

Challenges of Art and Aesthetics in the 21st century

[Editor: Pedro Duarte]

SUMMARY

p. 3 / Pedro Duarte – *Presentation.*

p. 5 / Marcia Sá Cavalcante Schuback – *Les défis de l'art et de l'esthétique au XXIe siècle.*

p. 24 / Federico Vercellone – *Art and Human Practice in the Image Society.*

p. 41/ Pedro Duarte – *A consciência do Instante.*

p. 53/ Tania Rivera – *O Sujeito e as Linhas do Mundo. Psicanálise e Arte, Hoje.*

p. 69/ Bernardo Barros Oliveira – *Considerações sobre narrativa e experiência na “era digital”: o caso do “Binge-watching”.*

p. 94/ Nicola Emery – *Cartesio e la vertigine di Venezia.*

p. 109/ Rodrigo Duarte – *O lugar do corpo. Uma avaliação crítica da somaestética de Richard Shusterman.*

p. 125/ Alessandro Bertinetto – *The Birth of Art from the Spirit of Improvisation.*

p. 155/ Adolfo Vera Peñaloza – *La temporalidad de la ruina en la obra visual de Claudio Berton.*

p. 175/ Sheril D. Antonio – *Identity, Originality, Multiculturalism and Accountability in 21st Century Art.*

p. 187/ Paolo D'Angelo – *La sfida delle neuroscienze.*

p. 208/ Pedro Erber – *Jamais fomos contemporâneos: a antropofagia de cá pra lá.*

p. 232/ Marc Berdet – *Gravity ou l'insoutenable légèreté des masses.*

p. 244/ Beatriz Sarlo – *El saber del coleccionista.*

Presentation

The challenges of art and aesthetics in the 21st century can be perceived from a simpler and less pretentious challenge: that of editing a volume of a periodical like *Quadranti* about such challenges. For the art and aesthetics of the 21st century there is no common denominator, apart from this strange number that appears (at least in Portuguese) in Roman numerals like XXI – by itself an anachronism worthy of note, a challenge for us, since it replaces the usual 21. There is no way, however, to give the challenges of art and aesthetics in the 21st century a word as strong as those which during the 20th century have so often claimed to bring them together: Futurism, Cubism, Dadaism, Surrealism, Constructivism, Expressionism, Tropicalism. For our contemporaneity, there is only this: a number, XXI. No one is the absolute holder. No one will cry out to represent it. No one is its spokesperson. There is a lot of confusion and a lot of transformation at the same time, although our categories for understanding what is going on seem to age as soon as we try to master them.

In this sense, perhaps the challenges of art and the aesthetics of the 21st century arose in the late 20th century. In the final decades of the last century, art and aesthetics were no longer expressed primarily through organized and collective movements of the avant-garde. There were already no words of this kind that would give the adequate keys to open the doors – for the production of works and critical understanding – of a different era that appeared on the horizon. Take, for example, the plastic arts in Brazil of the 1980s. There was talk of a "Generation 80". Notice: there was no longer a single name capable of pointing out the common style of the different works and the convergent proposal of those poetic projects. It was just a number. Similarly, now what we have is only the number XXI. At that time, the singer Caetano Veloso wrote, in a music: "and I, less foreigner in the place than at the moment". It was not the country or the place that seemed strange. It was the age: the

moment. The challenges of the brief 20th century were succeeded by those of the strange 21st century. In it, we are all strangers in some way.

The challenges of the art and aesthetics of this century, therefore, are varied and very different from each other. The organization of this volume of *Quadranti* did not attempt to correct or conceal this openness, at the same time bewildering and libertarian; on the contrary, what was sought was to explore it, in a tantalizing and essay-est way. It could be that by the subjects, sealed by the authors, there is a mosaic to be found here, more than a portrait. It was not the case of exhausting or mapping out all the challenges, but of an effort that understands how much the very ideas of exhaustion and map may not be relevant to the way in which the challenges of 21st century art and aesthetics are shaped. They seem more like labyrinths, recalling those of tales by Jorge Luis Borges, or invisible cities, like those of the novelist Italo Calvino. It is up to us to find the courage to lose ourselves for them, rather than to seek a quick exit. If for no other reason, because the century has just begun, we hardly know what will become of it and what will become of us in it.

The 21st century sometimes seems to be just the cipher to say: the present, the today, our time. How it can be understood and the extent to which we can become its contemporaries is what appears throughout the various articles that follow, each in its own way, with its styles and its marks. If there is no possible abstract for them, there is the common appreciation that is left here to each of the authors who have been willing to contribute to this volume of *Quadranti*. I am also grateful to the director of the periodical, Rossano Pecoraro, who invited me to organize this issue, and to the entire technical team of *Quadranti*, whose work made this publication possible.

Along with my thanks to them, there is here an invitation to you that now look at those words. In the midst of the use and abuse of them in our daily lives, perhaps here may arise paths in which its habitual excess of emptiness finds, instead, some thought.

Pedro Duarte

Rio de Janeiro, November 2018

Les défis de l'art et de l'esthétique au XXI^e siècle

Marcia Sá Cavalcante Schuback •

Es sind die Bemühungen dessen, der, überflogen von Sternen, die Menschenwerk sind, der, zeltlos, auch in diesem bisher ungeahnten Sinne und damit auf das unheimlichste im Freien, mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend.

*Paul Celan*¹

1. XXI^e siècle – Le conte d'un comptage

Il existe d'innombrables modes de comptage. Non seulement parce que les chiffres sont nombreux, mais parce qu'il existe d'innombrables systèmes de comptage. Nous connaissons autant le comptage progressif dans une ligne de développement que le régressif pour le lancement de fusées. La distance entre deux points peut être comptée par le temps qu'il faut pour fumer des cigarettes ou par les minuteurs utilisés par les athlètes dans un marathon. Nous comptons les secondes, les minutes et les heures, qui s'allongent ou se compressent en fonction du degré d'angoisse ou de joie, d'attente ou de souffrance. Les comptes peuvent être exacts ou probables, justes ou

• Department of Philosophy - *Södertörn University*.

¹ Paul Celan. *Anspruch anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, s. 129.

approximatifs. On conte des années et des siècles, soit pour essayer de séparer l'inséparable de la biographie personnelle et de l'histoire collective, soit en cherchant de les réunir dans une Histoire avec majuscule. À ces comptages ils s'ajoutent encore les comptes des ères, qui nous rappellent la façon dont les histoires de chacun et de l'histoire du monde sont inexorablement liées à l'histoire du ciel et de la terre, du cosmos de la nature est de la nature du cosmos. Dans tous ces comptages, du plus petit au plus grande, microscopiques ou macroscopiques, la duplicité du terme compte/conte, qui dit autant faire des comptes que raconter des histoires, se fait explicite. Cette duplicité n'est pas cependant symétrique, car si chaque comptage est un conte, en racontant dans leurs comptes sur leurs procédures, chaque conte n'est un compte. Dans cette oscillation entre récits et comptes, l'expression «XXIème siècle» semble dépasser soit les récits, soit les comptes d'un siècle. Le XXI semble avoir remis en question les façons courantes de raconter sur les temps. C'est parce que le temps indexé comme XXI se présente comme un temps qui ne compte plus avec le temps. XXI est le temps où, en ne faisant que compter, les choses et les indices, les êtres et les données, la vie et la mort, ne comptent plus avec le temps. L'élimination de l'"avec", qui force à le compter à ne faire que des comptes, fait oublier qu'il n'y a pas seulement un "compter avec" le temps mais aussi un conte/récit du temps. Le temps compte et raconte. Le temps compte et raconte du temps.

Ce que le temps raconte - le temps du XXIe siècle – c'est d'un temps hors du temps, à la fois dans le sens d'un temps qui ne donne pas du temps au temps et de ne plus avoir du temps, étant le temps de la fin (s) de temps (s). Les récits de ce temps sans temps restent sidérés par le motif de la fin que, depuis longtemps, traverse les discours théoriques modernes: la fin de l'art (Hegel), la mort de dieu (Nietzsche), la fin de la pensée (Heidegger), la fin de l'histoire (Fukuyama), la fin de l'homme (Foucault et Derrida), la fin du sujet (post-structuralisme), la fin des utopies, la fin du monde (cosmogonie archaïque, médiévale et contemporaine), la fin du monde et de la vie et même la fin de l'être, comme Heidegger a cogité dans ses carnets noirs. Le motif de la fin correspond au « ton apocalyptique », déjà observé par Kant, qui se reprend et réitère même dans les discours qui visent à mettre fin à des discours sur la

fin. La prolifération des discours sur le post - post-moderne, post-structurel, post-colonial, post-humains, post-histoire - est toujours encore le discours d'une fin qui ne cesse de finir, de l'apocalypse de cette fin. Le ton apocalyptique présent dans divers récits théoriques de la fin du temps est le ton de la vision terrifiée et terrifiante d'un « invité » spectral, qui frappe sinistrement à la porte moderne de la culture européenne-occidentale et que Nietzsche a bien identifié comme étant la grande question, le grand défi du temps - la question du nihilisme européen. Cet hôte fantomatique apporte la question terrifiante du rien et du néant, ou pour utiliser des formulations plus proches de Bataille, la question de la « souveraineté de rien » et du « rien de la souveraineté. » Sans un Dieu absolu, sans une raison absolue, sans une finalité ultime, la question du sens se retrouve livré aux défis du néant, qui sont ceux de l'insensé et du dénué de sens. Sans direction téléologique, la vie se débat dans la désorientation de ou ne pas avoir où aller ou d'aller partout.

Le ton apocalyptique qui accompagne les récits théoriques modernes connaît cependant plusieurs tons. Il connaît le grand ton de la révolution, qui revendique la fin des temps et le début d'un temps nouveau. C'est le ton de l'euphorie d'un degré zéro du temps. Le temps révolutionnaire connaît la fin des temps comme l'inauguration du temps d'une téléologie de la justice de l'histoire et du sens. A l'absolu de Dieu et / ou de l'esprit, c'est-à-dire d'une raison transcendante, le temps révolutionnaire propose l'absolu de l'histoire, celui d'une raison immanente. Le ton apocalyptique de la révolution cherche à construire un sens unique et total sur le terrain mouvant de l'insensé et du n'importe quel sens, sur lequel repose la modernité. La pensée du commencement d'un temps nouveau qui met fin aux temps passés, la pensée de la révolution, est née déjà contrerévolutionnaire car la construction d'un seul sens unique et total, de par sa logique même, doit annihiler la révolution. La pensée moderne de la révolution est d'une part politico-sociale et d'autre part économique, présentant deux modèles de révolution, la française et l'industriel-technicienne. Depuis sa genèse, le défi de la pensée moderne de la révolution est celle d'un choix entre « ajuster » la vie politique et sociale à la nouvelle vie du capitalisme technico-industriel ou de révolutionner les techniques industrielles de la vie - les rapports de production, les formes de vie, les relations politiques et sociales. Les

conversions et tournants contre-révolutionnaires de la révolution, la présumée « trahison du communisme » et le sentiment de déception avec les idéaux révolutionnaires modernes, le discours sur la « fin des utopies » sont des récits qui ont imprimé au ton apocalyptique encore un ton morbide, le ton d'un "non-plus" et "plus-jamais". Au moto apocalyptique de Karl Liebknecht: "la révolution est morte; Vive la révolution ", un autre s'est fait senti entre les lignes de l'histoire, et qui pourrait être résumé dans les paroles: " la révolution a vécu; que la mort de la révolution ne meurt pas. La Révolution meurt quand une révolution est définie comme la construction d'un sens immanent, unique et total sur le sol sans fond du sans sens et du n'importe quel sens. Quel autre sens peut-on alors conférer à la révolution socio-politique? L'histoire a conservé le sens technico-économique de la révolution, celui d'un manque de sens qui garantit la prolifération des sens. La révolution industrielle - ce qui signifie, dans sa fondation, la révolution technique qui continue d'être révolutionnée, de la technique à la technologie, la technologie à la techno-media, techno-media à la « télématique » (Flusser) est la révolution du sens qui se rend n'importe quel sens et donc un sens sans aucun sens. Le capitalisme technique et médiatique ne peut être que libéral et global parce qu'il exprime l'idéal d'un l'insensé qui peut devenir n'importe quel sens et donc d'avoir un sens dans n'importe quel temps et espace, à tout moment et en tout lieu, pour n'importe qui. Pour un tel «libéralisme» du sens, aucun sens ne peut être son propre sens, et doit donc se vider du sens et surtout de sa question.

Le «capitalisme technico-médiatique», la «mondialisation» sont d'autres noms pour le nihilisme, cet invité spectral identifié par Nietzsche. En ce qui concerne le nihilisme, ce que ces termes apportent au jour ce sont les interstices de la pratique nihiliste de dévaluation des valeurs, d'évidemment des sens à travers la prolifération sans cesse des valeurs e des sens. Ces termes sont des indicateurs de la dynamique nihiliste qui est la dynamique d'incessante transformation, à savoir une transformation qui transforme continuellement tous les sens, sauf le sens de transformation. La transformation constante est une contradiction dans les termes et ce que cette expression indique est en fait *un statu quo*, la situation du conformisme global, c'est à-dire d'une transformation que transforme tout sauf la transformation. Une autre

façon de dire "constant" est dire "tout le temps". "Tout le temps" dit en fait sans aucun temps, la dis-temporalisation du temps. Dans cette dynamique d'excès, d'un remplissage de sens qui vide le sens, on n'est plus devant ou dedans une « crise » de sens. Il ne s'agit plus de considérer les temps « d'aujourd'hui » comme une transition d'un monde bâti sur des valeurs X à un autre monde qui repose sur des valeurs Y, une transition qui relierait ces deux « mondes » par une ligne continue d'un même processus. Les temps « d'aujourd'hui » témoignent l'énigme d'un temps qui passe tout le temps sans passer, d'un excès qui annule, d'un remplissage qui vide, d'une transformation continue qui se maintient et se veut non transformé et non transformable. Le capitalisme est une expansion du pouvoir (Arendt) précisément parce qu'il maintient sa dynamique de transformation non-transformée. Ce qui change radicalement ce sont les rapports de temps et d'espace, qui ne permettent plus la comparaison entre ici et là, avant et après, car l'« aujourd'hui » est devenu la promesse d'un temps qui est dans tous les temps, d'un lieu qui est dans tous les lieux. Ni crise de sens, comprise comme un moment critique de discontinuité où une autre direction peut s'installer, ni transformation de sens, comprise comme passage d'une forme antérieure à une ultérieure, en témoignant la direction d'un processus continu de formation. Aux idées de « crise » et « transformation » correspondent des visions de l'histoire soit comme une série de ruptures et discontinuités (crise), soit comme série d'étapes dans un processus de formation en vue d'une nouvelle forme. « Aujourd'hui », ces représentations de ce qu'est une « transformation », soit par interruption ou par continuité, se montrent si non épuisées, sans doute, mélangées, ambiguës et surtout impuissantes pour penser le « XXI siècle ». Plus approprié serait-il de parler d'une « mutation » (Nancy, Novaes) parce-que dans la mutation ce qui change c'est précisément le sens de l'identité et de la différence, le « code génétique » de leur propre transformation.

Avec le terme « mutation », il se dit qu'en cause c'est le défi d'une transformation du sens de la transformation, car alors seulement serait-il possible de venir au langage un sens du sens qui ne tomberait pas dans les pièges ou bien d'un sens totalitaire du sens (un seul sens qui contrôle tout le sens), ou bien d'un libéralisme du sens (du n'importe quel sens qui vide tous les sens). Le XXIe siècle est le siècle

de la « mutation » du sens dans tous les sens – c'est le siècle défié par la mutation des formes non seulement de penser et de vivre, mais surtout de la sensibilité. La polysémie du mot sens, sauvegardée dans plusieurs langues, fournit des indices dignes de mention. Dans les langues latines, sens désigne l'intelligibilité, la sensibilité et aussi l'orientation. Le sens est ce qu'on pense, ce qu'on sent et ce qui guide une recherche. Cette polysémie ne se réduit pas à un simple jeu de conventions qu'un rationalisme linguistique grammatical a depuis longtemps superposé au sens du langage. Elle révèle au contraire que à tout système rationnel, même le plus formel et numérique, correspond un schéma de sensibilité, qui est le plus souvent la sensibilité de l'insensibilité. Clarice Lispector a appelé « sentimentation » l' (in)sensibilité rationnelle, qui expose la conjonction inaliénable de raison et sensibilité même dans les efforts pour nier cette conjonction. Si la question que le XXI^e siècle expose est celle de la mutation du sens, celle –ci doit être comprise comme mutation de la sensibilité des et pour les sens. Le domaine de la technique planétaire dilate et solidifie globalement une dynamique de «sentimentation », d'une (in)-sensibilisation rationnelle qui est à la fois une rationalisation du sensible et des ses sensibilités. Dans cette mutation, non seulement les formes de vie et du vivre se trouvent en danger et au risque, mais aussi la vie de la vie elle-même. Le risque est cependant également la chance (Nancy), la possibilité de rompre avec des systèmes de sentimentation pour trouver d'autres formes de vie capables d'un « penser-sentir », pour rappeler une expression prometteuse de l'écrivain brésilien Guimarães Rosa. Le défi est de découvrir une chance à d'autres sens, la possibilité d'autres formes de penser et de sentir, en fait, une chance aux pensées sensibles et à des sensibilités qui pensent, au sein du risque de la croissante désensibilisation de la rationalisation instrumentale, utilitaire, calculatrice, artificielle de toutes les domaines de la vie et du vivre.

2. Le défi des sens

Mais comment comprendre un défi? Qu'est-ce qui propose le titre "Les défis de l'art et de l'esthétique au XXI^e siècle"? Prévisions et / ou prescriptions? En tant que siècle de mutation du sens dans tous les sens, "le XXI^e siècle" apparaît comme le

siècle qui mobilise tous ses efforts pour une prévisibilité et un contrôle maximale, mais qui, précisément pour cet excès d'effort, devient le siècle le plus imprévisible. Toute tentative de prédire ce qui peut arriver tend à répéter ce que l'on sait déjà de ce qui s'est déjà passé. Prévision se convertit facilement en révision et projection. De la même manière, vouloir prescrire d'autres voies nouvelles, d'autres sorties pour les impasses du XXIe siècle finit par réécrire des formes déjà écrites, des traités aux manifestes. Les prévisions et les prescriptions sont ou bien engagées dans des événements à venir ou dans l'avenir des événements. Le défi du XXIème siècle, cependant, est l'engagement dans ce qui a lieu, dans ce qui se passe. En jeu, ce n'est pas la conjugaison des verbes dans le futur ou du futur des verbes mais le *gérondif* comme la pulsation de chaque verbe. La langue portugaise connaît un usage très particulier du mot défi. C'est le sens de l'improvisation, actif dans la tradition du nord-est brésilien, qu'on appelle « repente », mot qui veut dire "soudain, subite". « Défi » c'est une pratique d'improvisation de la poésie orale dite « populaire », très proches des pratiques orales aux Balkans et dans plusieurs cultures africaines et dites « primitives ». Vers improvisés sont des vers qui naissent subitement dans un défi. "Le XXIe siècle" est le siècle - du moins, tel qu'il se présente à "nous" comme un "siècle" [les guillemets accentuent comment aujourd'hui tous les sens sont tributaires de la mutation du sens] - qui défie le sens du défi en tant qu'opposition et accusation. Il est le «siècle», c'est-à-dire, l'expérience d'une énergie commune, une énergie qui peut être décrite comme celle d'une perte de formes. Ce n'est pas seulement un temps sans forme, comme on se représente habituellement une transition, mais une époque sans forme qui, d'une part, garde en soi la perte des formes comme une forme et d'autre montre l'impossibilité de la forme. Paul Klee utilisait parfois le mot «dis-formation» et insistait pour le distinguer de déformation. Perdre la forme et ne pas pouvoir arriver à une forme - cette équation d'une profonde asymétrie - définit l'expérience de «notre» siècle comme un exil du monde. Lygia Pape, l'artiste brésilienne et figure icône du mouvement neoconcretiste à Rio dans les années 60, a utilisé un terme qui aide à clarifier le sens de «l'exil» indiqué ici, en parlant des «deshérités du monde». Le risque de l'expérience de la perte radicale d'une forme qui implique à la fois l'impossibilité de revenir à la forme "d'origine" et d'arriver à une forme de l'avenir (l'exilé, le deshérité

du monde est celui qui ne peut plus retourner même ses retours et ni arriver à n'importe quelle arrivée) est un risque radical car c'est en lui que naissent les rêves monstrueux de la raison nostalgique et de la raison dis-u-topique, qui sont les rêves de la forme achevée et fermée, la recherche préméditée d'une forme absolue, détaché de la vie et de la vie inachevées et en ouvert.

Le défi du XXI^e siècle est le défi d'une forme sans forme, de figures sans figures, d'un *en-ouvert* qui ne se confond pas avec le n'importe quoi et n'importe quel sens, celui qui est la condition nécessaire de possibilité pour la conversion de toute valeur en prix, de tout sens dans l'absence de sens, la condition de notre « siècle ». Entendu comme soudain et improvisé, le défi apparaît comme la « solution » au défi. À explorer, ce sont les sens d'un penser-sentir qui ne part pas d'une généalogie mais du défi compris comme improvisation. L'improvisation se présente comme une autre généalogie donc comme une autre expérience d'un commencement sans fondement, sans origine, sans cause et sans but. Un début qui a toujours commencé, la reprise de ce qui n'a jamais été interrompu, un commencement qui n'est rien de plus qu'un écho de « l'en train d'être ». Donc, même pas un événement. Les plusieurs philosophies de l'événement restent tributaires d'un sens infinitif de l'événement, ne considérant pas assez le sens gérondif de ce qui est en train de se passer. Le se passer est déjà toujours en train de se passer. Le défi du siècle est de penser- sentir cet en-train-de-se-passer, qui n'est peut-être rien d'autre que l'expérience d'une existence à la fleur de la peau. Car quand tous les sens sont vidés et insensés, toutes les directions perdues et désorientées, quand aucun sens n'a de sens et tout sens perd le sens, quand toute valeur acquiert un prix, et partout on surprend l'affrontement violent entre la recherche réactive des sens univoques et la défense active des sens équivoques, ce qui reste n'est pas le silence. Ce qui reste, c'est l'existence à la fleur de la peau, l'en train d'exister (de re-sister) de l'existence, sans raison et sans destin, sans pour quoi et sans à quoi. Le défi du siècle semble être celui de trouver des mots, des formes, des sens, pluriels, soudains et surtout "repentistas", (les improvisateurs des vers au nord-est brésiliens sont aussi appelés de « repentistas »), c'est-à-dire en-ouverts, formes-mots-sens à la fleur de la peau de l'existence. Pas des formes de la fin ou formes avant ou après la fin, pas des formes finales ou infinies, mais des formes en-ouvert (un sens

d'ouvert qui se rapproche de l'« infinition» suggéré par Braque dans l'un de ses aphorismes et de « l'infiniment fini de Nancy) de l'existence à la fleur de la peau.

3. Art, esthétique, sens

Formulé comme défi de la mutation de la sensibilité au sens et du sens de la sensibilité, le XXI^e siècle apparaît comme un « siècle » de risque extrême: car il est à la fois le siècle de la possibilité de la forme uniforme la plus fermée - totalisante et totalitaire – d'une seule forme, consolidée par la dissolution continue des formes, mais aussi la possibilité des formes sans forme, des formes en-ouvert, des formes-mots-sens à la fleur de la peau de l'existence. Dans le risque d'une forme qui reste non-transformée par la transformation excessive il surgit la possibilité d'une « mutation » du sens de la forme, la chance d'une forme en-ouvert. La philosophie idéaliste romantique dans le tournant du dix-huitième au dix-neuvième siècle a travaillé pour une reformulation de la pensée de la forme, ce qui peut être considéré comme une relecture de toute la tradition platonicienne-aristotélicienne. Il ne faut pas oublier que la traduction dominante des termes platoniciens «idée» et «*eidos*» tout au long du Moyen Age a été «forme». Parler de la doctrine des idées chez Platon, c'est parler d'une doctrine de la forme. Comme toute relecture, le romantisme a opéré un déplacement, plus précisément, le déplacement du problème de la forme comme relation entre matière et forme pour la relation entre le processus de formation et la forme. Forme donne forme à la formation et pas directement à la matière première ou aux matériaux. Le problème de la forme devient le problème de la correspondance à l'énergie dynamique de la formation, celui de trouver un moyen capable d'imiter, de correspondre, de mimétiser une force et non un autre domaine ontologique, comme par exemple, les choses dites « naturelles ». Dans cette relecture, le romantisme idéaliste a cherché à corriger des siècles de mésinterprétation de la philosophie platonicienne et de sa doctrine des idées/formes - Hölderlin arrive même à présenter des excuses au Saint Platon! – et à repenser la nature en tant que force et énergie de formation, de devenir. Dans son romantisme du mouvement, le mouvement romantique traduit la pensée d'être dans une pensée de devenir et de transformation.

Être, c'est devenir; être, c'est se transformer, se métamorphoser (Goethe). Le noyau de cette traduction est la compréhension de la forme en tant que relation de correspondance et d'imitation d'une force et d'une énergie et non d'un arche-produit. Pour comprendre cette correspondance entre la production et le produit, la formation et la forme, le devenir et l'être, la philosophie romantique a élargi le sens de correspondance en mettant dans la scène théorique la question de la traduction, qui définit la correspondance entre des mouvements et pas seulement des positions, terrains ou domaines.

L'archétype de la forme est une dynamique de formation. Parce que la quête romantique a été celle d'une forme si forte et totale, en mesure de reproduire dans une permanence toute l'énergie dynamique d'un devenir, la forme totalitaire du fascisme était aussi un « produit » romantique. En fait, depuis Platon, la pensée de la forme connaît la contradiction d'un platonisme qui expulse l'art de son république et celui qui propage, comme dans un dialogue comme *Ion*, l'inspiration magnétique de l'art; une pensée génétique de la forme (la genèse de la forme) et la recherche d'une forme achevée et absolue, une et totale. Il est cette recherche d'une forme pour le processus de former, que surgit la préoccupation avec le fragment en tant qu'« une petite œuvre d'art, complètement séparé du monde alentour et complet en soi comme un hérisson » (Schlegel, Duarte). Le fragment reproduit (imite, copie, correspond), sous une forme séparée et complète, l'ensemble du processus de formation, comme un "hérisson". Le fragment s'oppose ainsi au risque de la fragmentation, auquel tout devenir est exposé, car le du devenir ne réside seulement pas dans la possibilité de ne pas arriver à être, mais d'arriver à être comme des points éparses, dispersés, diffusés. L'enjeu est la différence entre le fragment en tant que miroir ou réflexion de l'unité d'un processus et le fragment en tant que dispersion de l'unité. Autour de la notion de fragment, les forces se mobilisent romantiquement contre la fragmentation du réel qui ne cesse de tomber sur la modernité et sa post-histoire. La question est de savoir si cette notion n'a pas besoin d'être repensée, car elle correspond au désir d'une forme finie, « éternelle tant qu'elle dure » (Vinicius de Moraes). Récemment, Jean-Luc Nancy a ajouté à la discussion sur le fragment, les concepts de « fractal » et « frayage », au sens d'ouverture des chemins, dans la tentative de penser le fragment à partir d'une

dynamique de fragmentation qui, loin de détruire toute unité, dans une certaine manière abandonne la question même de l'unité, et accueille le mouvement d'une venue à la présence et non pas ce qu'une présence rend présent par correspondance ou l'imitation (d'un archi-être, d'une essence, ou d'un archi-processus). Le concept scientifique de fractale se réfère à une dimension créée par une continuité qui se trouve partout mais qui ne peut pas être différenciée nulle part. Dès le premier usage de ce terme par Leibniz, il s'agit de la dynamique de l'auto-similarité, de ce qui est formé par une continuité continue et différenciée par une non-différenciation. Il est une dimension sans dimension et une configuration par reconfiguration du même, formulations qui correspondent à l'expérience de mutation qui permet de qualifier le XXIe siècle comme le siècle d'une mutation des sens dans tous les sens. En déplaçant la question du fragment à celle de la fragmentation, du fractal et des « frayages » à des ouvertures-fractures de sens, ce qu' on pourrait traduire par déchirures, Nancy veut faire signe à la « chance » pour l'émergence d'autres sensibilités au sens au sein de l'insensibilité croissante du monde. La question est précisément de savoir comment, de l'intérieur du même se reproduisant à une vitesse et une intensité toujours croissantes, puissent émerger des traits d'autres sens. En jeu est une autre expérience de différence, d'altérité ou pour utiliser un verbe de Fernando Pessoa, de s' *outrar-se*.

La discussion romantique du fragment comme forme séparée et complète, comme le « petit » qui concentre la grandeur du processus dynamique du processus du tout (de la vie, du monde, de l'univers, du cosmos), héberge une pensée de l'autre et de la différence laquelle, pour nous d'aujourd'hui, un « aujourd'hui » daté comme XXIe siècle, doit être rediscuté. Le fragment se définit romantiquement comme l'autre de l'identité dynamique du tout, qui se sépare de celui-ci lorsqu'il la reproduit par miroitement, par spéculation (spéculation est un terme mis en exergue par l'idéalisme romantique surtout en vertu de son origine du *speculum*, c'est-à-dire, miroir). L'autre reproduit l'identité, comprise comme dynamique d'identification, créant une petite image similaire à son processus. L'autre est compris comme « l'image » d'un processus et d'un mouvement, comme son miroitement. Dans ce sens, la colonie se comprend aussi comme un « fragment » de la métropole. Cela dirait encore que le

terme «fractale » tel comme discuté par Nancy, ne s'oppose pas à la notion de fragment proprement dit, mais plutôt l'explique et clarifie. Il montre comment le fragment a été considéré comme une image spéculaire d'une identification dynamique de la forme avec le processus de formation. Le fragment reprend discussions anciennes sur la relation entre microcosme et macrocosme mais il le fait du point de vue de la rupture, de la séparation entre l'image et de son corps. Les miroirs ne sont pas simplement des miroirs. Ils sont également ce qui coupe l'âme et le corps. Ce que la notion du fractal apporte est cependant la nécessité de ne pas penser le sens de l'autre par rapport au même, que ce soit d'une manière statique ou processuel, dynamique ou mécanique, mais comment la reproduction continue des discours sur le rapport du même et de l'autre « fraye » des vestiges d'un autre sens de l'autre, comment l'autre s'autre (*se outra*) et comment tout à coup, dans un glissando et écho, la question de l'autre commence à sonner comme une question de « s'autrer» (*outrar-se*).

Le grand défi de l'art et de l'esthétique au XXIème siècle peut être décrit comme le défi d'un autre penser-sentir l'autre. L'enjeu c'est la sensibilité non pas pour l'autre mais pour s'autrer (*outrar-se*) . Le sujet de l'autre a depuis longtemps occupé les scénarios de la théorie et des pratique sociales, politiques et esthétiques. Théorie se définit, dans une longue tradition, comme condition de possibilité de la connaissance de l'autre de la connaissance: la matière, la chose, l'objet, la réalité, l'être. Les politiques ont longtemps été des politiques d'inclusion ou d'exclusion des autres, de l'ami et de l'ennemi, du familier et de l'étranger. Les esthétiques sont des doctrines, des théories, des discours sur la sensibilité, et donc sur la possibilité d'être touché, affecté, ressenti par un autre, admettant comme principe que même touché, le même s'expose comme un autre, tel qu'insistent des phénoménologies du sens de Husserl à Merleau-Ponty, sans oublier Erwin Straus et sans exclure la pensée de toucher de Derrida et JL Nancy. Mais dans les discours *sur* l'autre, dans les pratiques de refus ou d'acceptation de l'autre, on pense toujours implicitement ou explicitement à l'autre comme ce qui s'oppose à une identité, au même. L'autre est donc l'autre *de* et, par conséquent, déjà approprié par une identité et une pensée identitaire. En effet, l'expression «l'autre» repose sur une profonde ambiguïté, puisqu'en même temps qu'elle confère à l'autre

une identité propre (toi qui n'est pas moi) elle l'exclut et le ségrège (toi exclu de moi). Tu *es* un autre. Rimbaud a dû fracturer la grammaire pour mettre en évidence ce crime de lèse-altérité accompli par le mot « autre » lorsqu'il a crié: «Je *est* un autre». Longtemps auparavant, Nicholas de Cues a proposé une autre formulation du problème en forgeant l'expression «*non-aliud*», «non-autre», qui permet également une correction en disant «tu/vous: non-autre». Ce qui reste impensable, cependant, c'est la dynamique des liens (G. Bruno) où l'un devient l'autre, ce sont les énergies du s'autrer. L'autre a été aussi considéré comme «chacun», séparé de chacun et du tout. Avec l'idée d'un autre il surgit la question du multiple et du divers, une question maîtrisée, pour ainsi dire, par la revendication de l'intelligibilité. Car le multiple et divers ne se fait intelligible, connaissable et passible d'expérience – au sens rationnel – que dans une unité. L'une des figures de pensée les plus récurrentes de Kant est précisément «l'unité du multiple et du divers», que Kant définit aussi comme l'essence de l'image. Le multiple et divers qui résiste à une image, à une unité, même la plus précaire, que ne fait que [se] multiplier et diversifier, se présente comme la folie de l'inintelligible. L'autre énonce un principe d'ordre du multiple et du divers, qui peut être compté et raconté comme «chacun», c'est-à-dire comme une autre identité et comme une réaffirmation du principe et de la logique de l'identité. Il n'est donc pas surprenant qu'après des décennies des discours sur la différence, l'altérité, et «l'autre», les discours identitaires reviennent comme la houle du contre-courant. C'est que l'autre est toujours dit par rapport à l'identité, qu'il entraîne comme son spectre. En proposant une pensée de la différence, Derrida a tenté d'attirer l'attention sur l'aporie des discours de l'autre, cherchant à formuler une philosophie qui départ de la différence entre identité et différence. Néanmoins, elle n'arrive pas à envisager l'en train de se différencier, de se former, ce qui implique le défi de penser l'expérience d'une différence, d'une forme en-ouvert.

Une forme ou différence «en-ouvert» doit être différenciée de l'oeuvre ouverte (Eco), surtout parce qu'elle ne correspond pas à l'idée et à l'expérience de l'oeuvre. "En ouvert" est une expression qui met l'accent non seulement sur l'oeuvre inachevée et ouverte mais sur l'en train de se tracer d'un trait, le se traçant, dans l'intensité d'un tandis-que, de l'en train de... et ses 'entraînements'. Pour désigner ce se traçant d'un

trait j'ai utilisé précédemment le terme esquisse, en le distinguant de l'incomplet et inachevé qui conserve encore le sens d'un avant ou « reste » de l'œuvre, une pré-œuvre, d'un projet ou salle en attente d'une oeuvre future. L'esquisse dit dans ses "ss" un sens non-directionnel, le souffle de la main en train de tracer l'en train de se tracer, apportant à la visibilité non le visible mais l'apportant à la visibilité, l'en train de venir à la sensibilité. L'esquisse ne trace pas de traces, d'idées ou des sens, mais seulement le se tracer, qui n'est rien que l'en train d'apparaître, du rien, pour rien, pure gratuité. A la place du fragment, l'esquisse ne peut être pensée sans les chemins du toucher des mains, pas des mains qui se touchent les une aux autres, mais des mains qui touchent l'en train de toucher les surfaces de l'existence en train d'exister, des mains traçant des lignes à l'écoute du rythme du ce qui est en train de se passer. L'esquisse est une pensée du brouillon, un autre mot pour mettre en évidence le risquer et ses risques. Il n'est donc pas par hasard que le mot pour dire risque en portugais, *risco*, dit aussi le trait.

Et il est également dans l'écho de ces risques de l'esquisse, qui n'est rien de plus qu'un se traçant du se traçant, que l'autre grande forme romantique, qui est le concept de la traduction en tant que paradigme ou régime d'une pensée de la différence, peut se déplacer. Autour du concept de traduction ont été discutées depuis des décennies qui somment déjà plus d'un siècle, les apories et les dialectiques de l'opposition entre identité et différence, même et l'autre, je et tu, nous et vous, ici et là, avant et après, passé et avenir, impliquées dans la grande forme d'une théorie de la mimesis (Auerbach). Dans toutes ces discussions et débats, il se maintient la séparation territoriale (identité linguistique, culturelle, historique, ontologique) des différences et le traducteur est traité comme porteur de l'un à l'autre, d'intermédiaire entre les deux, même si cet autre est déterminé comme l'absolu messianique de l'autre (Benjamin). Le traducteur est celui qui porte le visa pour quitter une langue et entrer dans l'autre, pour se déplacer d'une terre à l'autre, d'un lieu et d'un terrain à l'autre, en suivant toujours une direction et un horizon donnés ou capables de détermination. La traduction est considérée comme surpassement des frontières. Ce que les théories de la traduction, soit guidés par l'idée d'intraduction ou de la transcréation, de la trahison ou de l'intermédiation, ont tendance cependant à oublier, c'est comment l'autre

n'«est» pas un autre mais un l'index du mouvement énigmatique de devenir autre, d'un s'autrer. Ce qui reste impensé c'est comment le devenir autre, le s'autrer, est le penser-sentir, avec le langage sur la pointe de la langue, l'existence à la fleur de la peau. Le mot à la pointe de la langue ne se confond pas avec l'expérience de ne pas savoir quoi dire ou de ne pas dire; ce n'est pas non plus une manière de reprendre les discours, mystiques ou profanes, édifiantes ou déconstructionnistes, sur l'indicible et le non-dit. C'est l'événement de la parole, qui peut ou non venir à la parole, quand la vie est aux bords de la vie, dans le vertige de se perdre dans ce devenir autre pour trouver un dire «autre». Lorsque le langage est à la pointe de la langue, dans l'expérience de se retrouver proche du dire, ce qui sort est le « venir à » la parole, le mot comme un « venir à » et non pas comme un avenir de la parole. À la pointe de la langue, le langage se surprend lui-même venant à la parole. Ce qui ici se met en exergue c'est le venant à, ni le sujet ni l'objet de ce venir à, mais le trajet, le vertige d'en train d'être, l'existence s'existant (Lispector, Nancy), où le sens se surprend venant au sens, la sensibilité devenant sensible, la pensée se donnant à la pensée.

Ici, il n'est plus question d'une quête de l'«autre», que ce soit du même ou de l'autre, car dans le « venant à », dans le gérondif de l'« être » il n'est plus possible de distinguer l' autre du même et le même de l'autre. Cette indistinction n'est cependant pas une confusion ou une équivalence. A l'instant où le vertige de l'en train d'être se surprend, s'explique, se met en exergue (Pontévia), instant de l'existence vécu (ou non vécu) à l'extrême - soit dans l'exil ou dans la passion érotique - il n'y a plus comment se tenir à des représentations courantes de l'espace et du temps. Aux extrêmes de l'existence – soit quand l'existence est jeté hors de soit (exil) ou lorsqu'elle submerge dans l'existence (érotisme) – l' avant et après se voient suspendus, car il ne reste que l'en train d'être vertigineux et étourdissant, rien ne reste que l'en train d'être (insistant) de l'existence. Dans le témoignage du temps, de ce temps daté comme « XXI siècle », il se fait l'expérience de la suspension du temps, soit du passé ou du futur, lorsque le passé et l'avenir sont « sauvés » du passé et de l'avenir, quand « sauvés » et « enregistrés » "pour toujours". Dans cette suspension, les équations entropiques de la modernité se reproduisent: plus le passé se souvient du passé, plus on oublie le passé; plus l'avenir est calculé, plus l'avenir est arraché de l'avenir. Dans le risque de l'élimination du passé

et de l'avenir par l'excès du passé (où la mémoire est transmuté en information) et du futur (où le désir est transmuté dans le calcul de probabilité), il peut cependant se donner la « chance » de se surprendre l'en train d'être de l'existence, l'existence à la fleur de la peau avec ses sens à la fleur de l'existence. Parce qu'on est toujours en train d'être, les représentations de l'espace comme «dedans» et «dehors» sont inadéquates, parce qu'ici – dans cette expérience de l'extrême – il n'y a pas «quelque chose» qui puisse être à l'intérieur ou à l'extérieur d'un «l'espace» ou d'un « lieu ». Nous ne devrions pas non plus parler de temps dans le sens d'une succession ou d'une synchronisation des temps. Car "l'en train d'être" n'est pas un temps, pas même un temps présent. Ce qui n'a plus de sens, c'est de se représenter le temps et l'espace comme une esthétique transcendantale ou empirique. C'est que l'idée (kantienne) d'une esthétique transcendantale est entièrement tributaire d'une pensée de la forme formée (Gasché, Garrido). Par conséquent, Kant définit l'esthétique transcendantale comme une doctrine de l'espace et du temps en tant que formes a priori de la sensibilité. Même la formule phénoménologique inversée qui prend l'esthétique comme doctrine de la sensibilité à priori pour la forme (dans une certaine mesure ce qui Merleau Ponty a proposé) reste soumise à la recherche de la « forme formée », même si ce reversement ajoute à cette expression la dynamique de la formation et redéfinit cette recherche comme une recherche de la forme (formante) d'une formation. En surprenant l'en train d'être à la fleur de la peau, - dans l'existence que n' »est » rien de plus qu'un existant sans pourquoi ni pour quoi, lorsque tous les sens se sentent à la pointe de la langue – on n'est plus dans le contexte de ce qu'on a appelé esthétique comme "logique de la sensibilité" (Baumgarten) ou comme une théorie de l'art et du sensible. Pas même «l'esthétique» que Paul Valéry a suggéré comme «l'étude des sensations ... des excitations et des réactions sensibles [qui sont] des raretés» n'aurait non plus trop de sens. Il s'agit plutôt d'une expérience d'attention, une attention qui est celle de l'en train de tracer le se traçant de l'existence.

Peut-être il faudrait insister sur un autre mot grec, aussi ancien que le mot *aisthēsis* (d'où l'esthétique) qui est le mot pour dire faire, *poiesis*, et parler de poétique plutôt que d'esthétique. Non dans le but de sauver l'art de sa fin dans l'esthétique et la théorie philosophique mais surtout pour indiquer un autre chemin (méthode), où

le discours ne se fait « sur » l'art, l'expérience, la théorie, la pratique, mais « à partir de ». Peut-être il serait pertinent - même si de manière temporaire et précaire - de parler des poétiques de l'esquisse, des poétiques en pluriel, en tant que faire qui se font *à partir* d'une attention au sens venant à la pointe de la langue. à la pointe de la langue, le sens est confronté à la sensibilité des sens au bord de leurs limites - qui sont à la fois les limites du déjà dit, déjà senti et déjà pensé et les limites du non-dit, du non-senti et impensé - et commence à écouter le rythme du chaqu'un, de chaque chose. Des poétiques de l'esquisse se distinguent des esthétiques de l'art parce qu'elle cherchent à exprimer un sens d'existence qui n'est pas défini par son temps et son lieu mais par le rythme de l'en train d'être. Les poétiques de l'esquisse ne visent pas poétiser, idéaliser, esthétiser les scandales de l'existence bio- (dé) politisée, massacrée et usurpée non seulement des droits sociaux, économiques et politiques, mais aussi du droit à l'existence elle-même (de plus en plus l'existence perd le droit d'exister). Ces poétiques esquissent plutôt un sens du faire - du regard, de l'écoute, du sentir, du toucher, du penser – en tant qu'attention au chaqu'un, entrevu comme rythme du/dans le rythme de la vie (pour plus mort qu'elle puisse être) dans le monde. Les poétiques de l'esquisse – du se traçant de l'en train de se tracer - est aussi une poétique du rythme. Par là, on dit que l'esquisse et le rythme sont des expériences de ce que s'est englouti dans les mots « espace » et « temps » par la sédimentation de leurs sens. Esquisse et rythme sont en quelque sorte ce qui est resté à la pointe de la langue en se disant «espace» et «temps».

Esquisse et rythme sont des mots-signes, des indicateurs poétiques d'une mutation du sens et non des catégories esthétiques pour le «XXIe siècle». Ils ne proposent pas de programmes, de prolégomènes ou de manifestes pour de philosophies ou pratiques artistiques futures. Comme indicateurs poétiques – d'un faire qui peut-être n'est rien d'autre qu'une sensibilité active, c'est-à-dire, pensive – ils défient la « troisième jambe » (Lispector, Sartre) d'un système de « sentimentation » (du régime de la rationalité et de sa (in-)sensibilité), qui oblitère l'écoute de l'en train d'être pour le réduire au présent d'une chaîne de successions temporelles, spatiales, causales entre différences, soit entre l'avant et l'après, l'ici et le-là, l'un et l'autre, l'identité et la différence. Esquisse et rythme sont des expériences de l'effondrement

de cet édifice civilisatoire de la compréhension de la différence, une fois qu'ils portent à la pointe de la langue l'en train d'exister de l'existence et ainsi se soutiennent à la tension érotique de la différence. Esquisse et rythme pourraient être décrits comme érotiques du lieu et du temps. En eux il se fait l'expérience érotique d'un '[autre] même dans le même', une formulation qui cherche à préciser ce qui pourrait aussi se dire avec le néologisme « mêmautre » (qui se dit sans néologisme dans quelques dialectes allemands, avec *Selbänder*). '[Un autre] même dans le même' serait une façon de dire la proximité maximale de la distance minimale de l'entre [deux] dans l'intensité de l'en train de...: la main en train de tracer l'en se traçant, le dire disant et s'exposant au venir de la langue à la langue, la figure qui exhibe et s'expose à l'en train de devenir figure, le sens exposant et s'exposant au sens devenant un sens. En question ce n'est pourtant pas le passé archaïque ou transcendantale d'un processus de formation qui précède les formes de dire, de sentir et penser, mais le devenir présence dans la surface vertigineuse de l'en train d'être, du gérondif de l'existence arrivant à la fleur du mot, de l'image, du sens, de la pensée et de leurs silences.

Esquisse et rythme sont des mots-indicateurs d'une poétique de l'en train de se faire, des formes en-ouvert qui se distinguent de la voracité technique-médiatique versée sur un n'importe quel forme et n'importe quel sens vidant toute forme de sens et sens de la forme. Ils indiquent des poétiques pas tellement de résistance à la dynamique écrasante et totalitaire de totalisation, mais des poétiques de l'insistance de l'existence, en dépit de cette dynamique et de ses moyens pour obliger la retraite de l'existence dans l'existence. L'invention romantique du fragment comme forme d'existence du singulier au sein d'une dynamique de totalisation est devenue, dans l'accélération de cette dynamique, une forme de résistance. À l'esthétique du fragment, ils se sont ajoutés plusieurs esthétiques du « reste résistent», pour suivre ici les réflexions inspiratrices de Jean-Marie Pontévia sur les esthétiques du désordre et des stratégies de la contingence, y compris d'esthétiques de l'abîme et de la « mise en abyme », de l'hétérogène, de l'absurde, de l'insolite, du rêve, du supplément, de la polysémie, de la désintégration, de l'anarchie, de l'étranger (*Unheimliche*), de l'inachevé, de l'hybride, du détail, du non-fini, et de la série. Loin de proposer une nouvelle esthétique, les poétiques de l'esquisse et du rythme cherchent des chemins d'attention

à ce qui échappe à toute totalisation – le vertigineux en train de se passer, «sans thèse, ni chemin réel» (Michaux). Dans l'universalisation des stratégies d'universalisation, où des nombreux vocabulaires reçoivent le préfixe de la portée à distance (« télé ») qui fait de la mathesis universelle une « télématique » (pour emprunter un mot de Flusser) – les poétiques de l'insistance - indiqués comme esquisses et rythmes - sont des poétiques du passage par l'étroit, *Engführung*, comme Paul Celan a lui même esquissé. Poétiques de passage par l'étroit sont des « esquisses topographiques » (Celan), des poétiques des danseurs sur des lignes suspendues, (tightropes) où chaque pas, chaque geste, chaque respiration se précise dans le vertige de l'auprès-de, qui unit et sépare les pieds et les cordes, les mains et les toiles, les corps dans les corps, l'œil et la rétine, l'âme et le corps. En question s'est l'énigme de l'étant-proche, déstabilisant tout propriété et appartenance, l'eros d'une errance, rythme d'un écho.

Art and Human Practice in the Image Society

Federico Vercellone *

1. *Introductory remarks*

Horst Bredekamp, a great art and image historian, recently noted that "people have not engaged in such a powerful reflection on the status of images as in the past four decades since the Byzantine iconoclasm and radical Protestant movements."² This is due, continues Bredekamp, to the considerable quantity of images derived from a variety of sources that spread across the globe: thanks to smartphones, newspapers, television channels and so on we are now witnessing - and suffering - a real invasion of images.

Many questions are raised in this context. For example: what does it mean when the canon favours images over writing? This is a turnaround, as it were, in our cultural tradition. The conflict between image and word as a medium of transmission of tradition and as a means of communication has been addressed many times in our history, and was seemingly resolved in the late eighteenth century with the overt and incontrovertible victory of the written *logos* - and yet, this victory was only provisional, it seems.

The path that goes from this point to the birth of aesthetics is truly meaningful: through Winckelmann and Kant, it leads to a definition of aesthetics as a universe of pure forms, devoid of any interest other than aesthetic contemplation. In fact, thanks to Winckelmann's description of Laocoon in *Reflections on the Painting*

* Università di Torino.

² Cf. H. Bredekamp. *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen* 2007 Neufassung 2015, Berlin, Wagenbach. 2015, p. 23.

and Sculpture of the Greeks, Lessing was able to separate word and image. The aesthetic *perceptum* thus became something abstract that prescind from the synaesthetic unit of perception realised in sensible forms. Based on this powerful abstraction, it would be easy to make aesthetic experience utterly unappealing - as Kant did. I will come back to this point. For now, I'll state that the birth of aesthetics marked an important turn in the history of the image. Through Kant, its alleged meaninglessness would be passed on to contemporary aesthetics as an almost incontestable tenet, with truly significant and unforeseeable consequences.

1.2. *The conflict between logoi*

Let's take a step back. In line with an undeniably Platonic legacy, the image gradually freed itself from its relation with the *logos* and entered in conflict with it. Plato relegated the image to the realm of appearance because it foments a misleading illusion much akin to that underlying the opposition between Zeuxis and Parrhasius in Pliny the Elder's *Naturalis historia*.³ The image is a copy of a copy because it is ineluctably illusionary: the two dimensions that are proper to it are flanked by a third one, depth, which is the source of illusion. And it is the more illusionary the better it is technically crafted.

Here one can see some disturbing conceptual sequences. The image is misleading because it produces illusions, and this is because the image is not such by nature but is technically (artificially) built so as to produce the dimension of depth, which doesn't really exist, in addition to the other two. If the image is exclusively bi-dimensional, it is a-logical: it is hard to dwell in it mentally, as it is an artificial product generating confusion. In a way, Madame Bovary can be already found here, as the catastrophe of her life is anticipated in the tenth book of Plato's *Republic*: woe to those who identify with appearances! They shall find deadly perils.

To address the image one must "Mithridatize" against it, that is, deliver it to the land of appearance, which is detached from reality. At its core, the aesthetic

³ Cf. Pliny The Elder, *Natural History Vol. IX of Ten* (Loeb Classical Library, XXXIII-XXXV Books). For the analysis of Plato's appearance, particularly in the context I am proposing here, see V. Stoichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla pop art*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

consciousness that would arise with Kant is already here. On the other hand, the rise of aesthetic appearance marks a final decision in the plurimillennial conflict between word and image, in which the logic of communication is at stake. But there's more: at stake here is also technique, understood as a treacherous artifice producing an illusory and potentially dangerous over-world.

Indeed, this dispute significantly influenced European culture for a long time: this conflict was triggered repeatedly in a very powerful way and, finally, was ended by the birth, contradictory itself, of a new philosophical discipline - aesthetics. The birth of aesthetics paradoxically tried to end this very strong debate that had been in place since Byzantine iconoclasm, in an effort to control its significant effects.⁴ The issue was removed, as it were, from the collective subconscious and then suddenly re-emerged with the image society - a scary return of something we didn't want to face.

Hence a hidden transformation of the cultural canon that hasn't been greeted positively, because the apocalyptic effect has ended up taking precedence over the sober analysis of communication and the cultural transmission systems. The definition "society of the spectacle," which has come to constitute a kind of emblem, is an expression of discomfort with the change in course rather than a true understanding of it.⁵ The idea of a derealized world influenced very negatively the assessment of the ongoing changes. It's as if the Platonic scheme - which is the root of ancient and modern iconoclasm - had gathered extremely different problems and issues around it. The demonization of what is described as the "society of the spectacle" or "image society", indeed, doesn't account for all the problems that were introduced by this transformation.⁶

To make a few examples: what does it mean, from a pedagogical point of view, to face the changes of the canon? Is there even still *one* canon? How can it be presented today? What does it mean to be faced with a dumbfounded tradition? And

⁴ On this, Cf. H. Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt a. M, Suhrkamp, 1975. As for the history of iconoclasm cfr. M. Bettetini, *Distruggere il passato. L'iconoclastia dall'Islam all'Isis*, Milano, Cortina, 2016.

⁵ G. Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

⁶ See my *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2013.

is it dumbfounded or is it simply moving to other spheres? One could go on asking what it means, from an ethical point of view, to live within a culture dominated by the image. In other words, there are new questions arising within a universe densely populated by images: for example, what images do we want to live with (or not)? There are many ontological questions that are important and not at all abstract: in fact, what does it mean to live in an environment made up by images turned into life forms? What kind of ontological connotations can be attributed to an image that has become a second nature very similar to the first? We are confronted with a disappearance of appearance, of the image as fiction and illusion. This is a fundamental problem in order to understand where we are going with our perceptions, feelings, and so on.

1.3. *Logos contra logos*

The background to all this is a huge subterranean conflict of the *logoi*, which produces a series of overthrowings that lead to today's situation. The logos of the image seems to be written off by Plato, almost violently and with great effectiveness, only to be readmitted in stages. Consider the exemplary neo-Platonic reaction to Plato himself, which gives way to a number of oscillations that lasted until the aesthetics of the eighteenth century. In what follows I will focus very briefly on this path. The antagonism between the *logoi* here turns into their cooperation, enhancing the effectiveness of communication and semantics. All of this will be lost in eighteenth-century culture in the light, as will be seen, of Winckelmann's hostility towards the emblematic tradition and above all of the iconology eminently represented by Ripa.

If one wants to consider the general conflict - both explicit and implicit - between word and image, which runs through the centuries up to this day, one has to do so historically. It is worth repeating that this is no conflict between reason and deception, between truth and appearance, but a clash involving two modes to produce reason as a system of relationships which reveals the texture of what there is. If the attribution of a predicate to a subject is the minimal definition of discursive rationality, the reason or reasons of the image might be defined as the reflexive ability to welcome

the other into one's reflection only to come back to oneself. This model was explicated in successive stages mainly in the Cappadocian Fathers, to resurface many centuries later in the emblematic and iconology of Ripa and Francesco Colonna.

So, one could define the reason of the image as a generally "hospitable" model of rationality, thanks to its self-reflective ability to involve the other in its logos and make it its own. This perspective keeps reoccurring from the antiquity to the eighteenth century, only to disappear for a very long time with Winckelmann and with the birth of aesthetics thanks to Kant. What may be defined as the superficialization of the image is thus the result of a titanic conflict that starts with antiquity, with the tenth book of Plato's *Republic*, and has not yet come to an end. This codification of the ontological structure of the image is certainly strategic, aimed at hiding the iconic face of the *imago* represented by the speculative chance to go back to oneself in self-reflection. The image, in this context, is in effect a subject that sees itself in the otherness that hosts it as a narrative, as a discursive extension of its purely iconic core, as a performative ability to act as gaze on the world and as *exemplum*. In short, it presents itself as a community logos.

