

A (DES)IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO PARA PENSAR AS ARTES VISUAIS: ENTRE HEIDEGGER E O AMBIENTE DA ARTE¹

Miguel Gally²

RESUMO: Este artigo pretende explorar a importância do espaço para pensar as artes visuais na atualidade partindo das ideias de Martin Heidegger presentes no seu texto “A arte e o espaço” (*Die Kunst und der Raum*, 1969). A leitura crítica que desenvolveremos parte da exigência não reducionista que o contexto pluralista das artes visuais impõe. Nesse sentido, o espaço será investigado pelos recursos teóricos oferecidos por Heidegger mas também pelo que chamei de “Ambiente da Arte”. Veremos que no primeiro caso, espaço e história estão intimamente ligados, restringindo o que se pode reconhecer como arte visual. No segundo caso, tentaremos defender como um espaço comunicacional pode ampliar a compreensão de arte visual.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; História; Heidegger; Pluralismo; Ambiente da Arte.

ABSTRACT: This paper aims to explore how space could be important to the philosophy of visual arts starting from Martin Heidegger’s *Die Kunst und der Raum* (1969). What will guide us is the non-reductionism presupposition imposed by the pluralistic context of nowadays production on visual arts world.

Thus space will be investigate both from the theoretical view offered from Heidegger but also from what I called “Ambient of Art”. The first position will show us that space and history are so connected that the recognition of art depends on history. In the last case we will argue that a “communicational space” could enlarge the understanding of visual arts.

KEYWORDS: Space; History; Heidegger; Pluralism; Ambient of Art

I.

A proposta deste artigo é trazer algumas provocações investigando se e de que modo o espaço e a espacialidade são incluídos no pensamento das artes visuais. Isso, levando em conta uma característica do momento atual vivido pelo mundo da arte: o pluralismo no qual ela se encontra mergulhada. Pluralismo quer dizer aqui não apenas de materiais, técnicas, estilos e suas ausências ou combinações, ou ainda dos usos, funções, apropriações e mixagens largamente difundidos no seio de sua produção, mas, sobretudo, quanto à ausência de uma corrente histórica dominante e a presença de inúmeros encaminhamentos assumidos pela arte visual, como o desdobramento de sua dimensão política, por exemplo. Entretanto, acompanhar tal pluralismo vivenciado no berço da produção das artes visuais a partir de uma visão teórica ampla coloca-se como desafio de primeira ordem para nós. Desconsiderando a posição de que se trata de mero esforço vão tentar definir a arte, que apenas e mais uma vez quer regular, normatizar ou constringer a liberdade criativa, pretendo aqui, portanto, dar continuidade a uma teorização da arte visual segundo o que chamei de seu Ambiente (2007; 2011).

Dizer que se quer acompanhar teoricamente o pluralismo equivale — mais ou menos — a assumir as características desse pluralismo da produção no plano teórico, com a preocupação, sobretudo, de minimizar o fechamento que a teoria sempre traz consigo e de preservar a abertura que a arte goza para continuar existindo de maneira criativa e não reducionista. Com a avalanche de obras à espera do pensamento e da crítica sagaz capaz de tornar mais penetrável tal massa produtiva, as tarefas da filosofia ontológica e da crítica se complementam, mas a primeira continua almejando uma visão mais ampla e uma relação especial com as

determinações históricas (Heidegger 1935/1936; Danto, 1997), enquanto a segunda mergulha, esclarece e provoca reflexões sobre obras particulares (Danto; 1997 e 2004; Kimmelman; 2005). Pretendemos aqui pensar tal pluralismo com os recursos do espaço a partir de algumas de suas características, tais como sua relação/peculiaridade frente ao tempo, explorando as ideias de Heidegger sobre arte, num primeiro momento, e em seguida recontextualizando a tensão própria a esta compreensão através da articulação proposta pelo Ambiente da Arte.

A concepção ontológica da arte defendida por Heidegger mostra vinculações (indiretas) com o pluralismo vivenciado no mundo das artes na medida em que define a essência da arte, e a partir da qual é explorado um espaço da arte. Lembremos que a concepção de arte em Heidegger é histórica por excelência, pois a arte é instauradora de mundo enquanto instaura a própria história (Cf. HEIDDEGER; 1992, pp. 62-63), remetendo para o impensado (ou o aberto) da história realizando-a. Entretanto, se tal pluralismo pode ser pensado como resultado de uma filosofia ontológica da arte de caráter pós-histórico (A. Danto), ter-se-ia no mínimo um paradoxo ao escolher Heidegger para pensar tal contexto. Afinal, como uma filosofia/ontologia da arte de caráter histórico pode contribuir para pensar um momento supostamente pós-histórico da arte? A princípio trata-se de uma simples contradição, porque seriam dimensões incomensuráveis da arte. Mas é Heidegger mesmo que inclui na pauta de suas investigações o tema do espaço, cuja relação com o tempo histórico não é óbvia, mesmo quando se traz a relativização de espaço e tempo advinda pensada pela Física do início do século XX, em que ambos não interdependentes. É, portanto, o interesse de Heidegger sobre o espaço para pensar a arte que nos provoca algumas reflexões:

- A) O espaço da arte guardará alguma peculiaridade frente ao tempo (histórico)? O espaço poderia ampliar a visão meramente histórica (certamente reducionista) da arte empreendida por Heidegger ou apenas amplia o seu alcance histórico para dentro do que poderia ser não-histórico (o espaço)?
- B) Não seria a tensão presente na relação Ser e tempo histórico uma propriedade espacial dependente de uma articulação supostamente temporal?

