URL: <https://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/past-exhibitions/jeff-koons>, acesso a 12-06-2020

Freud, Sigmund, *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*, (1994), p. 228 in Torres, Sofia, *O Uncanny na obra de Michaël Borremans*, (2018), disponível em WWW:<URL: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582018000400015, acesso a 27-12-2020

Furtado, José Luís, *Ensaio de Fenomenologia: Ontologia e Estética*, (2015), disponível em WWW:<URL: <http://www.editora.ufop.br/index.php/editora/catalog/view/16/6/27-1>, acesso a 03-01-2020

Google Arts & Culture, *The Baptism of Christ*, s/d, disponível em WWW:<URL: <https://artsandculture.google.com/asset/the-baptism-of-christ/0QFVEdMTs3okMQ> acesso a 05-03-2021

Groys, Boris, *Comrades of Time*, (2009), disponível em WWW:<URL: <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>, acesso a 31-03-2021

Guggenheim (Nova Iorque), *Bill Viola - The Crossing*, (2000a), disponível em WWW:<URL: <https://www.guggenheim.org/artwork/4392>, © Bill Viola, acesso a 07-03-2021

Guggenheim (Nova Iorque), *Bill Viola - The Messenger*, (2000b), disponível em WWW:<URL: <https://www.guggenheim.org/artwork/4390>, © Bill Viola, acesso a 10-03-2021

Guggenheim (Nova Iorque), *Marina Abramović - Cleaning the Mirror #1*, (2020), disponível em WWW:<URL: <https://www.guggenheim.org/artwork/4374> acesso a 10-03-2021

Hoeltzel, Susan [Director of Lehman College Arte Gallery], *Weiss, Monika : Five Rivers*, (2005), disponível em WWW:<URL: [Lehman College Art Gallery \(lehmangallery.org\)](http://lehmancollegeartgallery.org), acesso a 09-03-2021

J. Paul Getty Museum, *Who's Afraid of Contemporary Art? Information and Questions for Teaching: "Emergence, Bill Viola"*, (2008), disponível em WWW:<URL: http://www.getty.edu/education/teachers/classroom_resources/curricula/contemporary_art/downloads/viola_emergence.pdf, acesso a 11-03-2021

Molder, Jorge, *Jorge Molder sobre branco*, (2009), in Cunha, Sílvia, *Noites brancas*, Visão [nº846], disponível em WWW:<URL: [Jorge Molder sobre branco | do Gr. photós + páthos \(wordpress.com\)](http://www.jorgemolder.com.br/), acesso a 02-05-2018

Morgado, Fr. Lopes, *A linguagem simbólica do Espírito Santo*, (2013), disponível em WWW:<URL: https://www.snpcultura.org/linguagem_simbolica_Espirito_Santo.html, acesso a 17-03-2021

Mendonça, Tolentino, *A Ronda da Noite* [programa de rádio], (2021), disponível em WWW:<URL: <https://www.rtp.pt/play/p1299/e552163/a-ronda-da-noite>, acesso a 19-06-2021

MoMA Learning, *Woman I*, (s/d), disponível em WWW:<URL: https://www.moma.org/learn/moma_learning/willem-de-kooning-woman-i-1950-52-2/, acesso a 21-02-2021

Oliveira, Cristiane de, *Marina Abramovic em Florença: The Cleaner*, (2018), disponível em WWW:<URL: <https://guiaflorenca.net/arte/marina-abramovic-em-florenca/>, acesso a 10-06-2020

Pejic, Bojana, *Balkan Baroque*, [catálogo da exposição: Balkan Epic], cit in *LIMA (Platform for media art, Amsterdão)*, (2006), disponível em WWW:<URL: <https://www.lima.nl/lima/catalogue/doc/marina-abramovic/balkan-baroque-registratie-biennale-di-venezia/6849#>, acesso a 11-03-2021

Pereira, Newton Gomes, *O ser da política e a política do ser: o confronto entre Hannah Arendt e Martin Heidegger em Ser e Tempo [tese de doutoramento]*, (2008), disponível em WWW:<URL: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-25112009-084807/publico/NEWTON_GOMES_PEREIRA.pdf, acesso a 03-01-2020

Public Delivery, *Bill Viola's The Crossing – Everything You Need To Know*, (s/d), disponível em WWW:<URL: <https://publicdelivery.org/bill-viola-crossing/>, acesso a 13-02-2022

Queiroz, João, *Ciclo das Artes Visuais* [conferência], CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação (2017), disponível em WWW:<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=F-4DDrzym84&t=6s>, acesso a 23-02-2019

Queiroz, João, *Ciclo das Artes Visuais* [conferência], CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação (2017), disponível em WWW:<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=F-4DDrzym84&t=6s>, acesso a 23-02-2019

Ruiz, Leticia, *Pentecostés: El Greco*, Guía de sala, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, p.36, (2011), disponível em WWW:<URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/pentecostes/f83b921d-2380-4dc9-8532-b3c597dab1e8>, acesso a 17-03-2021

Sardo, Delfim, *Tão alto quanto os olhos alcançam: Diálogo entre arte sacra e contemporânea*, (2014), disponível em WWW:<URL: http://www.snpcultura.org/exposicao_tao_alto_quanto_os_olhos_alcancam.html, acesso a 18-11-2017

Secretariado Nacional de Liturgia, Domingo de Páscoa da Ressurreição do Senhor [Solenidade com oitava], (2021), disponível em WWW:<URL: <https://www.liturgia.pt/liturgiadiaria/dia.php?data=2021-4-4>, acesso a 26-09-2022