This perspective went on in the Middle Ages due to the dispute with the Byzantine world inaugurated by the *Libri Carolini*, where the image takes on a purely figurative value, at odds with the Byzantine world that, in the Carolingian circle, was seen as a barbarian world by Alcuin and his entourage. In the *Libri Carolini*, the image plays a role of *aide-mémoire* - a memory-helper, in a world in which only a few can write - and has no value as such.⁷ This was a sort of forerunner of the modern aesthetic consciousness, which was nonetheless challenged many times in the Renaissance and the Baroque. In particular, as mentioned, this involved the emblematic tradition, especially Francesco Colonna's *Hypnoteromachia Polyphili*, Andrea Alciato's *Book of Emblems* and Cesare Ripa's *Iconologia, or, Moral Emblems*.

Based on Horace's *ut pictura poesis*, here there is a strong link between word and image, and the word itself acquires unprecedented imagistic power. In fact, these texts owe their good fortune to their iconography of inscriptions, whereas in reality they were initially published without it. As said, in the background of this path stands

⁷ Cf. M. Bettetini, *Contro l'immagine*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 125-129.

Horace's "Ut pictura poesis", the homology of image and word that coagulates in the term *ekphrasis*, where the latter establishes the most important ontological question, at least for our purposes. In fact in the presence of a profound correspondence between words and images we can say that neither the first can decay into sophistic license nor can the second fall into fallacious appearance.

This is the basis on which, in the sixteenth century, there is a great revival of the tradition of hieroglyphs understood as a successful combination of thing and designation.⁸ This opens up a long path that leads from Horace's *ut pictura poesis* to Lessing's *Laocoon*, where he declares the separation of the arts of the word from the figurative ones. What led to this passage is as fascinating as it is subtle. The *edle Einfalt* and the *stille Ruhe*, the noble simplicity and quiet grandeur that stand out in Winckelmann's description of the *Laocoon* in *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks* are the reason for silent arts, based on the sole evidence of sight, as opposed to eloquent arts that rely on sound.⁹ This is the premise for a historicization of art, relativising its meaning and scope while affirming its exemplary value. So a whole chapter of classical German aesthetics revolves around the question "Why does Laocoon not scream?"¹⁰

The division of the arts according to their means prepares the aestheticism of the image - its purely modern status - which is a whole new chapter in the millennial conflicting history dividing Iconodules and Iconophiles. The image is now about pure forms with the value of paradigms or stylemes, whose meaning is now simply aesthetic, irenic and ineffective. This is a very important passage, and yet it is ambiguous. In fact, as we will see, it also leads to the peak of the anaesthetization of

⁸ Cfr of course R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, Nelson 1964; M. Gabriele, Introduzione a A. Alciati, *Libro degli Emblemi*, cit., in particular pp XLIII-IV. This brings to mind Emily Dickinson's "I would not paint — a picture — I'd rather be the One". On the topic of *ekphrasis* cfr. G. Boehm-E. Pfothenhauer, *Beschreibungskunst/Kunstbeschreibung. Ekphrasis in der Antike bis zur Gegenwart*, München, Fink, 1995. and M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visibile*, Milano, Cortina, 2012.

⁹ In *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*, in der Waltherischen Hof-Buchhandlung, Dresden, 1766, as noted by Sonia Maffei in Introduzione a Ripa (pp. CXIV-CXV), one can see Winckelmann's very negative judgment of Ripa, accused of being very far from the spirit of classicism to which he theoretically aspires: "Ripa's images are formed, invented and hewn. It's as if they belonged to real ancient monuments, but one has to think that he has no knowledge of statues, carved marbles, or coins"

¹⁰ Cf. F. Vercellone, *Perché il Laocoon non grida? Sulla teoria di un detto*, Genova, Il Melangolo, 2006, pp.131-146.

the image that, in modernity, replaces the violent side of the conflict about it. This is the premise for the “society of the spectacle”, which will be nothing but the boom of the aesthetic image, freeing art from the sacrality it had been relegated to, giving it access once again to the secular world along with its original power.

The formalization of the image through the medium of history prepares something like a huge falsification of its meaning, which is dragged into a formal sequence that weakens its ability to give meaning and create worlds so as to deliver it to a sequential, merely historical history of pure forms and cold profiles, devoid of hospitality duties. The image no longer reflects. Winckelmann is the forerunner of two parallel events: with the description of Laocoon in *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks* (1755) and with the primacy of drawing as it emerges in *History of Ancient Art* (1764) begins a separation between word and image. “The arts which are dependent on drawing have, like all inventions, commenced with the necessary; the next object of research was beauty; and, finally, the superfluous followed: these are the three principal stages in art.”¹¹

1.4 The image as a new technological canon

Investigating the present of the image, therefore, means dwelling on its origin, to find out whether it is true that the new canon is truly such, that is, new. The issue is combined with technology from more than one point of view. In particular, the image ends up facing a destiny of de-realization as it is considered a technological artifice producing illusionistic effects. This is the common thread that runs through the history of thought from Plato to Fumaroli: the de-realized and de-realizing character of the image derives precisely from its being artificial and not natural. The antithesis between technology and nature is thus what determines the fate of the image and of technology itself.

Hence a new, unitary, chapter of thought that overthrows the oppositional relation between ancient and modern in order to claim their substantial continuity. In fact, historical determinations - or rather, determinations of the philosophy of history

¹¹ J.J. Winckelmann, *History of Ancient Art*, Boston: James R. Osgood And Company, 1873, p.191.

- are here overcome and relativized by a sort of philosophical-anthropological conceptualization of the relation between man and technology, so that the latter - from Plato to the early twentieth century - becomes the fantasmatic, artificial double (as shown by the story of Zeuxis and Parrhasius narrated by Pliny the Elder). This is an extremely delicate shift that makes technology independent from - and almost functional to - historical development. The implied assumption is that the opposition between nature and man is a sort of premise of historical development - a kind of unnatural-natural supplement of nature itself which relates to the latter as illusion does to the truth. In this context, the man - nature duplication is produced as an infra-historical and partially trans-historical variable.

2. *Perfectio sensitiva*

In this context, aesthetics is a contradictory science. It wants to implement an oxymoron, by making perfect something that is faulty by nature. When it was born, with Baumgarten, it aimed to reach the *perfectio* of the *cognitio sensitiva*: for Baumgarten the issue was epistemological. However, it is easy to see what is implied here: long before Schelling and the Romantics, aesthetics seems to yearn for the *plenitudo realitatis*. Those who see beauty aim for a synaesthetic perfection in the apprehension of the object, which is given to our senses in its full fragrance, totality, and sensuous fullness. From this point of view, the object isn't essentially an aesthetic object in the modern sense of the word - namely something that gives us joy when we contemplate it. Rather, it is a middle term where sensations meet, allowing us to apprehend the world in its completeness. The perception of beauty gives us the world itself at its fullest. It gives us the world as the fullness and integrity of its forms under the features of the complete perception of the object - a perception made up by all the senses.

The perceived object, then, is defined beautiful because it can be apprehended synaesthetically, making full use of the potential of our sense organs. The outcome of this process appears contradictorily as a "clear and confused" knowledge as opposed to "clear and distinct" knowledge typical of conceptual cognition. In short, this knowledge has form as its object. Therefore, it refers to a simultaneous apprehension

of the object that contrasts with conceptual knowledge, which instead realizes an analytical - sequential knowledge of the object. The latter ends up being a knowledge that interrupts the object's synthetic unity - its "aesthetic unity", as it were. Aesthetic nature, therefore, is obviously linked to the synthetic apprehension of the object: the fact that it gives itself *all* at once.

In this framework, the object is self-imposed. It is endowed with a self-reflective structure that constantly transcends itself, always denying what we thought it was. Paradoxically, this beauty is immediately akin to modern beauty - a sublime and surprising event. It is beautiful-sublime because it always takes us beyond what we already know and have. The *perfectio sensitiva* takes us to a perfection of perception that has an undeniable erotic background. This brings us to Goethe's inauguration of morphology, as opposed to its later developments. The experience of beauty and art is fundamentally one of sympathy in which the individual doesn't contemplate the object, but abandons herself to it, almost religiously, to the point that it is hard to define it as an "object" in the strict sense. This is Goethe's perspective.

On the other hand, also due to aesthetic habits acquired and transmitted in this kind of philosophy of art, we are used to perceiving objects by referring to *qualia*, which are real abstractions. This produces faulty perceptions that usually only concern one of the senses, according to a system of correspondences for which color is exclusively assigned to sight, hearing to sound, and so forth. The first steps of aesthetics seem to promise something fundamentally different. Through the idea or the ideal of *perfectio sensitiva* we are referred to a synaesthetic system in which every sense is related to the others in the attempt to grasp the sensible fullness of the object and, as a consequence, of the world.

It is therefore worth considering the beginning of aesthetics, which was born in the mid eighteenth century in Germany thanks to Alexander Gottlieb Baumgarten. As is well known, in the opening pages of his work, Baumgarten defines aesthetics as a sort of synthesis - albeit premature - of the entire universe of knowledge:

A e s t h e t i c a (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis,) est scientia cognitionis sensitivae.¹²

This concise definition is extremely important and, in my opinion, strategic. It should be noted that this definition brings together fields that were becoming more and more independent: the sphere of positive, philosophical and scientific knowledge and the knowledge that is the object of the *Aestheticus*. Secondly, one should focus on something that might appear strange: the fact that this intuition is knowledge. More precisely, this is knowledge of the image, where the genitive is both subjective and objective. In other words, this perception has argumentative power (§ 26) and a universal nature (§ 27), so that even something that we would define a scientific insight has to have «omni venustati cognitionis».¹³ In the light of this, aesthetic knowledge is analogous to rational knowledge: «analogon rationis».

Thus, the rise of aesthetics comes to coincide with a new knowledge that sees the perceptual datum as a significant totality. We will discuss this later in more detail, but I can already say that this is a perceptual utopia, which refers from the completeness of perception to the completeness of the world. If erotic perception is the one where also the eye “hears”, one could say that aesthetics inaugurates an erotic utopia with regards to perceiving the object as “love”: totality endowed with complete meaning. From this point of view, a partial perception of the object, transmitted through only one of the senses, would be a sort of failure - an opening to a faulty, intransparent world that is now incomprehensible.

But if perception is fragmented following the autonomous - almost schizophrenic - unfolding of the senses it means that the world itself can no longer be grasped as a meaningful totality. In this sense, there is a very important relation between sensible perception (through the five senses) and the question of the meaning of things. Due to a divided and abstracted perception the world itself has lost its meaning, becoming opaque and akin to the dense, impenetrable surface described in Sartre *Nausée*. In other words, it is true that the rationalization of the

¹² *Aesthetica* scrpsit Alexand. Gottlieb Baumgartem , Frankfurt a.d. Oder, 1750, rist. an. . Hildesheim, New York, 1970, §1, p.1.

¹³ Ibid, § 42, p.17.

world takes over aesthetics and its objects, as shown by Hegel's prognosis that "art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past". This means, for Hegel, that the universal no longer appears in the sensible and, for us, that the rational world is far from the perceived: reality has become less coherent and perhaps more schizophrenic, broken up into its *qualia*.

From this perspective, there was undoubtedly a progressive rationalization of aesthetics, where originally, with Baumgarten, there had been an aestheticization of logic. This obviously had powerful consequences on both reality - or at least the idea of it - and logic. The point was not only to deny but also to widen the borders of rationality: aesthetics became the limit of rationality, which felt the need to transcend itself. This can be easily seen in the developments of 18th and 19th century aesthetics, which paved the way to a trend that is still going on today.

In this path, art repeats the perceptive fragmentation typical of the "normal" relationship with the world. On this bases, from Batteux to Hegel to Adorno, aesthetic theories will base the system of arts on their respective senses. As mentioned, painting is about light and colour, and therefore belongs to sight; music belongs to hearing, and so forth. Starting with Charles Batteux, this will be the mainstream of modern aesthetic theory that, not surprisingly, will culminate in the 19th century philosophy of art despite all the differences between the two.

Before the distinction became somehow outdated, it has often been said that 18th century aesthetics was about subjective feeling and rationality, whereas the 19th century produced a real philosophy of art.¹⁴ This distinction actually clouds the profound unity of a discipline born by commensurating perception and concept, image and reality, while constantly mortifying the former terms of comparison. Consider Charles Batteux's *Les beaux art réduits à un même princip*, where the principle of imitation takes over as aesthetic ideal and code of objectual reference. Artistic imitation, which for Batteux is the work of genius, is of course imitation of something. This might sound trivial, but hides a fundamental point. The objective genitive

¹⁴ Cf. A.Baeumler, *Bachofen der Mythologie der Romantik*, 2^o edition Munchen 1965. ; P.Szondi, *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in *Poetik und Geschichtsphilosophie II, Studienausgabe der Vorlesungen*, vol. 5, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1974.; E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2002.

imposes a veritable breakthrough revealing the recesses of idealizing imitation. Hence the singular paradox by which imitation idealizes its object and breaks its sensible unity resorting - depending on the art in question - to expressive means that only address one sense. Because imitation refers to an expressive means that only relates to *one* sense, the idealizing fiction is always also a de-realization of the represented object. Batteux's argumentation is exemplary:

What then is the function of the arts? It is to capture the properties of nature and represent them in an artefact. In this way the chisel of the sculptor depicts a hero in a block of marble. The painter uses colours to fashion visible objects on a canvas. By means of tones, the musician makes a storm rage when everything is calm and, finally, the poet's invention and the harmony of his verses fill our minds with imagined images and our hearts with fabricated emotions, often more charming than if they were real and natural. From this I conclude that the Arts, properly understood, are nothing but imitations. They are resemblances that are certainly not nature but appear to be. It is in this sense that The fine arts are not real, but only seem to be real. [...] From all that we have said, it follows that poetry consist solely in imitation. Painting, dance, and music are the same. Nothing is real in these works. In them, everything is imagined, feigned, copied, or made. This is their essence and what distinguishes them from reality.¹⁵

The evolution of the philosophy of perception that characterizes the origins of aesthetics in the eighteenth century, in nineteenth-century philosophy of art does not simply signal a historical break that was much discussed in classic aesthetic historiography.¹⁶ There is an underlying common thread joining these two ages, which generates aesthetic consciousness as exclusively contemplative of the object as it appears in Kant. In fact, for the philosopher beauty is disinterested - which paves the way to the idea of art as autonomous and detached from the world. The above considerations show that aesthetic consciousness is contemplative not based on

¹⁵ C. Batteux, *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*, Oxford, OUP, 2015, pp. 7 and 10.

¹⁶ Cf. in particular A. Baumler, *Op. cit.*

positive prerogatives but because it cannot access the object in its totality. And this happens based on the presuppositions that guide its formation: it derives from the fragmentation of the overall perception of the object into its components. The *perceptum* comes to be articulated in *qualia* that refer to the model of scientific analysis.

This is the most common change from the 18th century aesthetics to the classic aesthetics of German Idealism. This paves the way to the primacy of the aesthetic experience as well as to aestheticism as the experience of an asthenic art, completely ineffective on reality. So, the perception of the object coincides - contradictorily and paradoxically - with the abstraction of and from the object itself. In this frameworks, imitation is a principle of the rationalistic formalization of the object. The development of aesthetic knowledge thus seems to go hand in hand with the scientific method, which defines the object based on its *qualia* thereby breaking its integrity or, to be a bit more poetic, its living unity. The latter is replaced with an analytic unity of the object, which cannot be perceived but only gathered *post hoc*.

To sum up: the birth of aesthetics derives from, emphasises and produces a dual abstraction. Modern art is forced to prescind from life by disclosing and admitting its fictional status,¹⁷ so that modern aesthetics denounces its Platonic roots, while proposing an art relegated to the sphere of illusionist mimesis.¹⁸ On the other hand, as a consequence, the consideration of single arts reflects the abstract network of the world it participates in. In short, the aesthetic gaze repeats and prefigures what happens in the so-called real world. It scientifically fragments the whole fragrance of the perceived world, dispersing it into unrelated perceptive units that are devoid of meaning, to follow Kant. As philosophy of art, aesthetics harbours the idea - hinted at by Hegel and developed by Croce - of the “death of art” in the modern world. This is a symbolic death due to the development of a reason that divides the various spheres of existence, pushing them away from the “world of life”, making them more and more abstract, in what Weber has defined the “disenchantment of the world”. The whole great chapter of the systematics of art in Romanticism and German

¹⁷ In this respect, see the fundamental analysis of the aesthetic consciousness offered by Hans Georg Gadamer in *Truth and Method*, London, Bloomsbury 2004.

¹⁸ On this, see A. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

Idealism after all only strengthens the idea of single autonomous arts, coinciding with a given sense medium, and abstractedly independent from one another.

3. *From the avant-garde to yesterday*

In this context, it is not surprising that the avant-garde would openly declare war on philosophy, wanting art to fall from the heavens of the ideal to the everyday world. This declaration of war finds its clearest example in Joseph Kosuth's, *Art after Philosophy*. Here Kosuth says very clearly: "Aesthetic considerations are indeed *always* extraneous to an object's function or 'reason to be'."¹⁹ A few pages later, implicitly quoting Hegel's *Lectures on Aesthetics*, Kosuth claims that the "viability of art" today responds to the Hegelian "spiritual needs of man".

This descent of art from ideal to reality will somewhat culminate in Duchamp's ready-made, expressing a new iconicity of the contemporary world through Pop Art. This is a symbolic status evoking the symbiotic exchange between art and the world proposed by the notion of "classic". I have argued elsewhere²⁰ that there might be a new "technological classicism", where the symbols of the late-modern world and those of art would coincide: if this is true, the new situation would be very significant. Warhol's late-modern icons undoubtedly outline a new, secular mythology where art finds its most authentic vocation. This mythology seems to announce a sort of revolution of art against philosophy and - at the same time - its pacification with the world, as Arthur Danto has shown.

According to Hans Belting,²¹ late 20th century art tends to powerfully denounce the disappearance of the body from everyday experience which, in turn, echoes in the artistic one. On the other hand, though, to quote Hölderlin's couplet that appears in all versions of *Patmos*, "where there is danger, A rescuing element grows as well."²² In fact, the dissolution of the world into its own image entails many aesthetic, ethical and political issues. For example, it is interesting to note, in this

¹⁹ J. Kosuth, *Art after Philosophy*, Cambridge (MA), MIT Press, 1991, p. 17 and 24.

²⁰ Cfr. F. Vercellone, *Oltre la bellezza*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp.177-185.

²¹ Cf. H. Belting, *Bild- Anthropologie*, München, Fink, 2011⁴, pp.87 ss.

²² Cf. Hölderlin, *Patmos*, 1802.

regard, that a strictly ontological issue - about the questionable idea that the image is a form of unreality - comes to involve the much more concrete aspects of practical consequences.

There is no doubt that the idea of image as unreality harbours a negative evaluation of the world. There is another purely ontological question arising here, involving the development of our cultural horizons and our lifestyles. The above equation produces a sort of suspicious sequence assimilating reality to good, and image to unreality and therefore evil. It is evident that this assumption - subconscious in many respects - should be rejected. Why should we stick to unconfessed and yet all too obvious assumptions? After all, as we have seen, the idea that the image is a form of de-realization results from the process of rationalization that led to aesthetics.

3.1. The mithridatization of the image

And yet, the image itself can be a remedy to the evils attributed to it. The idea of an “image society”, after all, could be but the last stage of a reconstruction of the contemporary world, largely based on the ancient Platonic ontology in the light of the new processes due to the technological image. I am referring here to virtual art and the new media that, on the one hand, seem to be in line with the de-realization of art while, on the other hand, seem to significantly change the aesthetic experience by redirecting it towards a more complete relationship with the body and feeling. Upon closer inspection, the experience of de-realization, which coagulates around the image and is conveyed as the aesthetic model, comes from the idea of rationality produced by the disenchantment of the world that we have already mentioned. However, it should be noted that the aesthetic image - which produces a remote experience of the artwork - is today replaced by an interactive image that allows for a more concrete and active relation with it. This artistic practice also produces the necessity to deeply revise the concept and ontology of image - which I cannot dwell on here.

As I have tried to show elsewhere, virtual art (think of Karl Sims) often creates an interactive relation with the observer. In Sims’ works - which I here use a synecdoche, referring to similar artists as well - there is a significant interaction

between man and the virtual environment. For example, *Primordial Dance* is aimed as rethinking this relationship in its consequences for evolution: the evolution of artificial, rather than natural, beings. This refers to an intimate and inextricable continuity between nature and artifice, between bios and technique, which is one of the leitmotifs of Sims' artistic research. The interaction with the virtual environment produces a narrative experience, full of events. It is about communication between inside and outside - an "immersion", to borrow Oliver Grau's terminology and definition,²³ producing different stories. The landscape that is gradually proposed depends on the interaction with the viewer. So this is a narrative experience that comes from the epic integration of the creating subject with the work of art. The narrator is also the protagonist of his own story, part of the world in which the work calls for the spectator and the interpreter to cooperate.

It's as if these works created new worlds-environments and reconstructed a sort of integrated experience of objects - one that is no longer abstract and analytically divided according to the relevant senses. Therefore, one could understand the virtual medium as a way to reconstruct the object and its sensible experience after its fragmentation. In this framework, the image is no longer simply a loss of world. This is shown, for example, by the *Museo delle pure forme* designed at Scuola Superiore Sant'Anna Pisa by Massimo Bergamasco and his team. This project clearly shows the intention to integrate sensible experience thanks to - not despite - the image. The "museum of pure forms" is an experience that multiplies museum paths in the same virtual space, allowing us to visit different museums at the same time, renewing their carefully studied ways of fruition. Also, this allows us to renew our relationship with the works of art - especially sculpture, which in this context can be also experienced with touch (which isn't allowed in traditional museums). In this sense, the image appears as the means to the integration and enrichment of sensible experience.

Sensible experience is paradoxically elevated by referring to the *reality* of the image rather than to sensible reality. This is undoubtedly an important possibility that the world of the image offers for the reconstruction of experience after its de-realization by the rationalistic process of the enlightened disenchantment of the

²³ Cf. O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge (MA)-London, Mit Press, 2006.

world. This path leads us to the issue of the rationality of the image related to its media and its communicative functions. The process of integration realized by the virtual image seems to be a sort of therapeutic work done by a reason renewed in the image (not against it) which initiates a synaesthetic representation of its object. All of this requires reflection on the ontology of the image, but also a widening of the horizon of the arts, so as to include - say - cooking.²⁴ This would probably also lead us to conceive new strategies to address the image - ones that would go back to a “re-enchantment of the world”.

²⁴ Cf. N. Perullo, *La cucina è arte? Filosofia della passione culinaria*, Roma, Carocci, 2013.

A consciência do Instante

Pedro Duarte *

Recentemente apenas é que nos acostumamos a chamar o século XX daquilo que ele se tornou há quase duas décadas: o século passado. Não saberia afirmar se, em todas as viradas de século, ocorre algo assim, ou seja, essa hesitação em admitir que o século que passou é o século passado. Talvez essa hesitação seja somente um sintoma de que a contagem numérica do tempo é distante da nossa experiência do tempo, pois ela corta um século de outro em meramente um dia, em um segundo. O tempo da vida, contudo, jamais separa o passado do presente assim drasticamente. O primeiro dia do século XXI ainda parecia continuar os cem anos anteriores, a sua existência estava ligada ao que veio antes. Não seria do dia para a noite, então, que viraríamos o século. Pode ser que seja só isso, mas desconfio que não.

Desconfio que, na virada do século XIX para o XX, o ânimo era outro. Pois o século XIX foi o século da história, do progresso, da evolução. Com a esperança de melhoria, a passagem do tempo era desejada. Significava avanço. Desconfio que os homens e as mulheres do começo do século XX logo chamaram o XIX de passado. O desejo era de que ele assim fosse. Isso porque, para os desafios do século XX, todos e todas consideravam que tínhamos, senão respostas exatas, ao menos projetos ou esperanças. O espírito de vanguarda se anunciava e, não por acaso, em poucos anos surgiria o Movimento Futurista. Seu manifesto, de Filippo Tommaso Marinetti, é de 1909. Havia um desejo de futuro naquele “espírito do tempo”.

O futuro foi, desde o começo, a orientação de todos manifestos. O *Manifesto comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels, em 1848, já o enfatizava sobre passado e presente. Ler esse texto é uma experiência política e estética. Sua primeira frase, “um

* Professor de Filosofia da PUC-Rio.

espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo”²⁵, criava uma emoção de suspense, ameaça e expectativa. O que virá depois? O futuro revolucionário em que Marx e Engels apostaram no manifesto não veio até agora, mas o próprio manifesto teve um grande futuro. É um documento histórico fundamental da época moderna. No fim do século XX, Marshall Berman observou que o *Manifesto comunista* captava as possibilidades luminosas e perturbadoras da vida moderna, concluindo que era a “primeira grande obra de arte modernista”²⁶. Não exagerou muito.

Não espanta que os manifestos, ao se deslocarem da política socialista para a arte vanguardista, tenham encontrado lugar no movimento chamado Futurismo, em 1909. O *Manifesto decadente*, de Anatole Baju, ou o *Manifesto simbolista*, de Jean Moréas, não possuem essa orientação decidida para o futuro e justamente por isso, embora cronologicamente antecedam o *Manifesto futurista*, têm uma importância menor. São prenúncios ainda desajeitados do seu gênero. É que Marinetti tornou-se pai dos manifestos artísticos pois somente com ele apareceu uma convergência entre a forma intrínseca do manifesto e a arte que se procura através dele. Como o nome indica, o manifesto deveria manifestar, enquanto o Simbolismo defendia uma estética misteriosa e ambígua, mais indireta. Com o Futurismo, a linguagem poética deve ser manifestada diretamente, com firmeza franca, bem como cabe ao próprio manifesto. Descobria-se então a potência de um estilo dinâmico, agressivo, veloz e sem floreios ornamentais, com a “violência agitada e incendiária” – todos adjetivos estranhos à estética anterior. Os manifestos futuristas carregam a poesia das obras de arte futuristas na sua forma, e não só no conteúdo de seus comandos. Chegando até a superá-las em interesse ou qualidade²⁷, fazem parte da poética modernista de primeira hora. Os desafios da arte e da estética do século XX quiseram se explicitar como futuristas: se não do movimento futurista, pelo menos do momento futurista da história, como observaria depois a ensaísta Marjorie Perloff²⁸.

Muitas passagens do *Manifesto futurista* confirmam que sua força pretende situar-se não na sua própria época, e menos ainda na tradição que o precede, mas no

²⁵ Karl Marx e Friedrich Engels, “Manifesto do Partido Comunista”, p. 93.

²⁶ Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*, p. 101.

²⁷ Marjorie Perloff, *O momento futurista*, p. 169.

²⁸ Marjorie Perloff, *O momento futurista*.

futuro. Museus são comparados a cemitérios. Ironicamente, Marinetti comenta que se deve visitá-los uma vez por ano, como é costume fazer com mortos. Jovens, porém, precisam de companhias vivas e presentes para construir um futuro. Os artistas são como os jovens: precisam de distância de seus pais, isto é, da tradição vinda do passado, pois só assim poderão criar o novo, o futuro. Precisam matar os pais, simbolicamente, para constituírem suas próprias identidades. Na vanguarda futurista, pais eram instituições, como museus e bibliotecas, guardiães da tradição – que caíam bem para anciãos perto da morte, não para a juventude com vida.

Para os moribundos, para os inválidos e para os prisioneiros, ainda vai. É talvez um bálsamo para as suas feridas o admirável passado, desde que o seu futuro é interditado... Mas nós não o queremos, nós, os jovens, os fortes e os vivos *futuristas!* Venham portanto os bons incendiários de dedos carbonizados!... Ei-los aqui! Ei-los aqui!... E metam logo o fogo nas prateleiras das bibliotecas.²⁹

O manifesto grita. Daí seus pontos de exclamação. Não é o sussurro calmo e sereno dos mais velhos, é um berro, quase adolescente, dos mais novos. Esse grito, no caso, quer colocar fogo na tradição e abrir terreno para o futuro. Jovens deviam tomar as rédeas da carruagem da arte, ou melhor, assumir o manche do avião, para usar uma metáfora moderna. Onde eles estão? O manifesto responde: aqui. O manifesto é a auto-apresentação do agente transformador que ele mesmo é. Ei-los aqui. Os próprios autores dos manifestos são os responsáveis pelo movimento que anunciam. Por isso, a voz mais comum dos manifestos será, sempre, a da primeira pessoa do plural: nós. Reconheçam-se nela os que quiserem o novo, o futuro.

Tal arrojo do futurismo de Marinetti admite até que, no momento seguinte ao seu, outros viriam combatê-lo. Ele conclama que, quando tiver quarenta anos, os mais jovens e corajosos deviam atirá-lo para o cesto de lixo. Parecia prever a sorte não só do Futurismo, e sim de todos os movimentos de vanguarda: se o Futurismo romperia com o Simbolismo, o Dadaísmo romperia com o Futurismo, o Surrealismo com o Dadaísmo, e assim em diante. Cada um combatia o anterior, jogava no cesto do lixo.

²⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto futurista*, p. 93.

Em sua célebre formulação, o poeta mexicano Octavio Paz descreveria esse processo da arte vanguardista como aquele que foi do gesto inaugural da ruptura com a tradição – pelo qual a era moderna se fundara – até a sua estabilização numa tradição nova e paradoxal, a tradição da ruptura³⁰. Nova porque, diferentemente da anterior, sua obsessão não é a continuidade do mesmo e do igual, mas a criação de diferenças. Paradoxal pois tradições definem-se pela continuidade, enquanto esta só possui de contínuo o esforço para criar uma descontinuidade, uma novidade na ordem de cada época. No século XXI, vemos a constituição dessa tradição moderna de rupturas atrás de nós. Os movimentos de vanguarda, um após o outro, negaram os seus antecessores no século XX, embora o Romantismo alemão, no fim do século XVIII, não tivesse consciência de que este seria o destino de sua ruptura primeira.

Se os manifestos políticos modernos foram a convocação do progresso e do futuro, contudo, os manifestos estéticos acrescentarão uma nova forma de pensar o tempo. Nem tudo seria futurista. Perdia-se a confiança que Marx e Engels tinham no progresso da humanidade e da história, a ser movido através dessas sucessivas negações que cada presente fazia do passado, na direção de um futuro melhor. Essa linearidade da evolução, mesmo que espiralada, foi rechaçada por grande parte das vanguardas. É que a arte moderna não foi somente um fruto da sua época. Foi sua crítica ferrenha também. Nela, algo diferente surgiria.

Desde o alvorecer da Modernidade, a arte tornou-se um filho que emprega a sua herança genética, a crítica, contra sua progenitora. Romantismo e Modernismo são assim. Jürgen Habermas os classificou como “crítica estética à Modernidade”³¹. Mais sensível, Octavio Paz fala de uma “paixão crítica”, a crítica enamorada de seu objeto, apaixonada por aquilo que nega³². Nesse sentido, a Modernidade na arte foi ambivalente: entusiasmada com a racionalização e com a industrialização da nova sociedade, mas também num conflito com ela. Futurismo e Construtivismo, de um lado. Dadaísmo e Surrealismo, de outro. Interessava o futuro, mas ele talvez fosse o retorno de passados perdidos e longínquos. Talvez os desafios da arte e da estética no século XXI estejam, nesse sentido, em deixar penetrar nesse século mais do que

³⁰ Octavio Paz, *Os filhos do barro*.

³¹ Jürgen Habermas, *O discurso filosófico da modernidade*, p. 65.

³² Octavio Paz, *Os filhos do barro*, p. 21.

somente a sequência cronológica do século XX, abrindo-se a outros tempos e a um presente que, ele mesmo, seja um sítio de encontro dos tempos.

Desde o Romantismo, o que estava em jogo não era a consumação – depois buscada pela filosofia de Hegel e mesmo de Marx – da totalidade do movimento da história. Não é essa consciência do processo histórico que conta, tampouco, para os desafios da arte e da estética no século XXI, e sim o que Maurice Blanchot chamaria de “consciência do instante”³³. É que a consciência do instante jamais pode totalizar o movimento histórico, embora possa pontuar o futuro no presente sem orientação determinista. Do Romantismo, sobreveio o que parece ser assim a tarefa da arte e da estética hoje: pertencer ao agora, tomar consciência do instante. O vocabulário Futurista pertence, sob este aspecto, ao século passado, sem dúvida. O século XXI já se expressou como “contemporâneo”, em vez de moderno, ou também como “pós-moderno”. Nesse contexto, o que eu gostaria de pensar, aqui, é o sentido que há em se falar de filosofia da arte contemporânea e de filosofia contemporânea da arte.

*

Falamos de filosofia da arte contemporânea, mas pode ser que precisemos é de uma filosofia contemporânea da arte. Isso porque as dificuldades da filosofia no tratamento da arte são tão antigas quanto a própria filosofia, ou seja, têm hoje mais de dois milênios. Não surgiram apenas com as transformações atuais da produção estética. Quando falamos de filosofia da arte contemporânea, parece que o desafio é atualizar o pensamento diante das novas criações de agora. Contudo, o desafio é que a filosofia possa ser contemporânea da arte, qualquer que seja a data das obras que estão em jogo. Pois ela quase nunca o conseguiu em nossa história. Ou seja, os desafios da estética filosófica diante da arte não começaram no século XXI.

Entre os gregos, Platão rejeitou os artistas na república ideal que imaginou. Constituiu uma filosofia da arte contemporânea a ele, mas não chegaria a elaborar uma filosofia contemporânea dessa mesma arte. Só a rejeitou, na medida em que a submeteu a critérios do conhecimento e da moral. Respectivamente, fez a verdade e o bem determinarem a educação humana na cidade, eliminando o espaço do belo estético. Se a arte produz somente ilusões ficcionais (em vez de conceitos certos) e

³³ Maurice Blanchot, “L’Athenaeum”, in *L’Entretien infini*, p.517.

empatias suspeitas (em vez de juízos conscienciosos), por que admiti-la dentro do Estado ideal? Parecem haver boas razões para deixá-la de fora. Sairiam a poesia de Homero e a tragédia de Sófocles. Entraria a filosofia de Sócrates. Pode-se dizer que, nesse sentido, os desafios da arte e da estética (que, enquanto um campo filosófico, nem existia ainda) estavam sendo submetidos aos desafios da educação, ou seja, da formação: do homem e da cidade, do indivíduo e da república³⁴.

No começo do Ocidente, filosofia e arte distanciam-se, opõem-se. O filósofo parece quase temer o poder da arte que é sua contemporânea. Só a considera para negá-la. Reconhece que é grande a sua ameaça, e então se afasta dela. Nisso, perde a chance de pensar a própria contemporaneidade que a sua filosofia poderia, quem sabe, alcançar ao entrar em contato com a arte. Durante a tradição ocidental, a arte em geral foi ou rechaçada ou ignorada pela filosofia. De um lado, Platão. De outro, Descartes. Dos antigos aos modernos, raras vezes filósofos deram dignidade à arte. Nesses casos, como em Aristóteles ou Hegel, ainda assim a arte permanecia sempre abaixo da filosofia por precisar da sensibilidade para sua expressão, não podendo ser toda conhecimento inteligível, espiritual, ideal. Os desafios da arte e da estética – da ordem da aparência – já as afastariam da filosofia – da ordem da essência.

No fim do século XVIII, Friedrich Schlegel observou que, em toda filosofia da arte, falta uma das duas coisas: ou a filosofia, ou a arte³⁵. Não por acaso, escrevia do coração do Romantismo, talvez o único momento de nossa tradição no qual, de um modo programático, a filosofia nem rebaixou e nem desconsiderou a arte. Muito ao contrário. O que se podia fazer enquanto filosofia e arte estavam separadas já teria sido feito, estaria pronto e acabado. Era tempo de unificá-las. Tanto assim que com o Romantismo nascia a crítica de arte no sentido contemporâneo do termo, ou seja, não como mera avaliação sobre obras boas e ruins, mas como reflexão a partir do que as obras propõem poeticamente. Poderíamos dizer que, a partir daí, era posta explicitamente para a filosofia a tarefa de ser contemporânea da arte.

Resta, porém, entender qual é exatamente o sentido de ser contemporâneo. Estranhamente, chamamos só a nossa época de contemporânea. Na verdade, toda

³⁴ Platão, *A república*, p. 436-450.

³⁵ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, p. 22.

época é contemporânea de si: está com seu próprio tempo, junto a ele. Deveríamos, então, perguntar o que é o contemporâneo, antes de asseverar que pertencemos a ele. Foi o que fez o filósofo italiano Giorgio Agamben ao dar a um ensaio o título: o que é o contemporâneo?³⁶ Repare-se que o próprio título já é uma interrogação, é uma pergunta, e não uma certeza, não um dado. Pois ser contemporâneo é sempre mais o desafio que nosso tempo nos coloca do que a comodidade que oferece.

Pensado assim, o contemporâneo não é aquilo que define cronologicamente a arte da época atual, o momento em que nós estamos, sejam os últimos cinco ou os últimos cinquenta anos. Contemporâneo não é simplesmente o hoje, por oposição ao ontem e ao amanhã. Contemporâneo é um modo singular pelo qual a arte entra em relação com o ontem e o amanhã, pelo qual uma obra entra em contato com seu passado e com seu futuro. Contemporâneo é um *modo* de estar em sua época, e não somente o *fato* de estar nela. Eis a tese central que torna a palavra contemporâneo um sinônimo para desafio, para o desafio da arte no século XXI.

Isso exige pensar qual é o tempo do “con-tempo-râneo”, o que significa, por fim, estar “com o tempo”. O próprio Agamben o fez desde os anos 1970³⁷. Expunha que o contemporâneo não é um instante presente do atual em relação ao antes do passado e ao depois do futuro, quer dizer, não é só um ponto cronológico em uma linha reta que seria o próprio tempo. É bem mais do que isso. Portanto, entender o contemporâneo exige abrir mão da concepção de tempo que governa a história do pensamento ocidental, ao menos desde Aristóteles, pois o filósofo grego definira o tempo como número que mede o movimento conforme o antes e o depois.

Tempo seria, segundo essa concepção tradicional, o que mede o movimento no espaço, assim como quando, por exemplo, dizemos que serão necessários cinco minutos para atravessar uma ponte ou que a sessão do filme terá duas horas. Este tempo é medida. Ele é fundamental para a organização pragmática e as atividades produtivas. Sua imagem perfeita é o ponteiro do relógio – que não faz outra coisa a senão medir o espaço entre um e outro ponto de uma dada superfície. Nada do que ocorre no tempo da vida interfere na sua medição. Se, às 10h42, comi um ovo frito e,

³⁶ Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo?*, p. 55.

³⁷ Giorgio Agamben, *Infância e história*, p. 111-128.

às 16h15, escutei uma sinfonia de Beethoven, tanto faz para o tempo do relógio. Todos os instantes são, para ele, idênticos uns aos outros.

Esse tempo é sempre reto, liso, pleno e contínuo. Os eventos se desenrolam dentro dele, mas não o alteram em nada. Ele permanece sempre o mesmo. É como se o tempo existisse antes mesmo dos acontecimentos, e estes somente entrassem nele a certa altura. É como se os acontecimentos estivessem dentro do tempo, mas o tempo não estivesse dentro dos acontecimentos. O primeiro minuto da sinfonia, o último ou o décimo-sexto seriam, nesse tempo, idênticos, sem que o conteúdo e a forma do que se escuta ou silencia em cada um deles tivessem qualquer diferença significativa. Para o ponteiro do relógio, são iguais. Em suma, o contemporâneo é o ponto em que o ponteiro está agora, nessa concepção. Nada além disso.

Segundo Giorgio Agamben, a forma de pensar a história na cultura ocidental obedeceu sempre a essa concepção tradicional de tempo, que ganhou expressão na fórmula aristotélica. Desde os gregos com a história cíclica, passando aos cristãos com a história linear e até os modernos com a história processual, contemporâneo é o ponto presente conforme um antes e um depois. Mesmo Hegel, já no século XIX, ao pensar a história como progresso do espírito e da humanidade, imagina que tal história se passa dentro de um tempo que é a continuidade de instantes pontuais, ainda que cada ponto precise negar o anterior para que haja evolução dialética.

Como se pode perceber, esse conceito de tempo, de origem metafísica, é, na verdade, compreendido a partir do espaço. Por isso, contemporâneo seria o ponto presente. Ponto é elemento espacial. Não por acaso, costumamos dizer que atrás de nós está o passado, diante de nós está o presente e à frente de nós está o futuro. É que, desde a antiguidade, subordinamos a nossa compreensão do tempo ao espaço. Foi o que o filósofo alemão Martin Heidegger diagnosticou no início do século XX³⁸. Agamben, que foi seu aluno, explicita sua contribuição decisiva para essa crítica do conceito tradicional de tempo na cultura ocidental.

Em suma, para alcançar a contemporaneidade, seria preciso se desvencilhar do tempo homogêneo e vazio, como em 1940 o chamara Walter Benjamin³⁹, outra

³⁸ Martin Heidegger, *O conceito de tempo*, p. P. 27-29.

³⁹ Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*, p. 229.

referência filosófica essencial para Agamben. Seria preciso experimentar, em vez disso, a heterogeneidade do tempo, ou seja, que cada instante é singular, diferente de todos os outros, justamente porque cada um dos momentos tem seu conteúdo, é preenchido – e não vazio. O primeiro minuto da sinfonia jamais é igual ao último e nem ao décimo-sexto. Pois o tempo é heterogêneo e descontínuo, pois cada minuto difere do outro, cada um tem significado próprio em sua combinação.

Nesse contexto, Agamben defende que, no lugar de instantes espacializados no tempo como pontos, temos átimos⁴⁰. Cada instante é um átimo singular, não um ponto qualquer. Ser contemporâneo é estar no átimo do tempo. Este tempo não é mais cronológico, do grego *Cronos*: medida e contagem. O saber estóico ensina que há outro tempo. É *Cairós*, o momento oportuno. Ele supõe a singularidade em que o tempo se condensa num átimo – e que, se interpretado, revela o que aí se abre e se oferece, a oportunidade presente. Passamos da *cronologia* à *cairologia*. O exemplo de Agamben é o tempo do prazer, que não pode ser medido ou contado, que não se compara a outros, pois é simplesmente incomensurável, sem medida exterior.

Poderíamos, porém, dizer que também este é o tempo da arte. Para ela, uma cronologia será sempre incapaz de dar conta da história, pois suas relações não são lineares. Se a pintura de Mark Rothko é da mesma época que a de Jackson Pollock, na metade do século XX nos Estados Unidos, as suas cores também são, entretanto, contemporâneas de Giotto, embora ele pertença ao Renascimento. Na arte, é a obra quem funda a sua própria pré e pós-história. Nos termos de Walter Benjamin, essa temporalidade da arte é intensiva, não extensiva. Daí que sua contemporaneidade não seja determinada por datas externas às obras, e sim pelas próprias obras.

Interromper a cadeia contínua causal da linearidade cronológica é o que faz o prazer, sim, mas também a arte. Pois ser contemporâneo não é coincidir com sua época perfeitamente, adequar-se a suas pretensões e valores. Quem está colado na época à qual pertence, aderido a ela, não pode vê-la. Não pode ser contemporâneo. Contemporâneo é quem apreende o tempo em que vive por não coincidir com ele, por ser anacrônico, isto é, fora da cronologia. Não se trata, claro, de ser um artista nostálgico, mas de pertencer a seu tempo mantendo-se desperto e crítico para ele,

⁴⁰ Giorgio Agamben, *Infância e história*, p. 124.

mantendo-se intempestivo, para empregar a categoria de Nietzsche que Agamben retoma. Digamos então: o desafio da arte no século XXI é ser extemporânea.

Por isso, a filosofia contemporânea da arte deve manter fixo o olhar não nas luzes de seu tempo, que ameaçariam cegá-la, e sim no escuro. É a dissociação pela qual urge, de dentro do presente cronológico, algo que o transforme. Revolução? É, mas uma revolução do tempo, e não apenas do mundo que seria mudado dentro do tempo cronológico. É o próprio tempo que se revoluciona pelo contemporâneo, ou seja, pelo extemporâneo. Ser atual é ser inatual, pois é estar em desconformidade com o que já se sabe e já está dado, com o presente como ponto do agora.

Sendo assim, o contemporâneo não exclui o passado. Seu presente assinala-se como arcaico. O arcaico é o passado ainda presente. O termo vem do grego *arké*, que pode ser traduzido para o português pela palavra princípio, pois não se reduz ao início cronológico de uma origem. É o que ainda governa o presente através de um devir histórico que não cessa de operar, “como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto”⁴¹, de acordo com Agamben. O contemporâneo não seria só distância, mas também proximidade da origem, enquanto um princípio. O contemporâneo é condensação e encontro de tempos, e não um ponto específico da cronologia que exclui todos os outros.

*

Para a arte, o passado pode ser uma fonte, um manancial, e não etapa a ser vencida na corrida do desenvolvimentismo. Existe, para ela, um passado sem datas, que flui livre entre os tempos e desrespeita toda cronologia linear evolutiva. Nesse sentido, o século XX não precisou esperar pelo século XXI para ser criticado, pois a arte por ele mesma engendrada gerou a sua crítica: autocrítica. Daí a ambiguidade que atravessa toda arte moderna: repulsão e atração pela razão crítica. Refratário à Revolução, à herança clássica grega, ao progresso e à razão, mas também seduzido por tudo isso, o Romantismo é o acorde inicial da história vanguardista.

Românticos como Friedrich Schlegel foram decisivos para o destino da arte e da vida modernas como um todo, inventando formas de sentir e de pensar. É que o Romantismo não foi só um movimento literário. Foi uma moral, uma erótica, uma

⁴¹ Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo?*, p. 69.

política, ou ainda, um modo de se apaixonar, combater, viajar – um modo de viver e de morrer. O sonho dessa arte moderna era fundir-se à vida. Futuristas, dadaístas, surrealistas – todos sabiam que sua negação do Romantismo era um ato romântico, pois queriam aproximar a arte da vida. Negando-se uns aos outros, continuavam a arte moderna. Não notaram, porém, que, se o Romantismo iniciara essa tradição de rupturas, eles a estavam terminando. Transformada em regra e repetida, a ruptura parou de surpreender e inovar. Tornou-se um ritual previsível.

Foi aí que a história da arte moderna começou a perder a força. Não por um movimento externo. Por seu esgotamento interno. Os desafios da arte e da estética do século XXI surgem a partir do século XX, não em oposição a ele, mesmo porque, se fosse assim, teríamos novamente uma ruptura criticando o que a precedera em nome da produção do futuro. Mas não é o caso: a filosofia contemporânea da arte é o que resta quando se exauriu a força de negação do passado da era moderna.

O desafio da arte do século XXI é achar outras formas de criar o novo, isto é, o diferente, sem a ruptura com o que veio antes. Esse ocaso das vanguardas, como o denominou o poeta mexicano Octavio Paz⁴², tiraria o peso dos projetos utópicos de futuro que marcaram boa parte dos desafios da arte e da estética do século XX, trazendo, por outro lado, a afirmação positiva do presente, do agora. Deixamos de colonizar o futuro para habitar, por incerto que seja, nosso presente. E a arte é uma forma dessa habitação. Seu tempo é prenhe dos tempos, vivos e concretos. Não se conta em calendários ou relógios, mas se comunica com o passado e com o futuro.

Nesse contexto, a filosofia contemporânea da arte, diferentemente daquela tradição platônica e cartesiana, nem rebaixou e nem desprezou a arte. Pensadores tão diferentes quanto Martin Heidegger e Gilles Deleuze, Walter Benjamin e Michel Foucault – no horizonte aberto no Romantismo moderno – dialogaram com poetas, agenciaram cineastas, criticaram escritores, interpretaram pintores. Não é possível entender Heidegger sem passar por Hölderlin, analisar Deleuze sem assistir filmes de Hitchcock, conhecer Benjamin sem ler Proust, assimilar Foucault sem olhar uma tela de Magritte. Eles filosofaram não só sobre a arte, mas com a arte.

⁴² Octavio Paz, *Os filhos do barro*, p. 131.

Recentemente, autores como Jacques Rancière ou Arthur Danto também se dedicaram à arte, entre muitos outros. O primeiro destaca a partilha do sensível da estética, que sublinha seu significado político. O segundo destacou a diversidade da produção contemporânea depois do fim das grandes narrativas totalizantes. São só dois exemplos da variedade de experiências da filosofia contemporânea da arte.

Não se trata só, para tal filosofia contemporânea da arte, de pensar sobre a arte, como se estivesse acima e fora dela, mas de pensar a arte, com a arte, junto à arte. Pois as obras não são meras ilustrações de conceitos prévios, e sim aquilo que dá a pensar. Parafraseando Kant, a arte é o que dá muito a pensar sem que nenhum conceito preciso lhe seja adequado. Por isso, jamais concluímos ou completamos o que pensamos a partir dela. Permanecemos pensando. Insistimos. Logo, os desafios da arte e da estética no século XXI exigem que uma filosofia da arte contemporânea seja, simultaneamente, uma filosofia contemporânea da arte. Ninguém soube dar a esses desafios uma melhor expressão do que o poeta modernista brasileiro Oswald de Andrade, ainda no século XX, ao escrever que a arte atualmente

mostra esse neutro avesso da utopia a que o homem se habituou, depois da frustração de seus messianismos. Mas a revolta não acabou. E ainda se pergunta: como cantar com a boca cheia de areia?⁴³

⁴³ Oswald de Andrade, “Novas dimensões da poesia”, p. 118.

O Sujeito e as Linhas do Mundo. Psicanálise e Arte, Hoje

Tania Rivera •

Resumo

A produção artística atual resiste às abordagens estéticas tradicionais e convida a delineamentos metodológicos que se afinem à problematização da representação e ao questionamento do lugar do sujeito por ela operados. Performando uma estética experimental marcada pela psicanálise, este ensaio propõe uma reflexão sobre a linha e o sujeito em companhia de obras de Laura Lima e Anna Maria Maiolino.

Palavras-chave

Arte contemporânea; representação; sujeito; linha; Anna Maria Maiolino; Laura Lima.

Abstract

Recent artworks resist to traditional aesthetics approaches and require methodological positions that are more alike to their questioning of representation and of the subject's place in it. Trying to perform an experimental aesthetics in which psychoanalysis has a special role, this essay proposes a reflection about the line and the subject lead side by side with some of Laura Lima's and Anna Maiolino's works.

Keywords

Contemporary art; representation; subject; line; Anna Maria Maiolino; Laura Lima.

• Psicanalista e professora do Departamento de Arte e da Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Autora de *O Averso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise* (2013, CosacNaify) e *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito* (2012, Editora da UFF), entre outros. Curadora da exposição *Lugares do Delírio* (Museu de Arte do Rio, 2017).

A estética vive um grande desafio frente à produção artística contemporânea. Desde os anos 1960, é nítido o esforço de teorização diante de um campo que se põe, por vias diversas, a performar criticamente suas próprias condições de definição e experiência, trazendo o corpo para problematizar a cena da representação, aproximando radicalmente arte e vida, dissolvendo o objeto de arte em ações, gestos e proposições e utilizando procedimentos paródicos, por exemplo. A dispersão das questões e dos procedimentos empregados desnorteia o teórico e põe em xeque qualquer intento de análise e apreensão da arte em teorias gerais e unificadoras.

Além disso, há quase cinquenta anos muitos parte dos artistas reivindica um estatuto de reflexão conceitual para sua produção artística, recusando o papel de conformadores de objetos e imagens sobre o qual outros – os críticos, os filósofos ou, para dizer rapidamente: os teóricos – viriam refletir. Nesse contexto, Joseph Kosuth, graduado em filosofia e um dos principais nomes da arte conceitual, chega a caracterizar suas proposições artísticas como um “serviço filosófico” ou “uma atividade pós-filosófica”⁴⁴. Sua posição é sem dúvida extremada, mas ela explicita a questão central com a qual lida nas últimas décadas o intelectual que visa aproximar-se da arte de seu tempo: como refletir sobre uma produção que já é em si mesma, em larga medida e sob diversas modalidades, reflexão?

De “criador” quase demiúrgico a lançar no mundo objetos sobre os quais o filósofo viria refletir, de “gênio” mais ou menos inconsciente de sua própria produção, o artista tornou-se ele mesmo um pensador, e muitas vezes sua obra tornou-se um texto, uma proposição, uma ideia, ou passou a consistir em objeto que se desdobra em textos, declarações, comentários que devem ser vistos como suas partes constituintes. Ademais, a fabulosa máquina trituradora da “cena” representacional contemporânea passou a questionar a posição de autoria, eventualmente deslocando-a para um outro – o espectador, o público – e assim acentuando a dimensão participativa ou relacional da arte. As proposições artísticas tornaram-se convite a algo imprevisto e que pode se dar fora do campo institucional, espalhando-se em microações sobre o mundo. Acentuou-se seu alcance ético e a elas

⁴⁴ Joseph KOSUTH. *Zeno et the Edge of the known World* (catálogo). XLV Bienal de Veneza, 1993, p. 104.

se imbricaram, especialmente nos últimos anos, propostas de cunho político e social, permeabilizando ainda mais suas fronteiras em relação a outros campos. Sua desmaterialização radicalizou-se a ponto de parte do que se mostra em exposições apresentar-se como registros de ações ou agenciamentos no mundo, recusando o estatuto tradicional de objeto de arte.

De fato, o campo da arte expandiu-se e foi levando às últimas consequências o sonho modernista de unir arte e vida, disseminando-se em direções muito variadas que impedem sua apreensão unificada como objeto teórico. Isso não significa, porém, que ele impeça qualquer abordagem reflexiva. Pelo contrário, ele repõe em seu próprio seio a reflexão e obriga que se recoloquem em questão as condições de sua abordagem por parte do filósofo ou crítico de arte, denunciando a inadequação das posições metodológicas tradicionais e convidando a delineamentos que se afinem à problematização da representação e ao questionamento do lugar do sujeito por ele operados. Nesta chave, podemos pensar que a arte de nosso tempo obriga-nos, fundamentalmente, a rever nossa posição para percebermo-nos não *diante*, mas *em meio* dela, assumindo-nos como sujeitos da experiência a que nos convida. A produção artística do século XXI exige, assim, uma espécie de *estética experimental*, que renuncie a enunciados gerais em prol de reflexões fragmentadas e *em situação*, em meio às experiências dispersas – e talvez dispersivas – por ela agenciadas.

O chamado à experiência não pode, porém, oferecer-nos soluções simples em um contexto no qual a arte trata justamente de problematizar o estatuto da experiência. Boa parte da produção artística recente parece confirmar que "a experiência só não basta, é preciso que seja alimentada pelo pensamento", como afirmava Adorno⁴⁵. Podemos pensar que na arte a dimensão experiencial já nasce misturada ao pensamento, denunciando justamente o equívoco da clara oposição entre o perceptivo e o cognitivo. A produção contemporânea parece, de fato, apostar na interdependência entre pensamento e experiência e, como notamos acima, se esforça por vezes em trazer a teoria – que historicamente se faz *sobre* os objetos de arte ou *acerca* deles – para o interior da experiência estética. Mas “se é necessária a experiência das obras e não apenas o pensamento requisitado”, como prossegue

⁴⁵ Theodor W. ADORNO. *Experiência e Criação Artística*. Lisboa: Edições 70, 2003, p. 145.

Adorno, “em compensação nenhuma obra de arte se apresenta adequadamente como um dado imediato; nenhuma se pode compreender só a partir de si mesma”⁴⁶. Não se pode mais delimitar claramente o que está “dentro” de sua alçada: a experiência da arte transborda e coloca-se com frequência fora dela mesma. Ela não tem lugar predeterminado – sua mostra em instituições como o museu ou a galeria não a garantem – nem se delimita pela apreensão de dados perceptivos imediatos, mas envolve diversas informações e chamados a vivência, em modo e grau de apresentação também muito variados. Em seu horizonte, na verdade, vibra sempre a possibilidade de que ela nem venha a acontecer.

Neste sentido, a experiência estética talvez possa servir de modelo para uma concepção geral de experiência na qual o próprio lugar do sujeito seja posto em jogo e problematizado – em uma reflexão para a qual a psicanálise trouxe contribuições decisivas. A teoria e a clínica psicanalíticas podem ser vistas, de fato, como o campo que mais nitidamente recusa a experiência como predicado de um sujeito a ela preexistente, afirmando-a e explorando-a como problematização em ato do lugar do sujeito. A experiência de que se trata na psicanálise está sempre a correr atrás de si mesma, incerta, repetitiva porque nunca efetivamente consumida, como mostra a noção de trauma. Ela não se dá frontalmente, como dada situação, mas se apresenta como de viés e fora da hora. Ela corre atrás de si mesma e se reconfigura na memória, nos sonhos e em muitos outros acontecimentos de fala e imagem nos quais transborda para fora de si, a demandar narrativas fragmentadas e nunca definitivas.