II.

O texto que serviu de provocação para nós intitula-se *A arte e o espaço* (1969), um texto escrito para um livro de artista no qual figuram como autores ele e escultor Eduardo Chillida (1924-2002). Nele, Heidegger se prontifica a entender o espaço enquanto espaço, ou seja, sem deixar que nada de externo interfira naquilo que lhe é próprio. O seu esforço e sua exigência são justificados no sentido de que sem isso não se poderia chegar a saber o que é o espaço artístico. Ou seja, primeiro se busca saber o que é o espaço, depois o que é o espaço artístico. Sem aprofundar e se deter muito sobre as críticas que Heidegger faz à concepção de espacialidade em Galileu, Newton e Kant, tampouco à crítica de uma concepção técnico-física da espacialidade, devemos, entretanto, nos demorar um pouco nesse ponto. Ao propor experimentar o que é próprio do espaço através e somente desde o espaço, Heidegger pensa em desvincular o espaço das noções de

extensão (tridimensional), forma pura da sensibilidade (condição de representação) e ocupação (medida, mediado por números e manipulado com cálculos). Em outro texto, *Observações sobre Arte — Escultura — Espaço*, Heidegger é mais explícito quanto a seu diálogo com aqueles três pensadores do espaço e os desdobramentos dessas posições:

“(...) na física moderna desde Galileu e Newton, o espaço perde a distinção de possuir em si possíveis lugares e direções. Ele torna-se extensão tridimensional e uniforme para o movimento de partículas [enquanto pontos que têm massa, *Massenpunkten*], as quais não possuem nenhum lugar distinto, podendo estar em toda e qualquer posição do espaço. Kant concebe esse espaço, sempre ainda visto a partir do corpo físico, como o modo pelo qual o homem — sendo sujeito para si mesmo — representa de antemão os objetos que o afetam sensivelmente. O espaço torna-se uma forma pura da intuição que precede toda a representação dos objetos sensivelmente dados. O espaço não existe em si; ele é uma forma subjetiva da intuição da subjetividade humana.” (HEIDEGGER, 1964, p.18)

Para pensar o espaço como espaço, é preciso encaminhar a compreensão distintamente, sugere Heidegger. O espaço (*Raum*) é espaçar (*raeumen*), diz ele. Essa é a definição, na qual ele consegue dispensar qualquer mediação, seja ela uma representação, sua condição de possibilidade ou ainda uma compreensão objetiva ou instrumental do espaço. O recurso usado por Heidegger é tentar estabelecer uma relação direta entre a palavra (*logos*) e seu sentido (*logos*), sem os riscos de

uma mediação e para isso ele, então, vai escutar a língua em seus usos mais originários e esquecidos com recursos da Etimologia.

Voltando para *A arte e o espaço*, temos o seguinte: que espaço é espaçar no sentido de liberar lugar, e remete a uma origem linguística remota, a do roçar, desbravar, abrir lugar(es) na mata indo de encontro a ela. Tal espaçar é “arrumar” em um sentido duplo que também na língua portuguesa se deixa entrever: o de admitir/conceder (por exemplo quando dizemos “me arrume um lugar/trabalho!) e o de arranjar/endereitar (arrumar o quarto/o carro/etc.). Nesse espaçar tem-se a garantia da possibilidade de qualquer lugar. Lugar é a abertura de um canto [*Gegend*³], que só pode ser pensado a partir da extensão livre proporcionada por esta abertura na sua retenção para que as coisas possam reunir-se preservando-se, ou seja, enquanto pertencendo uma à outra. Tais coisas são lugares e são fundação, remetem ao movimento próprio do espaçar: “Nós deveríamos prestar atenção em que e como esse jogo recebe da extensão livre do canto a retenção/censura na copertença das coisas. Nós deveríamos aprender a reconhecer que as coisas mesmas são lugares e não apenas que pertençam a um lugar” (HEIDEGGER, 1969, p.11, tradução nossa). Assegurado o que é espaço, a escultura “seria a incorporação de lugares, os quais, preservando e abrindo um canto, têm reunidos ao redor deles algo de livre [abertura de mundo que é instauração da história], que assenta a todas as coisas permanência e aos homens uma morada no seio das coisas” (HEIDEGGER, 1969, p.11, tradução nossa). Percebe-se aí a manutenção, dentro daquilo que é a escultura, da fundação presente na arte quando ela incorpora lugares fazendo surgir a obra de arte, mas deixando livre o assentamento das coisas e homens.