Sidén, Karin, *Cecilia Edefalk — Maskros / Dandelion*, (2017), disponível em WWW:<URL: https://www.carliergebauer.com/artists/cecilia_edefalk/5109/karin-sidn-cecilia-edefalk-maskros-dandelion-in-maskros-dandelion-cecilia-edefalk-published-on-the-occasion-of-the-exhibition-cecilia-edefalk-maskros-dandelion-at-prins-eugens-waldemarsudde-october-15-2016-february-12-2017, acesso a 31-01-2021

Soares, Stela, *O Espaço Pictorial em Heidegger* [tese de mestrado], (2009), disponível em WWW:<URL: <http://hdl.handle.net/10451/1979>, acesso a 03-01-2020

Sothebys, *Cecily Brown: High Society*, (s/d), disponível em WWW:<URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/contemporary-art-evening-sale-n08201/lot.3.html>, acesso a 08-02-2021

Sylvester, “Young English Painting”, in Riggs, *Frank Auerbach*, (1998), disponível em WWW:<URL: <https://www.tate.org.uk/art/artists/frank-auerbach-676>, acesso a 21-02-2021

Tate, *Frank Auerbach: E.O.W. Nude (1953-54)*, [Gallery label], (2004a),_ disponível em WWW:<URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/auerbach-e-o-w-nude-t00313>, acesso a 21-02-2021

Tate, *Frank Auerbach: Head of E.O.W. I (1960)*, [Gallery label], (2004b),_ disponível em WWW:<URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/auerbach-head-of-e-o-w-i-t06682>, acesso a 21-02-2021

Tate, *Frank Auerbach: J.Y.M. Seated No. 1 (1981)*, [Gallery label], (2004c),_ disponível em WWW:<URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/auerbach-j-y-m-seated-no-1-t03319>, acesso a 21-02-2021

Tate, *Impasto* [Art Term], (s/d), in <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/impasto>, acesso a 21-02-2021

The Art Story, *Cecily Brown*, (s/d), disponível em WWW:<URL: <https://www.theartstory.org/artist/brown-cecily/artworks/>, acesso a 13-02-2021

The National Gallery (UK), *Frank Auerbach*, (s/d.a), disponível em WWW:<URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/stories/frank-auerbach?viewPage=5>, acesso a 21-02-2021

The National Gallery (UK), *Frank Auerbach*, (s/d.b), disponível em WWW:<URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/stories/frank-auerbach?viewPage=3>, acesso a 21-02-2021

The National Gallery (UK), *Frank Auerbach*, (s/d.c), disponível em WWW:<URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/stories/frank-auerbach?viewPage=4>, acesso a 21-02-2021

The National Gallery (UK), *Frank Auerbach*, (s/d.d), disponível em WWW:<URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/stories/frank-auerbach>, acesso a 21-02-2021

The National Gallery (UK), *Frank Auerbach*, (s/d.e), disponível em WWW:<URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-the-lamentation-over-the-dead-chris>, acesso a 21-02-2021

Torres, Sofia, *O Uncanny na obra de Michaël Borremans*, (2018), disponível em WWW:<URL:

(http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582018000400015, acesso a 27-12-2020

Uffizi Galleries, *Veronese: Baptism*, s/d, disponível em WWW:<URL: <https://www.uffizi.it/en/artworks/veronese-baptism>, acesso a 05-03-2021

Van Gogh Museum, *Shoes*, (s/d), disponível em WWW:<URL: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962>, acesso a 12-04-2022

Viola, Bill, *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water) | TateShots* [making of], (2014), disponível em WWW:<URL: https://www.youtube.com/watch?v=kYay_DDL3eA, acesso a 7-03-2021

Walker Art Center, *Yoko Ono*, (s/d), disponível em WWW:<URL: <https://walkerart.org/collections/artists/yoko-ono>, acesso a 13-03-2021

Web Gallery of Art, DAVID, Jacques-Louis: *The Lictors Returning to Brutus the Bodies of his Sons*, s/d, disponível em WWW:<URL: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/david_j/2/208david.html, acedido a 15 de Agosto de 2020).

Weiss, Monika, *Ennoia*, (2002), disponível em WWW:<URL: <https://www.monikaweiss.net/artistwritings/2019/8/4/ennoia>, acesso-a-09-03-2021

Wikiart - visual art encyclopedia, *The Cremation Project*, (2013), disponível em WWW:<URL: <https://www.wikiart.org/en/john-baldessari/the-cremation-project-1970>, acesso a 17-03-2021

Young, Allison, *Bill Viola, The Crossing* [ensaio], (s/d), disponível em WWW:<URL: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/20th-century-apah/a/viola-the-crossing>, acesso a 13-02-2022

ANEXO 1.

Arte e finitude

Espírito é a própria vida a cortar na vida;
com o seu próprio tormento, ela aumenta o seu próprio saber.
Já sabíeis disso?

F. Nietzsche, *Assim Falava Zaratustra*, II, «Dos Sábios Famosos»

É da relação entre *arte e finitude* — relação constituinte desta exposição, se não de toda a obra realizada até hoje de SantoSilva — que vemos surgir, entre os dois termos («arte» e «finitude»), a realidade do *espírito*.

Ora, o que é o espírito?

As tradições religiosas ocidentais, se for possível fazê-las convergir brevemente para um elemento comum, terão pensado sobretudo o espírito enquanto sopro que é exterior ao corpo mortal ou que se evola deste (*pneuma*, em grego, *rūah*, em hebraico, *spiritus*, em latim...). Algo — um fôlego imperecível — eleva-se ou invade o corpo, como se fosse a sua essência vital. O «espírito», nesta acepção tradicional, consiste numa substância incorpórea que transcende o corpo mortal, insuflando-o, animando-o e purificando-o.