Por isso a psicanálise parece-nos hoje particularmente apta a refletir *com* a produção contemporânea em arte, resituando nesta o sujeito como questão, e ao mesmo tempo explorando os modos pelos quais este constitui-se no mundo (sob o signo do desconforto, do “mal-estar na Cultura” de que falava Freud). Não se trata portanto, nesta perspectiva, de tomar o arcabouço teórico psicanalítico como base para a análise de obras, mas sim de colocá-los em diálogo na busca de uma ampla reflexão sobre o sujeito e a Cultura. E de trazer autores de outros campos para recusar a pretensão de unidade e generalidade de qualquer teoria, em prol de uma construção polifônica e multidisciplinar.

⁴⁶ Ibidem.

Pelo exposto, devemos por fim assumir que “a arte atual”, supostamente unificada e coerente, simplesmente não existe. A reflexão estética vê-se portanto levada a fragmentar e singularizar seus percursos na lida com um ou alguns trabalhos de arte, aceitando o convite singular à experiência que cada um deles lhe estende e buscando reverberar e transmitir aquilo que, neles próprios, já é pensamento, ou germe de reflexão. Neste movimento, o pensador tem que abdicar de sua posição de saber prévio, para criar conhecimento como quem aprende uma nova língua, ou como uma criança absorve o alfabeto cantando-o ou desenhando suas letras. Pondo-se ele mesmo em questão e em movimento, o autor da reflexão estética aproxima-se então da escrita ensaística, na qual, ainda para Adorno, “o pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la.”⁴⁷

Vamos aqui ensaiar esta perspectiva metodológica experimental, embrenhando-nos nas linhas de alguns trabalhos recentes das artistas brasileiras Anna Maria Maiolino e Laura Lima. Não se tratará de desemaranhá-las, mas de acompanhar seus contornos, tentando relançar seus gestos.

Linhas do corpo ao mundo: Laura Lima

Na instalação *Homem=Carne/Mulher=Carne – Puxador Paisagem* (ou $H = C / M = C - Puxador Paisagem$, 1999/2013), da artista mineira radicada no Rio de Janeiro Laura Lima, um homem nu tem nos ombros alças de uma fita muito resistente, que se ramifica em outras fitas do mesmo material que seguem como uma teia pela parede do museu e ganham o exterior, enodando-se a pontos da arquitetura e da natureza ao redor do prédio. Ou talvez seja melhor dizer, tomando tais linhas na direção contrária, que o homem é o ponto de chegada desses fios, dessas retas que partem do mundo e passam pelo prédio. Seja como for, ele parece empenhar-se em mover tudo isso – o mundo – para dentro da sala de exposição. É claro que ele não consegue realizá-lo, mas essa instalação nos convida a prosseguir virtualmente seu movimento, que levaria

⁴⁷ Theodor W. ADORNO. O ensaio como forma (1954). In *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 30.

essas retas quebradas a convergirem para este ponto e, em uma vertigem, a revirarem o espaço.⁴⁸

H = C / M = C - Puxador Paisagem parece assim tentar mostrar o avesso da cena na qual o espectador se encontra, revelando virtualmente uma *Outra Cena* (para evocar o modo como Freud caracteriza o Inconsciente, no início de sua teorização). Mas tal revelação não passa de uma louca promessa, ou melhor, de um convite que se materializa em linhas e corpo, apresentando uma estrutura complexa que subverte o modelo central da representação ocidental: aquele da perspectiva linear inventada no Renascimento. Nesta, as linhas ordenavam o mundo a partir do ponto central e fixo no qual estaria o Homem, unificado na posição de um olho neutro que é o fulcro da representação, mas está situado fora dela. Já em *H = C / M = C - Puxador Paisagem* temos uma teia – ou um rizoma, para evocar a noção de Deleuze e Guattari – atingindo as coisas em um traçado que se quebra em múltiplas direções e pousa nos próprios elementos do mundo: pedra, arbusto, aresta do prédio, corpo.

No primeiro caso, da perspectiva linear, temos o olho (neutro) como ponto de partida do qual se organiza o espetáculo do mundo. No segundo, temos um corpo como ponto de chegada (ou de partida) das coisas: um *homem-carne*. No primeiro caso, temos o homem e, em torno dele, a arquitetura que ele constrói (mas que o aprisiona, ao dar-lhe uma posição imóvel): a arquitetura do mundo. No segundo, da instalação de Laura Lima, temos uma espécie de *arquitetura do sujeito* – sempre a se refazer, virtual, e podendo reverter o dentro e o fora. Mais do que fornecer-lhe uma posição fixa, tal arquitetura é uma promessa de lugar para o sujeito – já que “o que é preciso é que o mundo seja um mundo do homem e não um mundo do mundo”, como dizia Hélio Oiticica⁴⁹. Seguindo o desejo de Oiticica, a “arquitetura do sujeito” delineada pela instalação de Laura Lima reverteria a direção do “mundo do mundo” de modo a fazer dele, talvez, “um mundo do homem”. Nele o sujeito não está aprisionado em um lugar fixo (como aquele do olho na perspectiva linear). Ele está em movimento, seu lugar é móvel, ele é movimento de transformação do mundo.

⁴⁸ Ver vídeo do trabalho em https://www.youtube.com/watch?v=__Q6hXV7aFw

⁴⁹ Hélio OITICICA. “Nota de 9 de dezembro de 1960”. In *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 24.

Sua posição talvez seja de denúncia e ironia, questionando a posição central do homem e sua força diante da cultura. O rapaz contratado pelo museu parece talvez um herói, mas ele não conseguirá “puxar a paisagem”, não conseguirá destruir natureza e arquitetura; seu labor é inútil e trágico. Sua luta é de saída fadada ao fracasso. Este homem na prática praticamente não avança; ele apenas faz força, inutilmente. Em sua hercúlea e solitária tarefa, ele talvez seja um *dissidente*, como sugere o título da série na qual a versão deste trabalho a que estamos nos referindo esteve incluído, no Museu Universitário de Arte Contemporânea da Universidade Nacional Autônoma do México (MUAC), em 2013: *Por Amor à Dissidência*.⁵⁰

Como em muitos trabalhos de Laura Lima, foram contratadas pessoas que se revezam para desempenhar uma ação – neste caso específico, trata-se de vestir as alças e com seu corpo sustentar no espaço as fitas até que elas encontrem as paredes nas quais se enodam a outras linhas. Laura Lima diz não ter instruído tais pessoas a fazerem força; no entanto, ao chegar na exposição no MUAC, deparei-me com a sala vazia e informaram-me que o trabalho estava em manutenção porque o rapaz que empunhava as alças havia rompido nós que estavam sendo reatados. Aguardei que a teia fosse reparada e que ele voltasse, para circundar o espaço transformado por essas linhas e esse corpo – passando do interior do museu para fora dele e em seguida voltando para dentro dele –, tomada pela questão do que teria levado aquele homem a fazer força em excesso, a ponto de romper os liames e mostrar a fragilidade do mecanismo, que os grossos nós de nylon pareciam contradizer. De onde viria tal insistência em um ato inútil, na louca tentativa de puxar o mundo para o lugar onde se está, ou melhor, no qual está o corpo? Por que vivificar com força (e com *amor*, talvez, com amor à dissidência, como sugeria o título da série) este corpo ao qual era pedida uma presença quase imagética, de suporte de um desenho no espaço?

Dei-me conta então de que seu esforço não era inútil nem desmedido, mas realizava algo, como uma espécie de desenho/pensamento, de proposição endereçada a alguém (a mim, no caso): a possibilidade de transformar radicalmente o mundo com um ato singular e insistente.

⁵⁰ Com curadoria de Cecilia Masse e Alejandra Labastida.

Justamente por sua inoperância prática, tal gesto pareceu-me funcionar como uma poderosa incitação para que nós o imaginássemos – e portanto, de alguma maneira, pudéssemos *vivê-lo*. Ele punha em questão não apenas a situação de meu corpo no espaço, e das linhas pelas quais ele se liga ao mundo, como também apontava para o lugar incerto de meu gesto, de minha força, de meu gozo diante (e dentro) desta cena revirada.

A mão e o carretel: Freud

De linha e gesto também se trata no famoso trecho de Freud sobre uma brincadeira de seu neto de 18 meses que ficou conhecida como o jogo do *fort-da*. O bebê costumava lançar para fora de seu campo de visão todo tipo de objeto, desenhando no espaço retas em várias direções que provavelmente o ligavam ao mundo. Um dia, ele encontra um carretel de linha. Segurando com sua mão a ponta da linha, o menino pode lançar o carretel para longe dele – e pode mesmo fazê-lo desaparecer por entre o cortinado de seu berço, para em seguida puxá-lo para fora, fazendo-o reaparecer.

O bebê brinca com isso, efetuando repetidamente os gestos de lançar e puxar o carretel. Ao lançá-lo para fora de seu campo de visão ele emite o som “o”, entendido pelos adultos como “*fort*” (algo como *longe*), e, ao recuperá-lo, o som “a”, tomado por eles como “*da*” (“aí está”). Freud vê nessa brincadeira uma importante realização cultural: o menino estaria encenando – *pondo em cena* – a partida e a volta da mãe. Ao construir esta cena na qual está incluído, a criança se poria a viver ativamente aquilo que ela até então sofrera passivamente, quando sua mãe se ausentava. Aquilo que era sofrimento se torna elaboração e jogo, podendo gerar prazer.

É digno de nota que esses gestos se acompanhem pela alternância diferencial de dois fonemas distintos, marcando uma incorporação da língua a nível ainda rudimentar, mas que consiste em uma verdadeira comunicação na medida em que estes fonemas são interpretados como palavras pelos familiares do menino – seus espectadores. Entre os dois gestos da mão há também uma diferença muito pequena, mas fundamental: na verdade, há uma passagem de um a outro que é um meio-giro

ou um quarto de giro, apenas. Um movimento simples, porém marcante, pois através dele o corpo dá lugar a um sujeito da cena.

Talvez até ali a criança fosse um corpo-marionete, obediente àquele que deteria seus fios, uma espécie de titereiro encarnado pelo Outro primordial (a mãe, o pai ou alguém responsável pelos cuidados da criança). Graças ao encontro com um fio – um fio ligado a um objeto – este corpo-objeto passa a ser um sujeito, o encenador capaz de manipular um objeto do mundo. O bebê liga-se assim ativamente ao mundo e o organiza a seu modo (como *cena*), pondo-se em jogo com o objeto.

A posição de sujeito não preexiste, portanto, à invenção da linha, ela não está de saída dada ao menino, mas surge no jogo do *fort-da* pela via da ação de encenação do trauma, na medida em que na cena assim construída conforma-se um *lugar* de sujeito que o menino pode ocupar.

Nesta cena algo virá ainda acontecer, em momento posterior: sua mãe um dia chega em casa e o menino a recebe com a surpreendente declaração “bebê o-o-o-o”! Revela-se em seguida que, durante sua solidão, o bebê havia encontrado um modo de fazer desaparecer a si próprio: diante de um espelho vertical que não ia até o chão, ele se agachava, brincando de fazer desaparecer sua imagem.

Ele assim punha em jogo a si mesmo, destacando-se de sua imagem e se inscrevendo como corpo, fora da cena visível do espelho. Construía assim uma *outra cena* e experimentava a possibilidade de revirar o mundo a partir de si.

Talvez a criança criasse, deste modo, sua primeira situação poética.

A linha e o outro: Anna Maria Maiolino

Diante da construção e do reviramento da cena pelo menino, seriam os outros, aqueles que assistem a tudo isso – Freud em primeiro lugar – meros espectadores? Não teriam eles algum lugar a ocupar neste jogo?

Na performance *In Atto*, realizada em 2017 na exposição *Lugares do Delírio*, no Museu de Arte do Rio (MAR), a artista brasileira nascida na Itália Anna Maria Maiolino move-se ao redor de uma mulher inteiramente envolta em bandagem e

deitada sobre o chão da sala de exposição⁵¹. Maiolino faz gestos com as mãos e debruça-se sobre este corpo, aproxima as mãos da boca como quem sopra ou sussura algo, bate palmas em volta da cabeça da mulher. Subitamente esta começa a mover-se, com dificuldade, emitindo grunhidos, gritos, sons diversos ou palavras, frases, fragmentos de cantos em uma língua inexistente, enquanto se contorce e gira sobre si mesma até que a faixa começa a se desenrolar. Maiolino a observa, atenta, e em dado momento recebe dela a ponta da faixa, que põe a enrolar em suas mãos, enquanto acompanha e assiste a mulher em seus gestos de libertação, que envolvem muitos giros do corpo. Quando vê-se enfim totalmente solta, a mulher (a atriz Sandra Lessa) põe-se a brincar com seu corpo e com a faixa, cingindo-a frouxamente em torno dos quadris e arrastando-a para o espaço externo, sempre a emitir sons.

Este trabalho traz uma outra dimensão da cena que explorávamos com o *fort-da*. Nela está-se inicialmente assujeitado, aprisionado por esses fios, essas faixas, ainda *inato*, não nascido, e trata-se justamente, *in ato*, de efetivamente nascer como sujeito, revertendo com o corpo as linhas de força de seu encapsulamento na arquitetura do mundo. E para isso é necessário um outro, com seus gestos e seu olhar – com sua *assistência*, no sentidão do espectador mas daquele que cuida e auxilia. A linha está entre os dois corpos que se relacionam no espaço, performando de maneira variada dois giros fundamentais: aquele no qual o corpo é como um carretel que necessita rodar para liberar os fios que constroem seus movimentos e aquele das mãos que recolhem esses fios enrolando-os sobre eles mesmos.

Durante boa parte da performance, o corpo envolto em bandagem parece ocupar o lugar do objeto do *fort-da* em relação às mãos da artista. Porém, ele está em ação, em *ato*, fazendo-se sujeito. Explicita-se deste modo algo muito importante: as posições de sujeito e objeto do *fort-da* são intercambiáveis. O polo do sujeito não está dado de saída à criança, é apenas na movimentação com o carretel que surge este lugar *entre* que se pode nomear como *sujeito*. Se a força motora fundamental do *fort-da* parece ser a dos gestos do menino, deve-se ressaltar, em primeiro lugar, que estes não provêm apenas de uma de suas mãos, mas talvez convoquem todo seu corpo, em uma

⁵¹ Uma versão anterior desta performance já havia sido realizada em 2015 na galeria Raffaella Cortese, em Milão. Para a versão aqui comentada, ver <https://www.youtube.com/watch?v=JDnZrSyuaY>

espécie de dança, uma primeira coreografia. Além disso, devemos levar em conta que o objeto não apenas obedece passivamente a esta força, mas a ela reage como corpo no espaço, com seu peso sempre em jogo com a gravidade, e por sua vez leva a mão, o braço e talvez todo o corpo do menino a alguma contrarreação, ainda que discreta.

Entre o corpo e o objeto, faz-se alguma dança. Nela o corpo pode ocupar o lugar de sujeito, não fixamente mas de modo dinâmico, em um jogo no qual o objeto pode por instantes tomar seu lugar. Neste sentido, sujeito é o que se põe em jogo, entre corpo e objeto – entre a criança e o carretel. A ideia de que o objeto pode estar no lugar do sujeito parece, de fato, fundamental para pensar a arte – o que mais aferiria a um objeto, afinal, a força que nos faz recebê-lo como uma obra de arte, senão este poder de apresentar-se, de alguma maneira, como *sujeito*? Afinal, “nada do que nos cerca nos é objeto, tudo nos é sujeito”, como afirmava André Breton, brincando com a dupla acepção francesa do termo *sujet*: “tema” e “sujeito”.⁵²

A presença corporal reivindicada pela performance desde a década de 1960 concretiza tal equação entre objeto e sujeito, pondo em xeque o lugar passivo do objeto de arte ao torná-lo carne, ao apresentá-lo como *vida*. A cena implícita ao redor dos objetos pode então apresentar-se como tal e pode chegar a interpelar o o lugar do espectador como parte dela. Explicita-se assim, em muitas variantes de performance que não cabe aqui explorar, a intercambialidade entre objeto e sujeito, problematizando nosso lugar no mundo.

In Atto traz para este campo contribuições singulares. Ele põe em jogo dois corpos e um deles parece ocupar o lugar do objeto, do carretel. Mas trata-se justamente de mostrar o processo pelo qual ele vivifica-se como sujeito. Outro corpo faz jogo com ele, mas não lhe é exatamente intercambiável. Há entre eles uma assimetria fundamental. Anna Maiolino ocupa o papel de uma espécie de antititireiro: ao contrário daquele que manipula a marionete, ela dá lugar, com sua presença, com seus fios, a gestos do próprio “boneco”. Em vez de colocar-se fora de cena como quem movimenta o títere, ela assume uma posição dentro dela. Sua posição, ímpar, é aquela de quem sustenta o jogo, ativando-o no outro. Esta posição talvez seja aquela

⁵² André BRETON. *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 1965, p. 56.

do artista – e talvez seja aquela que Freud ocupa no jogo de seu neto, ao reconhecê-lo e elaborá-lo em palavras.

Nas cenas construídas pela arte, os objetos – ou os corpos, em situação – podem assim “chamar” o sujeito, tensionando as “linhas” que o ligam ao mundo, aos outros, convidando-nos a alguma movimentação no espaço, chamando-nos para algum giro em nosso lugar no mundo. A arte concretiza e explora, assim, os fios que nos unem aos outros.

Outros fios

Muito antes de *In Atto*, a linha já era um elemento muito importante na obra de Maiolino. Ela é um operador central de sua busca poética, equacionando a problematização da superfície de representação como gesto político, ao menos desde *Ao Sul* (1971, série “Mapas Mentais”), no qual o papel, rigidamente quadriculado abaixo de uma reta na qual está escrito “Equador”, recebe curvas sutis marcadas por pontos feitos com linha de costura, como suturas sobre cortes no corpo. A linha fura o papel e o torna pele, os pontos marcam a possibilidade de uma outra cartografia.

Em 2001 Maiolino refere-se ao deslizamento do carretel sobre o quadriculado do xadrez (e dos mapas, e da perspectiva linear com seus pisos lajotados), a fazer correr a linha:

“como um rio corre a linha
atrás do carretel que rola sobre as lajotas do piso
tabuleiro de xadrez
frio piso de terracota
um mais dois
três pontos
uma linha”⁵³

⁵³ *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 238.

Ela evoca então Kandinsky em seu livro *Ponto e Linha sobre o Plano*, para afirmar que “enquanto a mão indecisa apoia a pena no caderno ‘...o ponto é a ponte entre a palavra e o silêncio...’”. E prossegue:

“lá está ele
afirmando sua nudez na aparência solitária de morto-
vivo que suplica movimento
sem sentir a mão obedece-lhe
multiplicando-se ele vive
nasce a linha que o humaniza
faz-se o desenho
o som
a escrita
ele brilha na imensidão do firmamento
é o sol que nos ilumina
e lá se foi o fio
atravessando a porta
chegando até a cozinha
livre e preso ao carretel de linha”⁵⁴

É a mão, assim, que obedece ao ponto ao emprestar-lhe movimento e torná-lo linha, humanizando-o. A linha no papel é fio que continua correndo no mundo, evocando a costura e problematizando talvez os lugares tradicionais da mulher, sempre “livre e preso ao carretel de linha” como em *In Atto* a mulher se solta, porém prossegue ligada a esta outra mulher que é a artista.

O fio nos une ao outro, mas ele é, ao mesmo tempo, *linha solta* como no trabalho de Maiolino que recebe este título, de 1975 (da série “Desenhos/Objetos”). Aqui a linha reta (do horizonte, talvez) amarra a carne/papel e a põe para fora de si mesma, em curva infinita. Como em vários outros trabalhos da artista, nesta série o papel se multiplica em camadas, fazendo a superfície de representação ganhar o espaço e adquirir uma espessura corporal que a linha de costura torna orgânica por

⁵⁴ Ibidem.

remeter à mão, aos gestos de perfuração do papel pela agulha, mais ainda do que o faria uma linha traçada com lápis. Além disso, a linha “solta” materializa um desenho no espaço, para fora da superfície, como a cristalizar um instante do movimento da linha no *fort-da*. Sua ponta talvez chame nossa mão.

Grande parte das obras de Maiolino poderiam ser trazidas para esta reflexão, mas devemos aqui renunciar a nos debruçarmos sobre elas, para evocar apenas *Por um fio* (1976), da série “Fotopoemação”, no qual um barbante une a artista pela boca a sua mãe e a sua filha, e *Eu & Tu* (2008), vídeo que apresenta a brincadeira conhecida por “cama de gato” e tem por sinopse: “por entre as mãos de um casal, um fio se entrelaça em movimento contínuo, como em uma brincadeira. Os dedos das mãos movimentam-se feito agulhas, lúdicos, tecendo no jogo amoroso estruturas sempre mutantes.”⁵⁵

A linha chama o corpo e ressitua a imagem no mundo, ao mesmo tempo em que traz o outro. Além disso, com frequência ela evoca a mão que a traçou, reforçando uma presença corporal que se marca na obra de Maiolino também pela via do trabalho, da insistência e da repetição de seus gestos, especialmente no acúmulo de peças de barro cru. Em poema de 1993, Maiolino afirmava que

“A forma tenta existir
a ordem está implícita
o novelo foi desenrolado
recontrado o fio
o nó desfeito
enfada a agulha
basta recomeçar
porém duvido
‘Quando a mão não tem força, há paciência’
recordo resserenando-me”⁵⁶

⁵⁵ Ibid., p. 251.

⁵⁶ Ibid., p. 153.

Trata-se de *reencontrar o fio*, em um trabalho sempre a recomençar e que se confunde com a própria vida. Em uma ideia poética de que Anna Maria Maiolino me falou recentemente, mas que a acompanha há muitos anos, uma linha partiria de seu umbigo para unir-se à linha do horizonte. Do fora/dentro que é o umbigo, cicatriz de nossa ligação ao Outro, cada fio partiria do corpo para encontrar o horizonte – essa linha que não existe como tal e não tem localização geográfica, mas só se desenha, contingencialmente, por minha posição no espaço. Esse horizonte que é sempre móvel, mas não deixa de nos ser comum, desde que estejamos lado a lado, situados em proximidade.

Todo risco, todo traço e rasgo de Anna Maria Maiolino adquiriu a meus olhos uma outra espessura, a partir desse comentário da artista. Desde então penso que sua obra com frequência mostra a arte como ligação entre o que há de mais íntimo e um comum. Não se trata, porém, de linhas certas como o horizonte da perspectiva, a nos fixar – cada um em seu lugar – em uma cena hegemônica. Trata-se de fios múltiplos, frágeis linhas imaginárias partindo do umbigo de cada um de nós. Em sua projeção rumo ao horizonte, cada uma delas corta o espaço, direta, mas no meio do caminho talvez esbarre em algum outro fio. Entrecruzando-se, nas *entrevistas* (para mencionar o título de uma importante obra de Maiolino, cuja primeira execução é de 1981), esses fios fazem teia no espaço do mundo – e reconfiguram o horizonte para fazer dele a linha na qual nossos corpos estariam virtualmente conectados.

Gilles Deleuze se dispõe, com sua “esquizoanálise”, a “buscar em cada um de nós quais linhas nos atravessam, que são as do próprio desejo”⁵⁷. Em cada um de nós, as *linhas*, no plural. Que não partem de mim, mas me percorrem, dando-me algum (mais ou menos móvel) lugar no emaranhado do mundo. E situando o desejo, que não é “próprio” no sentido de partir de mim, mas sim múltiplo e disperso, disseminado em linhas que me atravessam e reviram, atravessam outros e nos enlaçam.

Linhas sem conta. Linhas Soltas.

⁵⁷ Gilles DELEUZE. “Dois Regimes de Loucos” (1975). In *Dois Regimes de Loucos. Textos e Entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34, p. 17.

Entre mim e um objeto de arte, desenha-se uma linha virtual à qual sou convidada a me enlaçar. Nela vêm enganchar-se outros – outras linhas –, em teia.

A arte concretiza os movimentos do desejo, recolocando em jogo nossos laços com os objetos e redesenhando as linhas de força que nos dispõem um mundo.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Th. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ADORNO, Th. W. *Experiência e Criação Artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.

Anna Maria Maiolino. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRETON, A. *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 1965.

DELEUZE, G. *Dois Regimes de Loucos. Textos e Entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34.

KOSUTH, J. *Zeno et the Edge of the known World* (catálogo). XLV Bienal de Veneza, 1993.

OTTICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

Considerações sobre narrativa e experiência na “era digital”: o caso do “*Binge-watching*”

Bernardo Barros Oliveira *

Resumo

O artigo aborda um novo hábito de recepção de narrativas seriadas áudio visuais, que tem recebido muito destaque na imprensa, e recebeu em inglês o nome de “*binge-watching*”. Para isso abordamos primeiro alguns aspectos de teorizações sobre o significado do hábito de acompanhar narrativas, a partir de autores como Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Frank Kermode e Peter Brooks. Em seguida analisamos alguns aspectos do modo como o novo hábito é apresentado, e comentamos afirmações do roteirista chefe de uma das mais importantes séries do período recente, *Breaking Bad*, insistentemente lembrada pela imprensa quando se trata do novo hábito.

Abstract

This article discusses a new habit of reception of serial áudio visual narratives, which has received much attention in the press, and has been called “*binge-watching*”. For this we first discuss some aspects from theories about the meaning of narratives following, after authors as Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Frank Kermode and Peter Brooks. Then we analyze some aspects of how the new habit is presented and we comment statements by the chief screenwriter of one of the most important series of the recent period, *Breaking Bad*, insistently reminded when it comes to the new habit.

* Professor do Departamento de Filosofia da UFF.

Introdução

Walter Benjamin, em seu ensaio seminal “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” consegue produzir em seus leitores atentos a estranha sensação de um ponto de vista completamente instável: o ensaio tematiza uma prática quase totalmente extinta na época, a da narrativa oral como veículo de transmissão de experiências. Para falar dessa prática, Benjamin aproveita a obra de um escritor, e não de um narrador oral, Nikolai Leskov, autor contemporâneo da grande safra de romancistas russos do séc. XIX. Além disso, a própria arte escrita do romance e do conto, onde ele vai buscar indícios deste narrador oral não mais presente, já está em processo de deslocamento, tendo como principal concorrente a informação. Por informação, é bem claro que Benjamin entende o texto jornalístico. Ou seja, ele entrevê os traços do narrador oral em uma arte também em retração, o romance. Não há nenhum solo seguro ou estável, algum sinal de durabilidade e longevidade histórica desde o qual o autor se dirige a seus leitores, e para o qual ele desejasse que estes voltassem seu olhar.

Benjamin agrupa a narrativa oral, o romance e a informação em um mesmo grupo, o das “formas de comunicação”⁵⁸. Acreditamos ser plausível afirmar que o laço que une estas três formas de comunicação é o fato de que contém algo semelhante ao que poderíamos chamar aqui de relato, alguma modalidade de discurso que organiza acontecimentos interligando-os através de algum tipo de nexos causal, mostrando o caminho que conduz desde ações realizadas por algum agente, ou sofridas por alguém, e até consequências, dizendo respeito a alguém. Ora, isso tanto o contador de histórias, o romancista e mesmo o jornalista de algum modo fazem em seus discursos. A continuidade deste traço formal, no entanto, não garante nenhuma homogeneidade entre eles, e uma teoria sobre a narratividade fundada neste tripé tem como resultado uma perspectiva teórica movediça. Este terreno era o de Benjamin, e

⁵⁸ “...verificamos que, com o domínio da burguesia que, com a ascensão do capitalismo, vai ter a imprensa como um dos seus instrumentos mais importantes, surge uma forma de comunicação [*eine Form der Mitteilung*] que, por muito remotas que sejam as suas origens, nunca influenciara anteriormente a forma épica de um modo determinante. Fá-lo agora.” “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. de Maria Amélia Cruz. Lisboa: Relógio D’água, 1992. P. 33. *Gesammelte Schriften* II-2. Frankfurt: Suhrkamp, 1996. P.444.

ele o incorporou em sua perspectiva teórica, o que se mostra especialmente coerente em um pensador que procura dar forma à experiência que se pode ter na era capitalista. É inerente a esta experiência a constante reformulação técnica das bases de interação entre os homens e de sua relação com espaço e tempo. Acreditamos que devemos reter deste ensaio benjaminiano esta coabitação com o instável, e até mesmo intensificá-la, pois trata-se da atitude mais coerente para se falar da situação da narrativa hoje, em especial, como não poderia deixar de ser, tendo em vista o poder aglutinador que o meio digital da internet possui de incorporar e modificar todas as formas de comunicação anteriores e trazê-las para seu ambiente.

Dentro deste processo rápido e constante de incorporação de formas de comunicação mais antigas pela mais recente, o meio digital da internet, atualmente organizada como um espaço virtual de exposição de informações, seja em forma de imagens, textos e/ou sons de qualquer espécie - dentro dos encaminhamentos propostos por praticamente um único site de buscas que conseguiu praticamente monopolizar a organização deste espaço, o Google - a narrativa e suas modalidades sofrem pressões irresistíveis de reformulação e reinvenção⁵⁹. Tornou-se axioma que a desapareição completa é a única perspectiva de qualquer forma de comunicação ou troca em geral que não se deixar reformular pelos ventos que sopram dentro do espaço *Google*. Existe já uma certa tradição de considerações a respeito das transformações sofridas pela forma textual das narrativas, graças à influência do cinema, do rádio, da televisão e, mais recentemente, da internet. Mas esta discussão é muito vasta. Vamos nos deter aqui em um caso específico, que tem chamado bastante a atenção da mídia especializada, mas ainda não tanto de estudiosos, que vem a ser a transformação por que passa o modo com que o público se relaciona com as narrativas áudio visuais conhecidas como “séries”, parentes do folhetim romanesco do séc. XIX, adaptado para a TV durante o séc. XX, e agora oferecido dentro da lógica de disponibilidade em temporadas inteiras para os assinantes de empresas

⁵⁹ “When the Net absorbs a medium, it re-creates that medium in its own image. It not only dissolves the medium’s physical form; it injects the medium’s content with hyperlinks, breaks up the content into searchable chunks, and surrounds the content with the content of all the other media it has absorbed. All these changes in the form of the content also change the way we use, experience, and even understand the content. Carr, Nicholas. *The shalom. What the internet is doing to our brains*. New York: W. W. Norton & Company, 2010. P. 57.

online especializadas em oferecer narrativas áudio visuais. Essas narrativas foram rapidamente incorporadas ao espaço digital, constituindo hoje um dos principais atrativos deste. O nosso foco será o modo de assistir a estas narrativas, os novos hábitos do público, no caso específico das narrativas seriadas em episódios menores que um longa metragem cinematográfico. Suas implicações, acreditamos, vão muito além de um simples acomodamento de um setor da mídia mais antiga, a televisão e suas produções seriadas, dentro do novo, mas põe em evidência um aspecto muito importante do estado atual da narrativa e da recepção desta e dos valores hoje associados à prática de acompanhar uma história.

I-Experiência e enredo

Como já foi sublinhado por alguns, o processo de aceleração, hoje especialmente visível sob a forma da constante necessidade de nos adaptarmos a novas tecnologias da informação, é intrínseco à cultura capitalista desde seus primórdios⁶⁰. Períodos de certa estabilidade localizada, restrita a algumas áreas, como por exemplo a televisão, dos anos 50 ao início dos anos 80, ou da telefonia, dos anos 20 até os anos 80, inspira a crença em períodos onde as técnicas compõem uma paisagem constante e familiar, mas esta crença se mostra cada vez mais insustentável. Talvez o elemento que inspirou a mais longa confiança em uma estabilidade tenha sido o da produção de narrativas para publicação impressa, a chamada “Era Gutenberg”, que dura séculos, mas nada faz supor que se possa afirmar sua permanência necessária. Mesmo o vaticínio, ostensivamente repetido, de que entramos em uma era irreversível na qual todas as trocas se darão no meio digital da internet, seja de mercadorias a imagens, de textos noticiosos a filmes, de músicas a fluxos de capitais, de relatos pessoais à confissões de desejos antes inconfessáveis, é fruto de tal tendência a criar ficções de estabilidade.

O chamado meio digital, no que ele tem de instável e em perpétua mutação, exigindo adaptabilidade e treinamento, é em si mesmo uma mensagem, na medida em

⁶⁰ Cf., por exemplo, o livro de Jonathan Crary, *24/7. Late capitalism and the ends of sleep*. London: Verso, 2013. Edição brasileira: *24/7. Capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução de Joaquim Toledo Júnio. São Paulo: Cossac Naify, 2014.

que ele não se limita a ser portador passivo de conteúdos que se mantêm em suas formas anteriores de produção e recepção, apenas transportados por um novo veículo⁶¹. O meio digital não deve ser visto como veículo, mas como poderosíssimo transformador do modo como compreendemos tudo, da relação que estabelecemos com as coisas e transformador igualmente poderoso, porém um pouco menos perceptível, da forma como nossa própria compreensão de nós mesmos passa a se dar.

Neste sentido, o tema da situação da narrativa é de fundamental importância. Este tem sido retomado, desde o século XIX principalmente, como via privilegiada das teorias que pretendem compreender as formas de auto-compreensão humanas. Diversas iniciativas teóricas de construir uma descrição do humano que não se confunda com a de uma coisa ou de um objeto das ciências empíricas da natureza, ou seja, de uma subjetividade processual e dinâmica, e não de uma substância, recorrem de algum modo ao tema da narrativa, do modo narrativo de compreender a nós mesmos e à nossa situação. O tema transcende, portanto, um interesse estrito no que chamamos de literatura, e se dirige em geral para o que Ricoeur, por exemplo, chama de “inteligência narrativa”⁶². Encontramos em Dilthey, no próprio Walter Benjamin, na hermenêutica pós-heideggeriana, e em teorias de literatos que vão além da forma literária, como Frank Kermode e Peter Brooks. Diversos autores defendem a ideia de que a prática literária é apenas um dos aspectos de um arco mais vasto de produção narrativa de sentido. A palavra escolhida por Benjamin, desde seus textos juvenis, para funcionar como pano de fundo para este questionamento é experiência (*Erfahrung*), e vamos manter este uso aqui neste trabalho. A arte de contar histórias é a arte de amalgamar e transmitir experiências, ou seja, de manter vivo o processo mais nodal da existência humana, sua temporalidade constitutiva juntamente com a possibilidade de esta ser significativa e compartilhável.

⁶¹ Cf. por exemplo o livro de Nicholas Carr. *The shallows. How the internet is changing our brains.*, que possui vez busca adaptar as perspectivas teóricas de Marshall McLuhan e Walter Ong às questões abertas pela onipresença da internet na vida atual. A tendência do livro é acentuar as perdas relativas ao regime mental e cultural conquistado pelo alto desenvolvimento e especialização atingidos pela civilização da escrita e da leitura silenciosa e individual, provocadas pelo novo regime de leitura induzido pelo meio digital.

⁶² *Temps et récit*. T1. Paris: Editions du Seuil, 1983. P. 90.

O radical *fabr*, de *Erfahrung*, conectado com *fabren*, é ligado, por Ortega Y Gasset, por exemplo, com o radical *per*, de *empeiria*, presente na palavra *peira*, “prova, ensaio” e também do latim *periculum*, que possui os mesmos significados, acrescido o de “risco”. “Em *per* se trata *originariamente* de viagem”, diz Ortega, “de andar pelo mundo quando não havia caminhos, quando toda viagem era mais ou menos o desconhecido e perigoso. Era o viajar por terras ignotas sem guia prévio, o *hodós*, sem o *métodos*.”⁶³ A apropriação da palavra experiência pelas teorias ligadas à perspectiva das ciências naturais, por exemplo, guarda esse sentido de que experimentar é ir até a coisa estudada, ser tocado por ela e de lá voltar modificado, na posse de um novo saber. A narrativa mimetiza em discurso este atravessar e viajar, que, por ser voltado para possibilidades incompletas, para caminhos sem métodos prévios que garantam a chegada tranquila e sem sobressaltos, tem no fim do percurso o seu elemento configurador decisivo. O noção de viagem como risco e como transformação de quem viaja se encontra no mínimo enfraquecida, ao menos tal como é praticada hoje, como turismo, por exemplo. Ao contrário, o sentido forte de experiência está ligado ao acompanhar atento de um percurso que exige mais do viajante do que este previa, na qual este se vê constantemente atravessado pelo risco de perseguir um futuro só desvendável através do agir, ao fim do qual ele se vê levado a descobrir aspectos inéditos de si mesmo. Fazer uma experiência é experimentar-se, é então equivalente do que chamamos de auto-compreensão.

A narrativa propõe então uma experiência, mimetizando uma viagem. Ela o faz ao mostrar casos possíveis de acontecer, nos quais se pode visualizar a conexão entre uma ação e uma transformação, ocorridas em um passado, o passado de outrem (mesmo as ficções científicas acontecem em um passado), mas que faz sentido, de algum modo, para o presente de quem é tocado por aquela história. Uma narrativa exercita ao máximo a atenção para o modo como alguém se tornou o que é, para como este chegou onde está. Alguém que hipoteticamente entrasse no palácio de Édipo e Jocasta, em Tebas, e se deparasse com esta última enforcada e o primeiro com os olhos recém vasados, não poderia senão sentir profundo terror, mas o

⁶³ *La idea de principio em Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*. T I. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, sd. p. 205. Tradução nossa.

espectador da peça de Sófocles sabe exatamente como tal cena é decorrência necessária de tudo o que ocorreu antes. O valor do aprendizado que reside em acompanhar uma narrativa como a de Sófocles é inestimável, uma vez que, como o diz Peter Brooks, a resposta à pergunta sobre quem somos “tem que passar pela questão sobre onde estamos, a qual por sua vez é interpretada como a questão sobre como chegamos até aqui”⁶⁴

É central para nós a posição de autores para quem as narrativas são os modelos culturais de que dispomos para exercitar a incessante pesquisa, sempre inacabada, a respeito de quem somos, e tal pesquisa é o eixo central do que ainda hoje podemos chamar de nossa experiência. O interesse comum e habitual pelos acontecimentos encadeados como narrativas, é baseado na importância que o fim possui para a configuração da nossa própria experiência. Fim é algo que não é dado em nossa vivência do tempo e da passagem ininterrupta dos acontecimentos. Como nota Paul Ricoeur, embora nossa vida tenda a ser configurada por nós mesmos em termos de um discurso narrativo, a diferença básica entre esta configuração e as histórias que ouvimos, lemos e assistimos desde nossa infância é que, ao contrário destas últimas, o nosso próprio monólogo narrativo não tem início nem fim. Frank Kermode, em *The sense of an ending*, fala de uma persistente necessidade, que assume variadas formas através das épocas, de “falar humanamente da importância de uma vida com relação a isso – a necessidade, no momento da existência, de pertencer, de estar relacionado a um início e a um fim.”⁶⁵ Trata-se, portanto, de uma necessidade, não de uma estrutura inerente. Ou seja, a vida precisa de narrativas porque, em si mesma, ela não é uma narrativa. Mitos escatológicos como o apocalipse forneceram molduras abrangentes para abrigar múltiplas narrativas, pequenas configurações que incorporam o *in media res* constante no qual vivemos dentro de marcos temporais decisivos como início e fim. Ou, melhor dizendo, o início e o fim fazem da passagem do tempo um *meio*. Kermode aponta para a artificialidade desta operação, e ao mesmo tempo, para a necessidade dela. Precisamos desta arte, chamada narrativa, porque

⁶⁴ Brooks, Peter. *Reading for plot. Design and intention in narrative*. Cambridge: Harvard University Press, sd. P. 6. Tradução nossa.

⁶⁵ Kermode, Frank. *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*. Oxford: University Press, 2000. P. 4.

somos todos parte de alguma “*dying generation*”⁶⁶, porque precisamos, através das narrativas, alimentar nosso próprio processo de nos fazer pertencer a alguma organização do tempo. Kermode confere um caráter cosmogônico a esta necessidade, e a assim chamada literatura é apenas um dentre diversos modos de exercitar essa carência e esta potência de conferir uma espécie de precária eternidade à voracidade do tempo. Por isso, as formas dominantes de narrativa de uma determinada época são a forma que uma geração consegue dar ao mundo. A forma da vida individual faz parte da forma do mundo. Para cada época, ao menos até hoje, algum paradigma de relação entre início, meio e fim possui precedência dentre as disponíveis para a *dying generation* do momento configurar de algum modo sua experiência.

Para Aristóteles, por exemplo, o poema dramático, na forma atingida especialmente por Sófocles, lhe surgiu como paradigma narrativo digno de ser analisado em seu estudo sobre a arte produtiva, a *Poética*. Nela ele pôde discernir um núcleo, ou, em seus termos, uma “alma”, que ele chamou de *mythos*, cujas opções de tradução são vastas, indo do francês *intrigue*, ao inglês *plot*, entre outras, tendo em português os correlatos *enredo*, *intriga*, *trama*, *fábula*. O enredo, entendido como a trama dos fatos (ou a colocação dos acontecimentos em sistema) constitui a mais importante das seis partes constitutivas do poema trágico, e o núcleo mesmo de seu caráter cognitivo (1449b 22 a 1450b 13). É graças ao enredo que os acontecimentos se tornam episódios de um todo, todo este caracterizado pela complementaridade hierárquica e orgânica entre início, meio e fim. Um episódio tem seu lugar em termos não de simples sucessão, mas de causalidade. O privilégio cognitivo do mito trágico em comparação com relatos que apenas elencam acontecimentos segundo sua mera sucessão, reside em que através dele o espectador é levado a reconhecer uma ligação necessária entre acontecimentos, um nexos invisível entre os acontecimentos visíveis. O todo configurado de um enredo emana dos diversos episódios interligados, e este fim está acima dos episódios enquanto tais. Todos os acontecimentos produzidos pelas ações, que decidem a sorte dos personagens, ocorrem, na expressão de Kermode, “sob a sombra de um fim”⁶⁷. O fim é que configura o todo sobre o qual o

⁶⁶ Op. Cit., p. 3.

⁶⁷ Op. Cit. P. 5.

ouvinte-leitor-espectador se debruça como em um precipício, e o instiga a memorizar e, mesmo no caso de romances e filmes, a desejar contar para alguém, especialmente quando a tradução do enredo em algum tipo de explicação se mostra difícil e ao mesmo tempo valiosa de alguma forma. Ou seja, desejamos recontar para alguém histórias cujo fim nos pareceu ao mesmo tempo necessário e surpreendente. Desejamos partilhar com o outro o enigma e esperamos dele ajuda para sua solução. Que sejamos capazes de contar, e que sequer tentemos realmente fazê-lo hoje em dia, como mostrou Benjamin em seu ensaio sobre o contador de histórias, é outra questão.

Claro que o ritmo de nossa cultura atual é francamente hostil à existência destes momentos de vertigem que ocorrem ainda, de modo pálido e desvalorizado, quando acabamos de ultrapassar o fim de uma história. Assim, o estado interessante em que nos encontramos então passa despercebido. Este estado é o de uma acomodação interna de nossa experiência, uma espécie de gravidez do sentido, e ele é atropelado pela urgência de dirigir nossa atenção para outra coisa, se é que durante a própria narrativa já não o fizemos incessantemente. É difícil perceber como todos os acontecimentos de uma narrativa culminam em um fim necessário se enquanto a trama se desenrolava fomos avisados da chegada de e-mails ou de postagens recentes de amigos ou de convites pelo *Whatsapp*, ou se durante a leitura de um e-book nos foi oferecido buscar informações na *Wikipedia* ou compartilhar uma passagem que nos pareceu significativa em alguma rede social. O fim perde muito de sua força quando o meio foi recortado informalmente em episódios discretos, quando nossa atenção foi episódica sem a coordenação clara de um fim.

Talvez seja possível afirmar que nossa época é menos ávida por enredos do que outras que nos antecederam. Talvez seja também correto afirmar, como o fazem alguns os autores que citamos até agora, que nossa época é marcada por uma desconfiança quanto aos enredos, desconfiança esta que se manifesta de diversas formas, desde o ante-romance experimental dos anos 60-70 até as *media novels* interativas dos anos 90-2000 e os *reality shows* onipresentes na TV há várias décadas. Ou, para retomarmos a investigação de Benjamin, na própria forma com que a estética da informação entranhou-se na vida. A sua afirmação de que “quase nada do que

acontece é favorável à narrativa e quase tudo o é à informação”⁶⁸ ganhou em significado. A palavra chave para a definição benjaminiana de informação é *atualidade*⁶⁹. O essencial é que haja um referente imediato, ou ao menos, que o receptor da notícia seja persuadido de que há. Assim que outra notícia surge, referida a um acontecimento mais atual, a anterior deixa de fazer sentido. A própria dinâmica da informação enquanto notícia, na medida em que depende sempre do surgimento de um novo referente digno de ser notificado, inviabiliza qualquer continuidade. Os acontecimentos noticiáveis veem de toda a parte, e nós mesmos somos os primeiros caçadores de atualidades quando, no meio de uma leitura, postamos uma passagem que sublinhamos em nosso *e-reader* para uma rede de usuários do mesmo aparato. Esta busca incessante de informação como perspectiva diretora de nossa interpretação da realidade e de nós mesmos é francamente contrária à maturação da experiência, ao menos no sentido em que estivemos definindo, pois é antípoda da construção de continuidades, que demandam que se dê tempo ao tempo de se constituir conexões e coerências, que se façam associações e analogias, que se experimentem expectativas de sentido, que sejam modificadas por outras, preparando incessantemente a inteligibilidade de um fim⁷⁰. As narrativas são filhas desta busca de coerência, e, ao mesmo tempo, grandes incentivadoras e modelares para a constituição desta.

De qualquer modo, se nosso interesse por narrativas tivesse de fato acabado, o que nos impediria de nos dedicarmos exclusivamente aos formatos do episódico e do fragmentado tão disponíveis por toda a parte, como nas chamadas redes sociais? O que faz com que uma forma discursiva e o tipo de atenção por ela solicitado, como o da narrativa, sob suas mais diversas formas, ainda persista, mesmo que em modalidades muito precárias? Por que, por exemplo, passar horas e fins de semana inteiros assistindo uma sucessão de episódios de uma série disponível na internet, e eventualmente até mesmo esquecer de enviar mensagens pelo *Twitter*?

⁶⁸ Op. Cit., p. 34.

⁶⁹ Benjamin, Walter. Op. Cit., p. 35.

⁷⁰ Cf, uma das mais completas incursões teóricas à noção de experiência, o livro de John Dewey, *Arte como Experiência*. Trad.Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

II-O “binge-watching”

A situação do discurso narrativo no meio digital é multifacetada e bastante ambígua. Os formatos buscados pelos escritores, seja de romances e contos, seja de roteiros, seja de experimentações com textos interativos, hipertexto, *fan fiction* e até aspectos dos *softwares* de jogos atendem a necessidades diversas. Em todos os casos, trata-se do terreno movediço de que falamos no início. Não há como unificar em um padrão dominante os múltiplos usos e expectativas em torno da narrativa. O termo inclusive é alvo de um uso abusivo, como observa Marie-Laure Ryan, sendo usado para lançar uma luz favorável em iniciativas que nada têm do que a autora assume como sendo o traço mínimo que marca este discurso e o diferencia dos demais, para ela o enredo⁷¹. Teóricos da comunicação defendem que o hipertexto, por exemplo, ataca o modelo aristotélico do enredo em pelo menos 4 frentes: a da sequência fixa de acontecimentos, da estabilidade de um começo e um fim determinados, da magnitude da história e concepção de todo e unidade.⁷² Ryan, uma estudiosa da interatividade, reconhece as dificuldades de conciliar esta prática, inerente ao meio e celebrada por toda a parte como sua contribuição política mais positiva, com a narratividade. Ora Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, já havia defendido a flexibilização relativa da noção de enredo (*mythos*) para além de sua matriz aristotélica, esta centrada em noções como reviravolta, peripécia e enlace/desenlace, típicas do texto trágico. Essa flexibilização, no entanto, tem seu limite, ainda segundo Ryan, na medida em que os aspectos que o hipertexto põe no lugar daqueles denominados aristotélicos, tais como “iteração, serialismo, estruturas abertas” e “fuzzy logic”, “difícilmente se qualificam como ‘estruturas narrativas’, ao menos não no sentido *daqueles que esperam da narrativa a representação do ser-no tempo da experiência humana.*”⁷³

Desejamos sublinhar aqui a persistência, em teorizações que abordam modos inéditos de configuração de obras de caráter abertamente temporal, de elementos clássicos da teorização sobre o discurso narrativo, o que faz com que uma autora

⁷¹ Ryan, Marie-Laure. *Avatars of story*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2006. Introduction, p. xvi.

⁷² Op. Cit. , idem.

⁷³ Op. Cit, p. xv. Grifo nosso.

como Ryan ainda se coloque no mesmo terreno que Ricoeur e Kermode, por exemplo. Para além desta discussão sobre perspectivas teóricas, podemos agora chegar ao nosso ponto específico: será que podemos identificar na manifestação denominada “*binge-watching*” elementos desta mesma expectativa/necessidade de enredo assinalada na citação acima?

A expressão *binge-watching* (ou *binge-viewing*) foi detectada pela enquete anual do Oxford Dictionary como uma das principais novidades do vocabulário predominante nos Estados Unidos, no ano de 2013⁷⁴. Perdeu o destaque principal para o uso da palavra *Selfie*, mas se ranqueia como uma das 10 principais inovações do uso linguístico daquele ano. Ela se refere a algo muito específico: o hábito disseminado de assistir a dois ou mais episódios de uma mesma série de narrativas áudio-visuais, na internet, muitas vezes temporadas inteiras, em fins de semana dedicados isto. Trata-se de um fenômeno originariamente localizado na recepção das séries, relacionado decisivamente com a disponibilidade de temporadas inteiras no formato *stream*, em sites como *Netflix*, *HBO*, *Amazon* e *Hulu*, na verdade, poderosas empresas de comunicação com forte especialização em produção e exibição de conteúdo narrativo áudio visual. Localizamos o fenômeno na recepção, e não na forma de produção, pois as séries televisivas são muito mais antigas do que o *binge-watching*. Estas foram concebidas dentro do modelo da TV de canais abertos, e são um elemento cultural comum e relativamente pouco prestigioso de narrativa audio-visual presente no horizonte há muitas décadas. Neste formato original, as narrativas em episódios foram concebidas para exibição em horários fixos dentro da grade de programação das emissoras, e o espectador não tinha como cogitar em serializar diversos episódios a seu gosto, de modo a transformá-los numa “narrativa cinematográfica longa” de extensão variável, como acontece hoje: “à medida que os hábitos ligados à maneira de assistir às séries de TV evoluem, estas tenderão a ser cada vez mais concebidas e escritas como um filme longo”⁷⁵. O formato das séries remete ao dos folhetins do séc. XIX, uma interação entre a nascente indústria do jornalismo

⁷⁴<http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/>. Acesso em 14/01/2016.

⁷⁵ Kallas, Christina. *Na sala de roteiristas*. Tradução Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. Edição Kindle. Posição 164.

e os escritores, então já afinados com o mercado. Esta parceria teria sido, segundo Peter Brooks⁷⁶, responsável direto pelo incremento no número de assinaturas de jornais e na valorização subsequente dos espaços publicitários na diagramação da página dos diários, demonstrando que as relações entre as modalidades do que Benjamin chama de “formas de comunicação” é às vezes inesperada: a arte da narrativa, em sua versão livresca, foi parceira e incentivadora daquela que viria a se tornar sua concorrente mais feroz, a “informação”.

Naquele contexto, o gatilho de curiosidade produzido pelo fim da cada episódio ou capítulo, e a necessidade da sequência para restaurar a continuidade da história, forneceu um incentivo decisivo para o desenvolvimento de um novo público, em parte para os próprios folhetins, mas mais decisivamente para uma forma de comunicação, a informação jornalística. Esta, ao contrário dos capítulos de um folhetim, tende a reduzir ao mínimo a conexão entre uma notícia e outra. A própria diagramação das páginas dos jornais deixa claro que um texto não tem relação com seu vizinho, nem com os anúncios variados, com os quais dividem cada vez mais o espaço. Uma vez consolidado o hábito de leitura diária de jornais, e a assimilação da estética da informação, o espaço para as narrativas episódicas começa a diminuir nos jornais.

Em direção aparentemente oposta, as horas dedicadas pelos espectadores aos capítulos de séries, se por um lado também incrementa o número de assinantes de sites especializados, contraria, no entanto, a lógica, iniciada pelos jornais impressos e desenvolvida ao extremo pelo meio digital, de não incentivar a imersão nem a continuidade, e sim a justaposição abrupta e a fragmentação da atenção. Walter Benjamin analisou este fenômeno e indicou suas raízes na própria sensorialidade modificada dos habitantes das metrópoles em rápida expansão do séc. XIX⁷⁷. A ritmização do processo de interação sensorial com o meio urbano, através da assimilação dos choques comuns na experiência perceptiva do novo ambiente, teria

⁷⁶ Brooks, Peter. Op. Cit., pp. 146-147.

⁷⁷ Cf., por exemplo o ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, especialmente a sessão VIII, que interliga fenômenos históricos de fins do séc. XIX dentro de um mesmo arco de modificação da sensorialidade: a invenção do fósforo, a máquina fotográfica, o treinamento necessário para circular pela grande cidade e o cinema. In. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994. *Gesammelte Schriften I-2*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002. Pp. 629-632.

preparado o terreno para a diagramação dos jornais, para a montagem cinematográfica e para os cinejornais. Posteriormente, podemos continuar para além do que foi testemunhado por Benjamin, o processo foi acentuado com a imersão no espaço descontínuo da programação da TV, com seus blocos de programações variadas e sem conexão umas com as outras, interrompidas constantemente por anúncios, estes entre si completamente díspares. A salada visual e sonora da TV abrigava, entre outras tantas coisas, as séries narrativas ficcionais, e a recepção destas se via moldada pela justaposição arbitrária preparada pela chamada “grade” de programação⁷⁸. A imersão ao gosto do espectador, verificada graças à inovação do acesso por banda larga e a tecnologia de exibição de conteúdos áudio visuais por “*stream*”, contraria a lógica da mídia televisiva “tradicional”, pois dificulta a inserção dos anúncios, como nota artigo do *Wall Street Journal*⁷⁹. Contraria, no entanto, também a lógica amplamente dominante do meio digital, onde, que já foi descrito como um “ecossistema de tecnologias da interrupção”⁸⁰.

Talvez não seja um acaso o fato de que o *binge-watching* já encontre uma certa onda de repúdio e tentativa de regulação, com aponta mesmo artigo do *Wall Street Journal*.⁸¹ O ponto em que esta reação se apoia é bastante escorregadio. Trata-se do valor ambivalente que o termo adicção tem hoje em inglês, e também em português brasileiro. A expressão *binge watching* foi criada a partir da modificação de *binge drinking*, o consumo compulsivo de álcool. Como bem definiu o escritor Alan Pauls, “o vício é hoje a forma geral de relação com o mundo.”⁸² O elogio mais persuasivo que se pode fazer a uma série hoje é o de que ela é viciante. Tal “elogio” fará com que seja mais provável que alguém comece a assistir a uma série. O escritor Ricardo Piglia,

⁷⁸ Cf. a descrição deste ambiente televisivo e a relação dele com as narrativas literárias contemporâneas em Otsuka, Edu Teruki. *Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

⁷⁹ Jurgensen, John (July 12, 2012). "Binge Viewing: TV's Lost Weekends". *The Wall Street Journal*. Retrieved September 8, 2013. Acesso em 14/10/2015.

⁸⁰ Doctorow, Cory. "Writing in the Age of Distraction," *Locus*, January 2009. Apud Carr, Nicholas, Op. Cit., p. 58.