II. A — PROVOCAÇÃO: APROXIMAÇÕES ENTRE ESPAÇO E TEMPO (HISTÓRICO)

Essa compreensão de espacialidade, se nós observarmos bem, recorre a uma dinâmica própria da relação Ser-tempo, ou seja, tem um caráter histórico-temporal. Quando Heidegger diz que o espaço, um substantivo, algo sem movimento interno próprio, é um acontecer e que esse acontecer que lhe é próprio é o espaçar, o que está acontecendo nessa estratégia investigativa é uma conjugação do substantivo: *der Raum raeumt* [o espaço espaça!]. Isso não é sem propósito, pois a intenção é aproximar espaço e arte. Arte é sempre um fazer, ou seja, um verbo, uma ação. Sua compreensão de arte requer uma dinâmica que relaciona ser e temporalidade. Mas sabemos que não é possível entender o trazer/pôr-em-obra-da-verdade sem o recurso do tempo em sua instância histórica: “porque a arte é, na sua essência, uma origem; um modo eminente como a verdade se torna ente, isto é, história” (HEIDEGGER, 1992, pp.62-63).

De outro modo, o que se trouxe não está mais em doação (esse pôr torna-se posto quando a coisa foi trazida), e o trazer e a doação permanecem encobertos nisso; essa relação tensionada entre essas duas instâncias marca a compreensão de obra de arte desenvolvida por Heidegger. Algo intimamente vinculado à verdade na/da linguagem, ao *hervorbringen* (produzir, proferir) do logos enquanto *poiesis* (poética) da arte: “Só na medida em que a linguagem nomeia pela primeira vez o ente é que um tal nomear traz o ente à palavra e ao aparecer. Semelhante nomear nomeia o ente para o seu ser a partir deste” (HEIDEGGER, 1992, p.59). Esse nomear, esse dizer que projeta (*ansagen*) é poético por excelência, é arte por excelência (Cf. HEIDEGGER, 1992, p.59), porque abre mundos rasgando a história.

Se esse é o caso, então qual é a efetiva importância do espaço para pensar as artes visuais (a partir da escultura) se o espaço precisa ser acomodado a uma dinâmica de conjugação próprio do verbo (e ainda relacionada, sobretudo, ao tempo histórico) para daí poder contribuir para pensar a escultura (*Plastik*)? O que observo é que o percurso rumo à origem do sentido em *Raum* → *Gegend* → *Gegnet* → *gegen* que parte de Espaço e chega ao sentido de “ir ao encontro de” desemboca em dois sentidos, um temporal (embora não histórico) — ir contra a noite; e outro espacial — ir mata adentro (Cf. nota sobre tradução do termo *Gegend*). E que Heidegger privilegia a espacialidade no *gegen* aproximando-o de uma noção histórica; o espaço já guarda originariamente um sentido temporal, Heidegger acrescenta a ele uma dimensão da história através de uma concepção “ontológica” de espaço (Cf. HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, §§22-24ss).

Para nós, aqui, basta que vejamos que o tema do espaço, mesmo nessa aproximação inevitável com o tempo (sem haver redução de um a outro), foi trazido por Heidegger num momento em que se começava a incluir a noção de espaço no processo de criação e de compreensão do que poderia ser arte. Os *Happenings*, a Arte Ambiental, as Instalações, a *Land-Art* (Arte de Paisagem) e as *Site Specific Arts* em geral dentre outras são alguns dos modos de criação no qual o espaço provoca, de uma vez por todas, os artistas pensadores e os pensadores das artes a tematizar também teoricamente a importância do espaço. Heidegger estava imerso nesse contexto e estava escrevendo um texto para Chillida, um artista que fazia parte desse contexto, com esculturas já conhecidas instaladas em locais públicos, urbanos ou não. Talvez por isso Heidegger tenha trazido o tema do espaço para seu pensamento da arte adaptando-o a

sua ontologia da arte: “escultura: a incorporação da verdade do ser na obra instituidora de lugares” (HEIDEGGER, 1969, p.13). Afirma em seguida, entretanto, que a verdade como desvelamento do ser não depende de uma tal incorporação, não tendo a espacialidade uma contribuição especial para se pensar a arte (plástica ou visual). Assim, temos a impressão, retomando o final de *A origem da obra de arte*, que “a essência da arte é a poesia [no sentido amplo exposto acima, de *ansagen*]” e nisso “construir e esculpir [...] acontecem sempre só no aberto do dito e do nomear” (HEIDEGGER, 1992, p.60), ou seja, num segundo grau de importância quanto à proximidade ao tema da verdade poética, este sim central e primeiro. O final do texto *A arte e o espaço*, entretanto, parece ainda mais enigmático, porque, citando Goethe, ele diz que o verdadeiro não precisa mesmo incorporar ou ter lugar, basta que paire pelos ares ao redor assim como o som dos sinos, grave e amavelmente. Me pergunto se isso é apenas uma metáfora espacial para pensar algo temporal (histórico) ou se, em algum sentido, essa espacialidade própria da arte pode ser pensada também espacialmente.