Todavia, podemos pensar o «espírito» fora da glorificação religiosa. E podemos pensá-lo como emanando do íntimo da experiência e do saber artísticos. A espiritualidade seria então a experiência de um corpo que *se sabe*, definitivamente, mortal: a afirmação consciente da mortalidade de um corpo vivo. Neste sentido, proponho redefinir o «espírito» como a *ferida mortífera da vida* — como o que resulta do corte, da incisão ou do choque da vida consigo mesma. Ou seja: se toda a vida está, fatalmente, ferida de morte (quer se trate de vida vegetal, animal ou humana), só há, porém, vida *espiritual* na medida em que se é consciente dessa ferida. Mas tal não significa que a «vida espiritual» seja *superior* às outras vidas: significa apenas auto-reflexão e, portanto, diferença interna *da* vida. O espírito não transcende a matéria viva: é a sua fenda incicatrizável. O humano, como portador da vida espiritual (que advém da experiência da finitude da vida), deveria então ser o defensor da perpetuação (e não da destruição) da sua espécie e de todas as outras espécies vivas.

A obra, pela sua simples existência, educa-nos para tal: a arte é uma actividade que *cuida* — sem querer *curar* — dessa ferida. Desde, seguramente, as grutas paleolíticas (ou mesmo desde o homem de Neandertal, se considerarmos que este foi o primeiro ser a inumar sistematicamente os seus mortos). A arte reabre, de cada vez, a ferida de existir — e é precisamente assim, também assim, através da abertura que é a obra, que podemos renascer.

*

Esta exposição pensa — e dá a ver — a morte como um encontro fatal. Os dois primeiros núcleos são *semi-fábulas*: preludiam a fatalidade da morte, apresentando-a ainda como um acidente exterior. Mas um e outro núcleo não constituem apenas um prelúdio: formalizam a possibilidade de um recomeço (redentor?) da vida. Uma formiga (com uma pata ferida) atravessa penosamente um charco até encontrar, fatalmente, um conjunto de formigas de outra espécie — que a devoram (e a pintura desagrega-se num magma de tinta, até ao limite da figuração, para fazer corpo com a decomposição de um corpo). Mas eis que, abruptamente, essa matéria indiferenciada se desvanece e somos quase ofuscados por uma visão frontal do Sol (que trespassa uma folhagem). Uma abelha cai, fatalmente, na teia de uma aranha que lhe injecta veneno, immobilizando-a. Mas eis, subitamente de novo, uma chuva a desfazer os fios dessa teia, como que limpando e expurgando a agressividade do mundo animal (aquilo a que Konrad Lorenz chamou a «história natural da agressão»). A pintura, de tela em tela, vai formando uma névoa de filamentos como se quisesse ainda reter a trama — ou a teia — oculta de uma figura desaparecida.

Mas há um terceiro núcleo — que já não é uma semi-fábula: é, propriamente, um *mito*. O humano, de um modo consciente, representa a sua origem como emanção da morte. A morte é a própria combustão da vida (e não um acaso mais ou menos evitável): este núcleo organiza-se inteiramente em torno de um vídeo no qual vemos um boneco de cera inflamado a derreter-se. A fatalidade emana de um corpo no encontro crepitante consigo mesmo. Ora, é precisamente então — neste terceiro momento expositivo, como seria de esperar — que a exposição se bifurca ou toma dois caminhos paralelos: por um lado, instala-se uma sobrecarga sacra ou mesmo religiosa (tanto pela iconografia revisitada quanto pela composição em políptico). Então, reaparece o boneco de cera sob a forma de um *Ecce Homo* pintado como se de um corpo glorioso se tratasse (ou como se fizesse refulgir o Cristo ressurrecto de Matthias Grünewald, no Retábulo de Issenheim). Por outro lado, porém, tanto nas paredes verticais, onde se reapresentam labaredas indómitas, como rente ao chão, numa extensa área horizontal, onde são alumeadas, uma por dia, cinquenta e duas lamparinas de barro, o boneco de cera já não reaparece — senão como matéria cromática, uma vez mais, em desagregação. E o fogo só será reavivado pela mão de um homem, o artista, que executa o ritual de o acender onde caíra a noite.

Mas o que é o espírito, afinal, aqui? Será aquilo que se transfigura em vida desencarnada ou será o ardor da arte e do amor — que incendeiam esta vida? Será a aurora que pretende anular definitivamente a noite ou será essa outra aurora que só pode surgir porque o mundo dos homens entrou na sua noite definitiva?

Ninguém, enquanto humano, se pode esquivar a tal pergunta, quer o queira quer não — pelo menos se cada um de nós se dispuser ao encontro fatal consigo mesmo.

Tomás Maia, 3 de Junho de 2022

[texto publicado em Maia, Tomás, “Arte e finitude”, *in a aurora não se demorará*, Neves, Mário (coord.), (2022), edição C.M. Maia - Pelouro da Cultura e do Conhecimento, pp. 67-69]

ANEXO 2.

Transcrição da mesa-redonda

Nota: Transcrevemos uma selecção da discussão ocorrida no fecho da exposição *a aurora não se demorará*, que decorreu no dia 19 de Junho de 2022, no Fórum da Maia.

Contou com os seguintes intervenientes: o orador principal, Professor Doutor e artista Tomás Maia, docente na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, o Sr. Vereador da Cultura da Câmara Municipal da Maia, o Professor Doutor Mário Nuno Neves, o moderador, Professor Doutor e artista António Gonçalves, docente convidado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Procurámos simplificar o texto, remetendo-o ao essencial daquilo que foi a análise da exposição em função dos objectivos desta investigação. Nesse sentido, também foram anuladas pequenas repetições dos oradores, típicas do discurso oral coloquial. São também desconsideradas as apresentações dos oradores, bem como a final troca de ideias entre estes e o público que assistiu ao evento.

Tomás Maia [17min...]: (...) Se hoje escrevesse um texto, acho que se chamaria *A Paixão Segundo São Silva*. Seriamente eu acho que é disso que se trata: *Paixão Segundo...*, até pela deambulação que ela obriga (...).