⁸¹ Cf. também, por exemplo, artigo do The Huffington Post, intitulado “Half Of All Adult Americans Now Admit To Binge-Watching TV”. Onde se lê “We are becoming a nation of blue-faced zombies, hunkered down in front of our screens and watching our stories.” http://www.huffingtonpost.com/2014/12/11/binge-watching_n_6310056.html. Acesso em 14/01/2015.

⁸²<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/alan-pauls-conclui-trilogia-sobre-argentina-nos-anos-1970-com-romance-pornografico-13114404>

sem usar o termo vício, descreve bem o gatilho deste sentimento do ponto de vista formal: “Os grandes escritores de roteiros americanos estão trabalhando em séries. Gosto muito das séries americanas. Que capacidade de fechar o capítulo, mas deixando-o aberto ao mesmo tempo! Estou na terceira temporada de ‘*Breaking bad*’ (*rivos*).”⁸³ É possível inclusive cogitar se o hábito do *binge-watching* não modificou a própria forma de escrever dos roteiristas, uma vez que agora eles se vêem frente a uma recepção que não espera uma semana para ver a continuação, e que, portanto, de espectadores que tem presente na memória uma quantidade de detalhes muito maior, e já desenvolveu uma compreensão e uma empatia muito maiores com os personagens.

A dinâmica do desejo compulsivo, caracterizado como vício, no entanto, é em si mesma um dos elementos mais característicos do meio digital. A facilidade com que nos lançamos na busca do próximo link, a característica gula por novas imagens, novos textos, novos aplicativos e a intrínseca insatisfação desta busca já se tornaram elemento constitutivo de nossa paisagem emocional. A compulsão pelo novo como motor da compulsão digital faz da antiga expectativa passiva do conteúdo caleidoscópico da TV algo ultrapassado e passivo, enquanto o novo modo de relação com as telas surge como comportamento aparentemente autônomo e ativo. Pairam dúvidas sobre a realidade desta autonomia, tendo em vista os inúmeros estratagemas de sedução e indução em atividade na rede, dentre os quais os algoritmos produzidos no intuito de continuamente aprimorar os mecanismos de busca do *Google* não são de modo algum os mais inocentes⁸⁴. O espectador passivo dos canais abertos até os anos 70, substituído pelo zapeador da era do controle remoto da TV e dos canais fechados dos 90, foi ultrapassado pelo navegador compulsivo imerso no meio digital. Esta nova modalidade está afinada com algo mais vasto, que a ultrapassa: a ideia, cada vez mais é aceita como natural, de que é possível um trabalhador em atividade 24 horas por dia, um consumidor ininterrupto, uma fusão absoluta entre trabalho e vida privada,

⁸³ <http://oglobo.globo.com/cultura/ricardo-piglia-revela-silencioso-cotidiano-da-violencia-12180448>

⁸⁴Cf. Carr, Nicholas. “Is Google making us stupid?”. <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/306868/>. Acesso em 14/01/2015.

entre informação e memória. O paradigma mais antigo para esta temporalidade sem pausas é, segundo Jonathan Crary, o mercado internacional de capitais.

A série viciante, portanto, não produz exatamente um contraste neste estado de coisas. O consumo de episódios em maratonas pode ser visto como uma paradoxal ilha de vício dentro de um mar de adicção, uma vez que sua característica é homogênea com o comportamento dominante, apenas contraria um elemento decisivo da lógica *Google* de busca incessante acompanhada de rastreamento, o pular incessante para outros conteúdos, a acumulação pantagruélica de arquivos, músicas, vídeos e fotos. O *binge-watching* a princípio não fere a lógica de disponibilidade ininterrupta em que nos colocamos hoje com relação às solicitações das telas e seus aplicativos, ainda mais depois que tomaram a forma de próteses coladas ao corpo, através dos chamados *smartphones*, que mantém o internauta em estado de constante solicitação em qualquer lugar. Um dos aplicativos comuns já instalados pelas fábricas nos *smartphones* hoje é justamente o do *Netflix* (embora seja necessário fazer uma assinatura mensal para se ter acesso ao catálogo). Ou seja, o fenômeno da adicção em séries não se distingue do tempo sem demarcações, tal como no trabalho e na auto exposição contínua, que passa por cima de ciclos antes considerados naturais, ritmos da vida cotidiana outrora ainda não colonizados pela atual versão do capitalismo, que conseguiu realizar a fusão completa entre o espaço da vida pessoal e as demandas adaptativas do mercado de trabalho e do consumo. A única diferença é a de que, no caso do novo hábito de assistir horas seguidas de uma mesma série, a esteira compulsiva se dirige apenas para o próximo capítulo, e não para conteúdos variados ou similares. Sites como o *Netflix* encadeiam o próximo episódio da série disponível em temporadas inteiras para o seu assinante automaticamente, a menos que este clique para parar. Trata-se, portanto, de uma sub modalidade do vício típico do navegador compulsivo, com a particularidade de produzir, no fim das contas, algo curiosamente parecido com o processo imersivo em um universo ficcional, até certo ponto similar ao produzido pela leitura romanesca dos secs. XVIII e XIX. Isto se deve ao fato de que o próximo capítulo faz parte da mesma série, e não de outra, muito embora sejam oferecidas ao espectador, incessantemente, sugestões de outras séries que o site julga semelhantes. Embora esteja, neste caso, embalada nele, esta indução da continuidade,

como já foi dito, não é fruto da lógica do meio digital. Ao contrário, ela contraria, em parte, sem dúvida involuntariamente, esta lógica. Ela reedita o eco de algo muito estrangeiro a ela, uma dinâmica ligada à velha arte de narrar, emblematizada pela figura de Sherazade, ícone do aspecto narcotizante das histórias, especialmente quando se protela de modo eficiente o seu desfecho. E, ao mesmo tempo, a ativação desta compulsão produz nos espectadores um vício baseado em elementos típicos da arte de narrar e no que ela tende a criar em seus receptores, os que seguem as narrativas: o desejo de *saber*, o incremento da expectativa de que os acontecimentos em sequência conduzem a um fim, que este fim esclarecerá o significado das ações e que iluminará, afinal, quem são os personagens.

III-Breaking Bad

A *Wikipedia* possui um verbete para o *binge-watching*, em pelo menos 4 línguas. Na versão em inglês, a ilustração na página inicial foi, durante certo tempo, o logo da série *Breaking bad*, veiculada pelo canal AMC de janeiro de 2008 a novembro de 2013, acompanhado da legenda “A série de televisão *Breaking Bad* é frequentemente citada como objeto de *binge-watching*.”⁸⁵. Os artigos citados no verbete têm na série seu principal exemplo. O sucesso da série, segundo seu idealizador e roteirista chefe, Vince Gilligan, se deu em grande parte graças ao fato de que, durante seu período de produção, ter se desenvolvido o hábito das maratonas de *binge watching*. Embora o tema desta série atravesse o da adicção, uma vez que narra a trajetória de um pacato professor de química rumo à condição de grande produtor de metafetamina, uma droga extremamente viciante e destrutiva, não é por este motivo que ela nos interessa aqui.

De acordo com o já citado artigo de *The Wall Street Journal*, que cita como fonte dados do próprio *Netflix*, em uma comparação com outras nele disponíveis, “*Breaking Bad* está no topo da lista das séries de tv que mais levam à compulsão”. O criador e coordenador do grupo de escritores responsáveis pelo roteiro de *Breaking Bad* é

⁸⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Binge-watching>. Acesso em 14/01/2016. Neste meio tempo o artigo foi reformulado, e o logo da série foi retirado.

frequentemente citado e tem declarações suas reproduzidas dentro de diversos artigos. Ele é retratado como alguém que passou da escola tradicional da série da série de TV, onde aprendeu a “seduzir a audiência a atravessar as pausas para comerciais e para o próximo episódio”, e evoluiu para o tipo de escritor que “tem de ter em mente fans que tomam a história ‘inaladas gigantes’”. Gilligan, segundo o artigo, descreve sua série como “hiper-serializada”, no sentido de “fechar o cerco em torno de cada personagem e elemento do enredo”. Gilligan crê que “fans que devoram múltiplas temporadas de pouco tempo são mais recompensados, porque suas memórias de todos os fios do enredo estão frescas”. Gilligan expõe, em uma rápida entrevista a respeito das escolhas feitas para o último capítulo da série, uma concepção de seu trabalho de roteirista que nos interessa frisar aqui. Em primeiro, lugar, a preocupação com um público com memória (‘A audiência tem sido muito boa conosco, eles prestaram muita atenção, queremos recompense-los não deixando qualquer ponta solta.’⁸⁶). Associado a isso, a noção de que este público não deve ser enganado com a postergação oportunista do fim da série, o que poderia ser, e de fato ainda o é, uma prática comum no meio da produção televisiva, como afirma, para jornalista do *New York Times*: “A televisão é muito boa na proteção da franquia. É boa em manter a guerra da Coréia acontecendo por 11 temporadas, como “Mash”. É boa em manter Marshal Dillon patrulhando sua pequena cidade durante 20 anos. Por natureza, as séries de TV têm finais abertos. Então eu pensei: porque não seria interessante ter uma série que pega o protagonista e o transforma no antagonista?”⁸⁷ O discurso do então pacato professor de química que acaba de descobrir que tem um câncer a seus alunos no início da primeira temporada funciona como porta-voz das convicções de Gilligan (“Química é ... bem, tecnicamente é o estudo da matéria, mas eu prefiro vê-

⁸⁶ “The audience has been real good to us, they’ve paid very close attention, we want to reward them by not leaving any loose ends here.” “Breaking Bad! Creator Vince Gilligan explains series finale <http://insidetv.ew.com/2013/09/30/breaking-bad-finale-vince-gilligan/>. Acessado em 14/01/2015.

⁸⁷ “Television is really good at protecting the franchise. It’s good at keeping the Korean War going for 11 seasons, like “MASH”. It’s good at keeping Marshal Dillon policing his little town for 20 years. By their very nature TV shows are open-ended. So I thought, Wouldn’t be interesting to have a show that takes the protagonist and transforms him into the antagonist?” http://www.nytimes.com/2011/07/10/magazine/the-dark-art-of-breaking-bad.html?pagewanted=all&_r=0. Acessado em 14/01/2015.

la como o estudo da mudança.”⁸⁸) Estas convicções podem ser resumidas deste modo, nas palavras do próprio Gilligan: “Se há uma lição maior para *Breaking Bad*, é que ações têm consequências.”⁸⁹) A noção de que ações humanas levam a transformações irreversíveis no agente e nos que o cercam, e que por isso devem ser objeto de muito cuidado é um saber de ordem prática, que a filosofia costumou reunir sob o nome de uma arte, a prudência. É um saber da ordem da prudência que é posto em jogo pelos enredos, ao menos em sua definição clássica, com sua necessidade de articulação em função de um fim. Gilligan chega a tangenciar temas à primeira vista extrínsecos ao problema da narrativa (“Se a religião é uma reação do homem, e nada mais, parece para mim que isso representa o desejo humano de que os malfeitores sejam punidos”⁹⁰), mas que o levam ainda mais diretamente à questão do fim das narrativas: “Odeio a ideia de Idi Amim vivendo na Arábia Saudita pelos últimos 25 anos de sua vida. Isso me afronta até não poder mais.”⁹¹). O articulista do *NYT* conclui que Gilligan “Quis um protagonista que não apenas se modificou durante a série mas que também sofreu reveses devastadores, com impactos duradouros. Isso é algo de novo. As depravações de protagonistas em dramas de TV tradicionalmente não deixam cicatrizes permanentes.”⁹²

O caráter singular da série, ao menos em uma comparação direta com suas similares, é uma maior densidade da consciência de que as ações e as mudanças que elas acarretam possuem caráter ético, e que o domínio do ético possui, por sua vez, um caráter pre narrativo. A noção de enredo, enquanto articulação de acontecimentos em termos de uma totalidade sob a sombra de um fim, torna-se mera tecnicidade se não fica claro que a base para a existência de fins, que possibilitam que as narrativas nos tomem como uma realidade virtual, é o fato de que o seu estofó é o mesmo da vida ética e dos proto-enredos que tecemos para compreendê-la. Aprender com o que

⁸⁸ “Chemistry is ... well, technically it’s the study of matter, but I prefer to see it as the study of change” Idem.

⁸⁹ “If there’s a larger lesson to ‘*Breaking Bad*’ it’s that actions have consequences.” Idem.

⁹⁰ “If religion is a reaction of man, and nothing more, it seems to me that it represents a human desire for wrongdoers to be punished.” Idem.

⁹¹ “I hate the idea of Idi Amim living in Saudi Arabia for the last 25 years of his life. That galls me to no end.” Idem.

⁹² “Wanted a leading man who would not only change over the course of the series but also suffer crushing reversals with lasting impact. This is something new. The depravities of leading men in TV dramas traditionally don’t leave permanent scars.” Idem.

se ouve contar tem o nome de transmissão da experiência. Ora, é da velha relação entre o contar histórias e a experiência que Gilligan está falando, o que o coloca em uma posição ímpar em um meio onde, a acreditar no jornalista do *NYT*, isto é pouco lembrado.

Poderíamos afirmar que para que seja configurado algum enredo, por mais “*open-ended*” que possa ser, sempre é preciso lançar mão de alguma representação de um mundo montado a partir de causalidades éticas, de ações e relações, de efeitos desejados e indesejados das ações, efeitos que se voltam contra quem praticou a ação ou quem foi alvo dela. Mas pode ser que, na maioria dos casos, a criação da expectativa de um fim seja apenas isca para prender um espectador, que logo é dopado pela espera mais imediata, a do próximo capítulo, onde a incrustação em um organismo cuja entelúquia é o “*The end*” se enfraquece sem ser abertamente abandonada. A espera do próximo episódio, esquecida do fim, pode se autonomizar, de tal forma que esta se transforma em um entorpecimento da expectativa inicial de um fim desde onde se possa *compreender* o todo. As séries “*open-ended*” são muito mais afinadas com o meio digital do que uma como *Breaking Bad*, fortemente ancorada na noção de fim necessário.

Mesmo assim, antes mesmo de seu fim, mais precisamente durante a terceira temporada, Vince Gilligan anunciou a continuação de *Breaking Bad* através de um *spin off*, ou seja, de uma narrativa que desenvolve um personagem ou aspecto secundário da série, dando-lhe caráter de protagonismo. A personagem do advogado Saul Goodman seria então o foco da narrativa, e o tempo da ação seria posterior e anterior ao trecho de espaço-tempo coberto pela história da transformação do pacato professor de química em “*drug lord*”. Deste modo, a série mais emblemática do período é também totalmente afinada com um tipo de temporalidade característico. Este poderia ser chamado aqui de tempo lateral, seguindo a inteligente observação da escritora Jennifer Egan, que em 2010 publicou o romance *A visita cruel do tempo*⁹³, que, segundo declarou em entrevistas, recebeu alguma influência do fato de ela estar, na época que precedeu a escrita do livro, muito ligada à série *A família Soprano*:

⁹³ EGAN, Jennifer. *A Visit from the Goon Squad*. New York: Alfred A. Knopf, 2010. Edição Kindle. *A visita cruel do tempo*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.

Há esse enfoque lateral em *A família Soprano* no qual uma personagem menor subitamente se torna principal por um tempo e então sai de foco de novo, e a história englobante é às vezes quase invisível em face de subenredos e complicações que são tão envolventes que quase se esquece qual é a história, com H maiúsculo, da temporada, ou apenas se fica sabendo quando esta começa a terminar. Eu realmente gostei disso tudo, e acho que, de algum modo, quando comecei a trabalhar em *A vista cruel do tempo*, a ideia de misturar algumas dessas técnicas com meus objetivos conscientes de escrever um livro deve ter acontecido.⁹⁴

Mesmo *Breaking Bad*, uma série com ambições que poderíamos chamar de aristotélicas, no sentido de procurar enfatizar a ligação entre ações e consequências, o tempo de fato se desdobra neste universo em expansão lateral, quando consideramos as temporadas. Estas são as unidades temporais mais importantes no universo das séries, e funcionam de modo relativamente independente do arco geral da história, quase como se este não existisse, como estados com constituição própria em uma federação deveras liberal dentro de uma monarquia decorativa. O arco geral da história reina mas não governa. Neste universo composto de temporadas, o fim com F maiúsculo perde força na memória de quem segue a história, e o fim em geral fica em segundo plano em favor do fim da temporada. O fim da história geral, quando a série é levada até um fim, tende a ser encarado como o fim da última temporada. É o fim da última temporada, mais do que o fim da saga. Como no caso de *Breaking Bad*, a última temporada foi concebida para estabelecer a promessa forte de um fim conclusivo, e o último capítulo foi cercado de grande expectativa⁹⁵. Mas, de um modo

⁹⁴ “There’s this lateral approach in *The Sopranos* in which a minor character suddenly becomes a major character for a while and then goes out of focus again, and the overarching story is almost invisible at times in the face of subplots and complications that are so engrossing that one almost would forget what the story, capital S, of the season was, or not even know it until the season began to conclude. I really liked all of that, and I think in some way, when I sat down to work on *A visit from the Goon Squad*, the idea of merging some of those techniques with my conscious goal of writing a book about time must have happened”. Tradução nossa. Disponível em: <<http://www.popmatters.com/column/154523-celebrating-the-possibilities-of-fiction-a-conversation-with-jennife/>>. 2012. Acesso em 11/06/2015.

⁹⁵<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/audiencia-do-ultimo-episodio-de-breaking-bad-cresceu-442-10203421>

geral, como nos aponta Egan, o fim é enfraquecido durante as temporadas, nas séries em geral, nas quais o arco que liga os episódios deixa de se mostrar visível para só “quando esta começa a terminar”.

Este tipo de desenvolvimento de histórias é a emergência de um tipo de temporalidade dominante. Ele está em consonância com a emergência de uma percepção da dinâmica passado-presente-futuro característica, sobre a qual alguns teorizam, como Hans Gumbrecht. Este afirma que vivemos em um “presente ampliado”⁹⁶. Ele toma emprestado um termo bakhtiniano, “cronotopo”, e lhe dá uma conotação mais ampla, que nos interessa aqui. Ele o define como “construção social do tempo”⁹⁷, formas predominantes de compreender espaço e tempo segundo as quais, de modo não necessariamente explícito, as sociedades se organizam. O futuro não nos aparece mais como um campo aberto para transformações e refundações da vida e da experiência, mas sim como sítio duvidoso para a existência da humanidade como um todo, ou seja como um ponto de fuga para onde convergem as linhas do presente. Os aspectos elencados por Gumbrecht incluem o aquecimento global, a superpopulação, o esgotamento das reservas naturais, e poderíamos acrescentar uns tantos outros, como a deterioração do diálogo político na era das redes sociais e da hiper comunicação, o avanço do autoritarismo, as ameaças da automação ao mercado de trabalho, etc. Diríamos nós que talvez provenha daí a motivação para o caráter distópico de todas as ficções que hoje tratam do futuro da humanidade, e a naturalidade com que as recebemos. Mas também deve ser o fundamento para a intimidade com que recebemos narrativas longas de progressão lateral, onde o fim se perde de vista e deixa de ser claramente essencial.

A noção de um fim que escatologicamente conduz tudo não seria mais a forma dominante através da qual percebemos os acontecimentos cotidianamente e nem o modo que estrutura a nossa memória hoje. O presente é o local de uma ação e movimentação constantes, porém “intransitivas”, diz Gumbrecht, usando uma

⁹⁶ Gumbrecht, H. *Our broad present. Time and contemporary culture*. New York: Columbia University Press, 2014.

⁹⁷ Gumbrecht, Hans. Op. Cit, p. 26.

expressão de Lyotard⁹⁸. Frank Kermode, na década de 60, já havia detectado, em traços largos, esta modificação:

Na medida em que cremos agora viver em um período de perpétua transição nós apenas elevamos o período intersticial ao status de uma ‘época’ ou *saeculum* propriamente falando, e a época de perpétua transição em assuntos tecnológicos e artísticos é compreensivelmente uma era de perpétua crise moral e política.⁹⁹

IV-Fim

A ausência cada vez maior de protagonismo humano frente à inovação tecnológica incessante e às constantes demandas que nos levam a aprofundar nosso comprometimento com uma rotina ininterrupta de comprometimento com o universo digital, devem ser colocadas, hoje, na base desta “perpétua transição”. Os perigos desta ausência de protagonismo foi o que Walter Benjamin vislumbrou nos anos 30, quando colocou essa questão no centro de sua investigação estética. É neste contexto que o *binge watching* se localiza. No entanto, o caráter estético do fenômeno lhe confere um caráter francamente ambíguo. O *binge* é uma forma de resistência da inteligência narrativa no seio do universo digital e, ao mesmo tempo, um aprofundamento da lógica temporal cada vez mais acelerada e intransitiva, dominante em todos os níveis da prática social de hoje. Uma narrativa, porém, para funcionar, deve guardar algum traço de experiencialidade, de um tempo organizado e articulado através de uma certa tonalidade afetiva, onde os acontecimentos são episódios e o todo coincide com a culminação de um sentido, como nos mostra John Dewey no capítulo “Ter uma experiência” de seu *Arte como experiência*. “Porque a vida”, diz Dewey,

não é uma marcha ou um fluxo uniforme e ininterrupto. É feita de histórias, cada qual com o seu enredo, seu início e movimento para seu fim, cada

⁹⁸ Op. cit. p. xiii.

⁹⁹ Op. cit. P. 28

qual com seu movimento rítmico particular, cada qual com sua qualidade não repetida, que a perpassa por inteiro.¹⁰⁰

A experiência necessita desta singularização do tempo, através de histórias. Cada história é uma. Uma temporalidade ininterrupta e niveladora, como a proposta pelo universo digital e suas demandas de consumo e controle, não admite quebras, pausas, diferenciações. O *binge-watching* como forma de recepção é inerente ao tempo “24/7”, expressão corriqueira no universo do centro de irradiação das novas técnicas de aproveitamento do tempo, os Estados Unidos, significando “um tempo sem tempo, um tempo sem demarcação material ou identificável, um tempo sem sequência nem recorrência”¹⁰¹. As empresas que ocuparam este espaço na indústria áudio visual certamente se extasiaram com a descoberta de que possuíam o controle sobre um produto viciante, que leva os espectadores a um consumo compulsivo e virtualmente sem fim. Elas agora tentam incentivar o fenômeno por todos os meios, e encontram uma sociedade muito propensa a ajudá-las. Não se deve, porém, pensar que os artistas, especialmente os roteiristas, envolvidos nesta produção estejam pensando neste efeito em primeiro lugar, como vimos no caso de Gilligan. Ao menos não com o mesmíssimo significado que este tem para os balanços das empresas. Vimos que, para ele, o novo hábito significa em primeiro lugar que o seu público é atento e imerso no universo ficcional, o que lhe impõe uma bem vinda disciplina de coerência a aprofundamento na composição de sua longa intriga. O desafio é pensar na experiencialidade na forma do “cronotopo” atual, o “presente ampliado”. Talvez nos casos das séries mais densas artisticamente encontremos uma pesquisa ativa neste sentido: como preservar algo da experiência, ou reinventá-la, nas condições atuais? Acreditamos que a forma encontrada pela série *Breaking Bad* de realizar isso merece ser destacada. Ou seja, devemos, enquanto interessados nas formas estéticas significativas na atualidade, separar o *binge-watching* enquanto fenômeno, (que não deixa de ter relação com um efeito muito próprio às narrativas, a pergunta “e o que acontece depois?”, que nos move adiante na história e nos faz segui-la), provocado pelas séries e pelo modo de veiculação *online*, mas que não deve ser a elas igualado.

¹⁰⁰ Op. cit. P. 110.

¹⁰¹ Crary, Jonathan. Op. cit, p. 39.

Este efeito está ligado ao desejo de saber que move quem acompanha uma história, e se baseia na confiança de que aquele que narra (*narrator* significa aquele que sabe) nos levará até um lugar de onde tudo o que aconteceu antes ganhará sentido. É o papel que um autor como Vince Gilligan deseja assumir (o que não significa que ele já soubesse como a série iria terminar em seu início), e creio, de muitos outros, de diferentes formas. Isto faz com que a arte dos roteiristas das atuais “narrativas cinematográficas longas” produzam, no seio do meio mais hostil à experiência até hoje criado, o digital, um foco de contraditória negação da dispersão. Contraditória porque leva, através do *binge-watching* tão bem cultivado pela indústria para a qual trabalham, ao aprofundamento daquele mesmo meio.

Cartesio e la vertigine di Venezia

Nicola Emery *

1.

Il padre costituente del moderno razionalismo, Cartesio, insegna ad accettare solo ciò che è chiaro e distinto, ciò che è trasparente allo spirito e giustificabili in termini apodittici-analitici.

Per questo, nel *Discorso sul metodo*, egli paragonò il sapere degli antichi «a un insieme di palazzi superbi e magnifici ma che non son costruiti su altro che su sabbia e su fango»¹⁰² e propose di abatterli e di disfarsene, accelerando in questo modo quello che in ogni caso, a suo avviso, sarebbe stato il loro crollo *strutturale*, inevitabile.

La moderna città della ragione, tirata su – in un gioco di specchi metaforico – ad immagine e somiglianza del *metodo*, andava costruita a partire da elementi apodittici, fermi, stabili, analitici, interamente padroneggiabili, esenti da rischi e ambiguità, da capo a piedi trasparenti allo sguardo della ragione e da esso sempre ripercorribili, senza mai smarrirsi per strada. Il procedere del sapere scientifico funge da modello per un metodo, una via, che si vuole paradigma universale di ogni procedere ben fondato.

A partire da qui, significato dell'ente e certezza del soggetto, certezza circa ciò che è fatto e posto dal soggetto nel suo ritrovarsi e *cogitare*, da un lato, e esperienza di *verità* dall' altro, convergono e si identificano.

* Docente di Filosofia e di Estetica all'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana; autore fra l'altro di *L'architettura difficile. Filosofia del costruire* (Milano, 2007); *Distruzione e progetto. L'architettura promessa* (Milano, 2011), *Per il non conformismo. Max Horkheimer e Friedrich Pollock, l'altra Scuola di Francoforte* (Roma, 2015, in corso di traduzione per Haymarketbooks, Chicago, Usa).

¹⁰² Cartesio, *Discorso sul metodo*, a. c. L. Urbani Ulivi, testo francese a fronte, Rusconi, Milano 1997, p. 101.

Cartesio per argomentare e accreditare il suo impegno nella costruzione dello *spazio autoconsapevole della ragione*, si rispecchia a più riprese nella figura dell'ingegnere e dell'architetto, entrambi essenzialmente e necessariamente impegnati – a suo avviso – in un analogo e corrispondente costruire *ex-novo*, un costruire fondazionale secondo le esigenze della *ratio*. Coerentemente, per convincere della necessità del suo *grande compito filosofico*, mirante alla fondazione dell'autonomia della moderna ragione, Cartesio osserva anche che «gli edifici che un solo architetto ha completato sono più belli e ordinati di quanto lo siano quelli che hanno cercato di riadattare in molti, servendosi di vecchi muri che erano stati costruiti per altri fini».¹⁰³ Il *Discorso sul metodo* cercava anche così, metaforicamente ma non solo, di mettere al bando quella dipendenza passiva dalla tradizione che il giovane Descartes aveva subito durante gli anni della sua formazione presso i gesuiti del collegio di La Flèche.

I concetti della vecchia scolastica gli si erano imposti come involucri privi di vita e di utilità, privi di evidenza e dunque privi di necessità e di tenuta. Ripeterli significava subirli, non già farli oggetto di una viva e analitica intuizione raziozinante, quanto doverli tramandare-riadattare come dogmi inospitali e limitanti le capacità produttive del soggetto, della *res cogitans*.

Così come le nozioni della tradizione erano prive di verità, anche tutti quei «vecchi muri» e il loro incastro e la loro sovrapposizione, per lui erano *mera res extensa*, materia priva di qualsiasi altra qualità e significato al di fuori della loro quantificabile estensione. «È vero che non vediamo mai buttare giù tutte le case di una città, al solo scopo di rifarle in un altro modo, rendendo così le strade più belle; ma capita ben di vedere che tanti fanno buttar giù le loro per ricostruirle, e che anzi talvolta vi sono costretti, quando quelle rischiano di andare giù da sole e le fondamenta non sono ben salde. Tale esempio mi convinse che (...) per quel che riguardava tutte le opinioni cui fino a quel momento avevo prestato fede, non potevo far di meglio una buona volta che volgermi a disfarmene, al fine di rimettere in loro luogo, in seguito, o delle altre migliori, o anche le medesime, allorché le avessi rettificata sul piano razionale».¹⁰⁴

¹⁰³ *Ivi*, p. 107.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 111.

In un altro passo, l'analogia è ripresa con una sfumatura interessante, osservando che “quando si abbatte una casa, se ne tengono ordinariamente da parte le macerie, perché servano a costruirne *una nuova*”¹⁰⁵, dove in ogni caso la sostanza del discorso, la demolizione come premessa, è confermata.

Questo pericolante patrimonio, non solo immateriale, doveva essere *jeté par terre* e diventare oggetto di un *abattre pour les rebastir, interamente* sostituito, o comunque *ajustées au niveau de la raison*, e questo non solo in riferimento alla scala dei singoli edifici, ma anche, e ancor più decisamente, in riferimento all'intera città e al suo divenire, ovvero per opposizione alla sua crescita-stratificazione-superfetazione aleatoria-immanente e pressoché inconsapevole di sé.

Non tanto e non solo fuor di metafora, il metodo, lo si è già detto, vuole avere portata universale. Si vorrà forse obiettare che “se è vero che Cartesio considerava come unico metodo adeguato quello razionale, egli (tuttavia) riteneva che *in arte* esso non potesse trovare applicazione”¹⁰⁶. Ma da qui ne conseguiva l'affermazione della “soggettività” e dell’“irrazionalità” dell'esperienza estetica, che ovviamente nel contesto del razionalismo, non equivaleva ad una sua valorizzazione, quanto al suo opposto, ad una sua svalutazione-esclusione dall'ambito del vero. Da qui, tra l'altro, già nel Seicento la sentenza di Boileau, secondo il quale «la philosophie de Descartes avait coupé la gorge à la poésie». Per quanto complesso e impossibile da sviluppare storiograficamente, il discorso sull'influenza esercitata dal razionalismo cartesiano in ambito non genericamente estetico, ma in particolare architettonico-urbanistico dovrebbe in ogni caso tener fermo che l'ambito delle discipline del costruire rinviava piuttosto alle arti meccaniche, e non già alle *arti liberali* o poi alle *belle arti*, in realtà anche storicamente non ancora ricondotte ad unico principio (il che avverrà con Batteaux nel 1746). L'universalità del metodo trovava pertanto un terreno propizio alla sua volontà di conquista nel fare costruttivo dell'architetto e soprattutto dell'ingegnere, non a caso posto al centro della analogia strutturante il *Discours*.

Seppur *a contrario*, Cartesio con la sua analogia riconosce che nella superfetazione e nella sovrascrittura del palinsesto urbano, si cela irregolarità e

¹⁰⁵ Ivi, p.143, corsivo mio.

¹⁰⁶ W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, vol. III, Einaudi, Torino 1980, p. 460.

opacità, spazialità incerta e incontrollata, tale da rendere i fatti urbani più simili a sorprendenti e stranianti eventi plastici, espressioni di una storicità casuale-pluriversa, che non ad *oggetti* prodotti da un fare volontario vincolato a regole geometriche e trasparenti poste e recuperabili dalla ragione. Ma ne va qui in fondo anche del riconoscimento del darsi di una struttura della significatività e del senso degli eventi urbani diversa e antagonista rispetto a quella fissata ai criteri *meccanici* di chiarezza e distinzione. Il significato si incrementa con superfetazione, parassitismo e *sopravvivenze* e riusi trasformativi, ovvero si incrementa congedando – in una sorta di inconsapevole durata bergsoniana e/o *Nachleben* warburghiano¹⁰⁷ – ogni distinzione e identità chiusa.

Tutti i lettori del *Discorso sul metodo*, ricorderanno anche un altro sviluppo dell'analogia posta fra città e ragione e sviluppata attorno alla teleologica posizione, su entrambi i versanti e con vicendevoli effetti (i tedeschi parlerebbero di *Wechselwirkung*) dell'esigenza della certa fondazione: “Così quelle vecchie città che inizialmente non erano state altro che borghi e che sono poi divenute col volgere del tempo, delle grandi città, sono ordinariamente così mal proporzionate se raffrontate con quei siti regolari che un ingegnere traccia di fantasia in un progetto, che per quanto a considerarne gli edifici uno per uno vi si trovi spesso altrettanta o più arte che in quelli delle altre, pure, osservando come sono disposti, qui uno grande, là uno piccolo e come rendono curve e ineguali le strade, si direbbe che è stato più il caso a disporli così che non la volontà di uomini che abbiano usato la ragione”.¹⁰⁸

Dalla morale alla politica statale, dall'edificio alla grande città, i siti dell'umanità moderna devono-... avrebbero dovuto... – risolversi in grandi siti regolari, espressione della congiunzione di volontà e ragione posta sotto il controllo del *metodo*, e non più del mito, del sacro, di un indeterminabile *Nachleben* o della temporalità-potenzialità pluriversa e immanente. Edificio e città, in altri termini, non devono essere – ... non avrebbero dovuto essere – *eventi e nodi rizomatici* ma proiezioni-progetti della ragione, espressioni dei suoi piani, del suo *plaine* chiaro e distinto, provvisti della stessa regolarità e certezza del metodo governato e controllato dal *cogito*.

¹⁰⁷ Sul *Nachleben* di Aby Warburg cfr. G. Didi-Hubermann, *L'immagine insepolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

¹⁰⁸ Cartesio, *op. cit.*, p. 107.

Presumibilmente già a partire da qui, e siamo nel 1637, la sussunzione della città nella regola, il padroneggiamento delle sue oscure permanenze, l'annientamento del segreto dei suoi continui e confusi eventi trasformativi, alimenta pertanto l'immaginario della moderna ragione.

Città appropriata-colonizzata dalla ragione, a sua immagine e somiglianza, secondo lo schema di una produzione decisamente logocentrica. Infatti, “è l'ideale estetico-logico di una città chiara e distinta, tutta disegnata al tavolino, con la squadra e il tiralinee, questo che Cartesio espone nella sua prosa in cui le proposizioni, i periodi, i capoversi si succedono e si incastrano con la stessa regolarità con cui egli vorrebbe allineati gli edifici rigorosamente proporzionati, in un tracciato stradale fatto ad immagine e somiglianza del suo argomentare speculativo: di cui sono modello *les longues chaînes des raisons toutes simples et faciles, dont les geometres ont cotume de se servir pour parvenir à leurs plus difficiles démonstrations*”.¹⁰⁹ Ideale estetico-logico, logocentrico e certo anche *politico*, su su attraverso i secoli, fino a quei cartesiani che furono, due secoli e mezzo dopo il *Discours*, Napoleone III e il barone Haussmann con i suoi “abbellimenti strategici” (W. Benjamin), fino a quel fiero cartesiano che fu, contro la ‘strada dell’asino’ di Camillo Sitte, il Le Corbusier del *Plan Voisin* e del “grattacielo cartesiano”, fino ai rispecchiamenti-rovesciamenti distopici della città totalmente regolare e illuminata – alla Ludwig Hilberseimer – che si leggeranno in *Blocchi* di Borderwijk, nel *Mondo nuovo* di Huxley e nelle riflessioni della *Dialettica dell’illuminismo* di Horkheimer e Adorno. “L’illuminismo, nel senso più ampio di pensiero in continuo progresso, ha perseguito da sempre l’obbiettivo di togliere agli uomini la paura e di renderli padroni. Ma la terra interamente illuminata splende all’insegna della trionfale sventura. (...) Lungo l’itinerario verso la nuova scienza, gli uomini rinunciano al *significato* (...) I tersi e colossali palazzi che spuntano da tutte le parti rappresentano la pura razionalità priva di senso dei grandi cartelli internazionali”.¹¹⁰

Che la città razionalistica abbia finito col sostituire la paura con *la sventura*, significa che essa non ha prodotto un incremento di senso, quanto una sua sostanziale

¹⁰⁹ R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, Jaca Book, Milano 1997, p. 124, che tengo presente anche per altri importanti aspetti.

¹¹⁰ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell’illuminismo*, Einaudi, Torino, 1976, p.11 e sg. Per un’interpretazione dei francofortesi, mi permetto di rinviare al mio *Per il non conformismo. Max Horkheimer e Friedrich Pollock, l’altra Scuola di Francoforte*, Castelvecchi, Roma, 2015.

perdita, o una «alienazione di senso» (per riprendere l'espressione di Edmund Husserl). L'analogia-esemplificazione cartesiana fra la bella-funzionale città e la ragione moderna si prolunga e trova la sua paradossale controverifica nella *patologia* che storicamente ha colpito e colpisce entrambe, ridotte, per eterogenesi dei fini, alla weberiana disincantata e inabitabile «gabbia d'acciaio». Patogeno già sul versante della definizione della razionalità come tale, epurata dalla sua costitutiva dimensione critico-comunicativa, il paradigma obbiettivistico della ragione ha teso a *colonizzare* e *uniformare a sé* l'intero ambito esperienziale, misconoscendo potenza e pertinenza di altre forme di vita e di pensiero, la loro *dynamis* specifica, la loro diversa modalità di significare. Pensatori quali Habermas e Honneth, rappresentanti della seconda generazione della Scuola di Francoforte, hanno criticato questa *colonizzazione* in nome del recupero della razionalità comunicativa,¹¹¹ ma già in Horkheimer e in Adorno si osservava con forza che “ciò che non si piega al criterio del calcolo e dell'utilità è, agli occhi dell'illuminismo, sospetto. Quando l'illuminismo può svilupparsi indisturbato da ogni oppressione esterna, non c'è più freno. L'illuminismo è totalitario”.¹¹²

E ciò lo si deve affermare quanto più quando, al contempo, si riconosca che “l'illuminismo è, in linea di principio, opposto al dominio”, ovvero quando si riconosca che nella stessa ragione moderna vi siano gli antidoti a questa deriva, e che essi possano e debbano essere sviluppati in direzione dell'affermazione di una *pluralizzazione critica dei paradigmi della ragione*. In altri termini, ricordando anche un celebre aforisma di *Minima Moralia*, non si tratta affatto di *buttar via il bambino con l'acqua sporca*, quanto si tratta di concepire il divenire della modernità in termini di pluralizzazione e riconoscimento delle *potenzialità semantiche specifiche e immanenti alle diverse forme di vita e di espressione*. E questa pluralizzazione post-razionalista e critica, evidentemente deve investire non solo la ragione considerata nella sua immaterialità, ma considerandola anche nella sua *materialità*; ovvero con la ragione essa deve investire anche l'immaginario – certo fallito, ma non sempre consapevole di questo fallimento – della città della ragione e dell'architettura-fondazionale.

¹¹¹ Cfr. J. Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo*, Il Mulino, Bologna 1986; A. Honneth, *Reificazione*, Meltemi, Roma, 2007.

¹¹² M. Horkheimer, T.W. Adorno, *op. cit.*, p.14.

2.

Ciò che Cartesio in sostanza stava guadagnando era il primato del metodo analitico scientifico, concepito secondo un ordine geometrico, nel campo della conoscenza. Per questa scoperta egli è universalmente riconosciuto come il fondatore stesso della filosofia moderna, intesa appunto come esperienza di autonomia del pensiero rispetto ad ogni presupposizione semplicemente ricevuta e magari anche imposta d'autorità. La certezza del pensiero, la certezza che il pensatore guadagna esaminando a partire dal cogitare fundamenta e nessi di tutti i saperi, diventa l'esclusivo criterio della verità. L'assunzione di questo paradigma coscienziale, essenzialmente autoriflessivo e in cui la presenza di se a sé e l'autotrasparenza del sapere, l'utopica abolizione di ogni presupposto, diventano valori fondamentali, comporta innanzitutto e in forma generale la *svalorizzazione fino al loro azzeramento e alla loro demolizione* di tutte quelle nozioni approssimative o imperfette o fantastiche o anche soltanto verosimili che sfuggono all'operazione analitica e semplificatrice ritenuta indispensabile. E questa conseguenza non è certo di poco conto. Questo rifiuto, così come la complementare affermazione del paradigma della verità scientifica come un assoluto da far valere in ogni contesto e in ogni ambito come unico criterio della verità, evidentemente è già del tutto attivo nella svalutazione di Cartesio delle opere costruttive collettive e della vecchie città con le loro curve e sproporzioni. Se non avesse guardato l'architettura della città presupponendo il suo modello di verità scientifica, egli non sarebbe stato spinto a sovrapporre riduttivamente il suo ideale di trasparenza scientifica e di radicale rifondazione all'esperienza essenzialmente stratificata e 'incrostata' della città storica. Il razionalismo, in altri termini, catturato dal suo compito epocale, la fondazione della conoscenza nella sua moderna autonomia metodologica, ha travolto ogni altro tipo di esperienza e di verità, e per via anche del *Wechselwirkung* dell'analogia cartesiana, ha travolto anche quella legata all'architettura della città, misconoscendone la specifica logica, metamorfica e rizomatica più che analitica. Non si tratta ovviamente di additare, secondo un gesto triste e consueto, qualcosa di così ridicolo come un *Cartesio cattivo maestro...*, ci mancherebbe! Diversamente, si tratta qui di riconoscere che la logica dell'architettura della città ci parla, ovviamente, di un'altra esperienza rispetto a

quella dell'evidenza scientifica, ci parla di un'esperienza fatta di forme tutt'altro che chiare e distinte, un'esperienza irrecuperabile in termini analitici, ci parla di una continua esperienza durata-ermeneutica, di fusione e contaminazione di orizzonti, ci parla di un costruire col costruito, e anche di costruire sul costruire nel quale connotazioni e denotazioni aggrovigliandosi e ripiegandosi su se stesse, mostrando anche le loro tensioni critiche e il loro confliggere, offrono significati e spessore all'abitare dell'uomo. Coinvolti nella dinamica spuria del *Nachleben* della continua superfetazione, dobbiamo saper abitare entro un'esperienza ermeneutica senza inizio né fine, segnata e attivata da una fondazione irrecuperabile e mai data e in definitiva dall'assenza di autenticità-autorità, tutt'altro che riconducibile al solo presente autotrasparente di una coscienza. Interrogarsi su questa diversa logica significa interrogarsi anche sulla memoria, sui ricordi, su tracce e latenze, sulla continua *plasticità* critica-metamorfica che le caratterizza e che costituisce la città con il divenire dei suoi corpi-eventi, la città come permanente forma costituente e mai definitivamente costituita.

È d'altra parte ben noto che nell'orizzonte della razionalità scientifica e del mondo disincantato che essa ci ha consegnato, nessuna forma-materia può più ambire ad esprimere qualità ed energie simboliche, *condensazioni* temporali e spaziali che anche in forza di questa stratificazione richiamano i sogni. La riduzione quantitativa di ogni materia a *res extensa* oggettiva, bloccata in se stessa e irrigidita nelle leggi di un movimento privo di ogni ulteriore significato, ha portato il cattolico Cartesio non solo a negare ogni valore a *quelle vecchie mura*, ma anche a negare implicitamente il concetto di *transustanziazione*. Il giovane teologo Arnauld si accorse che in questa conseguenza era in gioco qualcosa d'importante, qualcosa di decisivo non solo in riferimento alla biografia di Cartesio e ai suoi rapporti ambivalenti con il cattolicesimo, ma qualcosa di decisivo nella storia del *disincantamento razionalistico del mondo*. Non c'è forse anche una relazione fra quella negazione del quadro teologico della *transustanziazione* e il divenir insignificanti di *quelle vecchie mura*? Nessun pane poteva più diventare *anche* il corpo di Cristo, nessuna vino anche il suo sangue, nessuna colonna anche il braccio

vivente di un Santo, nessun edificio anche un grande e misterioso reliquiario,¹¹³ una grande fabbrica urbana per la rinascita dei corpi lacerati dei martiri. In altri termini, anche per il decisivo nesso *architettura-mito-escatologia*, con la perdita della transustanziazione e l'avvento del paradigma della *res extensa*, era giunta l'ora del tramonto.

3.

Città cresciuta su un arcipelago di sabbia, topograficamente e geometricamente «assurda»,¹¹⁴ città-collage¹¹⁵ costruita con il *metodo dell'incrostazione* e con il ricorso a tutti i livelli dell'uso e del riuso di *exuviae* e del *montage* di frammenti e materiali di spoglio, città che non domina l'acqua, ossia la natura, ma convive con essa e con essa resta *congiunta*, città nutrita dalla potenza simbolica-escatologica delle reliquie del corpo di San Marco, Venezia non ha affascinato il giovane e coerente Cartesio, ed effettivamente non avrebbe nemmeno dovuto o potuto farlo.¹¹⁶

Altri filosofi, dopo di lui, e non sempre necessariamente cartesiani, anzi..., avrebbero condiviso con lui, anche a secoli di distanza, malgrado tutto, una sorta di turbamento confrontandosi con il paradosso di una fondazione sulla sabbia e di una edificazione percorsa da acqua e vuoto, elementi costantemente temuti come minaccia nei confronti di una salda e metafisica fondazione ontologica, vuoi coscientzialistica, vuoi realistica.

La rivendicazione, ben celebre, he *l'esistenza precede l'essenza*, per quanto emblematica dell'anticartesianesimo dell'esistenzialismo novecentesco, in verità non porta affatto Jean Paul Sartre nel suo diario veneziano del 1951, ovvero in quello che egli indicava significativamente come “*la Nausée della mia maturità*”, su un suolo, o in acque, tanto diverse da quelle appunto di Cartesio. Infatti, “il suolo di Venezia è di pietra, ma sotto si immaginano sabbia e acqua; e lo si sente tremare...Al mio piacere

¹¹³ Sul tema della reliquia in rapporto all'architettura, mi permetto di rinviare al mio *Reliquia* in S.Marini, G.Corbellini (a cura di) *Recycled Theory. Illustrated Dictionary/Dizionario illustrato*, Quodlibet, Macerata, 2016.

¹¹⁴ Cfr. F. Braudel, *Venezia*, Il Mulino, Bologna, 2013

¹¹⁵ Per questo e altri temi successivi concernenti Venezia, cfr. S. Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, Neri e Pozza, Vicenza, 2006.

¹¹⁶ E' quanto si deduce da A. Baillet, *Vita di Monsieur Descartes*, Adelphi, Milano, 1996, p. 61 e sg.

si mescola un 'inquietudine aspra; un leggerissimo brivido ..."¹¹⁷ E ancora, lasciando trapelare comunque, nella sua *flânerie* da "ultimo turista", una certa "melanconia" per la salda verità e il suo metodo : " ...la strada è scomparsa; realtà nera e maleodorante dell' acqua, acqua incompressibile , irriducibile, incostruibile, puro disordine...Siamo nel disordine puro, nel Male , sotto un cielo grigio un po' minaccioso, con un leggero vento che spira. (...) L' acqua di Venezia non è acqua , è cento cose assieme, è bestia pustolosa, pianta velenosa, superficie di vetro su un nero immondo, *pus*, disordine puro serrato entro l' ordine, morbido scivolamento del nulla fra le scogliere dell' Essere. L' acqua è stregoneria. Spirito al contrario. Inerzia che ha un potere (...) Sui centodieci isolotti di sabbia e di argilla i veneziani hanno costruito i propri salotti, i corridoi occulti, le segrete; questo limo melmoso e brulicante è mascherato..."¹¹⁸. E come non ricordare allora, leggendo di *acqua oscura, maschere e vuoto*, anche quel ritratto di Venezia come *città dell'apparenza* che Simmel oppose alla sostanzialità fiorentina? Per quanto "vero filosofo dell' impressionismo" o "Monet della filosofia", come lo definì Lukacs, Simmel, pur già passato per gli *chocs* della metropoli moderna, nel 1907 legge Venezia a partire ancora da presupposti idealistico-sostanzialistici, tenendosi saldo alla verità- al sogno di una inconcussa verità...- come conciliazione-superamento fra spirito e materia. E nella critica della maschera veneziana, è in qualche modo proprio ancora l' incubo di Cartesio e la fobia delle *sabbie mobili* che ritorna: "Nei palazzi di Firenze , di tutta la Toscana , percepiamo l' aspetto esteriore come l'espressione esatta del loro senso interiore: alteri, fortificati, essi sono manifestazione austera o sontuosa di un potere... I palazzi veneziani, al contrario, sono un gioco elegante, essi mascherano i caratteri individuali dei loro abitanti attraverso la loro uniformità, un velo le cui pieghe seguono soltanto le leggi della bellezza e lasciano intravedere la vita dietro di esse nella misura in cui la nascondono... Luminose apparenze, ma l' apparenza vive come in un ostentato distacco dall' essere..."¹¹⁹. Anche le filosofie, pur nello loro diversità e discordanze, sono agite da un movimento del *Nachleben*, che per quanto metamorfico e rizomatico, consente di procedere anche a ritroso e comparativamente, e ritornare per queste vie

¹¹⁷ J.P. Sartre, *La regina Albemarle*, Il Saggiatore, Milano, 2016, pp. 64-65.

¹¹⁸ J.P. Sartre, *La regina Albemarle*, Il Saggiatore, Milano , 2016, pp. 71-73.

¹¹⁹ G. Simmel, *Roma, Firenze, Venezia*, Meltemi, Milano, 2017.

a comprendere - senza nemmeno addentrarci ora nella pur necessaria evocazione dell'esperienza veneziana di Rousseau (che vi divenne anche “*siora maschera* ...rafforzandovi al contempo il suo ideale – cartesiano- di trasparenza)¹²⁰ – il desiderio di abbandono e di partenza da Venezia ben presto destatosi in Cartesio. Il suo soggiorno a Venezia , infatti, per quanto be pianificato, fu alquanto breve.

Messosi in viaggio nel 1620 da Parigi per compiere un viaggio verso sud, che egli aveva già più volte rinviato, Cartesio scelse la strada che attraversava la Svizzera, i Grigioni e la Valtellina, proseguì attraversando la contea del Tirolo e da qui arrivò proprio nella Serenissima, dove precisamente in quei giorni si preparava la *Festa della Sensa*, ossia il giorno dell'Ascensione, momento commemorativo fra i più importanti della Repubblica di Venezia, che vi celebrava, in una sovrapposizione-superfetazione di significati sacri e profani, sia importanti eventi della sua storia politica (quali la vittoria sugli Slavi in Dalmazia del Doge Pietro II Orseolo, il 9 maggio dell'anno 1000, e la stipulazione nel 1117 del trattato di pace tra papato e impero), sia rituali mitico-religiosi, legati non solo alla citata festività cattolica, ma espressione anche di una memoria sincretica-pagana, tramandata nel celebre rito dello *Sposalizio del mare*.

Si potrà immaginare che davanti a simile *condensazione di significati*, la ricerca razionalistica del *fondamento inconcusso* abbia sofferto una rovinosa vertigine; e che forse abbia provato proprio quella vertigine dell'abisso senza fondo, dell'*Ab-grund* di un'acqua profondissima, il cui ricordo turberà Cartesio ancora molti anni dopo il suo soggiorno veneziano, all'inizio della *Seconda meditazione*, nella quale egli, assalito dal pensiero del *dio ingannatore*, si sente “come se tutt'a un tratto fossi caduto in un'acqua profondissima, e talmente sorpreso che non posso né appoggiare i piedi sul fondo, né nuotare per sostenermi in superficie...”.

In ogni caso, davanti a quell'attonito e smarrito giovane viaggiatore, anche quell'anno, per la Festa della Sensa, l'acqua santa con la quale si asperse il Doge venne gettata in mare, nel mentre il Doge stesso, come da copione, vi lasciò cadere un suo anello consacrato, pronunciando la solenne formula: “Desponsamus te, mare. In signum veri perpetuique dominii...” che evidentemente dichiarava Venezia e il mare

¹²⁰ Mi permetto di rinviare al mio “J. J. Rousseau e il vuoto di Venezia. Alcune immagini di pensiero”, in www.Engramma.it, n. 155, aprile 2018.

indissolubilmente uniti, coniugati, ovvero sposati.

Evidentemente si trattava di una grande operazione simbolica dove il dominio politico sul mare sentiva l'esigenza di fondarsi in una congiunzione con l'elemento acquatico, di cui pare quasi superfluo richiamare anche i molteplici significati simbolici – secondo Jung, per non citare che lui, “simbolo più coerente dell'inconscio”. Tale era la forza *mitopoietica* connessa per i Veneziani alla Festa della Sensa, e in particolare al rituale dello *Sposalizio con il mare* che vi si celebrava, che Claudio Monteverdi, allora maestro di cappella a San Marco vi legò la composizione e la prima rappresentazione in San Marco della sua grande opera dal titolo *Il ritorno di Ulisse*. E pare proprio che Cartesio, durante questo suo soggiorno a Venezia, entrò anche in contatto diretto con Monteverdi, ma questi, evidentemente, non per questo, intese rinunciare a quell'orizzonte veneziano che gli era familiare e dove senza alcuna soluzione di continuità la realtà storica si prolungava nei segreti del mito, restituendo da quelle incontrollabili profondità eventi pubblici rigenerativi e rifondativi, sotto il segno della musicalità, della poesia e del teatro. Con il soggetto epico della sua tarda opera *Il ritorno di Ulisse*, composta nel 1640 e pertanto cronologicamente lontana dal soggiorno veneziano di Cartesio ma anche successiva di qualche anno al *Discours*, Monteverdi effettuava infatti ancora un'esplicita ripresa del mito genealogico della fondazione di Venezia, interrogandone-celebrandone i veli e le stratificazioni sedimentate, ripercorrendone la storia come un grande dramma musicale, teso fra le invasioni barbariche e la rinascita della civiltà, dove infine “Venezia era l'erede dell'antica Roma, il culmine di una lunga storia che conduceva dalla caduta di Troia alla nascita della Serenissima”.¹²¹

Un culmine, questa grande e popolosa Venezia del Seicento, certo tutt'altro che autotrasparente e geometricamente-analiticamente ripercorribile, quanto emanazione di una storia scandita più dalle figure del mito che non da una conoscenza semplicemente-riduttivamente *oggettiva*. Da questo punto di vista, quella città con le sue rappresentazioni, con la sua teatralità diffusa, con le sue sopravvivenze fisiche e mitico-immaginarie, quella città non solo delle reliquie e delle *spolia in se* ma anche *in*

¹²¹ E. Rosand, *Le ultime opere di Monteverdi. Trilogia Veneziana*, Ricordi, Milano 2012, p. 14.

re¹²² e poi anche delle maschere e del carnevale (se questo raggiunse il suo apice nel XVIII secolo, la sua pratica era ben più antica), quella città congiunta con l'acqua e che non consentiva di appoggiare i piedi su un fondo-fondamento sicuro, poteva far pensare agli autoinganni e agli arrovellamenti di un folle piuttosto che alla autotrasparenza rettilinea della ragione. Confrontato con la *Festa della Sensa*, con lo *Sposalizio con il mare*, con quelle vecchie mura e quei vecchi resti-reliquie riadattati e di continuo trasformati e metamorficamente trasformati – “Un pezzo di marmo diventava nelle mani di un architetto Veneziano quello che era un pezzo di ricamo o di merletto nelle mani di una sarta, che ne prende quel tanto che può servire, senza preoccuparsi della continuità del disegno”¹²³ – Cartesio, guidato dall'assolutizzazione della ragione, avrebbe potuto paragonare Venezia e la sua cultura fatta di maschere e ritualità quasi a uno di quegli *insensati* o pazzi di cui egli parla nella prima meditazione. Essi infatti sono tali perché “asseriscono continuamente di essere dei re, mentre sono dei pezzenti, o di essere vestiti di porpora, mentre sono del tutto nudi, o di avere la testa di argilla, o di essere delle zucche o di avere un corpo di vetro. Ma costoro sono pazzi, e io non sarei da meno se mi regolassi sul loro esempio”.