Ora, se Heidegger não viu mesmo tanta importância em investigar como o espaço efetivamente tem alguma serventia para pensar a arte visual, terminou, em todo caso, por ampliar o alcance da história para dentro da espacialidade (algo que poderia ser pensado de maneira não dependente da dimensão histórica). Não se pode dizer o mesmo da característica da tensão presente na relação tempo (histórico) — Ser, que depende de uma noção implícita de espacialidade, afinal não pode haver conflito ou luta sem canto (*Gegend*), no sentido de o “ir ao encontro de” ou de uma “região de encontro” (Cf. nota sobre a tradução do termo *Gegend*). Ou seja, embora o verdadeiro não precise de um canto pensado enquanto abertura, uma espacialidade

diferente pode ser imaginada, já que quando o som dos sinos perpassa e paira sobre nós, algo acontece, afinal ao menos imaginamos que gravidade e amabilidade se fazem existentes.

II. B — PROVOCAÇÃO: ESPAÇO E TENSÃO: CONFLITO OU EXPECTATIVA

O espaço originário, esse espaço pensante, digamos, pois que ele ganha vida ontológica segundo toda a criatividade heideggeriana, como pode ele contribuir para um acompanhamento teórico do pluralismo nas artes visuais?

Primeiro, para se estabelecer como espaço, ontologicamente, o espaço precisou assumir uma dinâmica própria da/na existência, ou seja, ele deixa de ser pensado como extensão, forma/condição de representação ou como podendo ser medido e calculado (ocupação). Vimos que Heidegger precisou conceber um sentido de espacialidade que remete a um uso originário e nesse processo ele consegue associar tal sentido à ontologia da obra de arte, propondo uma reflexão da escultura como incorporação da verdade da obra.

Uma característica que me pareceu importante nessa tarefa é a tensão surgida a partir da irredutibilidade entre os elementos envolvidos no processo poético (de produção) pensado por Heidegger, no qual se tem a obra de arte pensada a partir do desvelar próprio do Ser no seu retraimento. O artista torna-se empalidecido e o espectador torna-se invisível por causa da crítica à estética. Isto é, a impossibilidade de o ser se manter desvelado sem retraimento e desse ocultamento já incluir a expectativa do mostrar-se do ser sugerem uma tensão causada pela irredutibilidade das duas instâncias, uma à outra. Isso supõe um “ir ao encontro de”, um canto, sendo esta tensão talvez já um/o canto, quando pensamos que os sons do sino pairam de algum modo.

Transpondo isso para o acontecimento de muitas das obras de arte visual de hoje, que não está ligado a nenhuma verdade, que tem uma ou mais funções, que não se inquieta com autenticidade porque tem na diversidade uma de suas características (qualquer que seja o domínio), que depende, no seu processo poético, de um elemento externo, o espectador, mas do artista também, tem-se aí uma tensão desempenhando um importante papel de articulação para o acontecimento da obra de arte. Assumir a irredutibilidade e a tensão, mas, sobretudo, o processo poético ou produtivo como ponto de partida para uma compreensão da arte é algo que a noção de espaço permitiu incluir na pauta da teoria ou filosofia da arte. A tensão espacial explorada por Heidegger entre o desvelar necessário do Ser e seu encobrimento inevitável é inspiradora, sobretudo porque parece pressupor uma espacialidade implícita, como tensão, por exemplo.

Só que do ponto de vista da criação artística, ou seja, da constituição da atividade criadora, esses polos geradores de tensão em Heidegger precisam ser ampliados ou recolocados quando nos deparamos com a atualidade das artes, não apenas por causa da reinclusão do espectador ao círculo ocupado apenas pela obra e pela arte, mas, sobretudo, por causa da consideração de obras como um evento espacial e da inclusão de múltiplos polos quanto à realização/operatividade da obra. As teses que venho desenvolvendo a partir da perspectiva do *Ambiente da arte* explora justamente esta condição espacial da teoria ampliando os polos geradores da tensão. Essa tensão do ambiente da arte não é um *polemos*/um conflito ou um “ir ao encontro de”, pelo menos não diretamente, mas sim uma expectativa de a obra vir a acontecer quando seus elementos entram em ação.

III.

A atividade criadora e a realização da obra de arte sob a ótica do ambiente da arte dependem de um processo especial de comunicação entre espectador e artista. Tal processo sugere que o artista/autor depende de algo que não está sob sua jurisdição, ou seja, que depende, em certa medida, do espectador. O artista precisa dispor o que ele produz de maneira que haja uma comunicação com o espectador, não no sentido de garantir a transmissão de alguma informação, mas de garantir as condições necessárias para a ação do espectador. A partir dessa visão, que guarda claras e profundas aproximações com a arte ambiental de Hélio Oiticica e sua leitura de Marcel Duchamp, a peculiaridade da arte visual produzida nos últimos decênios quanto ao tema da criação é, portanto, uma co-dependência para o acontecimento da obra. O artista continua como tal, embora não seja tomado como gênio. Não há tampouco algo como uma ditadura do espectador, um radicalismo fruto das ideias revolucionárias da arte hoje em dia chamada participativa ou colaborativa (que banaliza a interação), um extremismo individualista da parte referente ao espectador, cujo ponto oposto é justamente o gênio, um extremismo da parte do criador. Nem se trata de uma espécie de processo simultâneo de criação, no qual o artista faz um pouco da obra e o espectador uma outra parte, que, unidas, dão origem à obra. Não se trata da aproximação de duas metades que se unem, mas de duas totalidades que se colocam uma no lugar da outra.