A *Paixão*, no sentido próprio do termo, o *phatos*, é a capacidade de (...) sofrer e de receber. Daí vem a palavra, p. ex., *passividade* ou como eu preferiria talvez hoje dizer, da *passibilidade*, ser capaz, ser passível.

É uma exposição que nos põe, ou que nos expõe o nosso ser passível: de viver-morrer – é a mesma coisa; é, rigorosamente a mesma coisa, desde que nos desponhamos ao *passível*.

Eu digo aqui *passibilidade* (...) para que recuemos ou para que possamos fintar uma dualidade em que estamos facilmente instalados, a saber: o activo e o passivo.

A *passibilidade*, o viver numa certa paixão, numa certa recepção, numa integridade e numa abertura total – talvez seja isso Cristo –, e eu não sou cristão, mas acho que esta exposição é crística [20:53min].

O *passível*, a *passibilidade*... e o Cristo é, seguramente, um exemplo histórico. Há outros.... Seria, então, uma forma de ultrapassarmos uma das falsas dicotomias que nos inibem, que, aparentemente, nos tranquilizam – e que seria essa: o ser activo e o ser passivo, ou da resignação e de uma agitação. Como na actividade se é passivo e como na passividade se está no máximo ou se pode estar no máximo da actividade. E nós sabemos que há momentos na vida que são isso, justamente. E o gesto de criação é isso. É um gesto activo: faz-se qualquer coisa, às vezes com instrumentos que se tem que dominar mais ou menos... (às vezes [dominar] mais até, não convém tanto), para estarmos no máximo da recepção,

no máximo da passividade e no auge da actividade: o ser passível; ou estar com alguém, ou estar num diálogo, verdadeiro diálogo, ou num verdadeiro encontro [22:25 min].

O *pathos*, de onde vem o nosso termo *paixão*, é essa capacidade de não dividir, não separar a actividade da passividade. E a *Paixão Segundo São Silva*, que seria então o texto que estou aqui a tentar escrever convosco, é feita de estações, no sentido da *Paixão*, ou dos Passos, como nós também dizemos. E há um momento, (...) há um momento que não me tinha apercebido da importância, pelo documento [PDF com o registo fotográfico da exposição] que me chegou enviado pelo Pedro, ... há um momento que me impressionou muito hoje, ... justamente, foi aí, perante ele, hoje, que me voltou esta palavra – *Paixão*, passível – que é a peça, aparentemente, mais abstrata, desconcertante e que, de algum modo, é o centro secreto – não sei se se pode dizer, se o Pedro está de acordo... Eu diria que é o centro secreto, absolutamente exposto – como os grandes segredos. (...) Há um momento [em] que eu senti isso e para mim não foi de todo perceptível no documento [PDF com o registo fotográfico da exposição], que é o momento da placa de cera [Figura 148], de um tríptico [Figura 139. *Odisseia biográfica (1980-20...)*]; portanto, é a peça central, e que é, como estava há pouco a dizer, a peça, aparentemente, mais abstrata. E sem ter feito nenhuma pergunta ao Pedro, reparei na dimensão, na altura, 1,69m – eu julgo que é a altura do Pedro, rigorosamente... porque é demasiado secreto e manifesto, o que é que aquela placa de cera está ali a fazer. E depois de uma breve troca de palavras, antes dele se ausentar a meio da tarde, aproximei-me e estive a ver... de facto é uma peça única, no meio de toda a exposição, mas vem, evidentemente, da abelha, vem organicamente da abelha... E, por que é que ela condensa, de alguma maneira, ou porque é que eu ousou, aqui, improvisar dizendo que é o centro secreto da exposição? Porque de alguma maneira, é a peça, formalmente, digamos assim, mais abstrata – nós só vemos a cera (toda a exposição é pontuada por figuras ou pelo seu desvanecimento; figuras humanas, animais e vegetais, portanto, todas as formas de vida; todas as formas; não há vida sem haver alguma formalização) – e, ali, temos a pura substância, não temos forma. Temos uma informalidade. Mas essa informalidade advém – e é muito interessante que também não seja o fim geométrico, ou o fim, o culminar; ela está ali a meio – também, de alguma maneira, quase do ponto de vista da sua montagem, é também o centro da exposição [26:55min]. E, nela, coabita esse outro paradoxo ou, em rigor, essa outra forma de desmontar outra dicotomia – há pouco eu falava da *actividade-passividade* –, aqui [agora], do *figurativo* e do *abstrato* que, muitas vezes, ainda [nos ocupa], como se isso fosse alguma questão ainda importante para ser discutida. E como é que ela é desmontada, essa dicotomia ou essa falsa dicotomia? Eu já deixei um indício: tem 1,69m [altura do artista]. Portanto, é uma espécie de túmulo vertical, na verdade, do Pedro, e vem na sequência daquilo que é produzido pela abelha [nota: logo a seguir à série *Crucifixão* das abelhas, vem o túmulo do artista]. (...) E depois, quando nos apercebemos da peça final [da exposição], que é, justamente, uma peça em cera, que é um boneco de cera [a obra videográfica presente no núcleo III,

não se acorda no centro da noite..., Figuras 171, 172 e 173] que é ao mesmo tempo Cristo – nós, depois, percebemos isso, em particular por uma pintura onde no lugar de Cristo está pintado, na tradição dos retábulos, [a figura de cera, Figura. 188]. E, então, é aquela [a peça *Odisseia Biográfica (1980-20...)*] onde qualquer um de nós, como não tem figura, (...) qualquer um de nós se pode identificar. E eu acho isso um gesto extraordinário, porque o que há ali de mais pessoal, ao ponto de ser a altura dele (suponho) é a peça mais impessoal. E é nisto que eu acho também misterioso na arte: que a peça mais singular, que se vai medir a altura do autor, portanto, um autorretrato, uma espécie de autorretrato póstumo, é a peça que nos cabe. Sublinho, cabe: qualquer um de nós cabe lá.