Gli fa eco, pur entro un'assiologia simmetricamente capovolta, alcuni secoli dopo, di nuovo, anche l'*incipit* stesso delle *Pietre di Venezia* di John Ruskin: “Venezia (...) giace ancora dinnanzi ai nostri sguardi come era nel periodo finale della sua decadenza: un fantasma sulle sabbie del mare (...) quando ammiriamo il suo languido riflesso nella laguna, rimaniamo *incerti* quale sia la Città e quale l'ombra”. E ancora, icasticamente: “Venezia rimane dalle origini alla fine come una statua velata”.¹²⁴ Ad agire, è una sorta di principio *condensazione*, una congiunzione fra il dato manifesto e i suoi elementi latenti, una congiunzione fra il reale e l'immaginario che, come Cartesio sapeva bene prima di Freud, regola l'altra vita del soggetto razionale, quella onirica.

Alla città della ragione si affianca l'altra *città del sogno*, la cui possibilità-potenza Cartesio, per cercare di esorcizzarla, attribuiva all'azione del suo celebre *malin génie*.

¹²² Sulla distinzione fra “spolia in se e spolia in re” cfr. S. Settis, “Continuità, distanza, conoscenza, tre usi dell'antico” in *Memorie dell'antico nell'arte italiana*, 3 (“Dalla tradizione all'archeologia”), Einaudi, Torino 1986 (pp. 373 e sgg); con riferimento particolare alla città lagunare, cfr. *Pietre di Venezia: spolia in se, spolia in re*, a.c. M. Centanni e L. Sperti, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2015.

¹²³ J. Ruskin, *Le pietre di Venezia*, Rizzoli, Milano, 1997, p. 57.

¹²⁴ *ibid.*

Cartesio, in ogni caso, lasciò presto Venezia e si recò dapprima a Loreto poi, verso la fine di novembre, a Roma, dove era in corso il Giubileo, e non impiegò più “il suo tempo a osservare edifici, statue quadri, antichità, manoscritti e altre rarità” ma si diede a studiare soprattutto le caratteristiche spirituali della folla e certo dei soggetti.¹²⁵ Non ci è dato sapere se fu forse precisamente sull’ultima pagina di un suo taccuino veneziano che egli cominciò a sciogliere l’ipotesi della propria follia entro quella di trovarsi, rimanendo fedeli all’immediatezza del *mondo esterno*, all’interno di un sogno suscitato e voluto dall’astuto *malin genie*. “... riterrò che il cielo, l’aria, la terra non siano altro che beffe dei sogni, di cui egli si serve per insidiare la mia credulità”.

Indirettamente, se lo sarebbe chiesto, secoli dopo, anche un altro francese a Venezia, bergsoniano tuttavia anziché cartesiano, e nel quale la vertigine del *malin genie* incontrato fra canali e calli si esplicita in eccitazione esistenziale ed estetica, in un movimento di congedo dalla città della ragione provocato da un’inanticipabile successione di eventi architettonici, carichi di una loro immanente, irriducibile e straniante offerta di senso, al di là del certo e del metodo. Superando le strategie d’evitamento razionalistiche – superando dunque non solo *l’errore di Cartesio*, ma almeno in parte anche la sua contagiosa profonda inquietudine – questo congedo resta da interrogare e seguire, entro una congiunzione trasformativa di “teoria” e “pratica”: “D’un tratto, in fondo a una di quelle stradine sembrava che nella materia cristallizzata si fosse prodotta una distensione. Un vasto e sontuoso campo, che in quella rete di stradine non avrei certo potuto indovinare di quella importanza, per il quale non avrei mai potuto immaginare uno spazio, si estendeva davanti a me, circondato di palazzi incantevoli, pallido di chiaro di luna. Era uno di quei complessi architettonici, verso i quali, in un’altra città, le strade si dirigono, vi conducono designandolo. Qui sembrava deliberatamente nascosto in un intrico di stradine, come quei palazzi dei racconti orientali, dove in piena notte viene condotto un personaggio che riportato a casa propria prima che faccia giorno, non deve poter ritrovare quella dimora magica dove finisce col credere di essere stato soltanto in sogno.

L’indomani me ne andavo alla ricerca della mia bella piazza notturna, seguivo calli che si assomigliavano tutte, e si rifiutavano di darmi la benché minima

¹²⁵ A. Baillet, op. cit., p. 61-62.

indicazione, se non perché mi smarrissi ancor di più. Talora un vago indizio, che credevo di riconoscere, mi faceva supporre che stesse per apparirmi, nella sua solitudine, nel suo silenzio claustrali la bella piazza esiliata. E proprio in quel momento, qualche *cattivo genio* che aveva assunto le sembianze di una nuova calle, mi faceva, mio malgrado, tornare indietro e mi ritrovavo bruscamente ricondotto al Canal Grande. E siccome fra il ricordo di un sogno e il ricordo di una realtà non ci sono grandi differenze, finivo per chiedermi se non fosse stato il mio sogno a suscitare, in un cupo squarcio di cristallizzazione veneziana, quella strana fluttuazione che offriva una vasta piazza circondata da romantici palazzi, alla meditazione prolungata del chiaro di luna”.¹²⁶

¹²⁶ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Newton Compton, Roma, 2011, p. 27-41.

O lugar do corpo. Uma avaliação crítica da somaestética de Richard Shusterman *

Rodrigo Duarte **

Introdução

O lugar central ocupado pela corporeidade nas sociedades contemporâneas, o qual, na verdade, deve ser entendido mesmo como repercussão – mais ou menos – tardia de uma característica antropológica fundamental da humanidade, certamente não tem encontrado, em reflexões filosóficas, uma contrapartida à altura da referida centralidade, com poucas exceções, dentre as quais se destaca a proposta de uma “somaestética”, por parte do filósofo estadunidense Richard Shusterman, cuja apresentação crítica constitui o assunto a ser tratado neste artigo.

Mas, antes de entrar propriamente nesse assunto, eu gostaria de me valer de um posicionamento de Adorno e Horkheimer, nas “Notas e esboços”, no apêndice da *Dialética do esclarecimento*, no qual eles chamam a atenção para o destino da corporeidade na civilização ocidental, tendo como pano de fundo nada menos que a ascensão do nazi-fascismo na primeira metade do século XX, a qual teria trazido à tona tendências que subjaziam à mentalidade predominante de modo implícito:

Sob a história conhecida da Europa corre, subterrânea, uma outra história. Ela consiste no destino dos instintos e paixões humanas recalçados e desfigurados pela civilização. (...) Essa espécie de mutilação afeta sobretudo a

* Uso, aqui, a tradução do neologismo inglês “somaesthetics”, adotada na única obra de Shusterman que trata de sua somaestética, até agora traduzida para o português: *Consciência corporal*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo, É Realizações Editora, 2012.

** Professor do Departamento de Filosofia da UFMG.

relação com o corpo (*Körper*). A divisão do trabalho, onde o desfrute foi para um lado e o trabalho para o outro proscreveu a força bruta. Quanto menos os senhores podiam dispensar o trabalho dos outros, mais desprezível ele se tornava a seus olhos. (...) O corpo explorado devia representar para os inferiores o que é mau e o espírito, para o qual os outros tinham o ócio necessário, devia representar o sumo bem.¹²⁷

Esse fragmento, intitulado “Interesse pelo corpo” – algumas vezes considerado pelo próprio Richard Shusterman – inicia apontando o recalque sofrido pelos apelos pulsionais e segue abordando o seu reflexo no modo como o corpo, associado ao labor físico apropriado pelo capital, foi desvalorizado tanto em termos práticos quanto teóricos. Do ponto de vista prático, essa desvalorização se manifesta pelo desdém dos dominantes pelo trabalho braçal (que, na realidade, é imprescindível para a valorização do capital, que eles representam); do ponto de vista teórico ela se expressa também pela supramencionada escassez de abordagens filosóficas sobre o corpo.

Nesse quadro, a proposta de uma “somaestética” pode ser considerada bem-vinda não apenas por ser uma tentativa de saldar o passivo filosófico de enfoques explícitos sobre a corporeidade, mas também por pretender fazê-lo a partir de um ponto de vista da estética filosófica. No entanto, um dos objetivos deste artigo é mostrar que entre a boa intenção e os resultados produzidos existe um abismo, mesmo havendo algumas colocações muito sugestivas e propostas sempre instigantes por parte do filósofo norte-americano.

Uma indispensável apresentação geral da somaestética, enquanto pressuposto da avaliação crítica que se pretende fazer, é dificultada especialmente pela amplitude do escopo que lhe atribui Shusterman, de modo que uma estratégia possível é analisar um texto que ele próprio produziu, intitulado “somaestética: uma proposta disciplinar”¹²⁸, com o objetivo de apresentar e justificar a nova disciplina filosófica,

¹²⁷ Theodor Adorno & Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981, p. 265 et seq. (tradução brasileira de Guido de Almeida: *Dialética do esclarecimento*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 215 et seq.).

¹²⁸ Richard Shusterman, Somaesthetics: a Disciplinary Proposal. In: *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Segunda edição. Lanham/ Boulder/ New York/ Oxford, Rowman & Littlefields Publishers. A tradução brasileira dessa obra, *Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular*,

cujos estabelecimento ele propõe. Esse texto servirá, portanto de espinha dorsal para esta exposição, sendo complementado com referências às obras do autor que se entendem como desenvolvimento e incorporação da somaestética, preferencialmente em notas de rodapé, no intuito de não tornar a exposição fragmentária.

A fundação da Estética e a somaestética como recomeço

Talvez por analogia do seu empreendimento com o de Alexander Baumgarten, fundador da estética como disciplina filosófica – e, de fato, um tanto pretensiosamente –

Shusterman inicia sua exposição elogiando o filósofo oitocentista, no sentido de que a sua filiação à escola leibniziana de Christian Wolf não o impediu de ressaltar o valor cognitivo da percepção sensorial, não apenas para o pensamento, mas também para a vida em geral¹²⁹. No entanto, na visão de Shusterman, o racionalismo de Baumgarten acaba falando mais alto, na medida em que, apesar de sua proposta de valorização da sensibilidade, ele identifica o corpo com as faculdades inferiores, a despeito de elas, em última análise, comporem o próprio objeto de sua *Aesthetica*. Segundo Shusterman,

Na tradição racionalista que Baumgarten herdou de Descartes, através de Leibniz até Wolff, o corpo era visto como uma simples máquina. Ele não poderia, portanto, nunca ser verdadeiramente o lugar da percepção sensível ou sensorial – menos ainda do conhecimento. Por outro lado, essas filosofias que dividem estritamente o corpo da mente percipiente eram, elas próprias,

não apresenta esse texto, que foi incluído como último capítulo do original em inglês apenas a partir da segunda edição. Um resumo desse longo artigo, incluído em *Pragmatist Aesthetics* encontra-se nas seções II e III do capítulo 1 de *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge et alli, Cambridge University Press, 2008, p. 19-30 (tradução brasileira: *Consciência corporal*, op. cit., p. 49-64). V.tb. “The Somatic Turn: Care of the Body in Contemporary Culture”. In: Richard Shusterman, *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*. Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2000, p. 166 et seq.

¹²⁹ Esse posicionamento do filósofo oitocentista alemão pode ser constatado em: Alexander Baumgarten, *Estética. A lógica da arte e do poema*. Coletânea de textos extraídos da edição de Johann Christian Kleyb de 1750. Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis, Vozes, 1993, passim.

grandemente inspiradas pelas doutrinas religiosas que denegriam o corpo para salvar e celebrar a alma imaterial.¹³⁰

A partir da delimitação do seu próprio posicionamento com relação ao de Baumgarten, Shusterman propõe uma definição provisória da somaestética, que seria “o estudo crítico, melhorativo da experiência e do uso do corpo de alguém, como um *locus* de apreciação (*aesthesis*) sensório-estética e de automodelação criativa.”¹³¹ Essa definição da somaestética não diz muito, nem sobre os seus objetivos específicos, nem sobre o seu campo de ação, nem mesmo sobre a sua inserção na tradição filosófica – especialmente na da própria estética. Mas, antes de acompanhar a explicitação de Shusterman desses e de outros tópicos, cabe remeter à posição do filósofo sobre a escolha desse estranho nome para a disciplina que ele propõe.

Segundo ele, as expressões “aesthetics of the body” e “philosophy of the body” foram evitadas porque os artigos definidos nelas empregados sugeriam uma espécie de essencialismo do corpo, do qual ele pretendia se afastar; por outro lado, a adoção do termo inglês “body aesthetics”, associada à “estética” praticada nas academias de *fitness*, restringiria drasticamente o escopo atribuído à nova disciplina, embora, como se verá adiante, as estéticas corporal e facial não deixam de integrar uma das “dimensões” da somaestética. Além disso, Shusterman gostaria de evitar em sua proposta o dualismo corpo/ mente, profundamente arraigado na cultura ocidental, lembrando que, nessa, a própria noção de corpo sugere massa meramente material e ausência de espírito. Desse modo, Shusterman declara que

O termo “soma” (uma expressão menos familiar, derivada da palavra grega para corpo), me ganhou como um meio útil de designar a corporificação, mas sem todas as associações problemáticas dos termos “corpo” e “carne”. Escolhi soma para insistir que o meu projeto concerne ao corpo vivo sensitivo, mais do que a um corpo meramente físico. Isso pode, assim, incorporar

¹³⁰ Richard Shusterman, *Somaesthetics: a Disciplinary Proposal*, op. cit., p. 266.

¹³¹ *Ibidem*, p. 267.

dimensões da subjetividade e da percepção que considero cruciais para a estética da corporificação e para a estética da experiência em geral.¹³²

A somaestética e os objetivos tradicionais da filosofia

Retornando às explicitações necessárias a partir da definição genérica de somaestética, Shusterman propõe uma análise do potencial que ela tem de realizar objetivos tradicionais da filosofia (e alguns menos tradicionais, mas não menos importantes). O primeiro deles diz respeito ao conhecimento em geral, cuja componente sensorial, em que pese a sua relevância, tem tido sua confiabilidade posta repetidas vezes em questão e o posicionamento assumido pelo filósofo é que “a rota complementar oferecida pela somaestética é, em vez disso, corrigir o atual desempenho funcional de nossos sentidos por meio de um direcionamento aperfeiçoado do corpo da pessoa, já que os sentidos pertencem ao – e são condicionados pelo – soma.”¹³³ Em segundo lugar, Shusterman retoma a ideia de que um dos objetivos primordiais da filosofia, desde os seu início na Grécia antiga até nossos dias é o autoconhecimento e, também nesse particular, segundo ele, a somaestética poderia dar uma contribuição substancial:

Se o autoconhecimento (mais do que simples conhecimento dos fatos do mundo) é o objetivo cognitivo preferencial da filosofia, então o conhecimento da dimensão corporal da pessoa não deve ser ignorado. Concernida não apenas com a forma externa do corpo, ou *representação*, mas também com a sua *experiência* vivida, a somaestética trabalha para o aperfeiçoamento da consciência de nossos sentimentos e estados corpóreos, fornecendo, assim, conhecimento tanto de nossos humores passados quanto de atitudes duradouras. Ela pode, portanto, revelar e prevenir deficiências

¹³² Richard Shusterman, *Thinking through the Body. Essays in Somaesthetics*. New York, Cambridge University Press, 2012, p. 5 et seq.

¹³³ Richard Shusterman, *Somaesthetics: a Disciplinary Proposal*, op. cit., p. 267.

somáticas que normalmente seguem não detectadas, mesmo que impactem nosso bem-estar e nossa performance.¹³⁴

Como um terceiro objetivo tradicional da filosofia impactado pela somaestética, Shusterman menciona a virtude e a ação correta, para as quais, segundo ele, não bastam conhecimento e autoconhecimento, havendo a necessidade de “vontade efetiva”, a qual se realiza em ações que dependem do corpo e poderiam se consolidar melhor por meio do que ele chama de “eficácia somática”: “Por meio da exploração e da disciplina, pela somaestética, de nossa experiência, podemos obter uma visada prática, do tipo ‘mão-na-massa’ do funcionamento real da volição efetiva – uma melhor mestria da aplicação concreta da vontade no comportamento.”¹³⁵

Ligada a esse objetivo de realização da virtude e da ação correta, se encontra a milenar demanda da filosofia pelo bem-viver, a qual constitui, de acordo com Shusterman, um quarto objetivo tradicional da filosofia, para cujo aperfeiçoamento a somaestética estaria totalmente apta, na medida em que poria em relevo a corporeidade como mediação indispensável para a realização pessoal: “A aquisição da virtude e mestria de si mesmo é tradicionalmente integrada na demanda ética pelo melhor viver. Se a filosofia é concernida com a aquisição da felicidade, então a preocupação da somaestética com o corpo como *locus* e *medium* de nossos prazeres, claramente merece mais atenção filosófica.”¹³⁶

Um quinto objetivo da filosofia – esse menos tradicional e mais “moderno” – diz respeito ao corpo de uma pessoa como lugar em que se realiza a sua autodeterminação e, portanto, a sua própria liberdade. Desse modo, segundo Shusterman, a crítica de Michel Foucault às manifestações da biopolítica enquanto coerção no sentido de tornar o corpo um substrato “dócil e maleável para a inscrição do poder social revela o papel crucial que o somático pode desempenhar para a filosofia política”.¹³⁷

¹³⁴ Ibidem, p. 268. Uma abordagem mais ampla e aprofundada da questão do autoconhecimento na filosofia pode ser encontrada no capítulo “Self-Knowledge and Its Discontents: From Socrates to Somaesthetics” do livro *Thinking through the Body*, op. cit. p. 68 et seq.

¹³⁵ Richard Shusterman, *Somaesthetics: a Disciplinary Proposal*, op. cit, p. 269.

¹³⁶ Ibidem, p. 270.

¹³⁷ Idem. Sobre o papel de Foucault na discussão da somaestética, ver o capítulo “Somaesthetics and Care of the Self: The Case Foucault” de *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*,

Para além das aludidas possíveis contribuições da somaestética para as questões gnosiológicas, éticas e sócio-políticas, Shusterman lembra que o corpo desempenha um papel fundamental na ontologia, o que implica que sua disciplina, também possuindo importantes pontos de contato com esse âmbito, pode contribuir efetivamente com ele. Nesse caso, as referências são Nietzsche e Merleau-Ponty, os quais, segundo o filósofo, mostram a centralidade ontológica do corpo “como o ponto focal, a partir do qual nosso mundo e reciprocamente nós mesmos somos projetados construtivamente”.¹³⁸

Shusterman introduz, como sétimo e último objetivo tradicional da filosofia ocidental a ser contemplado pela somaestética, algo que, “externamente ao âmbito legitimado pela filosofia acadêmica”¹³⁹, é defendido por terapeutas somáticos como Wilhelm Reich, F.M. Alexander e Moshé Feldenkrais, e diz respeito à influência recíproca existente entre o corpo de uma pessoa e o seu desenvolvimento psicológico. A prática correspondente a essa posição se materializa no que Shusterman chama de “somaestética prática”, uma das três dimensões fundamentais da somaestética, sobre a qual se voltará a falar adiante.

As três dimensões fundamentais da somaestética e a crítica de Adorno e Horkheimer à estética corporal

As outras duas dimensões fundamentais da proposta de Shusterman são a “somaestética analítica” e a “somaestética pragmática”. A primeira “descreve a natureza básica das percepções e práticas corporais e suas funções em nosso

op. cit., p. 15-48 (tradução brasileira: *Consciência corporal*, op. cit., p. 43-89) e um trecho do capítulo “Asian *Ars Erotica* and the Questions of Sexual Aesthetics”, de *Thinking through the Body*, op. cit. p.269 et seq.

¹³⁸ Ibidem, p. 270 et seq. Sobre o papel de Merleau-Ponty na discussão sobre a somaestética, ver o capítulo “The Silent, Limping Body of Philosophy: Somatic Attention Deficit in Merleau-Ponty” de *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, op. cit., p. 49-78 (tradução brasileira: *Consciência corporal*, op. cit., p. 79-128) e um trecho do capítulo “The Body as Background”, de *Thinking through the Body*, op. cit. p.48 et seq.

¹³⁹ Richard Shusterman, *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*, op. cit., p. 271. Sobre os fundamentos e o papel da Técnica Alexander e do Método Feldenkrais na somaestética, ver trecho do capítulo “Redeeming Somatic Reflection: John Dewey’s Philosophy of Body-Mind” de *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, op. cit., p. 189-212 (tradução brasileira: *Consciência corporal*, op. cit., p. 286-318).

conhecimento e construção da realidade”¹⁴⁰, envolvendo o tipo de questões ontológicas, epistemológicas e sócio-políticas supramencionadas como constituintes do elenco de objetivos tradicionais da filosofia. Segundo o filósofo, a somaestética analítica leva em conta “como o corpo é, simultaneamente, formado pelo poder e empregado como um instrumento para mantê-lo, como normas corpóreas de saúde, aptidão e beleza”, acrescentando que “mesmo as categorias mais básicas de sexo e gênero são construídas para refletir e sustentar as forças sociais.”¹⁴¹

Já a “somaestética pragmática”, em vez de ser descritiva como a analítica, é, de modo contrastante, normativa e prescritiva, na medida em que propõe métodos específicos de aperfeiçoamento somático e se empenha no que Shusterman entende por sua “crítica comparativa”¹⁴². Uma vez que, a partir dessa crítica, a viabilidade de qualquer método proposto dependerá de resultados teóricos que se consolidem em fatos sobre o corpo, a dimensão pragmática da somaestética sempre terá como pressuposto a sua dimensão analítica.

Um exemplo dessa pressuposição se mostra na distinção, feita por Shusterman, entre práticas representacionais e práticas experienciais no âmbito da somaestética. As primeiras se referem às supramencionadas estéticas corporal e facial – ou ainda outras como as cirurgias plásticas com motivação “estética” – e visam a beleza física, normalmente no sentido de adaptação de pessoas a padrões estéticos socialmente aprovados e/ou incentivados. Já as práticas experienciais, normalmente associadas a exercícios físicos com repercussões psíquicas (como Yoga, Tai Chi Chuan, Pilates etc.), embora não excluam a aquisição da boa forma física, visam primordialmente a um bem-estar pessoal, aperfeiçoamento do equilíbrio psicossomático, aumento da autoconfiança etc.¹⁴³

¹⁴⁰ Richard Shusterman, *Somaesthetics: a Disciplinary Proposal*, op. cit., p. 271.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 271 et seq. Ao lado das numerosas abordagens *em passant* de Shusterman sobre gênero, recomenda-se a sua discussão sobre esse assunto no capítulo “Somatic Subjectivities and Somatic Subjugation: Simone de Beauvoir on Gender and Aging” de *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, op. cit., p. 77-111 (tradução brasileira: *Consciência corporal*, op. cit., p. 129-176).

¹⁴² Richard Shusterman, *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*, op. cit., p. 272.

¹⁴³ “A propaganda dos media sobre corpos vistosos impulsionou parcialmente esse interesse, mas somente em parte. Muito do interesse somático, como expliquei alhures, não é direcionado à beleza representacional, mas, em vez disso, à qualidade da experiência imediata: o alto nível de funcionamento cardiovascular aumentado pela ação da endorfina, a consciência, fruída lentamente, da respiração melhorada, mais profunda, a excitação do sentimento de partes da coluna vertebral ainda

Essa distinção é importante para Shusterman, porque o capacita a se contrapor a uma posição explicitada por Horkheimer e Adorno – em outro trecho do fragmento “Interesse pelo corpo”, citado no início desta exposição – exatamente sobre a redução da corporeidade, no “mundo administrado”, sob os auspícios da indústria cultural, a mero veículo para a venda de produtos de beleza ou propaganda de filmes hollywoodianos.

A exaltação dos fenômenos vitais, da besta loura ao nativo das ilhas do Sul, desemboca inevitavelmente no filme de sarongues, no cartaz publicitário das drágeas de vitaminas e dos cremes para a pele, que são apenas os substitutos do objetivo imanente da publicidade: o novo, grande, belo e nobre tipo humano, vale dizer, dos chefes fascistas e suas tropas.¹⁴⁴

Shusterman tem a honestidade intelectual de não omitir uma passagem ainda mais contundente desse fragmento da *Dialética do esclarecimento*, na qual Adorno e Horkheimer acusam os cultivadores da beleza e do condicionamento físico não apenas de superficialidade, mas de implicitamente serem aparentados com a índole de assassinos fascistas, para os quais o corpo humano não passa de “uma ferramenta mecânica maleável cujas partes devem ser conformadas e aguçadas para fazê-la servir mais efetivamente a qualquer poder que a controle.”¹⁴⁵ No trecho do fragmento em questão, consta que:

Os que alhures louvavam o corpo, os ginastas e os excursionistas, sempre tiveram com o homicídio a mais íntima afinidade (...). Eles veem o corpo como um mecanismo móvel, em suas articulações as diferentes peças desse mecanismo, e na carne o simples revestimento do esqueleto. Eles lidam com o corpo, manejam seus membros como se estes já estivessem separados. (...) Eles medem o outro, sem saber, com o olhar do fabricante de caixões, e se traem

não sentidas” (“Somaesthetics and the Body/Media Issue”. In: Richard Shusterman, *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*. Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2000, p. 137).

¹⁴⁴ Theodor Adorno & Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, op. cit., p. 267 [*Dialética do esclarecimento* (trad. modificada), op. cit., p. 218]. O termo “besta loura” (*blonde Bestie*) se refere a conhecida passagem da *Genealogia da moral*, de Nietzsche, na qual esse filósofo exalta as qualidades “estéticas” da violência perpetrada pelas hostes bárbaras germânicas. Cf. Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*. In: *Werke III*, Frankfurt am Main/Berlin, 1979, p. 232.

¹⁴⁵ Richard Shusterman, *Somaesthetics: a Disciplinary Proposal*, op. cit., p. 273.

quando anunciam o resultado, dizendo, por exemplo, que a pessoa é comprida, pequena, gorda, pesada. (...) A linguagem acerta o passo com eles. Ela transformou o passeio em movimento e os alimentos em calorias (...) ¹⁴⁶

Ao mesmo tempo em que Shusterman reconhece a crítica de Adorno e Horkheimer, feita há mais de setenta anos, como um “poderoso resumo das principais acusações de hoje contra a estética corporal”¹⁴⁷, ele rejeita veementemente a ideia de que a somaestética possa compactuar com a lavagem cerebral, feita pelos meios de comunicação, no sentido de que todo(a)s devem ostentar corpos e rostos perfeitos e, no limite, subscrever a pura e simples coerção fascista na disposição dos corpos, tanto de seus subordinados quanto dos seus oponentes. O contra-ataque de Shusterman se dá na medida em que ele acusa a Teoria Crítica da Sociedade de incorrer no mesmo erro que ela denuncia, a saber, a redução do corpo a um objeto externo, mecânico, dotado de “superfícies mensuráveis e normas de beleza padronizadas”¹⁴⁸. O principal argumento de sua defesa, no entanto, é que as mencionadas acusações por parte de Adorno e Horkheimer poderiam até mesmo se aplicar parcialmente ao âmbito da prática *representacional* da somaestética, mas de modo algum ao seu domínio *experencial*, que parte da concepção de uma profunda integração do corpo com o psiquismo, enquanto expressão de uma subjetividade ao mesmo tempo sensível e ativa. Segundo Shusterman,

A distinção representacional/ experiencial é, portanto, útil para defender a somaestética de acusações que negligenciam a sua profundidade interior, experienciada. (...) Mas a distinção não deve ser tomada rigidamente como *exclusiva*. (...) Práticas como dietas ou *body-building*, que são inicialmente adotadas com propósitos de uma apresentação atraente, frequentemente terminam por gerar sentimentos

¹⁴⁶ Theodor Adorno & Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, op. cit., p. 269 [*Dialética do esclarecimento* (trad. modificada), op. cit., p. 218]. Além da citação desse trecho em “Somaesthetics: a Disciplinary Proposal” (op. cit., p. 273 et seq.), Shusterman o cita também em *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, op. cit., p. 27 (*Consciência corporal*, op. cit., p. 60) e *Performing Live*, op. cit. p. 160.

¹⁴⁷ Richard Shusterman, *Somaesthetics: a Disciplinary Proposal*, op. cit., p. 274.

¹⁴⁸ Idem.

especiais que são buscados por si mesmos. (...) Por outro lado, métodos somáticos que objetivam experiências interiores empregam meios representacionais como sugestões para efetivar a postura necessária para induzir a experiência desejada.¹⁴⁹

O trecho acima mostra que, por mais que a distinção entre práticas representacionais e práticas experienciais da somaestética seja interessante e sugestiva, uma insistência, por parte de Shusterman, na disjunção completa entre ambas recairia precisamente no equívoco que ele – a meu ver, sem razão – imputa à Teoria Crítica da Sociedade, a saber, compactuar com a divisão rígida entre corpo e mente. Por outro lado, a permeabilidade que ele mesmo aponta entre as duas formas de práticas – representacionais e experienciais – indica que a severa crítica de Horkheimer e Adorno, de algum modo se aplica também à somaestética.

A inserção da somaestética na filosofia e na estética

A existência de uma “somaestética prática”, ao lado das dimensões “analítica” e “pragmática”, voltada para a prática de cuidados com o corpo “inteligentemente disciplinados”, tendo em vista o auto aperfeiçoamento somático, se relaciona com o último tópico desta exposição, a saber, a inserção da somaestética na filosofia em geral e na própria estética filosófica.

Apesar de Shusterman insistir na pertença da somaestética à própria estética, apontando para certa complementariedade em relação à proposta de Alexander Baumgarten, de estabelecer a nova disciplina no século XVIII, ele está consciente de que tanto a somaestética analítica quanto a pragmática se valem de conhecimentos que extrapolam o âmbito da própria filosofia, pervadindo áreas como a história, a antropologia e a psicologia dentre outras (no caso da somaestética pragmática acrescentar-se-iam manuais de yoga, vídeos de exercícios físicos, livros de dieta etc.). O próprio Shusterman antecipa objeções que poderiam advir dessa pura e simples inclusão da somaestética na estética enquanto um âmbito particular seu, tal como o

¹⁴⁹ Ibidem, p. 275.

são a estética musical, a estética das artes visuais, a estética ambiental etc. Segundo ele:

Primeiramente, enquanto as outras subdisciplinas parecem definidas por um gênero artístico específico ou por uma categoria especial de objetos estéticos (p.ex.: ambientes naturais ou construídos), a somaestética parece atravessar toda a gama de gêneros estéticos. (...) Além disso, abordando empreendimentos não tipicamente tomados como sendo estéticos – não apenas artes marciais, esportes, práticas meditativas e terapias psicossomáticas, mas as tarefas filosóficas nucleares de autoconhecimento e autodomínio, a somaestética ameaça romper os limites de uma disciplina estritamente estética.¹⁵⁰

Além dessa objeção referente à heterogeneidade dos saberes e das práticas somaestéticas em relação a uma – já tradicional – disciplina filosófica como a estética, poderia haver, de acordo com Shusterman, uma outra, associada à primeira, porém relativa ao aspecto formal da inclusão da somaestética na estética: essa constitui uma subdisciplina da filosofia, de modo que aquela se constituiria numa sub-subdisciplina da própria filosofia, o que implicaria no seguinte problema: “apesar de claramente envolver a filosofia, a somaestética parece incluir demasiadamente outras matérias para estar contida como uma subdisciplina filosófica. (...) Além disso, por meio de sua dimensão prática, a somaestética se engaja em práticas corporais que parecem estranhas à – se não inimigas da – tradição filosófica.”¹⁵¹

Levando em conta essas possíveis objeções, Shusterman vislumbra duas respostas possíveis: a primeira delas seria se empenhar no estabelecimento de uma concepção mais ampla de filosofia, a qual não apenas valorizasse o papel da ciência histórica, antropológica, sociológica e de outras ciências empíricas para a pesquisa filosófica, mas também insistisse na ampliação do escopo da filosofia para além de uma mera teoria, recuperando a ideia antiga da filosofia como práxis, como modo de vida. Nesse sentido, o filósofo se reporta a propostas como a de Max Dessoir e Thomas Munro, segundo as quais a estética deveria até mesmo se estabelecer como

¹⁵⁰ Ibidem, p. 278

¹⁵¹ Ibidem, p. 278 et seq.

um campo interdisciplinar de conhecimento, independente da filosofia, que, em termos institucionais, deveria constituir departamentos acadêmicos próprios, desvinculados dos departamentos de filosofia. A segunda resposta seria uma ampliação dessa ideia, no sentido de capacitar a estética, sem a descaracterizar como teoria, ao diálogo com as produções e práticas artísticas e de crítica das artes, tal como já ocorre em academias de música, de artes visuais, de dança etc. Naturalmente, Shusterman tem a sua preferência, a qual se revela nesse posicionamento: “Dessas duas opções para acomodar a somaestética, qual deveria ser favorecida? Como filósofo disposto a promover concepções mais amplas e mais práticas para sua disciplina, eu prefiro absorver o crescimento da somaestética no nicho filosófico, aperfeiçoando, dessa forma, a disciplina de filosofia.”¹⁵²

Conclusões

Como se viu, Shusterman pretende que a somaestética, enquanto nova disciplina filosófica, seja uma resposta efetiva ao déficit de abordagens, nesse âmbito, sobre a corporeidade – déficit esse que ocorre apesar da supramencionada centralidade do corpo para vida humana em geral. Tendo em vista a destacada capacidade intelectual do filósofo estadunidense, bem como a sua vasta cultura filosófica, que, diga-se de passagem, extrapola os limites do pensamento ocidental para contemplar momentos da filosofia indiana, chinesa e japonesa, a somaestética vem revestida de argumentos bem construídos, apoiados por remissões a filósofos das mais diversas tendências e ideologias. Além disso, o empenho de Shusterman na constituição de um marketing filosófico efetivo, aliado ao fato de que os Estados Unidos propiciam aos acadêmicos baseados no país uma tribuna com ressonância garantida em âmbito global, vêm ajudando a impulsionar a somaestética como uma vertente importante na filosofia contemporânea.

Até aí, não há qualquer problema de monta: estamos em pleno *business as usual*. Ainda assim, há várias críticas à somaestética que podem ser levantadas com um escopo mais teórico-filosófico. Algumas delas têm caráter mais formal e foram

¹⁵² Ibidem, p. 280.

antecipadas, como se viu, pelo próprio Shusterman, dizendo respeito a uma indistinção epistemológica do caráter da nova disciplina, uma vez que, em termos teóricos, ela tende a incluir conteúdos não-filosóficos, sem que abra mão de fazer parte da filosofia, pretendendo, desse modo, estar em vários lugares ao mesmo tempo.

Em termos práticos, a pretexto de resgatar uma concepção, que remonta à Antiguidade, da filosofia como algo vivido e praticado – e não apenas estudado –, o filósofo estadunidense pretende trazer para dentro da estética práticas de adestramento corporal que, se por um lado, não são incompatíveis com uma postura filosófica, por outro, não podem e não devem ser integradas, sem mais, no *corpus* da filosofia. O fato de Shusterman ser instrutor certificado do Método Feldenkrais, pode ter, para ele, repercussões pessoais e até mesmo profissionais, mas não o habilita a realizar a pretendida inclusão de disciplinas de educação física no âmbito da filosofia.

O intento de realizar essa inclusão, assim como os problemas dele advindos, têm a ver com uma ambição acadêmica excessiva, de não apenas estabelecer uma corrente no âmbito da estética filosófica – o que já seria muito –, mas de criar uma nova disciplina, que, dadas as características reivindicadas por Shusterman, sequer teria condições de se integrar na filosofia.

De um ponto de vista mais de conteúdo, outra crítica que se pode fazer à somaestética já foi anunciada acima, a saber: ou bem a somaestética representacional é algo bem diferente da somaestética experiencial – o que empurraria a concepção de Shusterman para um ponto de vista próximo ao da tradicional dicotomia ocidental entre corpo e mente – ou a transitividade entre ambas faria com que a aguda crítica de Adorno e Horkheimer aos cultuadores da beleza física se aplicasse, pelo menos em certa medida, à somaestética como um todo.

De fato, a referência à excepcional passagem da *Dialética do esclarecimento* remete a uma crítica à somaestética que me parece decisiva. É verdade que, talvez por um imperativo de “correção política”, Shusterman não deixe de abordar em sua proposta temas tão candentes como o racismo¹⁵³ e a questão da opressão da mulher¹⁵⁴, mas esses temas aparecem em suas discussões – como que caídos do céu – enquanto

¹⁵³ Cf. *Thinking through the Body*, op. cit. p. 66 e 189 et seq. e *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, op. cit., p. 210 (*Consciência corporal*, op. cit., p. 314 et seq.).

¹⁵⁴ Cf. nota 16.

patologias do tempo presente, as quais, segundo ele, poderiam ter os efeitos perversos eliminados, ou, pelo menos, minimizados tanto pela somaestética teórica quanto por suas práticas corporais.

Diferentemente disso, o fragmento “Interesse pelo corpo”, da *Dialética do esclarecimento*, procede genealogicamente, apontando para o desenvolvimento de um amor-ódio da civilização pelo corpo ao longo da história. Isso porque tanto o que terá sido a bravura dos guerreiros em tempos imemoriais quanto a exploração do trabalho, sem a qual a acumulação de riqueza pelos poderosos jamais teria existido, quanto ainda os tão proibidos quanto ardentemente desejados prazeres eróticos têm na corporeidade o *locus* de sua realização. Segundo Adorno e Horkheimer, esse processo de espoliação do corpo se consolida com o advento do capitalismo, no qual a exploração do trabalho alheio atinge um ponto culminante:

Quando a dominação assume completamente a forma burguesa mediatizada pelo comércio e pelas comunicações e, sobretudo, quando surge a indústria, começa a se delinear uma mutação formal. A humanidade deixa-se escravizar, não mais pela espada, mas pela gigantesca aparelhagem que acaba, é verdade, por forjar de novo a espada. É assim que desapareceu o sentido racional para a exaltação do corpo viril; as tentativas dos românticos, nos séculos dezanove e vinte, de levar a um renascimento do corpo (*Leib*) apenas idealizam algo de morto e mutilado.¹⁵⁵

O trecho acima, aliado aos outros aqui citados, mostra em que medida a totalidade do fragmento “Interesse pelo corpo”, ao qual não faltam sugestões sobre como entender fenômenos como o racismo e a discriminação de todas as ordens, pode servir de base para a abordagem da corporeidade, a partir de um ponto de vista filosófico, com uma profundidade e alcance teórico bem maiores do que a somaestética de Shusterman poderia fazer – e tudo isso sem precisar propor uma nova disciplina que, como se viu, padece de um grave problema de filiação e de inclusão no âmbito da filosofia.

¹⁵⁵ Theodor Adorno & Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, op. cit., p. 267 (tradução brasileira de Guido de Almeida: *Dialética do esclarecimento*, op. cit., 1985, p. 217).

Bem, se alguns de nós filósofos padecemos de sedentarismo e inatividade física, não há de ser por adesão à somaestética que preveniremos as ameaças à nossa saúde, mas sim com a prática de esportes e atividades corporais que, de fato, podem até mesmo enriquecer a natureza de nosso esforço intelectual por meio da aquisição de corpos – tanto quanto possível – saudáveis.

The Birth of Art from the Spirit of Improvisation ·

Alessandro Bertinetto **

Introduction

Georg Bertram recently argued that a consistent and accomplished philosophy of art should consider not only the specific nature of art, but also its value as human practice. Following this line of reasoning, I will defend that “art” may be a particular way to look at and to develop human practices and that the link between human practices and art is provided by improvisation.

Improvisation is not only a particular artistic technique. Improvisation incorporates and genetically shows the specificity of autonomous art as well as the value of art, that is, the link between human practices and art as a *specific* human practice. Indeed, as I will explain, art both *derives* from and *is* a particular way to improvise (upon) human practices, i.e. to develop them in unprecedented and valuable ways. Accordingly, improvisation, as a specific artistic procedure, will be

· Different versions of this paper have been discussed in different languages at the conference *Autonomía y valor del arte* (Granada, Spain, March 2017) with the title *Value and autonomy of improvisation. Between art and practices* (and will be published in Spanish) and at the *13th International Congress of Aesthetics – “Os fins da arte”* (Universidade Federal de Minas Gerais Belo Horizonte, 17.-20.10.2017; it will be published in Portuguese). Another different version has been published in Italian with the title *Valore e autonomia dell'improvvisazione. Tra arti e pratiche* in the online journal “Kaiak.

A Philosophical Journey”, 3 (2016). The text presented here, with the title echoing Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem geist der Musik*, includes also material from my talk on *Improvisation and Ontology of Art* presented at the workshop *L'expérience esthétique comme « praxis » : perception, imagination et atmosphères* (Paris, March, 22. 2018). I thank all participants at the mentioned meetings (and, especially, Georg Bertram, Federico Vercellone, Gerard Vilar, Stefan Deines, José Zuñiga, Giorgia Cecchinato, Walter Menon, André J. Abath, Tonino Griffero) for their precious comments and questions.

** University of Turin, Italy.

understood as that kind of artistic production in which the human practices art is based in come, as it were, exemplarily to the fore.

Hence, improvisation can be understood as the paradigm of art as human practice: as I shall suggest, art begins with, and ends in, improvisation.

1. *The paradigmatic normativity of improvisation*

In the book *Kunst als menschliche Praxis*¹⁵⁶ Georg Bertram resorts to artistic improvisation to illustrate a characteristic aspect of the constitution of artworks: the self-referential relations implied in the artworks and shaping the artworks do not result from an alleged closure of the artwork's form, but are negotiated locally, in relation to each individual artwork. The example provided by Bertram is the interplay between improvising musicians and their interaction with the attending audience. These interplay and interaction are responsible for the aesthetic normativity of the performance. Although standards of artistic value are assumed before the musical performance, in accordance with the musical genre and the style of the musicians, they can also change during the development of the performance itself. The way musicians react to what others play and, more generally, the way performers cope with unpredictable performance situations produces the sense of the performance, that is, the *normativity* of that specific performance¹⁵⁷. This amounts to saying that the normativity of the performance does not only regulate what is happening within the performance, but emerges from what happens. In other words, normativity is open, rather than fixed, because it is constitutively moving along with the concrete development of the performance. In this sense, as showed by Richard Keith Sawyer's research on the topic, improvisation, and especially interactive improvisation, is like

¹⁵⁶ G. BERTRAM, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin, Suhrkamp 2014. Cf. A. BERTINETTO, "Do not fear mistakes – there are none" – *The mistake as surprising experience of creativity in jazz*, in M. Santi, E. Zorzi (eds.), *Education as Jazz*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing 2016, pp. 85-100.

¹⁵⁷ Cf. A. BERTINETTO, *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in A. Sbordoni (ed.), *Improvvisazione oggi*, Lucca, LIM 2014, pp. 15-28; A. BERTINETTO, *Jazz als Gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 59/1 (2014), pp. 105-140; A. BERTINETTO, *Esequire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione* Roma, il Glifo 2016.

a *conversation*¹⁵⁸: in fact, the meaning of a conversation does not depend only from contextual constraints and from speakers' intentions, but emerges out through speakers' actual interactions.

Now, the very same way the normativity of a collective improvised performance is established by and within the performance – accordingly to the development of the interplay between musicians, in relation to the specific situation of its occurrence, and through the reactions to the audience's feedbacks –, the normativity of an artwork does not depend uniquely on the criteria and on the norms of a given artistic practice or of a given artistic genre. It rather 'grows' from the inside out of the artwork itself. However, this does not mean that the artwork is closed. On the contrary, the artwork is open, because its meaning and its cultural identity depend on receivers' interpretive activities and because, as cultural construct, it retroactively influences the art genre or the practice it refers and/or it belongs to¹⁵⁹. So one may say that the artwork (including both its internal formal and material relations and the received interpretations and meanings) is a kind of improvisation which signifies¹⁶⁰ on an artistic practice (or artistic genre) that (trans)forms itself thanks to the new – emergent and unexpected – artwork. In other words, the development of an artistic genre or practice is improvisational, because each artwork is *ex improviso* in relation to a given established artistic tradition¹⁶¹.

Let me explain a bit what I mean with this. Alva Noë observes in this regard that certain artworks contribute to the transformation of the criteria of art evaluation¹⁶². Following Georg Bertram¹⁶³, I think that this thesis must be radicalized:

¹⁵⁸ Cf. R. K. SAWYER, *Creating Conversations. Improvisation in Everyday Discourse*, Cresskill New Jersey, Hampton Press 2001 e *Improvised Dialogues: Emergence and Creativity in Conversation*, Westport, CT, Ablex 2003.

¹⁵⁹ On this subject cf. the already mentioned book of G. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis* as well as A. Noë's recent book *Strange tools. Art and human nature*, New York, Farrar, Straus and Giroux 2015. Noë's approach is indebted to John DEWEY's *Art as Experience* (New York, Putnam, 1934).

¹⁶⁰ "Signifying" means the appropriative re-semantization of cultural production and the word is used especially in relation to the Afro-American culture. Cf. H. L. GATES JR., *The signifying monkey: A theory of African-American literary criticism*, Oxford-New York, Oxford University Press 1988; I. MONSON, *Saying something. Jazz improvisation and interaction*, Chicago-London, The University of Chicago Press 1996.

¹⁶¹ Cf. A. BERTINETTO, *Ex Improviso, Trans-Formation als Modell künstlerischer Praxis*, in K. Maar, F. Ruda, J. Völker (eds.), *Generische Formen*, Bielefeld, Transcript, 2017, pp. 143-157.

¹⁶² NOË, *Strange tools*, p. 229.

¹⁶³ BERTRAM, *Kunst als menschliche Praxis*.

all artworks, as such, contribute to (trans)form the criteria of art (and, also, artistic genres) and precisely this is the reason why general classificatory definitions of the essence of art in terms of sufficient and necessary conditions do not work. Moreover, this is why Kendall Walton's famous thesis that, in order to evaluate an artwork correctly, we must properly put it in the right artistic category is too partial and mistaken¹⁶⁴. Artistic categories (genres, styles, traditions...) are actual and real only through concrete artworks and artistic practices (including interpretive and critical activities) that emerge out of such categories as unforeseen events that re-shape them. Therefore I endorse Joseph Margolis' view of *artworks as culturally emergent and physically embodied constructs*¹⁶⁵. A brief discussion of what this means and implies may be helpful here.

As Peter Lamarque clearly explains, the point is that, in order to exist, artworks need to be put in the world as something new, i.e. as product of creative human action. Moreover, in order to (continue to) be what they are, artworks also need «a complex cultural background of practices»¹⁶⁶, «appropriate beliefs, attitudes, modes of appreciation, and expectations»¹⁶⁷:

Nothing can be a work (of art) if it does not play a role, or be fit to play a role, in a human practice where a sufficient number of informed practitioners recognize its status and respond appropriately.¹⁶⁸

Yet, practices, cultural contexts and their normative force are flexible and can change¹⁶⁹: hence, since their identity depends on practices, artworks change or disappear, when the relevant practices change or disappear.

Once having acknowledged this, and rightly so, unfortunately Lamarque follows Walton's shortcoming, and observes that «we need to place the work in its

¹⁶⁴ K. WALTON, *Categories of art*, in "The Philosophical Review", 79, 1970, pp. 334-367.

¹⁶⁵ J. MARGOLIS, *What, after all, is a work of art?*, University Park, Pennsylvania State UP 1999.

¹⁶⁶ Cf. P. LAMARQUE, *Work and object*, New York, Oxford University Press 2010, p. 41.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 54.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 68.

¹⁶⁹ In this regard Lamarque refers to J. SEARLE, *The construction of social reality*, London: Allen Lane 1995, p. 117.

proper category»¹⁷⁰. So, accordingly to the general principle “no identity without evaluation”, judgements of value make ontological identification possible, but, in Lamarque’s and Walton’s view, they do not *make* sense or *generate* categories (genres, norms and values).

Joseph Margolis rightly sees the point, recognizing not only the role of artistic practices and evaluative interpretations in shaping artworks’ meaning and identity, but also artworks’ contribution to the shaping of practices, genres, styles and traditions. On the one hand, to individuate an artwork (as different from physical natural or functional objects) is to assign it cultural/interpretive/intentional/evaluative “parts” and doing so belongs to the same practice of imputing meaning to the artwork by means of interpretation. In this regard, Margolis does not diverge from Lamarque’s view. On the other hand, however, Margolis rightly defends that «you cannot settle the ontology of art by imposing *a priori* constraints on the logic of interpretation»¹⁷¹. In this regard, Margolis interestingly disagrees with Lamarque’s and Walton’s view. Differently from purely physical entities, numerical identification of artworks does not necessarily require the description of their nature, by means of assigning them determinate and invariant properties – i.e. attributing them predicates following bivalent logic. Hence, the identity of an artwork does not simply depend from fixed categories and criteria that rule interpretation and evaluation. Identity and meaning of artworks can be specified only in terms of intentional (i.e. cultural) properties that are in flux, in that they are subject to interpretive and evaluative transformations situated in a given cultural context and responsive to that particular context as well as to other interpretations. Interpretive transformations of this kind are rightly termed *improvisations*¹⁷². They (trans)form artworks’ identity and are not constrained by fixed criteria of practices, genres and styles.

This amounts to saying that artistic categories (genres, styles, and the like) are not simply invariant *objective properties qualifying* the artwork’s identity. Rather, artworks – as works of art (in the double sense of the genitive) – impact on artistic categories, since they *actualize* (or realize) and (trans)form artistic *categories*: an artwork is not a

¹⁷⁰ LAMARQUE, *Work and Object*, p. 75.

¹⁷¹ Margolis, *What, after all, is a work of art?*, p. 95.

¹⁷² Ibidem, p. 96.

content that enters a given artistic category like an object we put in a box. Artworks assign categories (typifying styles, genres, and practices) different meanings, thereby transforming them. Thus, the relation between artworks and artistic categories (genres, styles, practices etc.) is not a one-way relation of determination, but a mutual retroactive interaction.

(a) Artistic categories develop through artworks, are (trans)formed through artworks, emerge out of artworks¹⁷³.

(b) Each artwork, I repeat, is *ex-improvisò*; while applying the artistic category/norm, also emerges out of it and contributes to its (trans)formation.

Briefly, each successful artwork is an *improvisation* «open to further improvisation»¹⁷⁴.

Hence, although the knowledge of the artistic tradition, genre or practice of a given artwork (or artistic event) usually engenders expectations concerning structures, values and meanings of artworks, the specific artistic normativity of the individual artwork cannot be foreseen in advance. The artwork's meaning and identity are not deduced, as it were, from the tradition, the genre, or the practice the artwork refers to. Rules of production as well as standards of evaluation are not completely determined and given before the actual existence of the individual artwork. Rather, as the Italian philosopher Luigi Pareyson famously wrote, art is that kind of making that invents the way of making while making¹⁷⁵. Otherwise the artistic enterprise would not be creative. Hence, since (successful) art requires creativity, artworks need to exceed bounds and rules of given traditions, genres, or practices. Since there are not given recipes for producing creative artistic outcomes, artistic creativity, as I have argued elsewhere¹⁷⁶, is of an improvisational kind. This does not mean that each new

¹⁷³ Hence, artistic categories should be conceived of in terms of plastic interpretive *habits*, in the sense I will discuss later on in § 3.

¹⁷⁴ Margolis, *What, after all, is a work of art?*, p. 94. Margolis takes as example Picasso's "*Les demoiselles d'Avignon*" that «cannot be routinely reconciled with any of the would-be canons of well-formed painting up to the intrusion of *Les demoiselles*» (Ibidem, p. 93). While appropriating African styles and Cezanne's innovations, it is an improvisation on past canons. This a very clear, paradigmatic and blatant example of the improvisational and (trans)formative performance of artworks: their sense is not determined by fixed categories, but they make sense. The same goes, on my and Bertram's view, for each artwork deserving this name.

¹⁷⁵ Cf. L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Milano, Bompiani 2010, p. 59.

¹⁷⁶ A. BERTINETTO, *Performing the Unexpected. Improvisation and Artistic Creativity*, in "Daimon", 57 (2012), pp. 61-79.

successful artistic outcome is merely a kind of exception of given rules of traditions, genres, or practices. On the contrary, each new successful artwork is a kind of improvisation on an established practice, genre or tradition. As such, it contributes to the “life” of the practice, the genre or the tradition, precisely by means of emerging out of that practice, genre or tradition. In this sense, my argument goes forward, not only each artwork is an improvisation on a given tradition, practice, or genre, but the “life” of the tradition, of the practice or of the genre is an improvisation on the long run¹⁷⁷.

In a nutshell: artworks are cultural constructs generated by interpretive meaning attributions made by different cultural entities (including persons). Artworks have a culturally emergent identity. Consequently, as defended in particularly convincing way by Bertram¹⁷⁸, art ontology depends on the dynamics of artistic practices (production, interpretation, and criticism). This dynamics is improvisational, since it is generated by improvisational interactions among different agents at different levels producing feedbacks that retroact on artworks’ meaning and identity: although the physical object may remain (or be restored as) the same, the emergent intentional (cultural) ‘part’ always is in flux. Moreover, artworks participate actively in those improvisational interactions, (trans)forming criteria of evaluation/interpretation that emerge out of new artworks.

¹⁷⁷ As I have sketched elsewhere, in a paper devoted to musical meaning (*Sound pragmatics. An emergentist account of musical meaning*, in “Rivista italiana di filosofia del linguaggio” 11/2 (2017), pp. 1-2) elaborating on Andrew Hamilton’s criticism of Noël Carroll’s intentionalist conversationalism, this view may be properly called *Conversational improvisational emergentism*. Accordingly, interpretation of artworks is like a conversation, but differently from Carroll’s view of the matter (firstly developed in N. CARROLL, *Art, intentions and conversations*, in G. Iseminger (ed.), *Intention and interpretation*, Philadelphia, Temple University Press 1992, pp. 97-131), this conversation does not aim at discovering author’s intentions (as A. Huddleston rightly defends in his *The conversational argument for actual intentionalism*, in “British Journal of Aesthetics” 52 (2012), pp. 241-256.). Rather, conversations are improvisational in kind, in that, as Richard K. Sawyer argues (cf. R.K. SAWYER, *Creating conversations: Improvisation in everyday discourse*, Cresskill (NJ), Hampton Press 2001), their meaning emerge out of creative improvisational interactions. Hence, conversations follow conventions, norms and constraints, but the specific conversational situation reshape norms, as speakers’ reciprocal interactions impact pragmatically on the context. Analogously, evaluative interpretations of artworks shape creatively their meanings and their flexible identities retroactively: Artworks’ meaning and identity emerge and are (trans)formed through improvisational interactions in which artworks participate.

¹⁷⁸ Cf. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis* and G. Bertram, *Che cos’è l’arte? Abbozzò di un’ontologia dell’arte*, in A. Bertinetto, G. Bertram (eds.), *Il bello dell’esperienza. La nuova estetica tedesca*, Milano, Marinotti 2016, pp. 209-226.

Not only that. What I am going to argue in the rest of the paper is that *improvisation plays a genetic role in the constitution of art as human practice*. This is precisely the radical thesis suggested by the “Nietzschean” title of my paper, which I will explain in what follows. As I am about to explain, improvisation provides the link between human practices and art. In other words, improvisation is the way human practices become arts and – also – *fine arts*.

2. *Improvisation in the performing arts*

In order to clarify my point I will follow Bertram’s example and I will start focusing precisely on improvisation in the performing arts.

It has been often stated that improvisation shows human creativity on the stage. This is not always true without qualifications¹⁷⁹, but this is (at least partly) true for improvisation in the performing arts, such as music, theater, and dance. Although the existence of every kind of improvisation requires, at least to some degree, the ontological coincidence between invention and realization, improvisation in the performing arts is special, because here the results of the creative process are not detachable from the process itself: instead, the actual and concrete process of artistic production is (part of) the artistic product perceived by the audience. The way of production is intentionally exhibited as object of aesthetic attention and appraisal. The point I want to stress at this regard is the following. In this kind of improvisation in which the process of artistic making is intentionally offered by performers as a component of the focus of aesthetic attention and appraisal *the work as well as the shaping and the development of artistic habits and skills are significantly shown as originating art*.