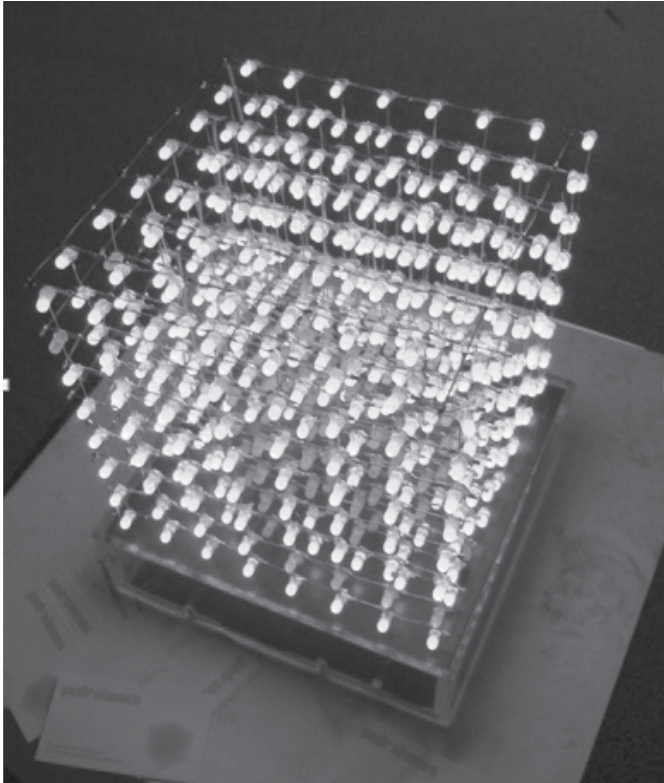
O artista realiza seu trabalho, continua responsável pela criação, mas depende de uma participação. O processo de comunicação/interação, aqui, é especial porque só se realiza quando o que o artista fez é, de algum modo, operado pelo espectador. A tematização desse ponto de equilíbrio se funda sobre um processo de comunicação, no qual um excesso de

informação termina por conduzir em demasia o espectador, como a presença muitas vezes exagerada dos mediadores ou guias que terminam por mostra tudo realizado impedindo uma tensão saudável para a construção da obra. Por outro lado, uma carência de informação dificulta o trabalho do espectador em reconhecer o trabalho do artista como algo a ser operado ou construído; e quantas instalações, intervenções na cidade, performances são ignoradas por esse motivo! Esse é um ponto crucial do Ambiente da Arte que entendo como tensão operativa, na medida em que a obra estar por acontecer, estar por ganhar existência. Quando obras são expostas e ninguém percebe que aquilo está na iminência de se tornar parte de uma experiência artística, não há tensão e a obra não ganha existência, como acontece em muitos casos.

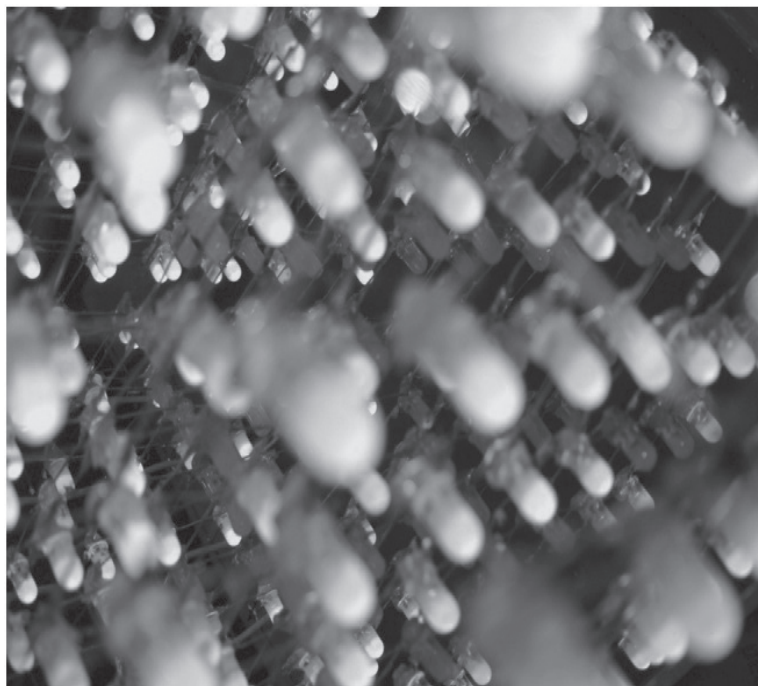
Nas obras de arte digitais, gostaria de mencionar como isso acontece em *Pedralumen* (2008, Poéticas Digitais), na qual a própria comunicação se encontra em questão como mera troca de informações. Nessa obra, comunicação é explorada justamente como um evento de comunhão e partilha de algo (de um espaço) a partir de um acordo em dar e assumir tal espacialidade. Do meu ponto de vista, explora-se nessa obra o seguinte: que tipo de comunicação efetivamente está presente no acontecimento da obra de arte baseada em novas tecnologias? Enquanto transmissão ou troca? E qual a relação com a comunicação não discursiva própria da estética clássica (pensemos no *sensus communis* de Kant (1994; §§38-40), por exemplo)? Aqui, percebe-se que esse resgate histórico promovido por uma revisitação não pretende suplantá-lo, mas absorver; não pretende revolucionar, mas incorporar. Aí reside a generosidade não apenas da obra, mas da maneira como a consciência histórica é colocada, porque se trata