Pedro Santos Silva [29:30min]: só queria fazer uma achega, porque me estás a fazer lembrar Didi-Huberman que tem um texto que diz: *diante de um túmulo sou eu que caio, que tombo*. (...) Porque qualquer pessoa se pode identificar, exactamente por ser uma peça que, (...) é a mais figurativa de todas, ou, a que mais me autorrepresenta porque tem a minha altura. Não podia ser mais exacto nisso, – provavelmente com a idade, vou mingar um pouco – e, em última análise, é a mais abstrata de todas. E faz-me lembrar o Didi-Huberman que diz, *diante de uma lápide, sou eu próprio que me revejo nela e que tombo* e que remete para esta questão da finitude [30:27min].

Doutor António Gonçalves [moderador]: Como é para ti a experiência de estares a finalizar a exposição (porque ela teve um acompanhamento [um percurso] em que entrou o fogo, (...), pela questão (...) da cera, (...) daquela peça que se pode dizer, tumular, é essa mesma cera que está aqui a simbolizar, em parte, toda uma fragilidade, que sempre que se lhe tenta dar forma, com esse mesmo calor, com esse mesmo fogo, ela deforma-se. Não se perde, transforma-se, reajusta-se, (...) para fechar o ciclo. Como é que é a tua experiência do ponto de vista da reflexão, ou seja, se hoje, ao fechares aquela performance, de certa forma, estás a fechar a experiência da exposição, o que é para ti, também, finalizar este acto? [31:39min].

Pedro Santos Silva: É complexo, porque nós vamo-nos fazendo enquanto pessoas no decurso da exposição. Enquanto fui fazendo visitas-guiadas, também me fui fazendo enquanto artista. É claro que, como tens no catálogo [referindo-se a Tomás Maia], hoje farias outro, eu também hoje faria outra exposição. Mas, acho que a vida é isto. Nós vamos afinando, como diz o [Samuel] Beckett: *vamos afinando para afinar melhor, ou vamos errando para errar melhor ou tentando para ir afinando a tentativa*. Eu acho que nós nos vamos fazendo, fazendo continuamente. O facto de vir cá diariamente, para a performance, e ver a exposição crescendo, nem que fosse no número de lamparinas... Primeiro, havia uma questão muito pessoal. Eu nunca tive pudor em fazer visitas-guiadas, mas podia aparecer alguém na sala no momento em que estava a fazer a performance... porque eu não olho para as

peças, estou num momento mais meditativo, de introspecção... e aquilo [a presença de espectadores] deixava-me sempre desconfortável e eu não percebia porquê? E ontem, à conversa com o Tomás Maia, adquiri esta percepção: porque a performance é também um momento de grande exposição minha; exposição porque tem muito das minhas vivências, até da vida religiosa pela qual eu passei [Companhia de Jesus entre 2005-2009]. Nas outras [peças artísticas] eu pinto, eu exponho, mas quero que aquilo não diga respeito só a mim, que possamos olhar [p. ex. para a formiga, núcleo I] e possamos ver o percurso da formiga enquanto nosso próprio percurso, mas eu consigo desapegar-me mais [das obras]. Com a excepção destas duas peças: (i) [*Odisseia biográfica (1980-20...)*, Figura 148], é quase o meu túmulo, no sentido artístico e que é uma coisa póstuma: que possa ser uma referência da pessoa que eu fui nas gerações futuras, um autorretrato muito fiel de mim mesmo; e (ii) a performance. Essas duas peças, são os momentos nos quais eu me sinto mais inibido. E com as crianças [um grupo de 20 e poucas crianças de uma escola, entre os 8 e os 10 anos, que estavam de visita à exposição e ficaram a observar a realização da performance] eu estava a acender as velas [lâmparas] e estava a tremer. E são crianças, e são inocentes. E pela primeira vez na exposição, eu passei por uma vela [lâmpara] que me esqueci de acender. Portanto, eu passei por ela e nem a vi. Portanto, foi um dos técnicos [do Fórum da Maia] que me indicou. Já fazia isto há 47 dias, por aí. Portanto, já podia ter o acto mecanizado. Mas nunca tinha: sempre que via o vulto de alguém [ficava nervoso]... porque eu sentia-me despido.

Há, um momento na exposição, em que vai crescendo também – primeiro porque houve pinturas que se foram alterando neste tempo, porque há partes do óleo [tinta] que foi mudando, porque há partes densas que com o tempo vão ganhando outras configurações. Portanto, a própria orgânica da exposição vai-se mudando em si mesma. A exposição também vai [mudando], porque nós, depois, íamos vendo as lâmparas a acenderem-se diariamente e a acrescentar o [seu] número. Neste sentido, eu sinto que a exposição foi sendo orgânica. E cada visita-guiada que eu ia fazendo, mais orgânica ela se tornava e mais me punha a pensar: *se calhar não devia ter feito isto assim, para a próxima faço de outra maneira...* Eu acho que isto acaba por ser um culminar que é um começo. E acho que a actividade artística, e nós na vida, estamos sempre afinando.