Consider. Not always an artistic improvisation is particularly unexpected or surprising. Rather the big surprise, although always possible, is something rare, if not exceptional. The rule is rather the way artists make use of techniques and habits of behavior they have learned through the practice as well as the way they adapt their “know how”¹⁸⁰ to the particular situation of that specific performance, that they

179 For a discussion of the issue, cf. A. BERTINETTO, *Immagine artistica e improvvisazione*, in “Tropos” 7/1 (2014), pp. 225-255.

180 Cf. G. RYLE, *The Concept of Mind*, Chicago, The University of Chicago Press, 1949.

cannot know in advance in all its details, taking advantage of the conditions and of the actual development of the performance, not only for showing their expertise and their more or less virtuous artistry, but also for managing their skills in relation to the forms, the materials, and the events they have at their disposal “here and now”. The practice of skills and techniques, that have become habits of actions, during the performance can produce outcomes that *can* be unexpected (even for the makers) and, if moderately, surprising and new. More generally, each event of the performance retroacts on the whole performative process, continuously inviting performers and audience to re-negotiate meanings and values of the performance. The action and its sense do not depend indeed only upon a previous fixed plan or set of intentions and habitualized patterns of actions: on the contrary, the sense (which means both the meaning and the direction) of the action builds itself during and with the action, the same way specific performing skills and styles are acquired, as habits, during their practice¹⁸¹.

Improvisation in the performing arts shows precisely the articulation of the artistic creative process. This is not a “*creatio ex nihilo*”, but the transformative practical development of inherited and embodied artistic forms and materials that cannot be deductively derived from those forms and materials, but “emerges” out of them¹⁸². Yet, the main point here is that in the same way also performers’ habits and skills shape themselves and develop through repeated practice or, more precisely, the development of improvisers’ technical and artistic competence is part of the transformative development of artistic forms and materials in the course of the creative process.

The learning of improvisational techniques, abilities and styles is a «learning through doing», a «procedural knowledge»¹⁸³. Surely, this procedural knowledge is

¹⁸¹ Cf. A. BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, pp. 68 ff. I will (briefly) discuss the connection within improvisation, between habit and creativity *infra* (§ 3).

¹⁸² Cf. M. FERRARIS, *Emergenza*, Torino, Einaudi 2016; M. MASCHAT, *Performativität und zeitgenössische Improvisation*, “Auditive Perspektiven”, 2 (2012); A. BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, p. 273.

¹⁸³ Cf. A. BERKOWITZ, *The Improvising Mind*, New York, Oxford University Press 2010, pp. 43, 72, 83, 117; B. ALTERHAUG, *Improvisation as Phenomenon and Tool for Communication, Interactive Action and Learning*, in M. Santi (ed.), *Improvisation. Between Technique and Spontaneity*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing 2010, pp. 103-133; K.R. SAWYER, *Improvisational Creativity as a Model for Effective Learning*, in M. Santi, *Improvisation*, pp. 135-151.

acquired during rehearsal training. While training and rehearsing, performers shape and develop their skills, habits and styles. In each training session and rehearsal skills, habits and styles are formed by means of performing the gestures and the movements of which those skills, habits and styles consist. Each session retroacts upon already available skills, habits, and styles (trans)forming them. Shortly: skills, habits and styles are shaped and developed by means of performing them. Competence is generated through performance.

Now, since

(1) in improvisation in the performing arts creative process and artistic product coincide (when the process is finished, the product vanishes too¹⁸⁴),

(2) artistic creativity is the attempt of shaping the ways of making through the making itself,

(3) such attempt – that may fail – primarily concerns the ways and the procedures of artistic production, that should be re-invented at each application (that is, each artistic achievement is partly due to specific ways of production devised for the specific occasion, to the extent that each single artistic product re-shapes artistic ways of making), and

(4) skills, habits and styles make up the procedural knowledge involved in the procedures of improvisational artistic production,

then

(5) artistic improvisational performances (concerts, shows and the like), in which procedural knowledge (skills, habits and styles, shortly: artistic competence) is applied in specific situations, are involved in the process of generating and transforming procedural knowledge, that is, in the evolution of artistic competence. In other words, each performance contributes, to different degrees, to the development of performers' artistic competence, that is, each performance retroacts upon performers' artistic resources. So each performance not only expresses the artist's personality, but (re)shapes it as well. The way performers each time cope (more or less successfully) with the (more or less) unexpected situations of the different

¹⁸⁴ Nonetheless results may endure in virtue of recordings, that offer a track manifesting the improvisational performance they are the product of.

performances retroactively contributes to the evolution of their skills and of their personal artistic styles as well.

Briefly, in the improvisational performance the artistic work as well as the development of artistic competence (in terms of skills, habits and styles) are directly and intentionally shown to the audience, since in this case the creative process (including the development of artistic techniques) is not closed before exhibiting the artwork.

This is particularly clear when something unexpected happens which might cause the failure of the performance. Work and development of the procedural knowledge that nourishes the improvisational practice come often to the fore in these moments. Then, the performance shows not only that acquired skills – not only in terms of technical expertise, but also and above all of practical wisdom (*phronesis*) – allow to find, invent, and offer a (different, unexpected, or new) sense for unforeseen situations (which are potentially risky for the performance outcomes), but also that skills are acquired through the practice itself¹⁸⁵.

In this sense, improvisation in the performing arts shows at a micro level what happens, at a macro level, in artistic practices in general. For every achievement of an artist is possible thanks to the artist's competences, skills, techniques, projects, etc., while, at the same time, retroacting on the whole complex of competences, skills, techniques, projects, etc. Analogously, each new encounter receivers have with a performance or with an artwork retroacts upon their artistic normativity, upon their aesthetic criteria and standards for value. This retroactive improvisational way of *autopoietic*¹⁸⁶ self-development is, indeed, the way the normativity of artistic traditions, genres and practices develops. But, more generally, this is the way normativity develops in human practices¹⁸⁷. This point is of invaluable significance for

¹⁸⁵ See L. GOEHR, *Improvising impromptu, or, what to do with a broken string*, in G. E. Lewis, Benjamin Piekut (eds.), *The Oxford handbook of critical improvisation studies*, Vol. 1, Oxford-New York, Oxford University Press, pp. 458-480.

¹⁸⁶ On the notion of autopoiesis see H.R. MATURANA e F. VARELA, *Autopoiesis and cognition. The realization of the living*, Dordrecht, Reidel 1980. Erika Fischer-Lichte applied the concept of autopoiesis to the theory of artistic performance: cf. E. FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2004.

¹⁸⁷ See G. BERTRAM, *Improvisation und Normativität*, in G. Brandstetter, H.-F. Bormann, A. Matzke (eds.), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld, Transcript 2010, pp. 21-40.

understanding the role of improvisation in showing the connection between human practices and art, that is, for understanding the birth of art from the spirit of improvisation (and, as we shall see in the conclusion of the paper, for understanding also how to make sense of the idea of the end, or of the death, of art in the spirit of improvisation).

3. *Everyday improvisation and artistic improvisation*

In order to explaining this connection and its significance it can be useful to clarify the link between *everyday* improvisation and *artistic* improvisation.

Of course, the term improvisation has specific meanings beyond the artistic sphere. In the everyday life improvisation is *the handling of unforeseen situations* where the plan and the performance of an action coincide as well as the ability to react adaptively to unexpected events, which usually implies the adaptation of a tool for some use different than that which it was designed for, or the building of a device from unusual components¹⁸⁸. The reaction to the emergency forces us, in short, to act without knowing exactly what and how to do it. It is a “left-handed” act, as Walter Benjamin defines it in *Einbahnstrasse* (1928): it is something that is done without preparation, that is, without knowing how to apply rules for action¹⁸⁹.

But there is another interesting aspect of everyday improvisation to be considered. We often practice many everyday activities (walking, reading, writing, swimming, driving a car, riding a bicycle, etc.), without paying explicit attention to them: in fact, we have learned and assimilated into our bodily movements, through imitation and repeated training, techniques to *perform such activities without having to think about what and how to do* while we act. As again Walter Benjamin observes, we cannot learn a second time those abilities which have become habits in virtue of our practices of learning through doing and which we actualize in an unreflective (automatic,

¹⁸⁸ Cf. J.E. ANDERSON, *Constraint-Directed Improvisation for Everyday Activities*, Doctoral Thesis, University of Manitoba 1995.

¹⁸⁹ W. BENJAMIN, *Einbahnstrasse*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1987, p. 16. Cf. G. BRANDSTETTER, *Improvisation im Tanz: Lecture-performance mit Friedrike Lampert*, in M. Gröne et alii (eds.), *Improvisation. Kultur- und lebens-wissenschaftliche Perspektiven*, Freiburg i.B., Berlin, Wien, Rombach 2009, pp. 133-157.

though not mechanical) way¹⁹⁰. In this sense, while swimming, walking, driving etc., we improvise, since we do not knowingly plan what and how to do when we act. Rather, once we learn a skill (which means: once a skill become a habit), we act of course knowing how, but without thinking at, carrying out the action and what sequence of movements to accomplish, just as the artists of improvisation do¹⁹¹.

In this sense, however, habit is not the opposite of creativity, as it may seem at first glance. Habit and invention are not the two antipodes of human behavior, but they feed on each other¹⁹². This is implied in the illuminating definition of habit provided by Felix Ravaisson (1838). According to Ravaisson habit is a

disposition relative to change, which is engendered in a being by the continuity or the repetition of this very same change. Habit implies more than mere mutability; it does not simply imply mutability in something that remains without changing; it supposes a change in the disposition, in the potential, in the internal virtue of that in which the change occurs, which itself does not change.¹⁹³

Drawing on this notion of habit, Catherine Malabou defended, in her preface to Ravaisson's essay, that habit is a «resource of possibilities»: it «makes possible a

¹⁹⁰ Cf. W. BENJAMIN, *Lesekasten*, in *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1987. In the discussion following on of the talks that originated his paper, Georg Bertram observed that habits are not unreflective in the sense of being opposite to human essential power of reflection. I completely agree. As dispositions to act in certain ways, they are a constitutive part of the reflective practices of human beings. This manifests to us clearly, and somehow sadly, when we indeed lose physical abilities due to injuries caused by an accident: in this case we may have to reflexively re-learn how to perform the unlearned movement we previously used to perform without explicit and focused reflection.

¹⁹¹ Hence, many activities carried out in everyday as well as in artistic improvisation are expressions of the embodied implicit knowledge, rooted in cultural contexts, that Hubert Dreyfus called “intuitive expertise”. See e.g. H. DREYFUS and S. DREYFUS, *Mind over machine: the power of human intuition and expertise in the era of the computer*, New York, The Free Press 1986. I thank André J. Abath for making me aware of the relevance of Dreyfus' work for my investigation.

¹⁹² On the link between routinary habits and creativity and the related issue of everyday aesthetics see P. Di Cori, C. Pontecorvo (ed.), *Tra ordinario e straordinario: modernità e vita quotidiana*, Roma, Carocci 2007 and G.L. IANNILLI, *Everyday Aesthetics: Institutionalization and “Normative Turn”*, in “Proceedings of the European Society for Aesthetics”, 8 (2016), pp. 269-287.

¹⁹³ F. RAVAISSON, *Of habit*, Eng. Trans. by C. Carlisle and M. Sinclair, London, Continuum 2008, p. 25.

future»¹⁹⁴. On the one hand, habit is the *plastic* formation, by means of repetition and practice of actions, of individuals' essential dispositions (as Malabou has recently argued, referring to Hegel); so habit is «essence a posteriori»¹⁹⁵ of subjectivity, which is generated by continuous changes. Yet, on the other hand, «habit is actualized as a habit of changing»¹⁹⁶.

So understood, *habit is not the opposite of improvisation*. On the contrary, as Gary Peters has recently written (elaborating on Malabou's elaborations on Hegel and Ravaillon), habit, as a «doing that has forgotten thought», is a «moment of improvisation»: «it is *responsible* for rather than *resistant* to the transformation of human action and the creativity associated with that»¹⁹⁷.

However, the relevance of improvisation for the everyday practice is not limited to *adaptive reaction to emergency in real-time* and to the *shaping of plastic habits of behavior*. As a matter of fact, generally speaking, not only *the performance of any action involves elements of improvisation*, in that every intention or action plan must cope “here and now” with the concrete, unforeseeable, and unique situation of its enactment¹⁹⁸; but, independently from the “here and now” constraints, the reshuffling or recycling of already-extant material to making something new can also be conceived of as improvisation. Hence, improvisation is not only the act of doing something “on the spot”, without preparation and/or without the following of planned instructions, but is also the *adaptive and appropriative re-use* of something in a more or less useful, valuable, and creative way.

Within the artistic field, improvisation (and now I mean: conscious and intentional improvisation) is – as we have already seen – the *development of creativity in*

¹⁹⁴ C. MALABOU, “Addiction and Grace: Preface to Felix Ravaillon's of Habit”, in F. RAVAISSON, *Of habit*, Eng. Trans. by C. Carlisle and M. Sinclair, London, Continuum 2008, vii.

¹⁹⁵ C. MALABOU, *The future of Hegel: plasticity, temporality and dialectic*, Eng. Trans. by L. Doring, London, Routledge 2005, p.74.

¹⁹⁶ C. MALABOU, “Addiction and grace: Preface to Felix Ravaillon's *Of habit*”, in F. RAVAISSON, *Of Habit*, Eng. Trans. by C. Carlisle and M. Sinclair, London, Continuum 2008, viii.

¹⁹⁷ G. PETERS, *Improvising improvisation. From out of philosophy, music, dance, and literature*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2017, pp. 123, 122, 127. For the rich, but sometimes a bit chaotic, discussion of the relation between improvisation, repetition and habit see pp. 89-168.

¹⁹⁸ Cf. S. L. FOSTER (quoted in G. PETERS, *The philosophy of improvisation*, Chicago and London, The University of Chicago Press 2009, p. 115): «The performance of any action, regardless of how predetermined it is in the minds of those who perform it and those who witness it, contains an element of improvisation».

real-time (following Lydia Goehr, this may be called «improvisation *ex tempore*») or, even in not explicitly improvised arts, (*the ability*) to (*successfully*) react to sudden problems (Lydia Goehr called this kind of improvisation «improvisation *impromptu*»)¹⁹⁹, but also, and even independently from the real-time constraints, the *creative rearrangement* not only of materials, included ‘poor’ stuff like wastes, but also of forms, styles, conventions, techniques, and habits.

In this sense practices like variations, arrangements, *covers*, *mash-ups*, citations, remixes etc. are all forms of improvisations²⁰⁰. They all are forms of «distributed creativity»: they are ways in which *an old (material or cultural) stuff is appropriated, re-signified and transformed, in unforeseen ways*²⁰¹. The way Broadway songs became jazz standards is paradigmatic of these processes, that concretely manifest how the way of making is invented in the making, i.e. how creativity is at work in the arts. Creative novelty ensues from appropriation and re-adjustment of more or less passively inherited cultural stuffs: in other words, the invention of the new ensues from the appropriation of the old. This is clear in the way artists create by reflexively reacting to past artworks, in different ways: by adaptation, distortion, re-combination, de-structuration, citation, and even rejection.

4. *The improvisational nature of cultural practices*

Now, my thesis is that an improvisational process of this kind, an improvisational performance on the long run, is responsible not only for the ongoing development of artistic traditions, genres, and practices, but also for the evolution of everyday human practices *as* and *into* art practices. One of the main theses of Michel De Certeau’s book *L’invention du quotidien* is precisely this²⁰². Fine arts are, as it were,

¹⁹⁹ See GOEHR, *Improvising Impromptu*.

²⁰⁰ Cf. G. BROWN, D. Hesmondhalgh, *Western Music and Its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press, 2000; F. DÖHL, *Mashup in der Musik. Fremdreferenzielles Komponieren, Sound Sampling und Urheberrecht*, Bielefeld, Transcript 2016; *Ladri di musica*, issue of “Estetica. Studi e ricerche” 1 (2014) ed. by A. Bertinetto, E. Gamba e D. Sisto; L. LESSIG, *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, London, Bloomsbury 2008; J. O. YOUNG, C.G. BRUNK, *The Ethics of Cultural Appropriation*, Malden MA, Wiley-Blackwell 2009.

²⁰¹ On “distributed creativity” see G. BORN, *On Musical Mediation: Ontology, Technology, and Creativity*, in “Twentieth-Century Music, 2/1 (2005), pp. 7-36.

²⁰² M. DE CERTEAU, *L’invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard 1990.

specializations of arts conceived of in terms of practices, that is: *arts of doing*. Human practices, as arts of doing of different kinds, work exactly by appropriating and adapting institutionalized norms, habits and conventions to particular situations in unprecedented ways, inventing, through the application of rules or the exercise of habits, spaces of freedom («tactics», as De Certeau calls them), that (trans)form the rules and the habits (i.e. the «strategies»), creatively producing novelties.

According to De Certeau, society organizes itself through institutions of different kinds that rule human behavior. Institutionalized, structured, codified and normalized procedures regulate the spheres of practical life in methodic ways. However, instead of automatically and rather passively executing the rules that constitute the institutions (the strategies), human beings discover, in different situations, rooms of freedom and invention. In virtue of those rooms of freedom human beings use and abuse in tactic ways the institutions to which they are and *should be* submitted for aims they freely pose to themselves. In other words, resorting to that kind of intelligence one learns only by means of exercising it, which is the practical intelligence called *metis* in ancient Greek, human beings apply rules and conventions in ways that inventively transform those rules and conventions, adapting them to specific situations and taking advantage of their contingency for finding concrete solutions to concrete problems ²⁰³. This inventive behavior is the fuel, as it were, of human practices. Without it, there would be no human agency, as we understand it.

This crucial point is confirmed also by contemporary anthropology. As Tim Ingold and Elizabeth Hallam state in the introduction of the collective book *Creativity*

²⁰³ See M. DETIENNE, J.P. VERNANT, *Les muses de l'intelligence. La mètis des Grecs* (1974), Paris, Flammarion 1993. *Metis* is that kind of intelligence typified by Ulysses. Adorno and Horkheimer famously condemn Ulysses as paradigm of the instrumental reason of Enlightenment (cf. M. HORKHEIMER – Th. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung* (1944), Frankfurt am Main, S. Fischer, 1969, Nachdruck als Taschenbuch 1988) However, Adorno is also a tireless critic of improvisation. Although the constructive formal process of improvisation coincides with the retroactive temporal dynamics that he himself praised in his essay on the “musique informelle” (“But in music nothing has the right to follow something else unless it has been determined by what precedes it or conversely, unless it reveals *ex post facto* that what has preceded it was, in reality, its own precondition”). Th. W. ADORNO, *Vers und musique informelle*, in Id., *Quasi una fantasia*, London, Lawrence & Wishart 1988, pp. 272-305, here p. 297), Adorno never understood the creative, imaginative and transformative potential of improvisation that he reduced to mere repetition and passive imitation. Hence, the reduction of the Ulysses’ practical and “kairologic” intelligence (which operates at the opportune moment or rather that makes opportune the moment in which it operates) to an instrument of power and dominance is a mistake deriving from a fundamental blindness toward improvisational creativity. I thank Giorgia Cecchinato for pushing me on this point.

and cultural improvisation, the social and cultural life of people is improvisational: «people have to work it out as they go along»²⁰⁴. They «construct culture as they go along and as they respond to life's contingencies»²⁰⁵.

In this process they are compelled to improvise, not because they are operating *on the inside* of an established body of conventions, but because no system of codes, rules and norm can anticipate every possible circumstance. At best it can provide general guidelines or rules of thumb whose very power lies in their vagueness or non-specificity. The gap between these non-specific guidelines and the specific conditions of a world that is never the same from one moment to the next not only opens up a space for improvisation, but also demands it, if people are to respond to these conditions with judgement and precision. “Improvisation” [...] “is a cultural imperative”²⁰⁶.

Hence, they conclude, «[i]mprovisation and creativity [...] are intrinsic to the very process of social and cultural life»²⁰⁷.

Interestingly enough, this inventive behavior, that typifies human agency and that uses the rules it is submitted to, adapting them to aims of different kinds that are not foreseen by the rule, is what an important cultural tradition calls “art”. The notion of “art” means here that kind of knowledge that does not consist in *knowing that*, but in *knowing how*, or, rather, in the excellence of a *knowing how*. This excellent *knowing how* does not depend upon the routinary application of rules or models. As Freud would have had it, it is «eine Sache des Takts»²⁰⁸ (a matter of feeling). Moreover, according to the venerable cultural tradition that goes from Francis Bacon through Denis

²⁰⁴ E. HALLAM, T. INGOLD (eds.), *Creativity and Cultural Improvisation*, Oxford-new York, Berg 2007, p. 1.

²⁰⁵ E. BRUNER, *Ivi*, p. 2.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 19.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 19.

²⁰⁸ S. FREUD, *Eine Teufelneurose in siebzehnten Jahrhundert* (1922), in S. FREUD, *Gesammelte Werke XIII*, pp. 315-354, here p. 330.

Diderot²⁰⁹ up to Emile Durkheim²¹⁰ and beyond, art, in this sense, is that kind of knowledge that is not merely contemplative. Art is rather a practical *knowing how to do* that implies the production of objects of different kinds, thereby exceeding the non-operative scientific knowledge of methodic rules. The same way utterances, each speech acts we use in our conversation may exceed the codes of grammars and dictionaries, by and while using them, for saying what is appropriate in a given and specific situation, and this may result, on the long run, in the transformation of a language, art is a practical knowledge that, through its concrete achievements, transform rules and models of cognition and practice.

This does not mean, however, that this *knowing how to do* which is art is not ruled; it is certainly ruled, but the rules are generated, and transformed, through the praxis. In this sense, as also De Certeau observes, *knowing how to do* (and how to deal with diverse materials and forms in concrete situations) is self-ruled in the very same way the Kantian *reflexive judgment* is at work in the realm of aesthetic experience. In the following of the paper I will suggest that the step from this idea of art as tactical practice of *knowing how to do* responding to concrete situations to Luigi Pareyson's view of art as formative making that invents its own rules in the making is not very long, as it may seem.

5. *Art as "knowing how to do": the inventive use of norms*

Art as *knowing how to do* is the inventive use of normative rules. In other words, it is an improvisation upon normative rules, which exploits the rules – as well as standards and habits of behavior – and transforms the rule according to the rule. This strange and apparently self-contradictory manner of speaking (“a transformation of the rule in concert with the rule” is an odd thing indeed!) can be explained and justified by means of going beyond De Certeau's conceptualization. Indeed, one may of course understand De Certeau's own aim in making the distinction between

²⁰⁹ See J.-L. MARTINE, *L'article ART de Diderot: machine et pensée pratique*, in “Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie”, 39 (2005), pp. 41-79.

²¹⁰ See R. O'TOOLE, *Durkheim and the problem of art: some observations*, in “Durkheimian Studies / Études Durkheimiennes”, New Series, 8 (2002), pp. 51-69.

strategic behavior following institutions and inventive tactic behavior transforming institutions – a distinction that, by the way, looks very similar to Noam Chomsky’s dichotomy between rules-following and rules-changing creativity²¹¹. This distinction is apt to clarify the specificity of human everyday practices that presupposes institutionalized rules and intervene upon the rules in an inventive way. However, this model is too static. It does not explain the way normative institutions are generated and develop within human practices, that is, it does not explain how is it possible that norms are generated in the practice of following norms.

A genetic and dynamic model, instead, may do exactly this job, since it may explain that the inventive use and abuse of institutions, whose excellence may be conceived of as “art”, is precisely the way institutions and their rules form and transform themselves. At this regard, it can be appropriate to refer to Wittgenstein’s famous saying «We make up the rule as we go along»²¹². The rules of human practices and behaviors are not transformed just by their violation, but rather by their applications. Rules develop in virtue of uses and abuses that inventively improvise upon them according to the specific circumstances that are unforeseeable by the rules. Transformations of rules ensue from the adaptation of rules to those specific situations of their application. So uses of the rule (potentially) transform the rule, and the behavior normed and controlled by the rule, by applying the rule in a particular situation and in a specific way.

A good example of this process may be the following. The pragmatic application of grammar rules in the very use of a language inventively (trans)forms the rule. In De Saussure’s terms²¹³, the *langue* lives through the *parole*, but is also changed by the *parole*, whose use it is not deducible by the *langue*. So the organizational autonomy of a creative gesture that becomes a new practice is not detached from or incompatible with its validity and value: while autonomously changing the old practice, it re-signifies the practice, making it (if differently) valid and valuable.

²¹¹ Cf. A. BERTINETTO, *Performing the Unexpected*, p. 120; N. CHOMSKY, *Current issues in linguistic theory*, The Hague, Mouton 1964; E. GARRONI, *Creatività*, Macerata, Quodlibet 2010.

²¹² L. WITTEGENSTEIN, *Philosophical investigations*, Oxford, Blackwell, 1953.

²¹³ F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot 1916.

6. *The genetic link between art and practices*

However, we still have to go some further steps ahead in order to explain in which sense the notion of improvisation, together with its value and specificity, is useful for understanding *the genetic connection between human practices and art* not only in the sense of *knowing how to do*, but also in the modern aesthetic meaning of the word “art”. For space reason, I will sum up those steps in a very sketchy way.

(a) *Art as evaluative concept.* The term “art” historically got an *evaluative sense*. Art, as *knowing how to do*, is not only a practical improvisation upon human institutionalized and traditional practices. It is also an improvisation upon human practices: as such it may succeed or fail. We understand this term precisely in this evaluative sense in locutions beginning with the expression “the art of” in order to stress the merit, i.e. the successful achievements of activities involving an improvisational *knowing how to do* in multifarious practical fields. Examples are legions: «The art of having fun», «The art of design», «The art of the brick» (this is the title of an exhibition of Lego), «The art of leadership», «The art of being right»²¹⁴, «El arte de volar»²¹⁵, and even the «art of the farewell» (as written in a funeral home advertisement in Turin, Italy: «L’arte dell’ultimo saluto»). A separate discourse would merit, of course, the very idea of an *art of living*, an idea that, while remaining within the circumscribed context of Western thought, has a noble cultural tradition that goes from Socrates, Montaigne, and Nietzsche up to Foucault, Alexander Nehamas and Zygmunt Bauman²¹⁶, and that is related to the idea of human life as an auto-poietic process, i.e. as a creative improvisation that shapes its identity *in the course of performance*.

(b) *Art as aesthetic notion.* However, this evaluative sense in virtue of which human practices and art are connected, is still not sufficient for understanding the *aesthetic notion of art*, that is the notion of “*fine arts*”. My thesis is that the generation of the notion of “fine arts” required not only the excellence of practice of use or abuse

²¹⁴ A. SCHOPENHAUER, *Eristische Dialektik oder Die Kunst, Recht zu behalten* (1830?), Frankfurt am Main, Haffmans Verlag 2007.

²¹⁵ A. ALTARRIBA, *El arte de volar*, Alicante, Ediciones de Ponent 2009 (it won the spanish Premio Nacional de Cómics 2010).

²¹⁶ A. NEHAMAS, *The Art of Living*, 2000; Z. BAUMAN, *The Art of Life*, Cambridge, UK-Malden, MA, Polity Press, 2008.

beyond the rules in the application of rules, but also a kind of re-institutionalization. A trivial example, that I nonetheless hope may be effective, is this: when we ski or bike with art or have tea with art or whatever, perhaps thereby inventing new techniques or styles to carry out these practices, we do not yet produce works of art. The notion of “fine arts” requires, in other words, the improvisation upon the rules to become, in turn, a special institution, with its own codified social habits, rules, and articulations²¹⁷. This institutionalization, in turn, concealed the link between everyday human practices and art, giving rise to the widespread idea that art is an independent realm, a sphere severed from reality and life: this originated the so called *autonomist paradigm* of art, strongly and efficaciously criticized by Georg Bertram in the previously mentioned book. However, the link between everyday human practices and art remained active in the underground, as it were.

A possible (and easy) example for explaining this process is poetry. Poetry is the creative use of language. As I have previously suggested, each pragmatic utterance (De Saussure’s *parole*) is the improvisational use of the *langue* that may transform the *langue* by means of reshuffling linguistic forms and materials in more or less creative way. Paradigmatic is here the *metaphor*. The metaphor may be conceived of as an adaptive and transformative abuse that may have creative outcomes. Poetry is the excellent, intentional and social ruled use of this abuse, which finds new possibility of using, experiencing and developing languages, i.e. that possibly invents new linguistic uses and habits, that may be later institutionalized. Value and specificity of this praxis are the two sides of the same medal.

(c) *Art as self-reflective and critical practice*. However, art is not only the excellent social use of the improvisational (ab)use of rules. It is also a reflective improvisational performance on art as institution. Art implies a self-reflection, in that it is (also) a reflection on past as well as on other art. As argued by Georg Bertram in different occasions²¹⁸ and as Alva Noë recently wrote, art is always, «an engagement with other art, with artists, and audiences, and teachers and students. Art is, really, *itself*, a critical

²¹⁷ On the birth of art as institution cf. L. SHINER, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press 2001.

²¹⁸ Cf. especially BERTRAM, *Kunst als menschliche Praxis*.

practice»²¹⁹. Art grows through a critical confrontation with other art: it is a practical reflection on art through a confrontation with artworks of the past and other artworks of the present. In other words, it is a reflection on already institutionalized art, i.e. on the institution of art. This reflection upon the art institution(s) – which is a practical reflection performed by art and, at the same time, a reflection that shapes art as art (as “fine art”, even when this, to say it with Hans-Robert Jauss’s famous expression, is “not fine art anymore”²²⁰) – is exhibited in contemporary art at least since Duchamp’s *readymade*, whose gesture is precisely an exhibited reflexive and performative playing upon and with art as institution. In other words, it is an exhibited improvisation upon the social codification of an excellent improvisational use and abuse, i.e. of a *knowing how to do*. The art institution was creatively used (and abused) as an ingredient of a (already past) new art which exhibited itself as an improvisational *collage*, using, abusing and transfiguring commonplace non-artistic materials²²¹.

(d) *Art as ongoing interaction between institution and transformation*. But the game (nicely explained by Arthur Danto²²²) is not over: for the performative gesture of the Avant-garde (the gesture of the revolt, sometimes playful, jokey or ironic, sometimes serious and even violent, against art as institution) will be re-institutionalized²²³, and then – against and upon this further codification – artist will improvise again, for example re-affirming the practical and performative power of art as imagination and/or as knowledge by means of promoting the idea of *artistic research*²²⁴ or inventing new expressive forms by means of de-structuring and re-mixing artistic genres and media²²⁵.

(e) *Improvisation as paradigmatic art*. Artistic improvisation, I finally contend,

²¹⁹ Cf. A. NOË, *Strange tools*, p. 109.

²²⁰ Cf. H.R. JAUSS (ed.), *Die nicht mehr schöne Künste*, München, Fink 1968.

²²¹In this sense, Duchamp’s *readymade* is a performing gesture that displays improvisation as/at the root of art. I thank Walter Menon for inviting me to clarify this point. On the relation between improvisation and *readymade* cf. my article: *La paradoja de los indiscernibles y la improvisación artística*, in S. Castro, F. Perez Carreño: *Arthur Danto and the philosophy of art*, Murcia, editum, pp. 183- 201.

²²² A.C. DANTO, *The transfiguration of the commonplace*, Cambridge Mass, London, Harvard University Press 1981.

²²³ See Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1974.

²²⁴ Cf. G. VILAR, *Aesthetic precariousness*, in “Cosmo”, 6 (2015), *Art and aesthetic experience*, ed. by A. Bertinetto, pp. 27-38.

²²⁵ Cf. T.W. ADORNO, *Die Kunst und die Künste*, in T.W. ADORNO, *Gesammelte Schriften*, Band 10/1, Frankfurt am Main., Suhrkamp 1977, pp. 432-454; T.W. ADORNO, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, in T.W. ADORNO, *Gesammelte Schriften*, Band 16, Frankfurt am Main 1978, pp. 628-642.

coming back to what I argued at the beginning of my paper, exemplifies, in the space and in the time of the performance this performative and transformative process, that is, the way in which in human practices and in art as well – precisely as human practice – codified forms, materials, and procedures (including the codified forms, materials, and procedures constituting art as social institution) are inventively used and abused and these uses are in turn normalized and then re-used as ingredients of new improvisations. *Improvisation*, I now contend, is the *genetic core of art* and *paradigmatic for art as human practice*.

7. *The role of improvisation connecting art and practices*

The theoretical point I want to stress is not uneasy to express. The practice of improvisation exemplifies the very exercise of artistic creativity, the encounter of the artist with the surprise of the forms and materials s/he works with²²⁶, as well as the connection with the ingenious and experimental ability to reformulate problems, projects and criteria in unprecedented ways, reinventing them during the practice, in order to offer effective solutions in terms of the costs and benefits balance as well as in terms of the risks and outcomes balance²²⁷. In improvisation, the conditions of creativity come to the foreground: it is the *background*²²⁸ of practices, traditions, skills, techniques and habits which nourishes the artwork and with respect to which the artwork (like the metaphor and the joke²²⁹) emerges unexpectedly.

This theoretical framework provides the right explanation for understanding both (a) the link between human practices and art as well as (b) the role played by improvisation.

As to (a) this model nicely supports a conciliation of opposite theoretical models of art: the different theories of art provided by Kant – who stressed the specificity of the aesthetic experience of nature and of art – and by Dewey – who

²²⁶ E. HUOVINEN, *On attributing artistic creativity*, in A. Bertinetto, A. Martinengo (eds.), *Re-thinking creativity. Creativity between art and philosophy*, special issue of “Tropos”, 4/2 (2011), pp. 65-86.

²²⁷ Cf. C. DOWLING, *The value of ingenuity*, in A. Bertinetto, A. Martinengo (eds.), *Re-thinking Creativity*, pp. 47-64.

²²⁸ Cf. A. BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, Chap. 2, § 6.

²²⁹ See NOË, *Strange tools*, p. 108.

stressed the value of art as contribution to a satisfying human experience. Moreover this model offers a genetic account of art, that could nicely integrate both the Hegelian view concerning the historical-rational development of the art practices as well as more recent approaches developed in the human sciences (and, in particular, anthropology, sociology, and psychology) that are interested in showing the rooting of art in human perceptual powers, cultural habits and social environments.

As to (b), the value of improvisation relies in its fundamental contribution to human practices, to their genetic link with art as *knowing how to do* as well as to the evaluative aesthetic constitution of art as a kind of making that invents its norms in the making, as Luigi Pareyson famously argued. Its specificity consists in the way it shows the auto-poietic development of normativity in real-time through the interplay between co-performers and between performers and audience as well as through the adaptive and exaptive interaction between the artists and the artistic forms and material they use as well as between the artists and the social and cultural situation of the performance.

Obviously, at the conclusion of my paper, some further clarifications are in order for avoiding possible objections. The most important one concerns the role of improvisation (and of art) within the conceptual relation that links together tradition and innovation. This relation is often conceived of in terms of an opposition and improvisation is identified sometimes with tradition, continuity and repetition and sometimes, instead, with novelty, invention²³⁰ and interruption. However, improvisation (as paradigmatic of art in general) is not to be understood either as repetition of tradition(s) and imitation or as absolute innovation and invention²³¹. Rather, in improvisation repetition and invention are dialectically intertwined. Thus looking at improvisation helps to understand tradition in terms of continuous (trans)formation and invention as specific use/abuse of inherited habits, rules, styles, and techniques.

Hence, Vladimir Jankélévitch was right in saying that improvisation is always

²³⁰ Cf. A. ZANETTI, *Improvisation und Invention*, Zürich-Berlin, Diaphanes 2014.

²³¹ The criticism to the idea of improvisation as innovation is the core of the already mentioned book by G. PETERS, *The philosophy of improvisation*. This criticism is deepened in G. PETERS, *Improvising Improvisation*.

a «beginning» (of a potentially different normativity, and of a potential different temporality)²³². In this way he attributed to improvisation the specific feature that according to Hannah Arendt characterizes human action²³³. Arendt maintains that proper *human action* is *birth, initiative, new beginning, generation of the unexpected*²³⁴. It involves the creation of the new; in this sense, action is also free as it is free from intentions and projects that, typical of technological and industrial production, impede the real exercise of creativity (which Arendt conceptualizes on the basis of the romantic idea of the *genius*). I am not sure that Arendt is completely right in denying creativity to industrial and technological processes and, at this regard, her conception seems to be indebted to the general criticism directed by some significant twentieth-century philosophers (primarily Heidegger) to the technique. Actually, also technology and industrial production are human practices characterized by the improvisational dialectic between institution and transformation. However, I take her view as generally meaning that human action is not mechanical, that is, it does not follow routinary plans of execution, but, still relying on habits, it is reflective and formative in Pareyson's sense: it invents its way of doing, thereby producing the new. If we accept Arendt's thesis, improvisation is, therefore, the paradigmatic model of human action as well as the exemplary paradigm of the creative artwork: both surprise the foreseeable outcomes of fixed plans. Hence, improvisation is always a *beginning*, since in improvisation rules are suspended in every particular situation by their own applications.

Improvisation invents the rule while following it, while applying, it while iterating it. The normativity that rules an improvisation may change during the

²³² Cf. V. JANKÉLÉVITCH, *De l'improvisation*, in *La rhapsodie. Verve et improvisation musicale*, Paris, Flammarion 1955. Without mentioning Jankélévitch, but drawing rather on Heidegger, Peters (*Improvising improvisation*, pp. 7-27) elaborates on the crucial relevance of the difference between (what he seems to understand as a mere factual) *start* and the significant very *beginning* of improvisation, which is actually to be understood as «enactment and dramatization of the beginning» (p. 12), that, on its part, is condition of possibility of every start. I follow Peters in his making this distinction; still the way he establishes this distinction is somehow obscure to me.

²³³ Cf. H. ARENDT, *The Human Condition*, University Press, Chicago, 1958; H. ARENDT, *Understanding and politics*, in "Partisan Review", 20/4 (1953), pp. 377-392. For an "Arendtian" approach to (musical) improvisation, cf. P.A. KANELLOPOULOS, *Musical improvisation as action: An Arendtian perspective*, in "Action, Criticism, and Theory for Music Education", 6/3 (2007), pp. 107-110.

²³⁴ According to Arendt human being as such is to be conceived of in terms of *beginning*. Cf. H. ARENDT, *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*, New York, The Viking Press 1961.

improvisation. Every event occurring during an improvisational performance may result in the (trans)formation of the normative constraints and the evaluative criteria of the improvisation, i.e. in a new beginning, just as any artwork – precisely as a work of art (in the double sense of the genitive) – can bring about the transformation of the criteria (depending on a certain style or genre) for evaluating art, at the same time they actualize or apply such criteria²³⁵.

The same way criteria for aesthetic judgment change precisely in virtue of the works that are judged aesthetically, what happens in an improvisation can redefine the criteria for its success, without necessarily causing it to fail (though, as I will soon suggest, the risk of failure is constitutive of art).

This is not to say, however, that improvisation is a “*creatio ex nihilo*”. Rather, improvisation requires, instead of avoiding or denying, a basis of patterns, habits, skills, rules, standards. It requires a background that, as it happens in every human and artistic practices, is received and appropriated, reshuffled, abused through its repetitions: through repetitions of patterns, habits, rules, standards, styles. Not repetitions of the same, but repetitions of the different: repetitions of a background that, as it comes to the foreground while being applied, is appropriated and adapted, i.e. continuously (trans)formed. As a matter of fact, the iteration must cope with the specific situation of its application that retroactively implies the transformation of the background (and this is the way how habits are shaped in human practices: cf. *supra* §§ 2-3). Hence, Derrida is certainly right in saying that improvisation, as absolute unforeseen novelty, is impossible²³⁶. Like freedom, improvisation exists only when it is conquered, it exists only as practiced. So the actual possibility of choice of actions is always constrained and limited.

In this sense, absolute improvisation is a kind of *Grenzbegriff* (“boundary notion”, “limiting concept”) that regulates how we think about certain artistic practices. However, empirically, absolute improvisation is impossible: in order to act, improvisers and artists need habits, intentions, rules, techniques, traditions of

²³⁵ See above § 1.

²³⁶ Cf. J. DERRIDA, *Unpublished interview*, <http://www.derridathemovie.com/readings.html>, 1982. Cf. S. RAMSHAW, *Deconstructin(g) jazz improvisation: Derrida and the law of the singular event*, in “Critical Studies on Improvisation”, 2/1 (2006).

practices and material resources as fuel for their creations. So, the absolute unforeseen, like the absolute original, is impossible. However, the factual conditions of possibility of improvisation are put in play in an improvisation, the same way the conditions of artistic creativity are renegotiated (that is: appropriated, re-used, and abused) in every singular artwork: as paradigmatically exemplified by improvisation, the conditions of possibility of art are not only transformed, but further developed in every new artistic achievement. Hence, the innovative creativity of improvisation, and of art, is required for building the tradition of rules, habits, techniques etc. that builds up the basis of improvisation (and of art). Better: the innovative creativity of improvisation is this tradition as an ongoing and transformative process. The basis of improvisation (and of art) is part of that creative process that, in order to evolve and succeed as such, must re-establish its own presuppositions²³⁷.

Not only that: the process of each improvised performance and the creation of a new artwork reproduces the recursive and retroactive articulation of normativity that constitutes the dynamic retroactive connection between the tradition of a practice and the exercise (the ab/use) of the practice, and that for sure is to be explained in terms of ongoing improvisation. Interestingly, improvisation, as recursive dialectic between application and (trans)formation of norms and habits of behavior is precisely the way normativity is at work in human practices²³⁸.

To sum up: improvisation is impossible if conceived of in terms of an autonomous act *ex nihilo*, as absolutely unconditional freedom. However, we do not need at all to conceive of improvisation in this naive way. If conceived of in terms of (more or less successful) transformational and adaptive use of practices in specific situations, by means of a tactical and *kairologic metis* – that (ab)use a normative frame and makes opportune the moment in which it operates –, improvisation is not merely possible: it is rather the actual way human practices work and develop. As I have suggested, art, as human practice, is a specific dimension of that way human practices

²³⁷ Therefore, the improvisational process is articulated through the Hegelian logic of the position of the pre-supposition. Cf. L. ILLETTERRATI, *Il sistema come forma della libertà nella filosofia di Hegel (razionalità e improvvisazione)*, in “Itinera”, 10 (2015), pp. 41-63.

²³⁸ I discussed the issue elsewhere, also in relation to philosophical insights of Jacques Derrida, Carl Schmidt, Ludwig Wittgenstein and Hans-Georg Gadamer: cf. *Eseguire l'inatteso*, Chap. 7; *Formatività ricorsiva; “Do not fear mistakes”*.

work and develop.

8. *Conclusion: end(s) and birth of art*

In this article I have tried to argue in favor of a genetic link between human practices and art mediated by improvisation. Human practices develop in a tactical-transformational-improvisational way; art – both as *knowing how to do* and as *aesthetic fine art* – is the (intentional or unintentional) use of improvisational creativity, according to which habits, skills, styles, genres, standards and norms are formed, performed and transformed in concrete situations; improvisation in the performing art is the both habitual-adaptive and spontaneous-creative exercise of *kairologic metis* in real-time which paradigmatically shows here and now the genetic connection between human practices and artistic creativity. Being improvisational, both human practices (in other words: culture) and art (as human practice) are as such experimental in character: they are kinds of improvisation on other practices and on precedent artistic outcomes.

In order to conclude the paper, I will briefly explain how two major topics of contemporary research in philosophy of art and of history of aesthetics may play an interesting role in the picture I have outlined so far. I am referring to the ideas of the *end* and of the *ends* of art.

As to the *ends* of art (in the plural), by showing the genetic link between art and human practices and by defending that both are improvisational, I already suggested that art is *per se* not independent from other practices as well as from uses and functions as claimed by philosophers sticking with a formalist paradigm of artistic autonomy: art may have, and often has, ends, contents, and meanings of different kinds, while at the same time maintaining its own specificity. Not only, and merely, art is often used and abused for different aims (paintings with religious subjects may be used for educating people; a TV Series on the history of a Reigning House may be used for promoting regional tourism; Music may be used for affording emotional responses, etc. Please choose your own example). Rather, art as such is a reflective practice that impacts on human practices, even through artworks, precisely as *strange*

tools, have not instrumental function²³⁹.

But following the spurs of the genetic link between art and improvisation traced so far, how can I deal with the notion (and the challenge) of the *end* of art (in the singular)? Moreover, what does the theme of the end, or the *death*, of art (as the question is generally known in Italy) to do with the specific topic of this article? I am not concerned here with discussing the different ways philosophers have understood this notion. I am interested neither in explaining how we can make sense of Hegel's thesis that in modernity art cannot accomplish anymore the function of orienting and sustaining human culture, nor in discussing Danto's interpretation of the notion as claiming the end of art history²⁴⁰.

I will rather tackle this issue from the perspective of the *aesthetics of success* (German: “*Gelingen*”/ “*Gelungenheit*”; Italian: “*riuscita*”) worked out by the already mentioned Italian philosopher Luigi Pareyson which is nowadays embraced by philosophers of art such as Georg Bertram and Alva Noë. As I have already suggested, art is a tentative endeavor and may succeed or fail accordingly to standards that are themselves formed, performed and transformed through the artistic practice as human beings, and human culture, go along. Artistic practices develop through interactions between artists, receivers, and critics that involve continuous (trans-)formative (re-)negotiations not only of methods, forms, materials, topics, values and functions of art, but also of the essence of art. Each artwork is (or, if you prefer, embodies) a reflective question on what art is, because each artwork restates and reshapes the normative standards of art. The answer to that question as well as the success of that transforming restatement is never granted. In this sense, art – generally understood – is an experimentation that may succeed and fail and this uncertainty, that is, the constant possibility of failure is a constitutive, a definitional feature of art as *human* practice. This is another way to show, in one shot, both the autonomy (the specificity) and the heteronomy (the value) of art, i.e. the possible intrinsic agreement, their apparent oppositions notwithstanding, between Kant's, Dewey's, and Hegel's

²³⁹ This is the main point independently articulated by Bertram and Noë.

²⁴⁰ I have discussed Danto's idea of the end of art history in relation to Gombrich's view of artistic progress in A. BERTINETTO, *Gombrich, Danto, and the question of artistic progress*, in “Proceedings of the European Societies for Aesthetics”, 7 (2015), pp. 37-50.

views of art²⁴¹.

The end of art – as interpreted by Bertram as the constant possibility of failure – is intrinsic both to *fine arts* and to art as *knowing how to do*, and this amounts to saying that it is intrinsic both to art and to other human practices. However, as I have shown elsewhere²⁴², the failure, which also means the violation of, or the deviation from, normative constraints, is not negative *per se*. Failures (in reference to established standards of success) may have surprisingly creative outcomes. Again, being uncertainty and the constant possibility of failure as well as their possible creative quality intrinsic features of improvisation – even when it goes on as habitual repetition of routine patterns of behavior –, this insistence on the constitutive uncertainty of art, human practices, and improvisation offers another important way for showing both the specificity and the paradigmatic value of improvisation for human practices and for art as well. And, of course, this is another contribution for throwing light on the genetic link between human practices and art provided by improvisation. In a sense, the end, or the death, of art, conceived of in terms of art's constitutive uncertainty and precarity²⁴³, that is, of art's unavoidable risk of failure, throws light on its very beginning: on the *birth of art from the spirit of improvisation*.

²⁴¹ Following Bertram and Noë one may add also Heidegger to this company.

²⁴² A. BERTINETTO, “Do not fear mistakes”.

²⁴³ The relation between art and precarity has been recently investigated by G. VILAR, *Precariedad, estética y política*, Almería, Círculo Rojo 2017.

La temporalidad de la ruina en la obra visual de Claudio Bertoni

Adolfo Vera Peñaloza *

Hay, tal vez, en la obra artística contemporánea, una especificidad que dice relación con el concepto de *catástrofe*. Esto quiere decir que hay una noción, ligada a una cierta tradición artística propia a nuestra época, que sería, en esencia, determinada por una cierta experiencia de la caída, por un cierto derrumbe, por una cierta ceguera del sentido. La *estética post-totalitaria* estaría constituida por un momento teórico que habría que fundar a la vez en la materialidad misma de la obra, en su constitución como objeto que atraviesa como una herida al tejido social: este momento teórico coincide con el momento de la ruina, es decir, de la caída y del desmoronamiento de la pretensión a una totalidad del sentido. Esta noción indicaría el estallido del tiempo histórico total –casi dijimos totalitario– tal como fue definido por la filosofía de la historia del siglo XIX²⁴⁴. Este momento de la ruina definiría nuestra condición temporal *después de la catástrofe*; vendría siempre ahí donde intentamos re-constituir un tiempo común, una temporalidad de la comunidad.

Sin embargo, esto no podrá hacerse más que en el entorno de la ruina y de su temporalidad, que es la de la multiplicidad de fragmentos y de la crisis de toda unidad y de toda totalidad histórica. Benjamin decía, en su texto del año 1916 sobre el *Trauerspiel* (Drama barroco alemán)²⁴⁵, que el tiempo histórico, por definición, no podía nunca ser llenado, permaneciendo en una apertura infinita respecto de los

* Dr. en Filosofía Université Paris VIII. Profesor Instituto de Filosofía Universidad de Valparaíso. Investigador post-doctoral Univesité Francois Rabelais de Tours.

²⁴⁴ Cf. Proust, Françoise, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Ed. du Cerf, 1994.

²⁴⁵ Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985. Hay traducción al español: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1985.

acontecimientos y al mismo tiempo siempre inconmensurable respecto al tiempo mecánico tal como la física intenta determinarlo. Podríamos decir entonces que lo que la filosofía de la historia del siglo XIX ha intentado hacer ha sido justamente llenar por medio de una concepción heroica de la historia, es decir a partir de la consideración de la grandeza de los acontecimientos y de su sublimidad, el vacío y el abismo del tiempo que por todos lados hace aguas. Deberíamos, entonces, siguiendo a Benjamin, elaborar una filosofía de la historia que considerara como a uno de sus elementos más significativos aquel de la ruina, ya que es a partir de él que podríamos determinar la importancia del proceso de fragmentación de toda continuidad, de toda homogeneidad y de toda unidad del tiempo histórico, proceso que es, justamente, el nuestro.

Benjamin consideró la cuestión de la ruina en el contexto de sus análisis de lo que significa el fenómeno alegórico como modulación esencial de la época del Barroco alemán, que él va a estudiar a través de la forma artística específica correspondiente al *Trauerspiel* (Drama de duelo). La alegoría será para Benjamin una categoría cuya complejidad va harto más allá de la definición de una figura retórica, aunque, para determinarla con precisión, haya que establecer su relación dialéctica con el símbolo. La alegoría será entonces considerada más bien como una cierta representación filosófica e incluso teológica del mundo. Por ello, la alegoría no permanecerá encasillada en un momento histórico específico, como un estilo determinado, sino que, por el contrario, perdurará como una cierta manera de observar la realidad del mundo y de expresarla como obra de arte.

Sabemos que, para Benjamin, el más grande de los alegóricos no será un hombre del siglo XVIII, el siglo del *Trauerspiel*, sino un poeta del XIX, Charles Baudelaire. Habrá entonces que elaborar, para un tal tipo de análisis, un método histórico-filosófico muy particular, método que permitiría la consideración de las anomalías, de los anacronismos y de los aspectos menos conocidos de la historia. Este método culminará en la noción de *imagen dialéctica* que en Benjamin se constituye siempre en la discontinuidad y teniendo como aspecto temporal esencial el de la anacronía. Pero no vamos a discutir aquí la particularidad, extremadamente compleja, del método benjaminiano. Es preciso, en todo caso, señalar de entrada que es a partir

de una tal metodología que consideraremos aquí la obra del artista chileno Claudio Bertoni como un caso particular de alegoría.

Según Benjamin, el símbolo se constituye en cuatro momentos: la instantaneidad, la totalidad, lo insodable de su origen, la necesidad²⁴⁶. Agrega una cita del teórico del arte alemán Creuzer: “Su carácter estimulante, y a veces estremecedor, está ligado a otra propiedad, la brevedad. Es como la aparición repentina de un espectro, o como el rayo que ilumina de improviso la oscuridad de la noche. Es un momento que se dirige a todo nuestro ser”²⁴⁷. Continúa: “La diferencia entre la presentación simbólica y la presentación alegórica es la siguiente: ésta no significa sino a un concepto universal, o a una idea distinta de ella; aquélla, es la idea misma, encarnada, hecha sensible. Allá, una cosa representa a otra [...] aquí, ese concepto mismo ha bajado a este mundo de cuerpos, y es él que vemos inmediatamente en la imagen”²⁴⁸.

Según Creuzer, la diferencia fundamental entre alegoría y símbolo se encuentra en la falta de instantaneidad y de totalidad propia a la alegoría, características que encontramos siempre en el símbolo. Benjamin mismo dará una definición que pondrá el acento en la categoría de tiempo: “La relación entre símbolo y alegoría puede ser definida y formulada con precisión considerando la categoría decisiva de tiempo [...] Mientras que en el símbolo, por la sublimación de la caída, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugitivamente en la luz de la salvación, por el contrario, en la alegoría, es la *facies hippocratica* de la historia la que se ofrece a la mirada del espectador como un paisaje primitivo petrificado. La historia, en lo que siempre posee de intempestivo, de doloroso, de imperfecto, se inscribe en un rostro- no: en una calavera”²⁴⁹. Como vemos, es justamente la temporalidad de la ruina la que aparece. La temporalidad de la ruina, es decir, la temporalidad del fragmento, de lo que ha perdido la posibilidad de su aparecer unitario, homogéneo, total. Temporalidad de la precariedad del tiempo, de su ausencia de sentido unívoco. Temporalidad que será, como lo hemos ya dicho, una de las claves del arte post-totalitario, de aquel que ha

²⁴⁶ Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, ed.cit., p. 177. Traducción mía.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Benjamin, Walter, op.cit., p. 179. Traducción mía.

debido, después de la catástrofe (en ese después que no implica, en todo caso, que uno ha salido de ella), situarse frente a los desaparecidos, a los fantasmas, a la borradura de las huellas y a lo que Jean-Louis Déotte ha definido como lo ininscriptible²⁵⁰. Incluso si la ruina es ante todo inscripción, y entonces no puede ser considerada como la clave de acceso privilegiada de la desaparición (que es ausencia de toda inscripción), se trata de una inscripción cuya precariedad anuncia –como su contexto cultural- la “época de la desaparición”. Se trata de una temporalidad que recorre siempre un “paisaje primitivo petrificado”. Temporalidad que será la del trabajo artístico de Claudio Bertoni.

¿Cómo aparece, entonces, la ruina, en este contexto? “Así la ruina reconoce que está más allá de la belleza. Las alegorías son al dominio del pensamiento lo que las ruinas al dominio de las cosas”²⁵¹. Primero, hay que decir que a aquel que ejerce su mirada como puesta en ruina continua del mundo, se lo llama melancólico. El melancólico es aquel que observa el movimiento de la historia como escritura de las cosas. Está obsesionado con la materia, y fundamentalmente con la precariedad de la materia. No puede salir del mundo de los objetos. Sabemos que la obra que ilustra esto del modo más preciso es la *Melancolía* de Durero, que encontramos en el *Petit Palais* de París (Fig 1). Vemos ahí a un ángel femenino, el aspecto abatido, mirando hacia el suelo –jamás hacia el cielo- repleto de diferentes tipos de objetos: instrumentos de medida y de cálculo, libros en desorden, cosas de la vida cotidiana, un perro enflaquecido, en resumen todos los signos de la *escritura de un paisaje primitivo petrificado*.