de uma relação não determinante com o passado histórico, porque não pretende suplantá-lo recusando-o como inútil (essa é justamente a crítica de Danto à Era dos Manifestos!).

Em *Pedralumen*, portanto, temos um cubo feito de leds azuis que se encontra em uma sala de exposição, mas conectada via web a seu site, no qual internautas podem deixar mensagens que serão exibidas em projeção próxima à pedra, na sala onde ela se encontra exposta.



Pedralumen (2008), Exposição Em Meios # Arte e Tecnologia, Museu Nacional Honestino Guimarães, Brasília. Fotografia: Acervo pessoal Miguel Gally.



Detalhe Pedralumen (2008). Exposição Em Meios # Arte e Tecnologia, Museu Nacional Honestino Guimarães, Brasília.

Fotografia: Acervo pessoal Miguel Gally.

Essas luzes acendem e brilham gradualmente conforme a proximidade física da(o) internauta, ou seja, conforme a distância do endereço IP (do computador) de origem do internauta e o local de exibição da pedra azul de leds: quanto mais perto, mais brilho, quanto mais longe, menos brilho. Há ainda um atraso proposital entre o acender e o acesso ao site. O espectador na exposição vê apenas o cubo e seus leds (a pedra) lentamente acedendo e apagando conforme os acessos dos internautas. Pode demorar uma dezena de minutos ou mais para ver mudanças. Os internautas não vêm

a pedra, nem a imagem dela em tempo real. Entre o artista e os espectadores na sala de exibição, há o espectador internauta.

Em *Pedralumen*, a crítica a uma interatividade mecânica e veloz que reproduz uma comunicabilidade própria do cotidiano termina sendo quase um pretexto para que se exercite a coexistência equilibrada dos continentes do espectador (dividido em dois grupos) e do artista nessa análise via comunicabilidade. Se, por um lado, a troca de informações pode caracterizar um modo de comunicação, no qual esse *dar lugar* não é privilegiado, porque só se quer emitir e enviar informações; por outro lado, a comunicação pode exigir mais do que “poder receber ou enviar” dados via um médium, interpretando-os ou não, porque exige também, sobretudo, um esforço de aproximação, no qual tolerância, escuta e paciência, por exemplo, são requeridos como centrais. Kant pensou essa aproximação desde a pressuposição da existência das mesmas faculdades de conhecer, pensou na universalização de um procedimento cognitivo dessas faculdades pressupostas quando elas não constroem conhecimento (KANT, 1994; §§6-8; 38-40). A origem do *sensus communis* está aí. Se, hoje, uma tal universalização pode soar formalista sem levar em conta uma alteridade/pluralismo de sujeitos (histórico-culturais) ou mesmo impositiva, por outro lado, é altamente relevante para a ideia de comunidade que se possa compartilhar algo (sentimento) universalmente de modo não-discursivo. O que a arte visual (não só eletrônico-digital) termina exercitando em seu processo de criação, acredito, é como pode haver compartilhamento e comunicação entre continentes distintos sem, necessariamente, usar os recursos de qualquer linguagem (discursiva, corporal, visual, sonora, etc.) que suponha a troca de informação como algo central, e sem a pretensão de se tornar, a arte visual mesma, uma linguagem (passível de uma gramática, com uma sintaxe, etc.). O exercício de conexão, aqui aparentemente formal e vazio, no

fundo é um exercício de dar e assumir lugar, uma comunicação com fortes laços voltados para a criação de uma espacialidade.

O que se partilha entre os continentes do espectador e do artista é o espaço físico da obra, é o espaço da/para a criatividade e a manutenção da abertura desse espaço, que é reforçada pela flexibilidade e equilíbrio de forças dos continentes envolvidos. O exercício comunicacional levado a cabo por tais obras explora a comunicação como um evento de encontro e construção do conteúdo propriamente a ser comunicado, ou seja, as obras não carregam consigo apenas uma informação (seja ela um significado, expressão, sentimento, etc.) a ser transmitida, mas uma provocação para a construção de um evento comunicacional espacial no qual se dá e se assume lugares, ao mesmo tempo gerando as condições para isso. Ou seja, sem que haja um tomar do outro ou recusar ao outro tal espaço. Essa tensão espacial não se baseia, assim, num resistir, recusa ou em um “ir ao encontro de”, mas em aceitação e doação, ou seja, não na disputa, mas em uma generosidade.

IV.