Sr. Vereador da Cultura, Doutor Mário Nuno Neves [39:00min]: que eu gostei, para além da qualidade intrínseca da obra que é mostrada, (...) quando as exposições têm como curador o próprio artista, ou seja, se quem organiza a exposição é o próprio artista, ele aí está a ser também um grande encenador; organiza as peças da forma que ele acha mais adequada à cena que quer representar, dito de outra forma, à mensagem que quer transmitir. E uma das coisas que costumo ver, por questão de feitio, é tentar perceber, pela reacção que vou vendo das pessoas, e quando percebo qual é a encenação, o que é que o artista pretende com a encenação que fez, eu divirto-me bastante a aperceber-me uma

percepção completamente diferente da peça que o próprio encenador esperava dela. E esta [exposição] tinha para mim um momento ainda mais interessante, do ponto de vista da observação que eu faço das pessoas, era a forma como as pessoas lidariam com aquela questão, se quiser, performativa, de todos os dias ter um gesto igual, ... e tinha curiosidade para ver como é que as pessoas lidavam com isso, ... Era uma questão que eu queria colocar ao artista: se no seu entendimento e, por aquilo que foi percebendo, até porque fez uma série de visitas-guiadas, sobretudo, para miúdos, (o que é importante), se a encenação que imaginou e concretizou [a performance *ao terceiro dia aprendemos o fogo*], foi a peça que o seu público assistiu?

Pedro Santos Silva: eu creio que foi a peça mais chamativa porque, em certo sentido, é mais diferente do que costumamos ver. Costumamos ver peças que são fixas e, aqui, há uma que é continuada, (...) nunca é igual, e mesmo as lamparinas vão andando [movendo a sua chama]. Portanto, eu acho que foi muito apelativa por isso... No primeiro dia demorei 5 minutos a fazer tudo, a começar, a acabar, parametar-me e essas coisas todas. Ao final do décimo dia já levava mais tempo. No fim levava 40 minutos ou mais. Porque, antes do Fórum abrir, procurava repor o azeite – para as pessoas não andarem a ver-me de garrafão –, queria ter [na performance] o ar mais solene; depois, com medo de, às vezes, os pavios não durarem – eu tinha feito a experiência e pelo menos 48 horas duravam –, mas para não ter esse percalço [de as lamparinas se poderem apagar entretanto], todos os dias mudava o pavio, portanto, isso ao longo do tempo, demorava. E eu procurava fazer isso antes de as pessoas chegarem. Portanto, eu tinha esse cuidado; sabia que a partir das 10h podia chegar alguém. Durante a semana era mais difícil, apanhei [espectadores] uma vez ou outra, mas ao fim de semana era frequente e as pessoas muitas vezes, dirigiam-se logo a essa sala. E tenho *feedback* porque as pessoas me foram mandando fotografias do espaço. Até tive mais – porque aquilo [a sinalética] diz lá: *performance em curso* e tem o sinal para a pessoa não passar e tive fotografias que me mandaram de pessoas que andaram lá no meio. Mas, há esta questão: nós fazemos as obras, com várias leituras, mas, pelo menos há uma que é mais forte, como matriz de pensamento a partir do qual partimos. Mas sabemos que a partir do momento que ela ganha uma dimensão pública, deixamos de a controlar. E tenho em crer que, às vezes, as interpretações que as outras pessoas têm, são muito mais ricas do que a partir das quais eu parti [43: 14min].

Portanto, eu nas visitas-guiadas vivia sempre esta tensão: de enquadrar e, às vezes, não tentar ir longe demais naquilo que era a minha interpretação, para não matar a possibilidade das pessoas entenderem [as obras] de outra maneira. E deixá-las também – tendo eu essa receptividade – receberem leituras diversificadas. Às vezes, quando me questionavam muito especificamente, eu quando dava por mim, ia atrás e desvendava um bocadinho mais do que o que gostaria de ter feito, a partir da matriz de onde parti. Mas, também, (...) mesmo durante a exposição eu fui ganhando visões

diferentes de algumas peças. Isto para dizer que a minha própria leitura vai sendo construída, também da recepção que vou tendo das pessoas [que iam visitando a exposição].

Mas descansa-me isto: importa-me quando estou no atelier saber mais ou menos para onde a peça vai, mas deixa-me confortável saber que a partir do momento em que ela parte que as pessoas possam ter uma leitura completamente diversificada. (...) São leituras que eu já não domino, mas (...) a peça é mais rica quanto mais permite possibilidades de leitura e leituras que possam preservar-se no tempo. Agora, duvido que eu consiga dar muitas leituras (...), mas tenho pretensão que as peças possam ganhar densidade de leituras, mas, em última análise, ultrapassa-me. [45:20min]. (...) Fico descansado a partir do momento em que as ponho [exponho] e as pessoas possam tirar outras leituras.

Agora, também tenho esta consciência. Nos dias que correm, vemos a pintura a correr. E às vezes vemos a pintura, não com os nossos olhos, mas com os olhos do telemóvel, para vermos depois em casa. E, p. ex., daí leve a que eu, neste caso [exposição *a aurora não se demorará*], trabalhe [o elemento textual - as frases que pautavam cada núcleo], a imagem pictórica, [a performance] e o vídeo, sendo que o vídeo tem som, para que – quase como num espaço (...) que a pessoa vai visitar, (...) uma catedral [em que] há uma música de fundo – a pessoa se possa imbuir num espírito e que abrande aquela azáfama com que vai, p. ex., ao supermercado. E esta multiplicidade de elementos [meios], era no sentido de tentar que o espectador pudesse ficar mais captado, para fazer a interpretação dele, mas são formas, artimanhas, que eu procurei ter para tentar abrandar o ritmo com o qual nós estamos normalmente a ver as coisas.

António Gonçalves [moderador]: nós falamos aqui da luz que está presente e essa mesma luz foi aumentando, à medida que a exposição decorria, até chegarmos ao dia de hoje que, com a última lamparina, teríamos o esplendor máximo de luz, e pensar que, para nós, uma grande parte dos objectos que ali estão, necessitamos dessa luz para os ver – a pintura não se vê sem a luz. Portanto, é como se tivéssemos também um resgate constante dessa hipótese de vermos melhor, se assim pudéssemos dizer, porque estávamos a aumentar a luminosidade.