Las cosas tiradas en el suelo son despojadas de toda utilidad: es ahí que encontramos la imagen del mundo tal como se muestra a la mirada melancólica. Para Benjamin, en los orígenes del capitalismo, en el momento de su despliegue mayor, Baudelaire será aquel que describirá el fetichismo de la mercancía, y su mirada –como toda mirada alegórica- se concentrará en la dialéctica naturaleza-historia y tendrá como núcleo la muerte, esta vez la muerte de los objetos artificiales en el contexto de lo que Benjamin definirá como valor de exposición –estos objetos perderán su valor

²⁵⁰ Cf. Déotte, Jean-Louis, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*, Santiago, Cuarto Propio, 1998.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 191.

de uso para conservar únicamente su valor de cambio. Para el melancólico, las cosas se petrifican: es esa su enfermedad. “Estas ruinas –escribe Benjamin-, que se acumulan en el suelo, el fragmento altamente significativo, los escombros: he ahí la materia más noble de la creación barroca”²⁵². Hay siempre acumulación de fragmentos, como si la ausencia de totalidad pudiese ser compensada por el amontonarse de los restos de las cosas rotas. Veremos en Bertoni el efecto de la acumulación de escombros ponerse en obra como el procedimiento artístico fundamental de su trabajo. Son estos montones de escombros los que observa ángel del grabado de Durero (pero también el “Angelus Novus” de Paul Klee, según la famosa lectura de las *Tesis sobre filosofía de la historia* del propio Benjamin).

Después de la Segunda guerra mundial, después de Auschwitz, el carácter alegórico del saber artístico moderno adquirirá un giro bastante particular e intenso. Se trata de la aparición, como problema formal, práctico y teórico, de los desaparecidos y los espectros. Sabemos que para los autores del *Trauerspiel* analizados por Benjamin, se trataba siempre de un cara a cara con los espectros, que poseían en sus obras una existencia bien concreta. Podríamos decir entonces que después de las catástrofes del siglo XX –la desaparición de 3.000 chilenos durante la dictadura de Pinochet por ejemplo- los espectros volverán a hacer aparición en la escena política y estética (y toda escena es política y estética a la vez, como lo sabemos gracias a la filosofía de Jacques Rancière²⁵³) desde una concreción práctica que transformará los modos tradicionales del hacer estético y político. Consistencia, esta de los fantasmas, que Gilbert Simondon había determinado ontológicamente en su obra *L'individuation psychique et collective*:

Como ausencia respecto al medio, el individuo continúa existiendo e incluso siendo activo. Muriendo, el individuo deviene un anti-individuo, cambia de signo, pero se perpetúa en su ser bajo la forma de ausencia todavía individual; el mundo está hecho de seres actualmente vivos, que son reales, y también de “agujeros de individualidad”, verdaderos individuos negativos compuestos de un núcleo de afectividad y emotividad, y que existen como símbolos. En el

²⁵² Benjamin, Walter, op.cit., p. 191.

²⁵³ Cf. Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo, 2014.

momento en que un individuo muere, su actividad queda inacabada, y podemos decir que ella quedará inacabada tanto que subsistirán seres individuales capaces de reactivar esta ausencia activa, origen de consciencia y de acción. En los individuos vivos reposa la carga de mantener en el ser a los individuos muertos en una perpetua *ὕψις* [rito de evocación de los muertos, nota de avp]. El inconsciente de los vivos está enteramente tejido de esta tarea de mantener en el ser a los individuos que existen como ausencia, como símbolos respecto de los cuales los vivos son recíprocos²⁵⁴.

Podemos decir, respecto a los desaparecidos, que ellos no dejarán de aparecer como espectros y como enormes desafíos para el pensamiento y la práctica política. Ahora bien, este rito de evocación de los muertos, fuertemente simbólico, fue para siempre interrumpido por el totalitarismo de estado. Habrá que pensar el nuevo estatuto de la relación con esos muertos que no pueden aparecer como símbolos toda vez que no se ha hecho, a su respecto, el trabajo de duelo. Ellos incitarán, más bien, procesos alegóricos. Esto podemos constatarlo con claridad en el llamado arte post-totalitario. Es aquí que aparece igualmente el carácter radical de la borrada de las huellas de los desaparecidos por el terrorismo de estado. Esta voluntad será puesta en obra por los artistas latino-americanos de los años 1980 y 1990 (por citar sólo algunos, Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz en Chile, Marcelo Brodsky y Fernando Traverso en Argentina) sin recurrir al humanismo épico de las tradiciones estéticas latinoamericanas de los años 1950 y 1960. Respecto a esto último, estos artistas reaccionarán contra el didactismo político de las generaciones anteriores; esta reacción, según nuestra hipótesis, será alegórica. El momento simbólico que será interrumpido será el del “proceso de individuación”, como lo define Simondon, es decir un proceso por el cual los individuos, evocando ritualmente a los muertos, permiten a estos últimos continuar con su propio proceso de individuación, proceso paradójico pero en todo caso bien “real” en el campo simbólico. Como consecuencia de que toda posibilidad de rito mortuario deviene imposible –ya que no habrá, en lo que respecta a la desaparición, certeza respecto a las circunstancias de la desaparición, ni del lugar donde están los cuerpos- las familias y los cercanos continúan hasta el día

²⁵⁴ Simondon, Gilbert, *L'individuation psychique et collective*, Aubier, Paris, 1989, p. 102. Traducción mía.

de hoy sin poder realizar el proceso del duelo. Es por esto que habría que determinar otra posibilidad de relación con estos espectros, con estos desaparecidos. Nosotros diremos, en relación al arte latinoamericano de las últimas décadas, que esta posibilidad, entre otras por supuesto, será la de la alegoría. Esto significará, si recordamos la distinción entre símbolo y alegoría, que la manifestación de las problemáticas relativas al saber melancólico –la ruina como el valor absoluto de la historia, la inscripción de los acontecimientos como escritura oscura de la naturaleza, la temporalidad de los fragmentos y la aparición en todo lugar de acumulaciones de escombros- se inscribirá en el mundo de las cosas y de los objetos y no en el de lo “humano”. Podemos observar aquello en el trabajo de Eugenio Dittborn de fines de los años 1970, trabajo en el que el artista compiló cientos de imágenes de rostros de delincuentes, de locos, de indígenas, de prostitutas, de huérfanos y boxeadores, en resumen, de vencidos de la historia para decirlo otra vez con Benjamin, rostros extraídos de antiguas revistas de criminología popular, de antropología y deportes. Esos rostros no son presentados como rostros “humanos”, sino como objetos de estudio o de admiración ya sea de la ciencia o de la población ávida de crímenes. En cuanto tales, las fotos de identidad que aparecerán en las pancartas llevadas por las madres y familiares de los desaparecidos en las manifestaciones no serán fotos representando los rostros de hombres y mujeres “normales”, individuos como cualquier otro, sino que precisamente a “desaparecidos”. No sería correcto identificar *tout court* a esos rostros con “ruinas”, pero queda abierta la cuestión frente al arte que es siempre una “aparición” incluso respecto a la realidad paradójica de la “desaparición”; podremos decir tal vez que lo que define la esencia (si hubiese alguna) de la desaparición no es la ruina, en tanto que referencia (aunque fallida y precaria) a la totalidad, sino que una figura (en el sentido definido por Lyotard en *Discurso, figura*²⁵⁵, es decir en tanto que imagen irreductible al lenguaje) que nombraría, justamente, lo que no tiene nombre. Sin embargo, pienso que es lícito postular que la ruina es una de las vías de acceso privilegiadas que nuestra época estética nos abre. Esta vía, entonces, será alegórica, para llegar a nombrar lo que una filosofía de la

²⁵⁵ Lyotard, Jean-Francois, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971. Hay traducción al español: *Discurso, figura*, Buenos Aires, La Cebra, 2014.

desaparición debería nombrar: la realidad de lo que no tiene nombre, la inscripción de lo ininscriptible.

En todo el trabajo artístico de Claudio Bertoni podemos observar un gesto similar. En todo caso, se trata de un artista bastante particular respecto a los artistas chilenos de los años 1970 y 1980. Para definir su posición específica en el contexto del arte chileno posterior al golpe de estado de 1973 –lo que no haremos ahora– habría que desarrollar las categorías de anomalía y anacronismo. En el momento en que los artistas se aprovechaban de la clausura de todo espacio institucional artístico para sacar sus obras hacia las calles o hacia los espacios alternativos no institucionales, Bertoni adoptó una estrategia diferente. A primera vista, podríamos creer que la suya fue una opción neo-romántica, como si el hecho de no participar en los grupos de artistas políticos fuera equivalente a un gesto político reaccionario. Al contrario, habría que buscar la clave de este gesto en las obras mismas, y abrir la interpretación de dicho momento del arte chileno a los conceptos de anacronismo y anomalía (tomando igualmente en consideración a otro artista “anacrónico” respecto al canon neovanguardista de la época: Adolfo Couve)²⁵⁶. Por ahora, permaneceremos en el cometido de observar la particularidad del gesto político de la obra de Bertoni que, como se sabe, es igualmente un reconocido poeta con varios importantes libros a su haber.

En primer lugar, hay toda una serie de trabajos que podríamos relacionar con el movimiento del arte objectual²⁵⁷, y con sus actores como los artistas de *Fluxus* o del *Arte Povera*, movimientos que Bertoni conoció bien y en los cuales colaboró incidentalmente (es el caso del grupo Fluxus, en cuya editorial, *Beau Geste Press*, publicó su primer libro de poesía, *El cansador intrabajable*, en la misma colección donde poetas como George Brecht publicaban sus obras). Estos trabajos representan (fig. 2, 3, 4, 5) una aproximación muy singular de la visión alegórica frente a los espectros y los desaparecidos. La pregunta de cómo reducir la representación al mínimo con los medios de la representación y de la aparición (pues no hay otros medios para el arte)

²⁵⁶ En lo que respecta a un análisis de la cuestión del anacronismo en relación a la historia del arte y la estética, la obra de George Didi-Huberman, inspirada en este punto en la de Aby Warburg, reviste una importancia capital.

²⁵⁷ Cf. Marchán Fiz, Simón, *Del arte objectual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1990.

es sutilmente planteada en esas obras. Ellas se distinguen de las que le son contemporáneas en Chile por su carácter de precariedad formal, y su ausencia de pretensiones redentoras²⁵⁸. No obstante, encontramos en ellas toda la sutileza del alegorista.

En la serie de las « maderitas » vemos verdaderas ruinas puestas en escena. Se trata de muy sencillos montajes de maderas constituidos de escombros escupidos por el mar en las playas de la provincia de Valparaíso en Chile, que el artista intenta hacer hablar para hacer ver la verdad oculta en su materia, es decir, la verdad de la precariedad y de la temporalidad de la ruina. Vemos allí, al mismo tiempo, las huellas de la escritura del tiempo (la escritura de la historia de los vencidos en el rostro inhumano de la naturaleza muerta). Son las huellas que la misma naturaleza dejó en la materia, y el artista se limitó a dar una forma a esos fragmentos olvidados. Por ello, su taller es el de un melancólico (fig. 6). Ahí, en lugar de los computadores y de los instrumentos de alta tecnología de los artistas conceptuales actuales, encontramos aquello que para Benjamin era el núcleo del trabajo alegórico: la acumulación de fragmentos, el amontonamiento de desperdicios. No se trata de cuestionar la importancia del trabajo con las nuevas tecnologías de los artistas actuales, muy por el contrario, pero, pensamos, es del más alto interés igualmente considerar las excepciones a la regla, en aras de las actualizaciones del anacronismo en arte.

Finalmente, encontramos una última serie de obras que ponen en evidencia lo que en otro lugar he llamado el carácter de artista recolector de Bertoni²⁵⁹ (fig. 7, 8). Se trata de una nueva manera de ejercer su trabajo de alegórico, esta vez recuperando los escombros que la historia, como historia de los vencedores –vencedores que, en los años 70 y 80, mostraron su crueldad de manera radical- designa como la imagen de los vencidos.

Para terminar entonces, quisiera comentar la que debería ser considerada como una de las obras más importantes de entre los trabajos artísticos que tratan de

²⁵⁸ En comparación con las propias a los grupos de la izquierda militante (derivados del muralismo político) y de las de los grupos de artistas de neovanguardia que practicaban la performance extrema (Carlos Leppe, Juan Domingo Dávila) o las intervenciones sociales y urbanas (el Colectivo de acciones de arte, CADA).

²⁵⁹ Vera, Adolfo, *Entre el deseo y la materia: obra visual de Claudio Bertoni*, Altazor, Viña del Mar, 2007.

la cuestión de la desaparición en Chile. Se trata de la instalación presentada en el contexto de la VIII Bienal de arte de Valparaíso en 1987 (fig. 9, 10). La obra llevaba por título “1344 miembros de la comunidad del calzado nacional desfilan sobre nuestras cabezas”, título que fue censurado y transformado en “Señoras, señores, niños...”. La instalación consistía en más de mil zapatos “huachos” (sin par) dispuestos en una formación militar sobre el pavimento. Cada uno de estos zapatos había sido recogido en las playas de la provincia de Valparaíso en un periodo de varios años, en un gesto propiamente alegórico que podríamos igualmente considerar como profundamente ritual: rito en todo caso solitario, casi místico y en ningún caso épico (como podría serlo el de las madres de los desaparecidos). Bertoni quería poner en evidencia, a partir de una alegoría bastante efectiva, la necesidad de constituir un rito cualquiera con objeto de sacar del olvido a los desaparecidos y distinguirlos de sus fantasmas.

Sabemos que uno de los métodos más utilizados por los agentes del terrorismo de estado para hacer desaparecer los cuerpos de los asesinados y borrar todas las huellas de los crímenes era lanzar los cadáveres al mar. No podemos saber si entre esos “miembros de la comunidad del calzado nacional” habían algunos pertenecientes a víctimas de la dictadura, la que impidió brutalmente uno de los ritos más importantes de toda sociedad, el rito de evocación de los muertos. Como sea, saber a quién pertenecían los zapatos de esta instalación no es esencial. El saber importante es aquí el saber del melancólico, un saber alegórico, aquel que podrá ponerse en contacto con los fantasmas y los desaparecidos, como Hamlet. Saber, en todo caso, que ante la desaparición perderá todo su carácter de “meditación” y se sumergirá en el terror total – y entonces irá más allá de la melancolía misma. Este conocimiento ve por todas partes las ruinas de una historia –la de los vencedores- que es preciso, como decía Benjamin, interrumpir para abrir la posibilidad de una historia de los vencidos de la historia. Allí, aparecería tal vez otra temporalidad, no la de la ruina, sino aquella –para la que es preciso encontrar un nombre- de la desaparición.



Fig. 2, Claudio Bertoni, Assemblage, serie « maderitas », circa 1970.



Fig. 3, Claudio Bertoni, *Collage*, circa 1970.



Fig. 4, Claudio Bertoni, *Collage*, circa 1970.

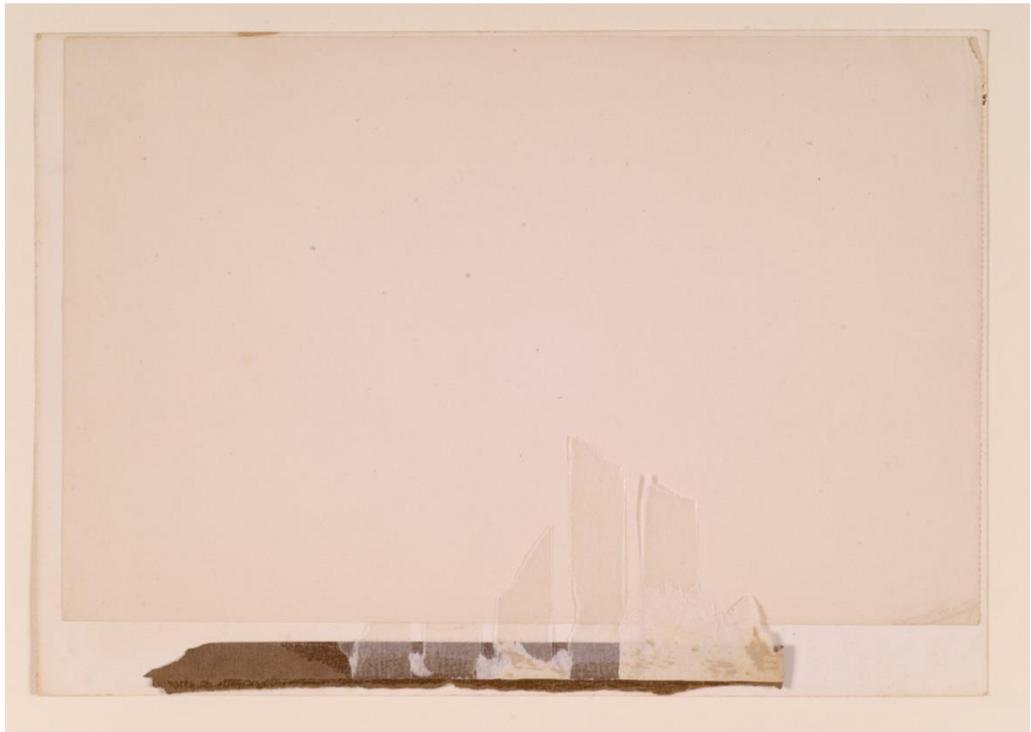


Fig. 5, Claudio Bertoni, *Collage*, circa 1970.



Fig. 6, Claudio Bertoni, *El taller del artista*, circa, 1980.



Fig. 7, Claudio Bertoni, dibujo sobre madera encontrada, Sin título, circa 1970.



Fig. 8, Claudio Bertoni, Pintura sobre *assemblage* de maderas encontradas, sin título, circa 1970.



Fig. 9, “1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestras cabezas”, instalación en la VIII Bienal de arte de Valparaíso, 1987.



Fig. 10, Claudio Bertoni, Ibid.

Identity, Originality, Multiculturalism and Accountability in 21st Century Art

Sheril D. Antonio •

The identity of an artist, especially as it relates to his/her/their originality, has always affected how we receive and perceive art. Identity, in so many cases, is considered essential to assessing originality and divining individual aesthetic style, but there are two additional things that have emerged as paramount in the 21st century – multiculturalism and accountability.

The fact is that artists have more recently attained higher levels personal notoriety, and sometimes treated like movie stars. As a direct or indirect result of that, it seems like they are being held more culturally accountable for the work they produce. Not only are they made responsible for what they include in or in some cases exclude from their art, but also for who they are as individual citizens and as people in the larger world – what I call multiculturalism.

In other words, spectators are asking, are the artists and their art, part of the problem or part of the solution? In some cases, as we saw with *The Birth of a Nation* (USA, 2016), a film was actually held not only accountable, but in a way held hostage because of how the artist was perceived as a person. The level of accountability rose far above the aesthetic decisions and historical elements in this “based on a true story” film. Two things must be made clear here before we continue our discussions on

• Associate Arts Professor in the department of Art and Public Policy and the Senior Associate Dean for Strategic Initiatives (NYU – TISCH). Dr. Antonio is the author of *Contemporary African American Cinema*, 2001.

accountability, and they are that the assessment tools are not clearly defined or evenly distributed to art or for artists for that matter. We can understand the complications with regard to this film best from the *USA Today* story “‘Birth’ of a Controversy: Is Nate Parker’s ‘Nation’ forever tainted?”²⁶⁰

Arthur C. Danto states that – “A work of art is an externalization of the artist's consciousness; as if we could see his way of seeing and not merely what he saw. Whatever else art does it has to feed into an on-going discourse on the nature of art, or we will judge it trivial.”²⁶¹ Embedded in this idea is the notion of judgment or my ideas of accountability. What I think is revealed here is the fact that we as spectators have now empowered ourselves, going beyond just experiencing the work of art for personal pleasure, and have moved to making larger cultural assessments about a work of art and its creator.

I teach aspiring artists how to see. That is how I describe my pedagogy – I encourage my students to actually see what they look at every day – truly *see* things for what they are but more importantly, see them in a larger cultural and global context. When it comes to looking at a work of art, I ask them to try and see it in a variety of ways: first by assessing the individual elements in the visual text itself; then to try and see it from artist’s perspective by carefully looking for revealing clues in the work of art; and finally to try and see what it wants to be – without attachments to either the creator intention or our desire as spectator (which might not be possible). I hope that my teaching helps my students to understand that what they are taking in on a daily basis, as sentient beings, consciously and unconsciously, will influence their art. I hope that they will become more conscious of their decisions and more importantly, willingly accept what it will reveal about their core values and beliefs.

I strongly believe that we are constantly assimilating disparate parts of the

²⁶⁰ USA Today “‘Birth’ of a controversy: Is Nate Parkers ‘Nation’ forever tainted?” accessed October 8, 2017, <https://www.usatoday.com/story/life/movies/2016/10/05/nate-parker-birth-of-a-nation-controversy/91538936/>

²⁶¹ Arthur Coleman Danto *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (Harvard University Press: London, 1981), p. 164.

world around us as we adapt to ever changing local and global contexts and in this way are becoming global citizens. In psychological terms, this assimilation sounds simple. “Through assimilation, we take in new information or experiences and incorporate them into our existing ideas.”²⁶² What is not simple is when or how we incorporate and finally, use this information either as artists or as spectators. This assimilation is, for me, a critical point especially in tandem with the constant flow of these disparate, often conflicting ideas. To put it simply, I believe art and artists can help us sort things out, get perspective, and even question our own values. I believe artists have and must continue to deal with these opposing ideas or complexities of life as exemplified by so many of the quotes I use in my class. Take for example William S. Burroughs’ idea that – “Artists to my mind are the real architects of change, and not the political legislators who implement change after the fact.”²⁶³ This puts art and artist in a completely different arena than merely supplying us with the simple pleasures of entertainment. It is for this reason that I endow artists with such great responsibility and subscribe to F. Scott Fitzgerald’s idea that – “An artist is someone who can hold two opposing viewpoints and still remain fully functional.”²⁶⁴

I also talk a great deal about the artist’s need to be responsible for all of the things included in their art, and yes, even for what appears inadvertently that they *don’t* know about. Indeed there are many such things that appear in aspiring artists’ work, which is for a different conversation, but for now, suffice it to say that one of quotes I regularly rely on is from the renown psychiatrist Carl Jung who says that – “Until you make the unconscious conscious, it will direct your life and you will call it fate.” At the end of our journey together, what I hope students take away from our conversation, is how important their artistic decisions are, how those decisions will reveal their thinking, their values, and world-view. I take great care in explaining that once those are revealed, they will be held accountable and that my job as a teacher is to get them ready.

²⁶² verywell “What is Assimilation? Definition with Examples” accessed October 8, 2017
<https://www.verywell.com/what-is-assimilation-2794821>

²⁶³ William S. Burroughs, *apud* Daniel Smith, *30 Years Ago: William Burroughs at the Walker* (October 23, 2009): <https://walkerart.org/magazine/30-years-ago-william-burroughs-at-the-walker>.

²⁶⁴ F. Scott Fitzgerald *apud* Donald Clarke, “Spring Breakers” in *The Irish Times* (April 5 2013): <https://www.irishtimes.com/culture/film/spring-breakers-1.1348876>.
<https://www.irishtimes.com/culture/film/spring-breakers-1.1348876>

I regularly teach two classes: “Anatomy of Difference” and “The World Through Art” and in each course, our conversations are grounded in, among other things, the social, cultural, political, economic and artistic context of the time period the art was made. We then go on to discuss how that art dialogues with the present times via our individual and shared perspectives. We contemplate the personal spectatorship of art and examine how it interrogates what the art discloses of its cultural setting. We discuss form and content in several specific artistic disciplines such as photography, dance, music and film and call attention to some of their defined genres. Take photography for example which has such a wide range, it is at once a form used to relay what is called *hard news* in journalism or to create works of abstract art. No matter what the art form, a critical element remains the art’s positioning in the conversations taking place in a larger historical context whether in national and international terms. What for example is the difference to the spectator between documentary photography or war photography and every-day photojournalism; between travel and tourism photographs and anthropological photography; or between fashion photography and portrait photography?

One must also consider the role of time as well as form and content when it comes to works of art. Another useful example is the historic, cultural, artistic conversation in America, between D.W. Griffiths *The Birth of a Nation* (1915), DJ Spooky’s *Rebirth of a Nation* (2007), and Nate Parker’s *The Birth of a Nation* (2016). In the case of this multi-racial, multi-century, and multi-arts dialogue, much historical information is unfolded and what is evident is how each subsequent work on the time-line embraces and dialogues with the previous. Most important for our conversations, is how each holds the ones that preceded it accountable. This also exemplifies the topic of this essay and shows how ideas of identity, originality, multiculturalism and accountability can interact over time. It clearly shows us that in fact works of art are held accountable not only in their present but in this case decades or a century later. Because of the complexity, depth and breadth of any work of art’s reach over time, I have even taken to drawing pictures to demonstrate how art dialogues with and encompasses so many conversations past and present.

Working directly with the aspiring and emerging artists at the Tisch School of the Arts at New York University enables me to experience the many ways in which people from all over the world navigate and engage their personal histories as well as debate a variety of elements from our shared present. In our multicultural classrooms, I call this the shared and contested present. Needless to say, there is a rich exchange of ideas and information and I must confess I learn a great deal about other points of views, families, communities and ways of being in various locations on our planet. I work primarily with filmmakers (those of the writer/producer/director variety) and the films will of course include each director's influences, sometimes life-changing events, but more often works reflect how they have assimilated all of it, at least at the time the work is made. Teaching in the department of Art and Public Policy gives me more than enough encouragement to discuss art's place in the larger world whether as an influential force for change or reflective surface showing us another reality of what is. Core to the success of film as a visual text is keeping in mind that as an art form, it must first be engaging, especially if it intends to be instructive or probing. However, what is becoming more and more clear to me is that the first hurdle a new work in this century must attend to is accountability. Students, even at nascent stages in their professional careers, are attaching more and more value to creating and spectating responsible art. We all understand, in much deeper ways than before, the idea that art is a "universal" language. What we now want of this language is clearly changing.

Indeed, in the past fifteen or so years, the interconnections and growing tensions between identity, originality (perceived by spectators as aesthetics or style), and multiculturalism manifest in the form of accountability. One must keep in mind that this accountability is multi-faceted, sometimes uneven, and ever changing as it relates not only to works of art produced and the decisions therein, but to the individuals creators themselves. One reason, as mentioned before, is that the artist is now as important as the work of art itself. This is grounded in the spectator's notion that the identity of the artist as author is key to assessing originality, aesthetics and

style. We as spectators have always had an attachment to the idea of an author and this attachment is growing in interesting ways, related not only to creative skill, but also to the personal identity of the author of a work. Roland Barthes in *Theories of Authorship* questions this need for the identification of and attachment to an author. “To give a text an author” he claims “is to impose a limit on that text”. And yet Barthes completely understands our need to do so. “When the author has been found, the text is ‘explained’”.²⁶⁵ No matter how cultivated our tastes are, at core, we all want the text explained.

In the case of films, where trends and genres range from fantasy to fact based, much can be said about 21st century trends towards more accountability, too much actually, so, for our purposes here, we will look at “fact based” films. To further clarify, I do not mean to suggest documentary films, but rather the trend I see is an increase in the numbers of the “based on true story” films. These films in particular seem to set the bar for notions of accountability with audiences. They also present a new way of being globally conscious and new ways of visiting or revisiting national histories.

Mark Hughes in a *Forbes* article called attention to the fact that seven of the nine Best Picture nominees for the 2014 Academy Awards were based on true stories: *American Hustle*, **Captain Phillips**, *Dallas Buyers Club*, *Nebraska*, *Philomena*, *12 Years a Slave* and *The Wolf of Wall Street*. In 2015 audiences are offered "true stories" in four of the eight Best Picture nominees: *American Sniper*, *The Imitation Game*, *Selma*, and **The Theory Of Everything**. The 2016 Academy Awards boasted nine nominated films based on “true stories” – *The Big Short*, *The Revenant*, *Joy*, *Straight Outta Compton*, *Steve Jobs*, *Bridge of Spies*, *Trumbo*, *The Danish Girl*, and *Spotlight*. So not only are these films becoming more plentiful, they are also receiving awards and critical acclaim which Brian Truitt in his *USA Today* article on the film *Boyhood* (2014) confirms – “true stories appealed to the voting contingent for the Academy Awards this

²⁶⁵ Roland Barthes “The Death of the Author” ed: John Caughie *Theories of Authorship* (NY: Routledge, 1990) 212

year...” According to Hughes, who also did extensive research to prove this as a growing trend in the 21st century – “in the previous 25 years of Oscar history (not including 2013's nominees) with 143 Best Picture nominees, only 40 were based on real-life events...”²⁶⁶

The “based on” is a complicated category of film story, one that lives somewhere between the narrative and documentary forms of visual storytelling. These however, are narrative films but when they say things like “based on a true story” or “based on true events” or “inspired by a true story” they will indeed complicate our spectatorship even more with regard to accountability and depending on the story, put fact-checkers and the culture police on the alert. Let me say it another way, these are not documentary films and should in no way be held to those standards, which begs the question – what forms should the accountability take? In other words, what measures do we use to hold art accountable and are we consistent? If we leave this time period of the 21st century for a moment and recall Martin Scorsese’s film *The Last Temptation of Christ* (1988) we note the director’s identity and religion were integral to assessing his originality and authenticity but nonetheless he was publicly held accountable for the portrayal of Christ. Scorsese was not only taken to task by critics alone, or by any particular group of people, no, the director and the film were challenged by the Catholic Church.²⁶⁷

So, I ask us to think about this again – what are the standards for holding any work of art or artist accountable? What are our expectations as spectators with regard to identity, originality, multiculturalism *and* accountability? How aware are we about how we use our *own* identity to make these assessments? How do we use our own identity to relate to the identity of an artist, and more importantly, how does that affect whom or what we hold accountable? How does this debate relate to Pablo Picasso’s ideas about art and notions of truth? “We all know that Art is not truth. Art

²⁶⁶ Forbes “True Stories Dominate Oscar Nominees” Accessed October 8, 2017 <https://www.forbes.com/sites/markhughes/2014/02/28/true-stories-dominate-oscar-nominees/#93370634642f>

²⁶⁷ Los Angeles Times “Church Declares ‘Last Temptation’ Morally Offensive” accessed October 8, 2017 http://articles.latimes.com/1988-08-10/local/me-88_1_temptation-morally-offensive

is a lie that makes us realize truth at least the truth that is given us to understand. The artist must know the manner whereby to convince others of the truthfulness of his lies.”²⁶⁸

When we hold a film accountable, are we saying that it needs to bear the burden of presenting accurate information, or tell the truth? And whichever we choose, do we need or expect this level of accuracy in every scene or shot? Whichever we choose, can we then debate the question – who is to decide what “accurate” or “truthful” is? The reality is that it is near impossible to know how the pitfalls of these notions will affect art and artist beforehand and for that reason and many more I subscribe to the idea that being a responsible filmmaker is up to each individual. One may never know where the line is, particularly in the various atmospheres of the world of art, and I believe that until the constantly changing line is crossed, we never really know where it is or more importantly – whose it is. What we can be sure of however, is that when it is crossed both art and artist will be held accountable and in that moment we can only hope the measures used will be defined and self evident.

The “based on” film is also a culturally relevant film, one that sparks a rich debate and questions will inevitably get raised about accuracy as Cara Buckley points out in her aptly titled article “When Films and Facts Collide in Questions: 'Selma' Questions Are Nothing New for Historical Films.”²⁶⁹ But before we try to define the rules for this in-between (between narrative and documentary) form of visual story, we must be reminded that the narrative form of filmmaking is the most popular worldwide. It is the “once upon a time” of film stories, the “guess what happened today” kind of visualized tale. Oxford Dictionary defines narrative in this way: “A spoken or written account of connected events.” If a “story” is not based on a real story or real events, then the author has a great deal of freedom, fondly known as artistic license. Given the regularity of fictional stories, why then does this disclaimer

²⁶⁸ Oxford Art Online “Lesson Two: The Artist at Work” accessed October 8, 2017
<http://www.oxfordartonline.com/public/page/lessons/PicassoLesson2>

²⁶⁹ The New York Times “When Films and Facts Collide in Questions” accessed October 8, 2017
https://www.nytimes.com/2015/01/22/movies/selma-questions-are-nothing-new-for-historical-films.html?_r=0

appear at the end of such films – “All characters appearing in this work are fictitious. Any resemblance to real persons, living or dead, is purely coincidental.”

One phenomenon I have noticed over the years is that even if the film does not note it’s “based on” status, many of us who view characters and stories from cultures we are not familiar with, tend to absorb some of the information presented as if we have discovered something about that culture, even though the film is not defined or presented as a documentary. This might either be a good thing or an extremely concerning thing. If history has taught us anything in America, particularly with the western genre and Native Americans, we should take great care in making real-life use of the so-called cultural information in films.

While art has always been considered, at it’s best, a universal language, our growing conscious engagement with globalism and economics has created additional awareness regarding the fact that art is made for audiences to consume. To state the obvious, this audience includes many types of people. One only needs to look at the USA box office numbers to see the importance of “worldwide” appeal of films. Plainly said, art is for everyone in cultural terms but it is also good business. With these economic benefits or repercussions, we must then take heed with regard to the creation of art for a multicultural audience. Simultaneously, many artists are engaging more directly with the cultural relevance of their work and facing head-on the growing need to be both artist and responsible citizen at the same time.

As I mentioned before, I teach in the department of Art and Public Policy, where we focus on the many intersections of the arts and politics. Some of the curricular discussions are about the intentional use of the arts to affect culture and one strategy is described in this way – “courses examine histories of political frameworks in the arts, as well as contemporary strategies for activism and advocacy.” We think of the arts in broad terms and engage students from all disciplines within the arts and outside, which allows classroom conversations to reveal a multiplicity of perspectives. These conversations encourage us all to look at the issues from many

sides.

I recall the seeds of this conversation being planted in my own education. It took the form of an emerging debate between films engaged in representation of Black Americans versus self-representation. This was specifically with relation to what was then called “African American Cinema” as it was again being recalibrated and revived in the mid 1980s. This so-called genre began to take shape during the independent film movement²⁷⁰ of the time and came after a period where Hollywood films had been through several phases of redemptive representations of African Americans. In some ways, all subsequent mainstream movies featuring Black Americans were seen as a response to the 1915 film *The Birth of a Nation*. The 1980s seemed like the right time for different filmmakers to change the face of American filmmaking, filmmakers who were educated and skilled, demanding to tell their own stories. This by no means suggested that self-representation would alleviate artists of the burden of originality or accountability, quite the opposite in fact, as they faced even higher standards that had to be met with even fewer films. In reality, given the limited opportunities for marginalized artists to represent their communities and lives, the burden was greater.

Thus, with the “based on” category of films’ emerging popularity came another layer of complexity. Self-representation opened itself up to a different set of expectations of accuracy or accountability inferred simply because the director belongs to the particular group being represented and dared to tell another version of history. One has to be reminded that in the case of self-representation, even a narrative fiction film will be spectated and in many cases received, as being in full or part based on reality and seen as real events or true stories. Take for example the work of Native American filmmaker Chris Eyre and his first feature film *Smoke Signals* (1998), any spectator, understandably, might come away feeling that they have had a

²⁷⁰ IndieWire “The Original DIY Filmmakers: The New York Punks of ‘Shoot It! Hollywood Inc. and the Rising of Independent Film’” accessed October 8, 2017
<http://www.indiewire.com/2012/02/the-original-diy-filmmakers-the-new-york-punks-of-shoot-it-hollywood-inc-and-the-rising-of-independent-film-242611/>

glimpse into the reality of Native American life. This is of course compounded by the fact that we rarely see or know much about present day life on a Reservation. One thing to think about more deeply is not only *that* the film will be held accountable, but *how* the film will be held accountable, given how little we know about the actual circumstances of life in these delineated spaces. Let me further complicate the idea of accountability by ask this in a different way – what would the assessment of this film be if it had a white director? Another essential historical point one must make, has to do with noting how many ways Eyre’s film holds the American genre know as the western accountable for its portrayal or representation of Native Americans, in implicit and explicit ways. This is the kind of work I do with students, what I call unraveling the social, cultural, or political material in the visual text.

How then do we go forward with these seemingly unresolvable complexities? The easy answer is to just be aware of the conversation, and the more difficult answer is for all of us to be more responsible spectators. I suggest that regardless of the declared self-representation status, or based on status, that when we are really not sure how to judge the accuracy of the information being presented in these films – we simply think of them as fictional narratives. To be clear, this does not mean they are immune from being held accountable – either by the individual measures or the cultural expectations at the time. All films come from some form of real life stories anyway, even those that are imagined.

Accountability can be engaged at many levels. The ones I concern myself with most are with the artist as spectator, within the work of art, and finally with the art’s conversation directly with each spectator. As consumers, with deep emotional investments in art and artists, when we engage with these kinds of films and filmmakers, who are engaged in culturally relevant work – I use the work of renowned psychiatrist Carl Jung.

Therein lies the social significance of art: it is constantly at work educating the spirit of the age, conjuring up the forms in which the age is most lacking. The unsatisfied yearning of the artist reaches back to the primordial

image in the unconscious which is best fitted to compensate the inadequacy and one-sidedness of the present.²⁷¹

It is this very “one-sidedness of the present” that is intensifying the need to hold all art accountable. Therein lies the challenge of art in the 21st century.

²⁷¹ C.G. Jung. *The Spirit of Man in Art and Literature* (Routledge: New York, 2014), p. 82.

La sfida delle neuroscienze

Paolo D'Angelo *

Qualche mese fa il Peabody Essex Museum di Salem (Massachusetts) ha deciso di assumere una neuroscienziata al fine di studiare le migliori possibilità di fruizione delle opere d'arte esposte. Nell'ambito di una mostra sul colore in pittura, che si è tenuta al Castello di Rivoli di Torino nella primavera 2017, alcuni incontri hanno visto coinvolti esperti di neuroscienze. Sui quotidiani italiani, ma anche su quelli di tutti i paesi avanzati, si moltiplicano gli interventi di studiosi di neuroestetica a proposito di cinema, arti visive, musica. È più che probabile, però, che la vera sfida che le neuroscienze lanciano all'estetica tradizionale si giocherà su di un terreno molto più sostanziale, che non riguarderà tanto la presenza sui media o certi compiti professionali, ma la capacità stessa di comprendere i fenomeni artistici e di dare risposte agli interrogativi classici della teoria delle arti. A crescere sempre più di numero, infatti, non sono solo gli interventi estemporanei, ma i volumi e i saggi nei quali i neuroscienziati si confrontano con problemi tradizionali della ricerca estetica, e con la teoria delle singole arti.

Di questo, naturalmente, non ci sarebbe che da rallegrarsi, perché le chiusure disciplinari non sono mai proficue, e sarebbe assurdo rinunciare agli apporti che gli studi scientifici e le esperienze di laboratorio possono produrre. Un'utile integrazione

* Professore ordinario di Estetica presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università di Roma Tre, del quale è attualmente Direttore. È stato vicepresidente della Società Italiana di Estetica dalla sua fondazione nel 2001 fino al 2014 ed è membro del comitato scientifico della "Rivista di Filosofia", di "Cultura tedesca", di "Leitmotiv", di "Studi di Estetica", di "Aesthetica Pre-Print", di "Paradigmi", di "Estetica". Ha tenuto lezioni e conferenze in molte Università italiane ed europee, e presso l'Istituto Italiano per gli Studi Storici. Ha collaborato alla Enciclopedia XXI secolo, al Dizionario Biografico degli Italiani, e ai programmi culturali della Rai TV. (Site: www.profpaolodangelo.com)

tra la riflessione teorica di taglio filosofico e le risultanze sperimentali dallo studio del cervello e della percezione non può che essere tra i desiderata di chiunque aspiri a comprendere sempre meglio i fenomeni artistici.

L'impressione, però, è che molti degli studi che si sono prodotti fino ad ora, soprattutto ad opera di studiosi che si sono guadagnati vasta risonanza mediatica, siano tutt'altro che chiaramente impostati dal punto di vista metodologico, e rendano difficile una effettiva collaborazione o comunque il conseguimento di risultati validi. Piuttosto che impostare, abbastanza ingenuamente, un'alternativa tra lo studio 'scientifico' del fenomeno artistico e l'estetica tradizionale, come spesso avviene nei casi che abbiamo in mente, si tratterebbe di capire bene quali sono i presupposti (non sempre chiari e non sempre esplicitati) della ricerca empirica, e quali possano essere i campi nei quali possiamo aspettarci risultati veramente fondati e innovativi.

In particolare, a me sembra che in parecchi studi nell'ambito della neuroestetica non ci sia chiarezza sufficiente su tre punti fondamentali:

1) In primo luogo, i principi che vengono stabiliti non sembrano nascere autonomamente dalla ricerca empirica, ma scaturire piuttosto dallo sforzo di corroborare, con evidenze sperimentali, tesi e principi sull'arte già noti, che appartengono alla tradizione estetica, e che magari sono stati superati o criticati da essa. Così non si scopre nulla di nuovo, ma si crede di aver dimostrato tesi antiche, talvolta troppo antiche.

2) In secondo luogo, si riscontra una tendenza generalizzata a sovrapporre il piano dei risultati relativi al funzionamento degli apparati percettivi e psicologici che sono coinvolti nell'esperienza estetica a quello della natura e del funzionamento dell'esperienza estetica che tramite quegli apparati si compie, come se il piano dei processi estetici fosse interamente riducibile a quello dei presupposti percettivi o neuronali.

3) In terzo luogo, non sempre si tengono separati il piano descrittivo e quello normativo, ovvero non si problematizza il rapporto tra i due piani. Il caso classico in cui il problema emerge è quello della scelta del *panel* di soggetti da sottoporre agli esperimenti, dove spesso si distingue tra soggetti privi di preparazione

ed esperti, costruendo poi i risultati sulle differenti reazioni degli uni e degli altri (Davies, 2014)

Prenderò in esame nell'ordine gli studi di Semir Zeki, di Vilayanur Ramachandran, di Jean-Pierre Changeux mentre non discuterò le applicazioni all'estetica della scoperta dei neuroni specchio compiuta da Giacomo Rizzolatti e Vittorio Gallese. La teoria della *embodied simulation* sta avendo infatti tante applicazioni, soprattutto nel campo del cinema e delle arti visive, che richiederebbero ognuna un discorso circostanziato (Solo a titolo esemplificativo: Grodal, 2009, Gallese, Guerra 2015 per il cinema; Wojciehowski, Gallese, 2011 e Cometa 2017 per la letteratura, Mallgrave 2013 per l'architettura).

Cominciare questa analisi dai lavori di Semir Zeki è una scelta quasi obbligata. Zeki infatti è stato il primo ad utilizzare il termine 'neuroestetica', dalla metà degli anni Novanta del secolo scorso; è il fondatore e il principale animatore dell'*Institute for Neuroesthetics* presso lo *Wellcome Laboratory of Neurobiology* dell'University College di Londra; dirige il *Journal of Neuroesthetics*; dal Marzo del 2008, inoltre, egli il primo – e, a quanto mi consta, per ora l'unico – titolare al mondo di una Cattedra di Neuroestetica. Zeki, a lungo professore di neurobiologia a Londra, si è guadagnato notorietà scientifica attraverso le sue ricerche sull'organizzazione del cervello visivo nei primati e nell'uomo. Strenuo assertore della specializzazione regionale delle funzioni del cervello, ha esposto queste sue vedute, oltre che in più di un centinaio di articoli su riviste scientifiche, nel volume del 1993 *A Vision of the Brain*. I lavori che ci interessano e che prenderemo in esame sono invece quelli successivi. In particolare concentreremo l'attenzione sul volume del 1999 *Inner Vision* e su *Splendors and Miseries of the Brain*, apparso nel 2009.

Zeki presenta esplicitamente le proprie teorie come un'estetica generale su base neurologica. È vero che nel libro del 1999 si possono spigolare parecchie affermazioni improntate ad una sana cautela. Cammin facendo, però, molti di questi dubbi svaniscono. Già all'inizio, Zeki scrive di voler offrire “i germi di una teoria estetica generale che correla le funzioni del cervello visivo alle finalità dell'arte e

abbraccia i punti di vista di filosofi quali Platone, Hegel, Schopenhauer e Heidegger , di artisti quali Michelangelo, Cézanne e Matisse” (Zeki, 1999 p 21). Ma è soprattutto in *Splendors and Miseries of the Brain* che saltano le cautele. Non solo i confronti con i filosofi si infittiscono (oltre a quelli citati, sono molti i riferimenti a Kant), ma l’analisi si estende dalle opere d’arte figurative anche alla letteratura e alla musica. Sebbene i dati sperimentali si riferiscano ancora tutti al cervello visivo, Zeki ritiene, vedremo più avanti con quali metodi, di poter fare affermazioni anche sulle altre arti, rafforzando l’impressione che egli voglia fornire quella concezione complessiva dell’estetica sulla quale un decennio prima era dubbioso

Inner Vision è molto più ancorato alla sola sfera dell’arte visiva, e molto più legato alla concreta attività di ricerca precedentemente intrapresa da Zeki sui meccanismi neurologici della visione. L’assunto di partenza, quello secondo il quale noi non vediamo con gli occhi o con la retina, ma con il cervello, è del tutto condivisibile, né potrebbe essere contestato il fatto, stabilito anche grazie alle ricerche scientifiche di Zeki, che nel nostro cervello esistono aree specificamente dedicate all’elaborazione dei dati visivi (il cosiddetto cervello visivo) e soprattutto che il nostro cervello visivo (come anche quello di alcuni primati) è composto di singole aree distinte demandate all’elaborazione di dati visivi specifici (il colore, la forma, il movimento). Naturalmente queste aree servono ad elaborare i dati che provengono non solo dall’osservazione di opere d’arte visiva (dipinti, sculture), ma qualsiasi stimolo visivo. Dire che il cervello visivo è implicato nella percezione delle opere d’arte visiva è sicuramente esatto, ma di per sé non dice molto, essendo ovvio che uno stimolo visivo deve essere elaborato dal cervello visivo. Ci sono almeno due passi nei quali Zeki sembra riconoscere onestamente che il suo discorso riguarda l’arte visiva “per lo meno al livello dell’esperienza percettiva” (Zeki, 1999 p. 18) e ciò che avviene nel nostro cervello quando guardiamo un’opera d’arte “almeno a un livello percettivo elementare” (Zeki, 1999, p. 245). Si deve dunque notare che l’affermazione che Zeki fa solo poco più avanti, e cioè che “l’arte [ha] una funzione complessiva in larga misura assimilabile quella del cervello visivo, e che in realtà ne costituisce un’estensione, e che, nello svolgere questa funzione, essa obbedisce inevitabilmente alle stesse leggi” (Zeki, 1999, p. 24-25) è *solo apparentemente* un’affermazione dello

stesso tenore di quelle appena riportate, e che in ogni caso non è analiticamente contenuta in esse come Zeki sembra voler far credere. Con tutta evidenza, Zeki ha bisogno di presupposti di indagine più impegnativi di quello fornito dal carattere visivo degli stimoli dell'arte visiva (di per se stesso un truismo). Di tale tenore è anche l'altro assunto di partenza di Zeki, secondo il quale “gli artisti sono in un certo senso neurologi che con tecniche loro specifiche e senza esserne consapevoli studiano il cervello e la sua organizzazione” (Zeki, 1999 p. 27). Ancora una volta, questo assunto non discende analiticamente dal fatto che, elaborando stimoli che passano attraverso la vista, gli artisti visivi indubbiamente stimolano l'attività cerebrale di elaborazione dei dati visivi. In assenza di altre presupposizioni (e vedremo che di fatto Zeki poi è costretto a introdurle) tanto varrebbe affermare che anche il mondo che ci circonda, per esempio il paesaggio che vedo da questa finestra, agisce come un neurologo perché mette in azione i neuroni del mio cervello.

Che, per diventare un discorso *sull'arte* e non solo sugli stimoli visivi attraverso i quali percepiamo l'arte, sia necessario introdurre altri presupposti di analisi sembra confermato dal fatto che non appena Zeki passa a confrontarsi con le opere d'arte visiva egli è costretto a utilizzare la nozione di *ambiguità*, avanzando l'ipotesi che un'opera d'arte è tanto più grande quanto più genera ambiguità. L'esempio scelto è rappresentato da Vermeer. Ma, sebbene Zeki professi di volersi pronunziare sui capolavori del maestro olandese “con esitazione e umiltà, e in definitiva solo come neurobiologo”, le osservazioni che fa nel volume del 1999 non hanno nulla di specificamente neurobiologico. L'ambiguità di un dipinto come *Donna alla spinetta con gentiluomo* non si produce a livello percettivo, né di elaborazione dei dati visivi, ma riguarda l'interpretazione della situazione dei due personaggi rappresentati e i sentimenti che possono unirli. “Lui – si chiede Zeki riferendosi al gentiluomo che appoggia la mano sullo strumento e volge lo sguardo alla donna – è il marito, l'amante, un corteggiatore o un amico? E davvero un piacere per lui sentirla suonare o sta pensando che la donna potrebbe fare di meglio?” (Zeki, 1999 p. 43). Potremmo naturalmente chiederci se questo modo di interrogarsi, o meglio di fantasticare su ciò che il dipinto rappresenta sia un modo corretto e produttivo di accostarsi alla pittura di Vermeer, – osserviamo di passata che somiglia parecchio alla maniera in cui Walter

Pater fantasticava sulla Gioconda di Leonardo – ma preferiamo notare che Zeki stesso deve aver avvertito come troppo brusco il passaggio alla categoria dell’ambiguità operato nel suo primo libro. In *Splendors and Miseries* infatti egli cerca di legare il discorso sull’ambiguità di raffigurazioni complesse come quelle rappresentate dai dipinti di Vermeer con le ambiguità che si producono nella percezione. Egli nota ad esempio che nella percezione del colore, salvo casi particolarissimi, non si produce ambiguità. Nota poi che nella percezione delle figure illusorie o incomplete (tipo triangolo di Kanisza) non è necessario il coinvolgimento di aree più elevate, cioè non si attivano le cosiddette *top-down influences*), mentre nella percezione delle figure bi-stabili (tipo vaso di Rubin) verificiamo un’attivazione della corteccia fronto-parietale (e quindi supponiamo una *top-down influence*). Non ostante questa lunga introduzione del concetto di ambiguità, anche *Splendors* non riesce a togliere l’impressione che l’ambiguità riscontrabile in Vermeer sia un’altra cosa. Qui siamo evidentemente di fronte, e Zeki stesso lo ammette (Zeki 2009 p.87) ad un’immagine che è percettivamente stabile e non ambigua (non ci è sempre stato detto che l’arte olandese è un prodigio di aderenza alle cose, di rappresentazione minuziosa e fedele?), e che l’ambiguità si produce a livello cognitivo, o meglio *narrativo*, quando per esempio cerchiamo di immaginare la situazione psicologica della *Ragazza con l’orecchino di perla*. Cosa che Zeki fa un po’ goffamente, chiedendosi se la fanciulla in questione sia “at once inviting, yet distant, erotically charged but chaste, resentful and yet pleased” (Zeki, 2009 p.87). Non ci meraviglieremo, allora, di vedere Zeki concludere che in questo genere di ambiguità deve essere implicato un maggior numero di aree cerebrali rispetto alle ambiguità puramente percettive.

Le successive applicazioni del criterio dell’ambiguità complicano, se possibile, un quadro già abbastanza oscuro. Anche le opere di Michelangelo, infatti, secondo Zeki, mostrerebbero il valore estetico dell’ambiguità. Ma l’ambiguità sarebbe essenzialmente prodotta dal fatto che molte opere michelangiottesche sono rimaste incompiute, e *deliberatamente* incompiute. È il celebre *non-finito*, sul quale sono state scritte migliaia di pagine. Un po’ semplicisticamente, Zeki suggerisce che siamo di fronte “a qualcosa come un trucco neurologico per amplificare il potere immaginativo del cervello” (Zeki, 1999, p. 54; e cfr. Zeki, 2009 pp. 89 ss.). In altre parole, l’ambiguità

sarebbe generata dai tentativi che inevitabilmente saremmo portati a compiere per *completare* le immagini non complete prodotte dall'artista. La stessa cosa avverrebbe dinanzi ad opere giunte mutilate dall'antichità, per esempio il celebre *Torso del Belvedere*. Le difficoltà, a questo punto, si affollano. Il parallelo con il triangolo di Kanisza è evidentemente zoppicante: non si tratta infatti di notare che nel non-finito di Michelangelo sono possibili comparativamente *più* completamenti che nel triangolo, come fa Zeki, dal momento che il completamento del triangolo è, da parte di soggetti normali, obbligato e inevitabile, mentre il complemento immaginativo è non solo vario ma anche facoltativo. Inoltre è assai discutibile mettere sullo stesso piano il non-finito pittorico di Michelangelo (ad esempio, nella cosiddetta *Madonna di Manchester*, la presenza di due angeli non completati ma, si noti, del tutto definiti nelle loro forme, e il non-finito scultoreo, per esempio dei *Prigioni* o del *San Matteo*).

A ben vedere, tuttavia, è lo stesso criterio dell'ambiguità come indice di valore estetico a sollevare i problemi più grandi. Almeno dal Romanticismo in poi, è tutt'altro che inusuale fare ricorso all'ambiguità per spiegare la suggestione esercitata dall'opera d'arte. Un grande critico letterario inglese, come William Empson, ha scritto un ponderoso volume studiando le varie forme di ambiguità (intesa come polivalenza di sensi e pluralità di interpretazioni possibili) che possono produrre i testi poetici, e *Sette tipi di ambiguità* è così diventato uno dei classici dell'estetica modernista. Se però cerchiamo, come Zeki, di trasformare una preferenza storico-culturale in un dato neurologico, dovremmo almeno tentare di rispondere a qualche evidente obiezione. In primo luogo, che cosa accade di fronte, per esempio, ad opere di Michelangelo perfettamente finite, come il *Tondo Doni* in pittura e la *Pietà giovanile* in San Pietro? Dovremmo concludere che danno meno spazio all'immaginazione e quindi *valgono meno* di, mettiamo, la *Pietà Rondanini*? L'esempio delle statue mutilate antiche è particolarmente insidioso per Zeki. Infatti per lungo tempo le sculture mutilate sono state regolarmente integrate nelle parti mancanti, e tuttora molte sculture antiche che ci paiono complete sono frutto di integrazioni avvenute in epoche successive. Lo stesso Michelangelo, tra l'altro, ha compiuto e studiato integrazioni di reperti antichi mutili. Qualcosa di simile è accaduto nelle pratiche di restauro dei dipinti. Fino a tutto l'Ottocento era prassi integrare le lacune ricostituendo il tessuto figurativo. Solo il più

avveduto restauro novecentesco ha imparato a rispettare e trattare le lacune con tecniche quali l'abbassamento cromatico o il reticolo. Può benissimo essere che a noi moderni i bozzetti in terracotta di Canova, talvolta rapidi fino allo schizzo, piacciono più delle sculture finite nel marmo levigatissimo: ma dovremo forse dedurne un mutamento nelle capacità neurologiche subentrato nel giro di non più di dieci generazioni?

Un altro presupposto che guida Zeki nella sua analisi dell'attività artistica è l'idea che quest'ultima segua dei modelli ai quali si sforza di conformarsi. Le opere d'arte attuano una ricerca dell'essenziale, aspirano a rappresentare degli invarianti, si sforzano insomma di integrare le differenti e innumerevoli immagini che la natura ci offre in una rappresentazione che le compendi. Per capire come ciò avvenga bisogna dare uno sguardo al meccanismo della concettualizzazione così come esso viene esposto da Zeki nella prima parte di *Splendors And miseries of the Brain*. Nel nostro cervello sono presenti due tipi di concetti. concetti ereditari e concetti acquisiti. I primi funzionano, secondo Zeki, come le categorie kantiane cioè organizzano invariabilmente la nostra conoscenza e non possono essere disattivati. La costruzione dei colori nel cervello ne è un esempio assai chiaro. I concetti acquisiti sono invece concetti sintetici (così scrive Zeki, ma per chiarezza dovremmo aggiungere: a posteriori) che raggruppano numerosi dati sensibili e li elaborano mediante un procedimento astrattivo. Si generano così dei concetti che fungono da *ideali*: essi guidano l'artista che si sforza di rappresentarli senza mai poter giungere pienamente a farlo.