Podemos apontar criticamente que o esforço de incluir Heidegger num debate estético é no mínimo um contrassenso, já que um dos seus maiores esforços era livrar a arte da estética. Quando pensamos uma espacialidade a partir de uma relação com o espectador, parece que apenas estamos trazendo de volta um assunto (o do gosto ou contemplação, por exemplo) que para ele já se apresentava superado desde outros pressupostos, como a verdade da arte, a relação ser e ente, e a espacialidade vista como derivada disso. Acontece que o Ambiente da Arte não guarda apenas certa estética, mas também certa poética, porque trata de como obras tornam-se existentes.

Isso, entretanto, sem que uma referência imprescindível à história prevaleça como critério central, o que me parece ampliar possibilidades de reconhecimento das obras de arte.

Seguindo Heidegger, a partir da conclusão de *A origem da obra de arte*, talvez pudéssemos dizer que a arte como instauradora de mundo, de história, está para a tarefa do pensamento do ser, assim como arte entendida como “suplemento” ou manifestação corrente da cultura está para os entes. Se arte autêntica é instauradora de história, tudo o que parece arte e não é autêntico, não é arte. É por isso que o pensamento de Arthur Danto é tão importante nesse contexto, porque entender arte visual enquanto *significado incorporado* pode servir sim para avançarmos naquilo que uma ontologia da arte se pretende quando se depara com o pluralismo de obras pensando sua totalidade. Entretanto, a crítica levantada contra Heidegger quanto a uma restrição de sua ontologia frente a uma consciência histórica como critério pode ser direcionada também para Arthur Danto. A redução que a filosofia ontológica da arte em Danto traz não é a mesma, evidentemente: ela reduz as obras a uma discursividade (Cf. Gally 2007; 2010). Ora, para uma obra que tem na emoção sem significado (Ernesto Neto me parece um ótimo exemplo) seu ponto de partida não podemos procurar o que ela diz sobre o mundo sem antes violentá-la. Sua ontologia dos significados incorporados, apesar de flexível e ampla, termina forçando o surgimento de aspectos discursivos em obras que primariamente não o têm como centrais, embora possam sempre dizer algo sobre o mundo. No ambiente da arte, o elemento discursivo (mediato-conceitual) pode ser uma direção de realização da tensão operativa do mesmo modo que o é a história pensada seja como memória (elemento mediato não discursivo) seja ainda como discurso (mediato conceitual das grandes narrativas). Para pensar assim, entretanto, o ponto central passa a ser a espacialidade comunicacional, não mais tais direções. Passa

a ser a tensão operativa entre espectador e artista quando eles se colocam um no lugar do outro, partilhando e criando esse espaço. Se, com isso, mais ampliamos do que fechamos a compreensão de arte visual, permanece para mim como uma questão...

NOTAS

¹Este artigo tem origem e reproduz parte das conferências preparadas para a *I Reunião de Estética e Ontologia da Arte: Arte e Espaço*, do Programa de Cooperação Acadêmica (PROCAD/CAPES) UFRN/PUC-Rio, 28-31.03.2010 (Natal, Brasil) e para o *XVIII International Congress of Aesthetics*, Peking University, 9-13.08.2010 (Pequim, China).

²Professor de Estética & Filosofia da Arquitetura junto ao Departamento de Teoria e História e ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação ambos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Email: gally@unb.br.

³É preciso explicar a aparente divergência quanto à tradução do termo *Gegend* [Region (ing.); Contrée (fr.); Contrée ou “região de encontro” (port.)]. Heidegger se utiliza de um recurso etimológico para assegurar o sentido de *Gegend* remontando a uma suposta origem vinculada a *Gegnet*. Antes de defender propriamente que palavra usar para traduzir um termo, devemos assegurar a clareza de seu sentido, para daí achar algo mais apropriado dentro da língua portuguesa. A palavra *Gegend* no seu uso cotidiano dá conta de algo que nós entendemos como “os arredores (de algum lugar)”, a “região (em torno de algum ponto)”, “lado” ou “canto” como podemos ver nos exemplos a seguir: *die besten Gueter der Gegend - les meilleures terres de la contrée; Von einer Gegend zur ander - de contrée en contrée; die Gegend um Paris/um die Donau — les environs de Paris/Donau; die Stadt liegt in einer schoenen Gegend am Meere — ... est située dans une belle contrée prêt de la mer; die obere Gegend des Bauches - la contrée epigastrique; man teilt den Himmel in vier haupten Gegend* (divide-se o céu em quatro principais cantos); *aus welscher Gegend kommt der Wind? De quel côté vient le vent.* [MOZIN et all; 1823, p.375]. Seguindo o próprio uso