Ao mesmo tempo, essa finitude que falas na arte [dirigindo-se ao Tomás Maia], ou seja, se pela luz nós estamos a resgatar a hipótese de vermos algo, também temos essa fragilidade, quando termina o azeite e aquilo apaga-se. E portanto, é o desvanecer, como a figura que com o calor desaparece. Essa finitude, como é que a lanças, por aqui? [47:53min].

Doutor Tomás Maia: eu acho que toda a arte visual, a pintura sendo a primeira, até historicamente, ou até pré-historicamente, a sua matéria é a luz.

Talvez até pudéssemos dizer, ou devêssemos dizer, que a arte visual, e na pintura de forma flagrante, ou de forma despojada – portanto, sem precisar de uma narrativa, inicialmente, ou mesmo da

figuração – a pintura, acho que é uma resposta do ser humano (não por acaso ela começou em grutas, sem luz) (...) precisamente grutas iluminadas por dispositivos muito parecidos com os que temos neste Fórum [isto é, na exposição], com gordura animal, que faz com que a luz seja bruxuleante, portanto, a luz treme. A experiência da caverna ou da gruta pré-histórica é de uma luz muito, mas muito diferente das pinturas que vemos reproduzidas das primeiras pinturas que chegaram até nós – a mais antigas é 38, 36 mil anos antes de Cristo... Muito diferentes dessa experiência de planificação. Já agora aproveito também para dizer que quanto mais se descobrem esses lugares iniciais e, na verdade, iniciáticos da arte, mais se descobre que as pinturas ou as figurações mais elaboradas ou mais concentradas onde a figuração humana aparece, que é extremamente rara, na pré-história (em Chauvet¹⁹¹ existe uma figura humana, em Lascaux¹⁹² existe uma figura humana), são milhares de milhares de figuras animais, milhares de sinais e há uma figura humana, uma concepção, uma montagem, uma curadoria absolutamente extraordinária, portanto, não é um acaso. E, sobretudo, eram lugares, esses lugares de figuração, eram lugares (...) de rarefação de oxigénio, portanto, a arte era uma questão vital, ou mortal. Como sabemos para haver combustão, oxigénio era necessário. P. ex, no famoso Poço¹⁹³ de Lascaux, tinha 8 metros de profundidade, sem escada, com cordas... foram encontradas cordas e lamparinas muito parecidas com as do Pedro e é arrepiante (no documento não tinha percebido. Percebi a forma, mas é diferente, estar aqui) é muito impressionante até formalmente e a dimensão [comparando] com as primeiras lamparinas feitas pelo homem no famoso Poço de Lascaux que é assim chamado, com oito metros de profundidade, portanto, já estamos a falar no fim da gruta (...) foram descobertas estratificações de lamparinas e elas durariam, pelas experiências que foram feitas, durariam segundos... portanto, era preciso [para] pintar ir munido de muitas lamparinas, se calhar 50 e ... (...) 52 [risos, sugerindo que seria o mesmo número que as que estão na performance], porque são muitas, é incrível essa descoberta do depósito.. [53 minutos].

O começo da arte que é perpetuo, começa hoje, começa aqui... a arte não progride, é um perpétuo recomeço.

¹⁹¹ A Caverna de Chauvet, localizada no sul de França, tem as paredes decoradas com pinturas. As pinturas mais antigas datam do período entre 30 000 e 32 000 anos. Foram catalogadas 435 pinturas de animais de 13 espécies diferentes, nomeadamente, algumas cuja representação é pouco comum noutros locais equivalentes (p. ex., leões, panteras, ursos ou algumas aves predadoras).

Não existem figuras humanas representadas integralmente. É possível encontrar cerca de 10 mãos em representações negativas e positivas, ou ainda desenhos dos genitais femininos.

¹⁹² Uma gruta com mais de 1500 gravuras e 600 desenhos pintados com os pigmentos amarelo, castanho, vermelho e preto, representando animais como bovídeos, cavalos, cervos, cabras selvagens, felinos, entre outros. Estas obras datam entre 17 000 e 15 000 a.C, e são a demonstração de uma habilidade técnica de quem as realizou (cfr. Bataille, 2015).

¹⁹³ O Poço expõe-nos perante uma cena misteriosa: a representação do único ser humano em todo o espaço da gruta: um homem, com cabeça de pássaro e o seu pénis erecto (tal como está representado o Adão do políptico *in pulverem reverteris*; cfr. Figura 191) parece tombar, investido, talvez, por um bisão desventrado por uma azagaia. Ao lado está representado um objecto alongado sobreposto a uma ave; na parte esquerda do desenho, um rinoceronte parece afastar-se da cena (cfr. Bataille, 2015, nomeadamente, pp. 80-90).

A arte é uma resposta, não uma pergunta... na privação da luz é que procura fazer luz.

Aquele túmulo que é vertical [Figura 148. Odisseia biográfica (1980 – 20...)]. (...) Porque é um túmulo e ninguém faz um túmulo vertical, (...) é um gesto incrível. Ainda para mais não está vazio, está cheio. À face. Estive a ver e está à face.

Eu julgo, então, que a luz da arte não resgata a finitude, (...) mas, pelo menos, é uma luz, que não é a luz da razão, não é a luz da ciência, (...) eu julgo que a arte é essa lucidez [lucidez é luz] é a lucidez que se não apagamos a noite, pelo menos podemos fazer luz sobre ela, (...) podemos vê-la. De uma forma, bruxuleante, frágil... nuamente. Através da ilusão da arte, porque a arte é uma ilusão, são ficções, (...) mas para nos despirmos de todas as ilusões. Nós precisamos de uma ilusão, para vermos a verdade.

Doutor António Gonçalves: o poder dar a ver. O acto criativo desse poder dar a ver. Essa consciência de que podemos trazer à luz esse acto de ver...

Doutor Tomás Maia: a origem da pintura é a luz, a cor é já uma mediação (questão do Cézanne).