da língua portuguesa temos, por enquanto, como tradução mais apropriada para *Gegend*: “canto” seguindo seus usos conhecidos: dos/nos quatro cantos do mundo; sai vagando por aí pelos cantos; o canto do corpo que está doendo; a cidade fica em um canto lindo perto do mar; de que canto do mundo você vem, etc. Mas falta ainda, seguindo os passos de Heidegger, vincular “canto” e “confronto” ou *Gegend* e *Gegnet*, o que ele mesmo não mostra muito claramente como acontece. Mas temos uma dica interessante no dicionário etimológico produzido sob a direção de Wolfgang Pfeifer (1997, p.410), no verbete *Gegend*, no qual temos como sinônimos *Landschaft* (paisagem) e *Gebiet* (área) e onde encontramos que *Gegend* é uma derivação da preposição *gagan*, *gegin* do antigo alto (padronizado) alemão e manda compará-la com a preposição *gegen* (contra). O que encontramos no verbete *gegen* (p.409) ajuda a entender qual a vinculação entre “canto” e “contra”, permitindo que entendamos *Gegnet* como o que está contra, em confronto, mas intimamente vinculado a um sentido que envolve originariamente espacialidade. *Gegen* é contra (“*wider*”) no seguinte sentido: “de encontro a”, “na direção de”, “em relação a”, ou ainda, “em cambio de”. *Gegen* fornece muito arcaicamente a noção de direção para (*auf etwas zu*, *auf etwas hin*) seja “espacialmente, ir andando contra a mata” (*raeumlich gegen den Baum laufen*) seja “temporalmente, contra a noite” (*zeitlich gegen Abend*). Daí se desenvolveu posteriormente um uso de “contra” como hostilidade, como o de lutar contra alguém ou contra um estado de coisas, etc. *Gegnet* é, supostamente, esse “em confronto” nesse sentido mais originário de *gegen*, de desbravar a mata/noite criando um canto. Fica a ser desenvolvido se e como, na língua portuguesa, a etimologia da palavra “canto” remete e se conecta a “contra”, como pudemos observar acontecer na língua alemã. Uma dica é que canto, do latim *canthus*, significa o aro de ferro que cobre a roda de madeira (sec. XVI); e “contra” guarda, também como *gegen*, um sentido arcaico de “ir ao encontro de”. *Gegend* foi traduzido por Márcia Schuback como “contréa” seguindo a tradução francesa e por Alexandre de O. Ferreira como “região de encontro” (HEIDEGGER, 1964, p.20, em nota do tradutor). Nosso esforço pretende apenas complementar essas variações com uma alternativa que se aproxime do uso que fazemos dela na língua portuguesa.

REFERÊNCIAS

DANTO, A.C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997.

DANTO, A. C. (2004). “Crítica de arte após o fim da arte”. Tradução M. Gally, L. Aguiar e C. Barbosa. *Revista de Estética e Semiótica* (Brasília), Ano 3/N.2, 2013.

GALLY, Miguel. (2007) “O ambiente do belo e o pluralismo nas artes visuais: Para uma atualização da ‘Crítica da Faculdade de Julgar Estética’ de Immanuel Kant”. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível on-line: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=88384 (Capítulos I e VI).

GALLY, Miguel. (2010) “O sensível contemporâneo e a questão do espaço:

Reflexões a partir do *ambiente das artes visuais*” In SOULAGES, François [et al], *O sensível contemporâneo*. Salvador: Editora UFBA, 2010. Disponível on-line:

https://www.academia.edu/11782184/O_sens%C3%ADvel_contempor%C3%A2neo_e_a_quest%C3%A3o_do_esp%C3%A7o_no_Ambiente_das_Artes_Visuais

KANT, Immanuel. (1790/94) «Crítica da Faculdade de Julgar Estética» da *Crítica da Faculdade de Julgar*. Tradução Valerio Rohden, Rio de Janeiro : Forense, 1994.

KIMMELMAN, Michael (2005). *The Accidental Masterpiece: On the Art of Life and Vice Versa*. New York: Penguin.

HEIDEGGER, M. *Die Kunst und der Raum/L’art et l’espace* (1969). Frankfurt a/Main: Vittorio Klostermann, 2007 [Para

mais detalhes sobre a origem da publicação Chillida, Eduardo & Heidegger, Martin. *Die Kunst und der Raum/L'art et l'espace. St Gallen, Ed. Erker, 1969*: http://www.museochillidaleku.com/homenajealemania/web_alemania_DEF.pdf]

HEIDEGGER, M. „Der Ursprung des Kunstwerkes“ (1935/1936). In *Holzwege* (Gesamtausgabe, Bd.5). Frankfurt a/ Main: Vittorio Klostermann, 2003, ed. 8.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Tradução Maria C. Costa. Lisboa: Edições 70, 1992

HEIDEGGER, M. (1964). “Observações sobre Arte — Escultura — Espaço” Tradução Alexandre de Oliveira Ferreira. *Revista Artefilosofia* (Ouro Preto), n.5.2008.

HEIDEGGER, M. (1927). *Sein und Zeit*. Tuebingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, ed. 19.

MOZIN, Dominique Joseph; BIBER, J.Th e HOELER, M. *Neues vollstaendiges Woerterbuch der deutschen und franzoesischen Sprache*, Stuttgart und Tuebingen: J.G. Cotta Buchhandlung, 1823.

PFEIFER, Wolfgang. *Etymologisches Woerterbuch des Deutschen*, Muenchen: DT Verlag, 1997.