É uma exposição, mesmo na cor, na aplicação da cor, muito matérica. (...) Eu de facto estranhei a massa [da tinta]. Porque está seca, mas quando seca o óleo mingua e o Pedro disse: *mas eu aqui juntei cera* [à tinta de óleo]. É muito interessante isso também porque a cera é o que atravessa toda a exposição, até nós percebermos que, se Cristo foi a cera que se desfez [referência à figura de cera do núcleo III], então é cada um de nós. Dirias [aponta para o artista] talvez *é o divino em nós* ou porque todos somos divinos ou todos somos humanos. Porque depois não há imagem. Porque o tal túmulo vertical não tem imagem, é a possibilidade pura de todas as imagens. E é muito interessante porque é também a origem da escrita em tábuas de cera [cultura greco-romana].

Doutor António Gonçalves: o silêncio como algo que está nessa finitude, mas silêncio que também está na origem da criação artística.... [1h12 min].

Doutor Tomás Maia [1:26min]: Talvez seja o momento de tentar dar um pequeno passo na Paixão. (...) não só pela disposição no espaço expositivo. ... Pela deambulação. Aquilo que poderia ser uma fraqueza ou uma rigidez no espaço é transformado numa potência de enunciação da própria exposição: o claustro; o lugar mais recôndito da gruta e depois o Santo dos Santos, como se diz... e as próprias cavernas, já que falámos delas, os lugares mais recônditos das cavernas, o santo dos santos das cavernas é o lugar onde há o ser humano; aqui há o boneco de cera. Não sei se te apercebeste desta arrepiante coincidência de um arco temporal tão distante: portanto, em todas as cavernas pré-históricas onde há a representação humana é o lugar mais recôndito... e a Paixão.

[1:34min] Por que é que aquelas formigas são representadas como se chama na tradição da pintura por tondos, por formas circulares? É porque o tondo é, como na medalhística, a representação do retrato. É um dos formatos quando se quer distinguir o rosto, porque a própria forma geométrica do tondo dispensa do ponto de vista estritamente composicional o resto do corpo. E, então, não há dúvida quando começamos a exposição que a formiga é uma parábola do humano. É a nossa história, porque começa com uma galeria de retratos. Portanto, o que nós temos ali são sete retratos. E depois não é necessário repetir o mesmo artifício, se calhar de uma maneira inconsciente... E repare-se ainda a importância que a moldura tem naqueles tondos. A madeira, muito próxima da tradição das iluminuras... p. ex. do Francisco de Holanda – para falar de um pintor português, um extraordinário escritor, pensador, do nosso Renascimento, porque era também iluminador (vem do seu pai)... dos retratos que ele fazia, todos assim, da forma circular, praticamente sem tronco. É espantoso, porque o retrato é uma questão longa na história da pintura: será que os animais são passíveis – outra vez o *passível* – de serem objecto de retrato? Está aqui a resposta. Está aqui a resposta. Sim! Porque cada vez que há essa tentativa do gesto de retratar aquele animal, há, necessariamente, [de] ler nele a história humana ou o início da história humana [1h37 min]. E depois a abelha agrava – já não é necessário o artifício do tondo; então aí é muito claro, porque há alguém que vai espetar a lança, a famosa lança romana da *Quinta Chaga*. É uma aranha, a aranha é uma autora – e o Pedro falou nisso – lembram muito aquelas aranhas da Louise Bourgeois que são aranhas gigantescas, uma espécie de figuração do mal que também era a sua própria mãe (porque a mãe liberta, mas também pode sufocar, como todos nós sabemos: é a que nos dá a vida mas também nos dá a morte), necessariamente, mas pode ser absolutamente sufocante. E aquelas aranhas têm isso, quando estão sozinhas, portanto, aquele tríptico. E por isso eu chamei, e talvez isso se possa manter no texto, de *semi-fábulas* – aqueles dois primeiros núcleos... Porque é a *Paixão Segundo São Silva* porque é a formiga e a aranha como fábula ou *semi-fábula* porque elas não chegam a ter a palavra. Porque na tradição literária dá-se mesmo a voz [aos protagonistas].

E quando chegamos ao terceiro momento, ao terceiro *Passo* ou à terceira grande *Estação* da exposição, já não é preciso a figuração animal, é mesmo a figuração de um ser humano na sua forma mais... é um boneco que tem qualquer coisa também de infantil. (...) Então, é muito claro e acho que é justo dizer, que há ali a figuração de um *mito* porque é a tentativa de olhar para a origem e finitude do Homem. E, nesse sentido, acho que a *Paixão* é muito próxima do gesto da Clarisse [Lispector]. Muito próxima, porque é a confrontação nela da massa branca, da massa da vida, que ela vê a escorrer pela primeira vez [cfr. A *Paixão* segundo G. H); e no teu caso [Pedro Santos Silva] é esta travessia da cera que depois está ligada à flor, ao pólen... e que liga todos os reinos da vida: o animal, o vegetal e o humano que, graças à cera, não está acima dos outros.

Pedro Santos Silva [uma pergunta da audiência a propósito do fecho diário da performance, se este se torna um momento de reflexão]: [1h44min] A ideia..., procurando viver uma vida verdadeira, a ideia, a dada altura, é fazer coincidir a actividade artística com a vida em si. E desligar cada vez menos o momento de ruptura entre *agora é a vida prática* e *agora é a vida artística*. É procurar que isso pautе a vida toda. Portanto, a ideia é que o cenário nunca se ponha, nunca feche as cortinas. Vai havendo momentos de paragem, momentos de reflexão, momentos de afinação... mas a ideia é isto: [a criação artística, nomeadamente a performance *ao terceiro dia aprendemos o fogo*] não ser uma actividade paralela à minha vida, [antes], ajudar-me a ter mais vida.



Universida_{de}Vigo