Il termine che usa Zeki, *ideale*, è tutt'altro che nuovo nella storia dell'estetica, e in quella della filosofia. In *La visione dall'interno* Zeki lo confrontava subito con l'idea platonica, intendendo quest'ultima come immagine immagazzinata nel cervello e ricavata per astrazione dalle caratteristiche essenziali dei singoli oggetti. Zeki riteneva che l'aspetto inaccettabile della teoria platonica consistesse nella convinzione che le idee esistano fuori di noi, come entità separate, e non veniva sfiorato dal dubbio che per Platone, lungi dall'essere sintesi a posteriori di dati empirici, le idee siano piuttosto archetipi preesistenti ai quali la conoscenza si deve conformare. Ora, quello che nel

libro del 1999 era al massimo un errore di ricostruzione storica diventa in *Splendors and Miseries* qualcosa di più importante. Poiché ora Zeki ammette l'esistenza di concetti innati, a priori, e di concetti acquisiti, a posteriori, viene legittimo chiedersi che tipo di formazione sia l'*ideale* artistico. Se si guarda alle dottrine storiche della bellezza ideale, sono possibili entrambe le risposte. La convinzione che l'artista non si limiti a rappresentare le cose come sono, ma le corregga e le perfezioni accordandole con un modello ideale ha tenuto campo dall'antica Grecia fino al Neoclassicismo settecentesco, ma l'ideale è stato interpretato talora come adeguamento ad un archetipo preesistente, talaltra come sintesi degli aspetti migliori dei modelli empirici. Il celebre aneddoto di Zeusi che riunisce le cinque più belle ragazze di Crotone e poi trascoglie di ognuna la parte del corpo più bella è un chiaro esempio di questo secondo modo di vedere, mentre l'altrettanto nota frase di una lettera di Raffaello a Baldassar Castiglione ("essendovi carestia di belle donne, io mi servo di una certa idea che mi viene alla mente...") può valere come chiaro esempio del primo.

Zeki, con tutta evidenza, non coglie la differenza tra le due declinazioni del bello ideale: per esempio, fraintende completamente il senso della frase di Raffaello, sia in *Inner Vision* (p. 65) sia in *Splendors and Miseries*, p. 105. Ma, quel che più conta, sembra oscillare tra le due possibilità. Per esempio a p. 32 sostiene che quello di bellezza è un concetto innato o ereditario, mentre nella maggior parte dei casi, egli descrive invece l'ideale come una sorta di immagine 'media', che sintetizza i diversi aspetti di un oggetto o di un essere vivente registrati dal cervello. Il procedimento descritto per arrivare a formare tale immagine media, un confronto e una sorta di sovrapposizione tra le molteplici immagini singole, per esempio di un volto, procedimento che Zeki riformula in termini di 'livellamento alla media' (*averaging*) e di *morphing*, non ha nulla di nuovo, ma è stato descritto molte volte dalla letteratura sul bello ideale. È quel procedimento di "estrarre e comporre" – estrarre le parti migliori da molti corpi, e comporle in un'immagine unitaria – di cui ci parlano i *Pensieri sull'imitazione delle opere greche* di Winckelmann, o la via attraverso la quale giungiamo a quella che Kant, nel paragrafo 17 della *Critica del Giudizio*, chiamava la "Idea normale della bellezza". Ed è parimenti noto che una dimostrazione fotografica di questo

modo di procedere, appunto in riferimento ad un volto umano, è stata messa in opera da Galton. Ma se il meccanismo descritto da Zeki non desta problemi (casomai, si può osservare che si tratta di un vero e proprio luogo comune della storia delle idee estetiche), grossi problemi suscita invece la sua applicazione da parte di Zeki. In primo luogo, non è facile sorvolare sul fatto che la teoria dell'ideale è una teoria legata a determinate forme e tradizioni artistiche. Elaborata nella Grecia antica, è rimasta tipica delle tendenze classicistiche e neoclassicistiche. Intere tradizioni artistiche le sono completamente estranee. Impossibile ritrovarla, per esempio, nell'arte primitiva, nel Barocco e in generale in tutto quel che si oppone alla tradizione classica in nome dell'espressionismo o della 'verità' psicologica o fisiognomica. Ricondurre al bello ideale, per dire, Caravaggio o Bernini sarebbe una assurdit , e un errore storico grossolano. Inoltre la guida dell'Ideale, ancora presente come reperto storico nella scultura ottocentesca sparisce completamente nell'arte contemporanea. Infatti Zeki imposta il proprio discorso sull'attualit  su principi del tutto diversi, e in un certo senso persino opposti a quello appena descritto. Se Zeki pu  ancora fare qualche parte all'Ideale nel contemporaneo (e questa parte effettivamente gliela concede, ma in riferimento non alle arti figurative quanto alla letteratura e alla musica), ci  accade perch  Zeki mette l'accento, unilateralmente, sulla *irraggiungibilit * dell'ideale e sulla frustrazione che il desiderio di attingerlo da parte dell'artista porta inevitabilmente con s . Cos  ci imbattiamo perch  in una difficolt  logica. Infatti la tesi della inarrivabilit  dell'ideale   facilmente argomentabile se si aderisce alla visione metafisica o platonica per la quale l'ideale   un archetipo non ricavato dall'esperienza, un'incomparabile bellezza superiore a tutte le bellezze terrene. Viceversa, riesce assai difficile capire perch  una bellezza ricavata per via del tutto empirica, per scelta e composizione da corpi effettivamente esistenti, dovrebbe risultare inattingibile e dovrebbe dare luogo alla drammatica frustrazione dell'artista di fronte all'irrapresentabile che Zeki ritrova in Michelangelo, ma anche nel Claude Lantier de *L'oeuvre*. La storia dell'estetica, su questi temi, era molto pi  coerente di Zeki perch  l'idea come modello inarrivabile   una concezione tipica delle estetiche platoniche e neoplatoniche (alle quali, non a caso, Michelangelo apparteneva per intero), mentre non appartiene affatto alla tradizione

che fissa l'origine *a posteriori* dell'ideale della bellezza, dal canone policleteo fino alla *Bellezza ideale* di Esteban de Arteaga.

Quando si arriva all'arte contemporanea, comunque, il criterio della bellezza ideale viene completamente abbandonato da Zeki, e subentra un ordine di considerazioni del tutto diverso. Uno dei risultati ai quali è giunta la ricerca neurobiologica è quello della *modularità* della visione. I diversi aspetti di ciò che vediamo (linee di contorno, forme, colori, movimento) vengono elaborati da aree diverse del cervello visivo. Esistono insomma sistemi visivi autonomi per i vari attributi della visione. Da ciò Zeki ricava l'idea che anche l'estetica si fondi su di un principio modulare. In particolare, l'arte figurativa del Novecento avrebbe assunto su di sé il compito di 'concentrarsi' di volta in volta su diverse componenti della percezione visiva, rivolgendosi di volta in volta ad un determinato, e diverso, 'campo recettivo'. Ecco dunque il senso, o uno dei sensi, dell'affermazione fatta in precedenza da Zeki, sul parallelismo tra attività artistica e scienza neurobiologica: è come se i differenti movimenti artistici si fossero orientati su diverse aree cerebrali, così come fa il neurologo nelle sue ricerche sul funzionamento del cervello. Per esempio, vi sono aree cerebrali demandate a rispondere selettivamente all'orientamento delle linee. Pittori come Cézanne, Malevic e Mondrian avrebbero sfruttato questa capacità cerebrale dando particolare importanza alle linee e al loro orientamento. Qualcosa di analogo accade con la percezione della forma. Ci sono cellule che reagiscono alle forme quadrate e rettangole. Come pensare che Malevic, Mondrian, Theo van Doesburg ecc. non le abbiano sfruttate? E ancora, prendiamo il movimento. Sappiamo che ci sono cellule cerebrali selettive al movimento e inattive per gli stimoli statici. L'arte che Zeki chiama 'cinetica' (e che più vasta di quella che si suole denominare così in storia dell'arte) si orienta verso di esse mirando alla rappresentazione del movimento. Appare abbastanza chiaro, a questo punto, dove Zeki vuole andare a parare. Egli vuole suggerirci che un'opera d'arte è tanto più interessante e valida quanto più si adatta alla modularità della visione, cioè quanto più di dirige ad uno specifico campo ricettivo.

Ma è giustificata tale conclusione? Sembra proprio di no. Si noti infatti, in primo luogo, la stranezza di fondo del ragionamento di Zeki. Se i procedimenti artistici messi in atto dall'arte del novecento si spiegano con il loro radicamento neurologico, resta da spiegare perché si siano prodotti così tardi nella storia dell'arte: anche i nostri antenati, evidentemente, vedevano come noi, e vedono modularmente certi primati superiori. Il problema sembra essere che Zeki non prende abbastanza sul serio la differenza che intercorre tra una condizione *necessaria* e una condizione *sufficiente*. Così, non ostante sia il primo a riconoscere che non è possibile stabilire “se l'attivazione di diversi gruppi di cellule altamente specializzate porti all'esperienza estetica, ma soltanto che questa esperienza non è possibile in mancanza di esse” (Zeki, 1999 p. 139), egli è incline a considerare una scoperta gravida di conseguenze rivoluzionarie per l'estetica il fatto che l'arte cinetica sia elaborata dall'area visiva corrispondente, i colori dall'area del colore ecc.. Ma potrebbe forse essere diversamente? Se in un dipinto c'è un quadrato, sarà riconosciuto come quadrato, se c'è del rosso sarà riconosciuto come rosso. Zeki, per esempio, considera decisivo per il nostro apprezzamento estetico di un ritratto il fatto che si possa dimostrare che la visione di un ritratto attiva anche l'area cerebrale destinata al riconoscimento dei volti, e che quindi in caso di prosopagnosia il soggetto colpito non manifesti interesse anche per il più sublime dei ritratti. Ma, chiediamoci, potrebbe essere diversamente, posto che vediamo veramente un ritratto solo se siamo in grado di vedere che rappresenta un volto umano? Dire che per apprezzare un dipinto è necessario non essere ciechi, o che per valutare una melodia bisogna poterla udire, suonerebbero banalità: e perché dovrebbe essere molto più fecondo dire che per poter ammirare un dipinto *faune* bisogna che l'area cerebrale del colore funzioni, e funzioni in modo normale?

Si noti che non appena Zeki tenta di trasformare la condizione *necessaria* in condizione anche sufficiente i problemi si affollano. Per esempio, per offrire al nostro cervello linee, forme e colori non è affatto indispensabile l'arte: linee forme colori le vediamo ad ogni piè sospinto ma non per questo crediamo di fare un'esperienza estetica. I quadrati non stanno solo nei dipinti di Malevic, e i rettangoli in quelli di Mondrian, ma in qualunque libro di geometria, e anzi li si vedono meglio e più distintamente (il quadrato bianco su fondo bianco di Malevic non si vede mica tanto

bene). Anche nella sequenza del più commerciale dei film ci sono più immagini in movimento che nella migliore arte cinetica. Inoltre è parecchio oscuro quel fenomeno di presunta ‘purificazione’ degli elementi della visione che avverrebbe secondo Zeki nell’arte contemporanea. Per esempio Tinguely “annulla la forma a vantaggio del movimento”(Zeki, 1999 p. 185), i Fauves “liberano il colore dalla forma”. Questo è metaforicamente vero, e non ci stupiremmo se ad affermarlo fosse un critico d’arte. Ma fatta da uno studioso della nostra percezione l’affermazione da credibile diventa sconcertante. Come è possibile vedere un movimento in assenza di una forma che si muove? E come sarebbe possibile vedere un colore se non ci fosse una forma colorata, fosse pure, come si dice, una macchia informe (ma questo vuol solo dire: una macchia di forma non riconducibile a una forma data)?

Le affermazioni di Zeki sull’arte contemporanea si originano comunque da una osservazione dell’attività del nostro cervello. Si può discutere se siano fondate o no le conseguenze che l’autore ne trae per la comprensione dell’arte del Novecento (per noi non lo sono), ma è innegabile il fatto che esse scaturiscano dalle esperienze di Zeki in quanto scienziato. Molte altre tesi di Zeki, tuttavia, non sembrano avere questo statuto. Già ne abbiamo incontrate – e criticate – alcune, ma occorre dire che il più recente libro di Zeki, *Splendors and Miseries of the Brain*, ci mette di fronte ad un tale proliferare di assunti svincolati da qualunque legame, sia pur tenue o magari pretestuoso, con la neurobiologia da spingere a chiederci fino a che punto possiamo parlare fondatamente di NEUROestetica, e non di ipotesi o illazioni in cui la scienza e la neurologia non c’entrano per niente.

Zeki lo dice candidamente in più di un’occasione. Siccome su una quantità di problemi estetici le ricerche neurofisiologiche non sono (ancora) in grado di darci risposte, tanto vale affidarsi non al cervello e alla sua attività, ma direttamente ai *prodotti* del cervello, cioè, nella fattispecie, alle opere letterarie, pittoriche o musicali: “Therefore, I have indulged my curiosity about the brain by trying to learn about it, not only through its structure and functioning, as I have in the past, but also by considering its products” (Zeki, 2009 p. 6). A Zeki sembra sfuggire il fatto che, se come neuroscienziato può vantare delle credenziali, le sue interpretazioni di testi

letterari e filosofici non possono appellarsi a nessun tipo di autorità particolare. Sono interpretazioni come tutte le altre, e debbono, per così dire, dimostrare sul campo la loro validità. Vediamo dunque di che pasta sono fatte. Attraverso l'esame di testi di Dante, Michelangelo, Wagner e Thomas Mann, Zeki sostiene che ci sarebbe un "concetto innato dell'amore", quello dell' "unità-nell'amore" che regolerebbe "l'amore romantico". "The inherited concept of unity-in-love does not seem to have changed much through the ages" (Zeki, 2009 p. 23). Il sistema per generare l'amore sarebbe immutabile così come lo è quello per la decifrazione del colore. La nostra incapacità di raggiungere nell'esperienza quotidiana l'altezza del concetto di amore generato dal cervello sfocia nella insoddisfazione che accompagna le nostre vite (Zeki, 2009 p. 49). Un modo per superare questo disagio è la creazione dell'opera d'arte. Se il concetto di amore romantico è innato, lo si dovrà trovare nella letteratura di tutte le epoche. Volonteroso, Zeki infatti dimostra, testi alla mano, che lo si può trovare anche nel Simposio di Platone, oltre che nei poeti e scrittori che già abbiamo citato, e critica De Rougemont che in un libro un tempo famoso, *L'amour et l'Occident* aveva, poveretto, spiegato come il concetto moderno dell'amore-passione nascesse in epoca medioevale. Zeki sfida impavido la contraddizione di qualificare con un aggettivo legato ad un'epoca storica determinata un concetto che attraverserebbe tutta la storia e che si radicherebbe nella biologia, ma tant'è: l'amore per lui o è romantico o non è. Inoltre non pare molto preoccupato dal fatto che, per dimostrare che Dante, Wagner e Mann dicono la stessa cosa deve un poco forzarli verso quelle che appaiono irresistibilmente delle banalità, per esempio che il messaggio di tutto e tre è "l'irraggiungibilità dell'ideale" (Zeki, 2009 p. 191) e che tutti e tre hanno "realizzato nell'arte quegli ideali che non potevano raggiungere nella vita reale" (Zeki, 2009 p. 136). Zeki ci spiega anche che le aree cerebrali attivate dall'amore romantico confinano, e talora si sovrappongono, a quelle dell'eccitamento sessuale (e ciò ci consola, perché temevamo che la neurobiologia ci condannasse all'amore platonico). D'altra parte attivano le stesse aree l'amore romantico e quello materno (ma tranquilli: nel caso dell'amore materno non si attivano le aree associate allo stimolo sessuale). Inoltre amore romantico e l'esperienza religiosa attivano anch'esse le stesse aree. Lo dimostrano il Cantico dei Cantici e Dante. Potete avere una prova della finezza delle

osservazioni di Zeki su quest'ultimo tema dal fatto che egli non si risparmia nemmeno l'esempio, non si sa se più trito o più grossolano, dell'*Estasi di Santa Teresa* del Bernini che sarebbe "a depiction of the moment of orgasm" (Zeki, 2009 p. 162).

Non credo ci sia bisogno di continuare a dare esempi della *qualità* delle letture di Zeki. Vale però la pena di rimarcare l'errore metodologico veramente massiccio che qui si compie sfrenatamente, ossia il passaggio dall'osservazione dell'attivazione di certe aree alla fissazione di contenuti psicologici fortemente complessi e culturalmente condizionati. E' appena il caos di ricordare che le tecniche di osservazione del cervello (FRMI, risonanza magnetica nucleare funzionale, PET, tomografia a emissione di positroni ecc.) mostrano *zone di attività cerebrale*, non concetti o sentimenti. Tanto vero che per passare a questi ultimi Zeki deve appoggiarsi ai testi della grande letteratura, letti nel modo sgraziato e grossolano che abbiamo visto.

Le indagini del neurologo indiano Vilayanur Ramachandran hanno percorso strade in gran parte diverse da quelle di Zeki. In larga misura si tratta di ricerche volte a stabilire una lista di *universali estetici*, ossia di principi dell'attività artistica svincolati da condizionamenti culturali e quindi putativamente presenti in ogni luogo e in ogni epoca (Ramachandran, 1999; 2004). Una ricerca di questo tipo non è necessariamente condotta su base neurologica. Tanto vero che la possiamo trovare orchestrata con strumenti relativamente 'tradizionali', per esempio nei lavori di uno studioso di estetica neozelandese, Denis Dutton (che ha firmato la voce *Aesthetic Universals* nel *Routledge Companion to Aesthetics*, ma si veda anche Dutton 2009), oppure su una base di scienza cognitiva nel capitolo dedicato alle arti da Steven Pinker nel volume *Tabula rasa*. In molti casi la ricerca di tali invarianti estetici si coniuga con l'approccio tipico della psicologia evuzionistica, e si comprende perché: se riteniamo che l'attività estetica sia connessa con il processo di ominazione, e dunque si radichi nella nostra evoluzione biologica, è logico dedurne che vi siano almeno alcuni aspetti di tale attività che si trovano in tutte le comunità umane, indipendentemente dal livello della loro civiltà.

Non è del tutto chiaro come Ramachandran giunga alla propria lista di invarianti. Di alcune di esse viene data una giustificazione a livello neurobiologico, ma

ciò non sembra valere per tutti gli universali dell'elenco. Del resto la lista non sembra essere concepita come chiusa: in una prima formulazione constava di otto invarianti, che sono poi cresciute a dieci in una successiva formulazione. Comunque, ecco qui l'elenco degli universali estetici secondo Ramachandran:

1. Peak shift
2. Grouping
3. Contrast
4. Isolation
5. Perception Problem Solving
6. Symmetry
7. Abhorrence of coincidence
8. Repetition, Rythm and orderliness
9. Balance
10. Metaphor

Volendo scherzare un po' si potrebbe dire che gli universali estetici non sono poi così universali, dato che ogni autore ha i propri. Per esempio per Dutton (2002) gli universali sono questi:

1. Expertise or Virtuosity
2. Non-utilitarian Pleasure
3. Style
4. Criticism
5. Imitation
6. Special Focus
7. Imagination

Pinker (1994; 2002) è ancora più succinto, dato che riduce a tre gli universali:

1. Brama di status
2. Piacere estetico

3. Capacità di progettazione di manufatti

Alcuni degli universali di Ramachandran, poi, ricordano i principi più tradizionali della teoria classica della bellezza: proporzione, ordine, simmetria. Altri sembrano andare in una direzione molto diversa. Prendiamo per esempio il primo universale, che potremmo tradurre come “spostamento verso il massimo”, e del quale lo stesso Ramachandran offre una riformulazione in termini di “iperbole, esagerazione, distorsione”. Prendendo spunto da una rappresentazione scultorea della dea indiana Parvati, lo scienziato argomenta che l’arte non mira ad una resa realistica dei suoi soggetti, ma punta a sottolineare, accentuare, estremizzare quei tratti che sono tipici di ciascuno di essi. Nel caso citato, si tratta di accentuare i tratti del corpo femminile rispetto a quelli del corpo maschile. Ma il principio non vale solo per l’arte rappresentativa. Con l’esempio dei piccoli di gabbiano, che essendo abituati a prendere cibo da una madre che ha un becco giallo con una macchia rossa, e che cercano il cibo anche da un bastone giallo macchiato di rosso, Ramachandran pensa che si possa spiegare anche l’arte di Picasso. I suoi ritratti (perché solo di questi si può trattare, anche se l’autore pensa che l’esempio spieghi tutta la pittura cubista) non fanno che accentuare i tratti tipici di un volto, e producono quindi una iper-attivazione delle aree cerebrali destinate al riconoscimento dei volti.

Anche in questo caso, non tardiamo a riconoscere nel principio dell’iperbole qualcosa che abbiamo già incontrato nella storia delle idee estetiche. Il principio dell’iperbole non è altro che quello che del *caratteristico*, che storicamente si è opposto a quello della *idealizzazione*. Ramachandran, non per nulla, illustra l’iperbole con la *caricatura*. Ma la caricatura non è altro che l’accentuazione dei caratteri del singolo individuo che deviano rispetto alla immagine media. La stessa spiegazione la si può trovare nella Critica del Giudizio di Kant, in una nota del paragrafo in cui Kant parla dell’ideale della bellezza. Scostarsi dalla media produce, per successivi incrementi, quella rappresentazione deformata che chiamiamo caricatura. La discussione sul *caratteristico* attraversa tutta la teoria romantica e culmina nel riconoscimento dei diritti del grottesco e del brutto operato da Victor Hugo nella prefazione al *Cromwell*: “il bello non ha che un tipo, mentre il brutto ne ha mille”. Si noti però che

Ramachandran, impostando tutto il suo discorso sulla accentuazione dei tratti della figura normale, non riconosce nel processo di accentuazione il carattere *espressivo* che pure gioca un ruolo così importante nel farci apprezzare, per esempio, le caricature. Non è l'unico problema che la sua trattazione suscita. Notiamo per esempio che l'iperbole di Ramachandran è l'esatto contrario dell'ideale teorizzato da Zeki. Lì avevamo una forma quanto più possibile 'media', estratta dai modelli reali ed elevata ad archetipo della bellezza. Qui abbiamo una forma estrema, ottenuta dalla media attraverso una accentuazione di singoli tratti caratteristici. I due neuroestetici dovrebbero mettersi d'accordo. Ma Ramachandran dovrebbe anche mettersi d'accordo con se stesso, dato che il suo terzo universale, 'isolamento', viene anche riformulato come "attenuazione": fa effetto non solo l'esagerazione o l'iperbole, ma anche l'abbassamento dei tratti caratteristici. Un nudo di Klimt può essere più evocativo di una foto di Playboy e, insomma, come avrebbe detto un buon classicista o un architetto razionalista, in arte "less is more".

Se la neuroestetica ambisce a mettere fine alle interminabili dispute tra filosofi e critici d'arte, non stiamo messi bene. Infatti le differenze tra neuroscienziati non finiscono qui. Per esempio, tra i criteri estetici universali Ramachandran mette la metafora, che collega alla sinestesia, un fenomeno quest'ultimo al quale ha dedicato alcuni saggi apparsi più di recente. Con la sinestesia e la metafora (che però non sono proprio invenzioni dell'ultima ora) Ramachandran spiega l'arte del Novecento. Il che va benissimo, ma ci fa ricordare che Zeki spiega la stessa arte col principio esattamente opposto, quello della concentrazione sui campi recettivi e della conseguente *modularità* dello stimolo estetico. E visto che parliamo di arte del Novecento, non dobbiamo dimenticare che Pinker ha una posizione ancora diversa: egli pensa che la rinuncia alla bellezza compiuta dall'arte contemporanea sia un vicolo cieco che tradisce le nostre esigenze neurobiologiche, e che perciò bisogna rinunciare, senza rimpianti, all'arte di ricerca per tornare alla buona vecchia arte del tempo che fu.

Nel neurobiologo francese Jean-Pierre Changeux troviamo un approccio molto più prudente. Nelle sue opere, a partire da *Raison et plaisir* del 1994, è possibile trovare spesso ammonimenti a non correre troppo, a non pensare di aver trovato le

‘chiavi’ dell’esperienza estetica a livello neuronale. Inoltre Changeux è un vero amatore d’arte e collezionista in proprio, e questo *animus* traspare spesso. Quello che scrive sul collezionista e sul collezionismo, tanto in *Ragione e piacere* quanto nella summa *Du vrai du beau du bien* (2008) dipende quasi interamente da questa esperienza personale, e dalla letteratura sul collezionismo: gli studi neurologici c’entrano ben poco, come del resto non entrano per nulla in alcune ‘letture’ di dipinti del diciassettesimo e diciottesimo secolo (i periodi di elezione dello Changeux ‘collezionista’), che sono piuttosto improntate ad un metodo di lettura iconologico basato sul raffronto, prevalentemente tematico, tra opere connesse.

Certo, Changeux fa anche altro. Per esempio sottolinea come all’esperienza estetica concorrano molte aree cerebrali interagenti tra loro, e come ciò implichi l’azione di neuroni situati a livelli organizzativi superiori, cioè prevalentemente nella corteccia frontale, su altre aree cerebrali demandate a funzioni direttamente percettive. In particolare, Changeux tiene a rimarcare le connessioni col sistema limbico, il sistema delle emozioni, e con i meccanismi di ricompensa, legati al rilascio di sostanze neuromodulatrici. Ciò è interessante, perché indica che l’espressione ‘piacere estetico’, e l’idea che l’arte sia legata ad un’esperienza autograticificante, non sono illusioni dei filosofi, ma possiedono un correlato fisiologico. Allo stesso modo, sono importanti le ricerche di Simon Baron-Cohen sulla sinestesia, perché mostrando che la percezione sinestesica implica l’attivazione di aree visive cognitive *assieme* ad aree linguistiche (nel caso di attivazione sinestesica sulla base di lettura di parole), esse danno per così dire una *prova* che la sinestesia è un fenomeno reale, rintracciabile anche a livello di attività cerebrale

Tuttavia, se da queste ricerche circostanziate trascorriamo alle implicazioni generali che Changeux ne ricava, siamo destinati a rimanere nuovamente delusi. Intanto, il tono generale dei suoi scritti di neuroestetica è apertamente divulgativo e occasionale. *Ragione e piacere*, ad esempio, è una raccolta di scritti sparsi; *Du Vrai du Beau du Bien* è una raccolta di lezioni tenute in tempi diversi, messe insieme da un curatore, e che in molti casi non fanno che riprendere argomenti già trattati da Changeux negli altri suoi scritti (per esempio anche qui c’è un lungo saggio dedicato al collezionismo). Il grosso della trattazione di argomento neuroestetico è occupato

dalla descrizione dei nostri meccanismi percettivi del colore e del suono (meccanismi, notiamolo ancora una volta, che sono in azione *qualunque* stimolo visivo o auditivo ci colpisca). Là dove Changeux si spinge ad enunciare qualche principio che riguarda l'estetica, quello che ci troviamo in mano è, per esempio, l'idea che la bellezza consista nella proporzione delle parti, o nella parsimonia espressiva. Il che ci solleva qualche dubbio, dato che queste due cose le avevano già dette Aristotele, Cicerone, Vitruvio, Agostino, San Tommaso, e qualche altro migliaio di pensatori minori. Siamo sicuri che per dirci che la bellezza è *apta partium coniunctio* ci volesse la neuroestetica?

Mi accorgo di essere stato molto severo nell'esame di alcune linee di ricerca proprie della neuroestetica. Altri autori, e altri campi di ricerca, avrebbero permesso probabilmente un giudizio più articolato, proprio perché sono maggiormente consapevoli dei limiti in cui si muove la ricerca neurologica applicata all'estetica. Vittorio Gallese, che molto ha contribuito a sviluppare le ricerche sui *mirror neurons* in ambito estetico, ricorda spesso che la stessa teoria dell'*embodied simulation* permette di spiegare solo una piccola parte dei fenomeni estetici. Ma credo che, proprio perché ci troviamo di fronte alle prime manifestazioni di un confronto che probabilmente è destinato ad estendersi e a costituire una delle massime sfide dell'estetica nel nostro secolo, sia giusto concentrarsi sui progetti di ricerca più ambiziosi, anche perché sono proprio quelli che rischiano di trasformare il senso positivo della sfida (il confronto produttivo di estetica e neuroscienze per capire meglio fenomeni determinati) in quello negativo di una delegittimazione dell'estetica tradizionale, quasi che tra i due campi si dovesse instaurare un rapporto concorrenziale.

Bibliografia

Cometa, M. (2017) *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano, Cortina.

Changeux J.P (1994) *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob; tr. it. *Ragione e piacere*, Milano, Cortina, (si cita la pagina della tr.it.).

Changeux, J.P. (2008) *Du Vrai, du Beau, du Bien. Une nouvelle approche neuronale*, Paris, Odile Jacob.

Davies, D. (2014) *'This is your Brain on Art': Can Philosophy of Art Learn from Neuroscience?*, in G. Currie, M. Kieran, A. Meskin, Jon Robson (eds.) *Aesthetics and the Sciences of Mind*, Oxford, Oxford University Press, pp. 57-74.

Dutton, D. (2001) *Aesthetic Universals*, in *The Routledge Companion to Aesthetics*, a c. di B. Gaut e D. McIver Lopes, London, Routledge.

Dutton, D. (2009) *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, and Human Evolution*, New York, Bloomsbury.

Gallese, V., Guerra, M. (2015) *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Cortina.

Grodal, T. (2009) *Embodied Visions*, Oxford, Oxford University Press.

Mallgrave, H.F. (2013) *Architecture and Embodiment*, London, Routledge.

Pinker, S. (1994) *The Language Instinct*, New York, Morrow; tr. it. *L'istinto del linguaggio*, Mondadori, Milano, 1997 (si cita la pagina della tr. it.).

Pinker, S. (2002) *The Blank Slate*, New York, Viking; tr. it. *Tabula Rasa*, Mondadori, Milano, 2005 (si cita la pagina della tr. it.).

Ramachandran, V.S. Hirstein, W. *The Science of Art*, in *Journal of Consciousness Studies*, nn. 6-7 pp. 15-41.

Ramachandran, V.S. (2004) *Il cervello artista*, in Id. *Che cosa sappiamo della mente?*, Milano, Mondadori.

Wojciehowski, H. Gallese, V. (2011) *How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology*, in "Californian Italian Studies", 2, 1.

Zeki, S. *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford-New York, Oxford U.P.; tr. it. *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003 (si cita la pagina della tr. it.).

Zeki, S. (2009) *Splendors and Miseries of the Brain. Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness*, New York, Wiley-Blackwell.

Jamais fomos contemporâneos: a antropofagia de cá pra lá

Pedro Erber *

De início caberiam talvez desculpas, ou ao menos uma explicação por voltar ao tema da antropofagia em uma coletânea dedicada à estética do século 21. Por outro lado, neste século ainda jovem e já tão rico em retrocessos – políticos, estéticos, ideológicos –, é possível que a insistência no retorno às primeiras décadas do século anterior quando se trata de pensar o futuro não chegue a causar estranheza.

No mais, a referência ao contemporâneo no título poderia bastar como garantia de que é acima de tudo o presente que está em jogo: os desafios do agora e do aqui – com a ambiguidade que cabe à referência espacial ao “aqui” em nossa época de virtualidades, mas guardando ainda assim a dimensão local, historicamente situada, e o papel de metonímia cultural do Brasil que acompanha inevitavelmente toda menção ao mo(vi)mento antropofágico.

Adianto, porém, que não é principalmente ao presente que se refere o contemporâneo em questão, mas sim a um modo de *relação* temporal – a partir do qual a própria dimensão do presente histórico carece de reconsideração. Ainda que sem intenção de eliminar a plurivocidade constitutiva do adjetivo “contemporâneo”, mais que a referência ao atual e presente (como aquilo que é contemporâneo a nós

* Associate Professor of Luso-Brazilian Studies at Cornell University and the author of *Breaching the Frame: The Rise of Contemporary Art in Brazil and Japan* (University of California Press, 2014), *Política e Verdade no Pensamento de Martin Heidegger* (P.U.C.-Rio/Loyola, 2003), and numerous articles on political thought, Brazilian and Japanese art, literature, and aesthetics. He holds a Ph.D. from Cornell University (2009), M.A. from Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brazil (2000), and B.A. from Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brazil (1998). He is a graduate field member in Romance Studies, Latin American Studies, Asian Studies, and Comparative Literature.

mesmos) interessa aqui o caráter dessa relação de contemporaneidade, o modo e a possibilidade dessa partilha do tempo que se expressa no prefixo “con-”.

Em meio ao paradoxo aparente de uma contemporaneidade possível entre passado e presente é que retomo aqui o tema do atraso (este também tão caro à tradição da crítica cultural do século 20), do atraso da contemporaneidade e da contemporaneidade do atraso. Neste início de século 21, em que se fecham exposições de arte para proteger a moral e os bons costumes da família brasileira cristã e a Ku Klux Klan volta a figurar com destaque no noticiário político norte-americano, o que há de mais contemporâneo que a aparência de atraso e retrocesso histórico?

Trata-se, ainda, de buscar nos arquivos da modernidade periférica pistas que nos abram – quem sabe – novos caminhos para uma reflexão crítica sobre a problemática do atraso e, de maneira mais ampla, sobre a *cronopolítica* do mundo contemporâneo (aqui sim no sentido do atual). É com esse propósito que me volto ao programa antropofágico, como foi concebido e praticado pelo poeta, ensaísta e dramaturgo Oswald de Andrade a partir dos anos 1920, e a suas ressonâncias históricas e atuais dentro e fora do Brasil.

Para que fique claro, não se trata de empreender mais uma retomada da fatídica reflexão sobre o tema da “brasilidade”. A consideração modernista sobre a possibilidade de uma contribuição brasileira à cultura universal – ponto de partida da proposta antropofágica – interessa aqui na medida em que aí se expressa com peculiar clareza uma visão do mundo internacional moderno e uma concepção de tempo histórico elaborada de um ponto de vista conscientemente periférico, à (contra-)luz da qual proponho aqui abordar o problema da contemporaneidade.

Este ensaio tem origem em uma surpreendente afinidade – em certos pontos, quase simetria de contornos – entre o projeto do modernismo antropofágico brasileiro dos anos 1920 e um certo discurso filosófico japonês do período entreguerras, que propunha a superação ou a ultrapassagem da modernidade ocidental (*kindai no chokoken*). Entre essas duas formações discursivas, cujas evidentes diferenças de estilo, gênero e campo nem é preciso apontar, chama atenção a afinidade do modo como em cada caso se teoriza a relação entre o particular da nação e o contexto mundial na dialética entre tradição e modernidade, particular e universal, com vistas,

em última instância, a um acerto de contas com a ideia do atraso pós-colonial da periferia do capitalismo. Contemporaneidade aqui é também o nome que dou a essa afinidade discursiva.

Em um dos prefácios ao romance *Macunaíma* – omitidos na ocasião de sua primeira publicação, em 1928 – Mário de Andrade observava que “depois de pelejar muito verifiquei uma coisa me parece que certa: o brasileiro não tem caráter”. Afastando a ambiguidade do termo, explicava ainda que “com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo”.²⁷² *Macunaíma*, o “herói sem nenhum caráter” mas também “herói de nossa gente”, não deixava de se anunciar – ainda que com farta dose de humor, que barrava toda possibilidade de identificação completa – como alegoria do brasileiro.

Enquanto isso, tanto o romance como o prefácio acabavam por corroborar a ambiguidade, no mais inerente à própria ideia de caráter, entre o sentido de honestidade, ética e moral e o de conjunto de traços distintivos, sejam estes pessoais ou referentes a uma coletividade. Certo é que o “caráter” aparece aí sempre através de sua ausência ou negação. De modo que se o livro se entende ou ao menos se deixa entender como intervenção no debate sobre a brasilidade, não o faz como mera contribuição adjetiva, e sim como provocação e mesmo desconstrução da própria ideia de caráter nacional, ao menos no que toca ao caso brasileiro. Sem pretender com isso reduzir a polissemia da obra e do próprio personagem, vale por hora reiterar a importância dessa privação de caráter – que acompanha, curiosamente, o projeto de

²⁷² Segue a citação completa: “O que me interessou por *Macunaíma* foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelejar muito verifiquei uma coisa me parece que certa: o brasileiro não tem caráter. Pode ser que alguém já tenha falado isso antes de mim porém a minha conclusão é (uma) novidade pra mim porque tirada da minha experiência pessoal. E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na história na andadura, tanto no bem como no mal”. Mário de Andrade. “1º Prefácio”. In: *Macunaíma*. São Paulo: Projeto Livro Livre, 2016, p. 125.

“desgeograficar” ou “desregionalizar”²⁷³ o país empreendido por Mário no romance como em seus textos teóricos.

Se em *Macunaíma* o problema do caráter nacional apenas revela sua silhueta em meio à mata nada virgem da ficção, é no “Manifesto antropófago” – publicado por Oswald de Andrade também em 1928 – que o tema vem à luz em primeiro plano, ainda que, também aqui, não desprovido de ambiguidade. “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”,²⁷⁴ lê-se nas primeiras linhas do texto. À pergunta pela identidade do sujeito da antropofagia, público e crítica responderam ao longo dos anos, repetidamente e de maneira ainda mais uníssona que no caso do romance de Mário: nós brasileiros. “Só a antropofagia”, e portanto nada mais concreto ou propriamente essencial e definido “nos” une e caracteriza. Na antropofagia oswaldiana, a ideia do caráter nacional brasileiro como essência vazia, cuja unidade não é uma essência, mas antes um incorporar incessante do outro ou, como coloca Pedro Duarte, um “comer toda essência”,²⁷⁵ adquire sua forma mais emblemática.

É certo que isso não impede que se vislumbre aí, ao mesmo tempo, referência quase paródica ao clamor final do “Manifesto do Partido Comunista”, assinado por Karl Marx e Friedrich Engels em 1848: “Proletários de todos os países, uni-vos!”.²⁷⁶ Dirigindo-se à humanidade como um todo, Oswald pareceria então responder ao chamado apoteótico do Partido Comunista com uma negativa irônica, que recusa a possibilidade de uma união ou identificação universal de classe ao afirmar como única

²⁷³ Referindo-se ao romance, Mário afirma que este “possui aceitação sem timidez nem vanglória da entidade nacional e a concebe tão permanente e unida que o país aparece desgeograficado no clima na flora na fauna no homem, na lenda, na tradição histórica ate quanto isso possa divertir ou concluir um dado sem repugnar pelo absurdo”. Mário de Andrade. “2º Prefácio”. *Ibidem*, p. 127. E ainda: “Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico”. Mário de Andrade citado por Haroldo de Campos em *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973, pp. 78-79.

²⁷⁴ Oswald de Andrade. “Manifesto antropófago”. In: *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 13.

²⁷⁵ Pedro Duarte. “A alegria da influência: o Brasil modernista de 1928”. *Revista Serrote* #13. São Paulo: IMS, 2013.

²⁷⁶ Karl Marx e Friedrich Engels. “Manifesto do Partido Comunista”. Tradução de José Barata Moura. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1848/ManifestoDoPartidoComunista/index.htm>.

identidade comum a figura antissocial por excelência do antropófago. Nesse sentido é que pode afirmar a antropofagia como “única lei do mundo” – e não somente do Brasil –, “expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos”.²⁷⁷ Lido assim, à sombra do texto de Marx e Engels, o manifesto oswaldiano revela seu aspecto universal (para não dizer universalista), além da reflexão sobre o caráter nacional brasileiro. No entanto, aqui também a aparente ambivalência é constitutiva da proposta antropofágica, que combina particular e universal na definição da cultura nacional tupi-brasileira.

Esse aspecto antissocial, sem moral e sem virtude do antropófago, avesso a qualquer projeto coletivo, acaba por aproximá-lo da falta de caráter de Macunaíma. Falta ou falha de caráter, enfatizada, aliás, em outra encarnação da figura do comedor de gentes, na obra de outro grande mestre da literatura moderna: o escritor e herói revolucionário chinês Lu Xun. Em *Diário de um louco*, publicado dez anos antes do “Manifesto antropófago”, Lu Xun conta a história do homem acometido por uma espécie de paranoia que o leva a crer que todos a sua volta comem seres humanos. Em um dos trechos mais conhecidos do conto, o relato do protagonista é especialmente relevante a esse respeito:

Lembro-me que em tempos antigos as pessoas frequentemente comiam seres humanos, mas minha memória anda turva quanto a isso. Tentei averiguar, mas meu livro de história não tem cronologia, e leem-se no topo de cada página as palavras “virtude” e “moralidade”. Não conseguindo dormir, li intensamente toda a noite, até que comecei a enxergar palavras entre as linhas: o livro inteiro começou a encher-se com duas palavras: “comer humanos”.²⁷⁸

Também em Lu Xun a prática antropofágica aparece não apenas em oposição à falsa virtude e à moralidade burguesa de fachada, mas como verdade última de ambas. Assim como a “realidade social, vestida e opressora” de que fala o “Manifesto antropófago”, virtude e moralidade encobrem aqui o fundo antropofágico da cultura

²⁷⁷ Oswald de Andrade. “Manifesto antropófago”. Op. cit., p. 13.

²⁷⁸ Lu Xun. *A Madman's Diary*. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/lu-xun/1918/04/x01.htm>>.

– no caso, sobretudo da cultura chinesa tradicional, “sem cronologia”, e de seus resíduos no presente do conto. À diferença de Oswald, a antropofagia aparece em Lu Xun com sentido decididamente negativo. E vale lembrar que não se trata no conto de simples canibalismo, ou seja, de comer o outro para saciar a fome, e sim do ritual antropofágico de apropriar-se da força do inimigo, como fica claro no episódio do homem que surrara o outro até a morte, tendo em seguida comido o coração e o fígado da vítima “como meio de aumentar sua própria coragem”.²⁷⁹ No mais, em Lu Xun a antropofagia não descreve – como para Oswald – uma relação com o estrangeiro: são, ao contrário, os próprios chineses comendo uns aos outros. Comilança da qual a tradição confucionista aparece como cúmplice, em suas várias narrativas edificantes de episódios de filhos oferecendo sua carne aos pais e pais oferecendo a carne de seus filhos a príncipes e imperadores.²⁸⁰

Considerado pela crítica o primeiro conto moderno escrito em chinês, *Diário de um louco* surge em um momento de intensa ebulição social e política: sete anos após a Revolução Xinhai, que derrubou a dinastia Qing e estabeleceu a República da China, e um ano antes do Movimento de 4 de Maio, em que intelectuais e sociedade civil protestaram contra o tratado de Versalhes e a concessão de Shandong ao Japão. Um dos intelectuais mais ativos no 4 de maio, Lu Xun foi também figura central no Movimento da Nova Cultura, que combateu o Confucionismo e as tradições da “velha China”, pregando, entre outras coisas, uma renovação radical da escrita chinesa. Morto em 1936, foi canonizado após a Revolução Comunista de 1946, citado frequentemente por Mao Zedong, que chega a referir-se a ele como o “santo da China moderna”. Vale salientar, porém, que se Lu Xun era crítico ferrenho do passado, tampouco recebia o futuro e os valores da modernidade europeia de braços abertos – seja na forma do racionalismo e esclarecimento, seja em sua forma marxista. Não há resposta clara, proposta de futuro, utopia ou prescrição em Lu Xun – apenas uma vaga esperança. O fim de *Diário de um louco* é emblemático nesse sentido: “Talvez ainda existam crianças que nunca comeram humanos. Salvem as crianças...”.²⁸¹

²⁷⁹ Lu Xun. *A Madman's Diary*.

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ Ibidem.

Coincidindo no diagnóstico da antropofagia como raiz da cultura, Oswald difere de Lu Xun ao afirmá-la como valor positivo. Se a antropofagia aparece no início do manifesto de maneira ambivalente e tendendo a princípio universal, revela-se ao longo do texto cada vez mais como definição da relação entre o Brasil e o velho mundo. Junte-se a isso o fato de que, a bem dizer, no caso do manifesto, o índio que encontra o europeu não é índio mesmo. Espécie de lobo mau dos trópicos, é um colonizador branco que chegou antes, matou o índio e vestiu sua nudez como fantasia à espera de aventureiros tardios no bosque-mata do Brasil.

Tal o teatro de paradoxos que, enquanto não resolve as contradições reais da sociedade, serve ao menos de fonte aparentemente inesgotável de inspiração poética às gerações que se seguiram. Pois se a escrita oswaldiana, na linha tênue que percorre entre o satírico e o épico, nunca chega a afirmar sem restrições a figura do antropófago, não resta dúvida de que sua recepção ao longo do século 21 tomou-a mais a sério do que o próprio autor talvez chegasse a vislumbrar. Foi-se a malvadeza e ficou como herança do modernismo a imagem idílica do antropófago redentor da brasilidade periférica.

Gesto semelhante ao de Oswald encontra-se no discurso filosófico japonês dos anos 1930 e início dos anos 1940 em torno da proposta de “superação da modernidade”. Refiro-me sobretudo à segunda geração da escola de pensamento que se desenvolveu em torno do trabalho de Nishida Kitarō no departamento de filosofia da Universidade de Kyoto no início do século 20 e que veio a ser conhecida como Escola de Kyoto. Nishida, que é tido como o fundador da moderna filosofia japonesa, estudioso de Kant, Aristóteles, William James e conhecedor profundo também da tradição budista. Cujos alunos mais destacados continuaram seus estudos na Alemanha ao longo dos anos 1920, estudando em Freiburg com Edmund Husserl e, mais tarde, com Martin Heidegger, e ao retornarem à pátria, já no final da década de 1930, assumiram posições de liderança intelectual no debate – e, por vezes, no estabelecimento de políticas oficiais – em torno da construção do império japonês no leste asiático.

“Superação da modernidade” foi o título de um debate realizado em julho de 1942 em Kyoto e publicado em setembro do mesmo ano no prestigioso periódico *Mundo Literário* (*Bungakukai*). A mesa-redonda, organizada por iniciativa do crítico literário Kamei Katsuichiro, contara com a participação de alguns dos mais ilustres intelectuais da época, reunidos para discutir os aspectos “espirituais” da modernização do Japão desde a era Meiji e o papel da intelectualidade em meio à conjuntura política do conflito armado no Pacífico e da ocupação japonesa de grande parte do leste asiático sob a égide da chamada Esfera de Coprosperidade da Ásia Oriental (*daitōa kyōeiken*). Na expressão de um dos participantes da mesa-redonda, tratava-se de promover uma reflexão profunda sobre “como ser japonês na contemporaneidade”:²⁸² um acerto de contas, portanto, e uma tentativa de tomar pé no presente a partir de uma perspectiva que se queria autenticamente japonesa.

Como aponta Richard Calichman no prefácio à tradução em língua inglesa da mesa-redonda, a ideia inicial do encontro trazia implícita a referência a dois debates anteriores que empreenderam também uma reflexão sobre o futuro espiritual do homem moderno. O primeiro, mencionado por mais de um dos participantes do encontro de 1942, fora organizado em 1933 em Paris pelo escritor Julien Benda, com a participação de grandes nomes da intelectualidade europeia da época, tais como o poeta e crítico Paul Valéry e o historiador Johan Huizinga. Intitulado “O futuro do espírito europeu”, fora traduzido e divulgado amplamente no Japão durante os anos 1930, tornando-se referência importante para a comunidade intelectual japonesa do entreguerras.²⁸³ O segundo, organizado por discípulos de Nishida na Universidade de Kyoto, entre os quais Nishitani Keiji e Suzuki Shigetaka, que participaram também de “A superação da modernidade”, fora publicado na revista *Chūō Kōron* (“Debate Central”) sob o título “A perspectiva da história mundial e o Japão” (*Seikaishiteki tachiba to nibon*).²⁸⁴

²⁸² Richard Calichman (ed. e trad.). *Overcoming Modernity. Cultural Identity in Wartime Japan* Nova York: Columbia University Press, 2008, p. x.

²⁸³ *Ibidem*, p. xi.

²⁸⁴ O debate, que contou com a participação de Nishitani Keiji, Suzuki Shigetaka, Kōyama Iwao e Kōsaka Masaaki, foi dividido e publicado em três partes como “*Seikaishiteki tachiba to nibon*” (“A perspectiva da história mundial e o Japão”), *Chuo Kōron*, janeiro de 1942; “*Tōakyōeiken no rinrisei to rekishisei*” (“Ética e historicidade da Esfera de Coprosperidade da Ásia Oriental”), *Chuo Kōron*, abril de 1942; e “*Sōryokusen no tetsugaku*” (“A filosofia da guerra total”), *Chuo Kōron*, janeiro de 1943.

O conjunto de textos reunidos sob o título “A superação da modernidade”²⁸⁵ (do qual constam as palestras de cada participante, assim como o registro do debate propriamente dito) mostra que o encontro falhara nitidamente em seu propósito de estabelecer qualquer tipo de consenso com relação ao significado de tal “superação” e mesmo no que concerne ao sentido de modernidade. Ao clamor pelo abandono completo de todo elemento moderno ocidental em nome da pureza tradicional da literatura japonesa pelo crítico Hayashi Fusao opunha-se, no outro lado do espectro, a posição marcadamente dialética dos filósofos da Escola de Kyoto, para quem a superação da modernidade ocidental tomava necessariamente a forma de uma espécie de *Aufhebung* do Ocidente operada pela subjetividade nacional japonesa.

À diferença do simpósio de 1942, no debate entre os jovens membros da Escola de Kyoto sobre “a perspectiva da história mundial”, a convergência é patente não só no que tange ao significado da modernidade mas também em relação à missão reservada ao Japão como sujeito da superação da modernidade ocidental. De tal modo que não seria exagerado especular que a própria ideia de superação da modernidade, utilizada como título do encontro organizado por Kamei, se inspira no teor do debate anterior entre os discípulos de Nishida. Em linhas gerais, os jovens filósofos convergem em uma afirmação do Japão contemporâneo como ponto de vista privilegiado para a compreensão da história mundial, a partir do qual se tornava possível a superação da visão eurocêntrica do mundo moderno rumo a um novo paradigma de universalidade.

Segundo Nishitani Keiji, a época moderna observada a partir da perspectiva da “filosofia da história mundial” define-se sobretudo pela expansão das fronteiras da Europa sobre o restante do globo terrestre. É somente a partir dessa expansão, observa, que se pode falar em um “mundo mundial” (*sekaiteki sekai*). Até então, o que havia eram apenas mundos regionais (*chiikiteki sekai*) sem relação direta uns com os outros. A expansão colonial da Europa teve, portanto, como consequência principal a unificação ou “mundificação” do mundo. E tal processo fora a condição para o desenvolvimento do que Nishitani chama de uma “consciência de mundo”:

²⁸⁵ Takeuchi Yoshimi (ed.). *Kindai no chōkoku*. Tóquio: Tozanbō, 1979.

Na idade moderna, a Europa expandiu sua influência por todo o mundo. Pela primeira vez o mundo abriu-se como totalidade e foi percebido conscientemente como “mundo”. [...] [Antes disso] tal consciência de mundo não existia no leste ou no oeste asiático e tampouco na Europa. O fato de ter sido a Europa moderna a primeira a iniciar esse processo é a razão pela qual a idade moderna europeia veio a ser a idade moderna mundial.²⁸⁶

No entanto, acrescenta Nishitani, o mundo que se abre enquanto tal na idade moderna apresenta-se como mundo europeu; a consciência de mundo da modernidade determina-se pela identificação imediata entre a Europa e o mundo. De modo que a era moderna, apesar de dar um passo fundamental em direção ao estabelecimento de uma consciência de mundo, precisa ser superada para que o mundo possa ser concebido em seu sentido originário. E a história mundial como entendida desde a modernidade – da qual a filosofia europeia moderna da história constitui a mais acabada expressão teórica – não passa de uma história do “mundo europeu” em sua expansão colonial pelo resto mundo. A partir dessa perspectiva, os demais “mundos regionais” com os quais a Europa estabeleceu contato veem-se relegados ao papel de subalternos em relação ao domínio político, econômico e cultural da Europa. E no momento em que a hegemonia europeia sobre o resto do mundo mostra-se insustentável, é apenas como “crise” – crise da Europa, crise da ciência, crise do espírito – que os intelectuais europeus são capazes de perceber a situação.

Porém, enxergada do “ponto de vista histórico mundial”, sugerem os participantes do debate, a situação de crise do mundo europeu moderno revela-se como a condição para que a história finalmente se mostre enquanto tal; isto é, não simplesmente a história da expansão colonial europeia pelo resto do mundo, mas a história da interação entre múltiplos “mundos regionais” que então começam a libertar-se do jugo europeu e, com isso, a ocupar a posição de sujeito histórico (*rekishiteki shutai*). Nesse sentido, a partir da perspectiva privilegiada que assumia o Japão no novo momento histórico, a crise europeia é entendida não como fenômeno

²⁸⁶ Nishitani Keiji. “Sekaishi no tetsugaku”. In: *Sekaishi no riron*. Tóquio: Tōeisha, 2000, p. 18.

interno ao espírito europeu, mas sim como processo de resistência *externa* ao imperialismo ocidental.

Era em meio a tal conjuntura que os filósofos da história mundial articulavam o papel central do Japão como líder ativo desse movimento de resistência e libertador da Ásia do domínio colonial europeu. “Para tornar-se um mundo verdadeiramente mundial”, argumenta Nishitani, “o mundo teve que esperar até a era atual, em que povos ativos (*nōdōtekina minzoku*) começaram a aparecer fora da Europa, despedaçando o mundo europeu.”²⁸⁷ Enquanto “subjetividade nacional” cuja missão consistia em liderar a resistência contra o imperialismo ocidental, o Japão surgia também como o lugar, o *topos*, a partir do qual se podia apreender a história mundial da forma originária. De modo que o caráter privilegiado do Japão como ponto de vista da história mundial não advém da possibilidade de uma apreensão “mais objetiva” da história, e sim da possibilidade de superação da própria ideia moderna de objetividade, através da síntese entre objetividade e subjetividade, capaz de operar um tipo de revolução epistemológica na filosofia da história.

Nessa altura, a questão do ponto de vista histórico mundial japonês como síntese de objetividade e subjetividade desemboca no discurso sobre a essência da nacionalidade (*minzokusei*) japonesa. A condição de possibilidade dessa síntese, argumenta Kōsaka Masaaki, outro participante do debate, reside na fundação da nacionalidade japonesa no “nada absoluto” (*zettai mu*). Fundada no nada absoluto, a subjetividade japonesa caracterizava-se como universalidade ainda mais universal que aquela fundada no universal ontológico (*yuteki fuben*) concebido pela filosofia europeia moderna.²⁸⁸ Ao contrário de outras nações que têm um caráter nacional definido, argumenta Kōsaka, a subjetividade japonesa, devido a seu caráter sem substância última – em outras palavras, a sua ausência de caráter –, permite tal síntese, na medida em que se apresenta ao mesmo tempo como objetiva e subjetiva.

Nas palavras de Takahashi Tetsuya, os adeptos da “filosofia da história mundial” percebiam a situação geopolítica do mundo no início dos anos 1940 como resultado de dois paradoxos históricos: “Por um lado, a expansão europeia pelo resto

²⁸⁷ Ibidem, p. 47.

²⁸⁸ Cf. Kosaka Masaaki. *Rekishiteki sekai* (Historical World). Tóquio: Iwanami, 1944, pp. 297s.

do mundo tornou a Europa dependente das regiões que acreditava dominar. Por outro, a negação do domínio mundial europeu cabia justamente ao ‘outro’ mais europeizado”.²⁸⁹ A estes se acrescenta um terceiro paradoxo, não explicitado mas determinante no discurso da filosofia da história mundial, a saber: que o caminho de negação e resistência ao colonialismo europeu consistia em invasão e dominação coloniais japonesas do leste asiático. O argumento em favor de um universalismo mais amplo e inclusivo sob a égide do império multirracial japonês acabava por servir como justificativa e embasamento teórico do colonialismo.

Nos idos da década de 1980, época em que a intelectualidade brasileira juntava os cacos do projeto de nação interrompido pelo golpe de 1964 e se dividia entre o amargo acerto de contas com o legado da ditadura civil-militar e a tarefa de retomar o passo (e, oxalá, as rédeas) do processo de democratização, o crítico literário Roberto Schwarz volta-se ao contexto do modernismo dos anos 1920, tão celebrado pela contracultura da década anterior. O resultado da análise é um balanço nada favorável da contribuição do modernismo antropofágico para a construção socioespiritual da nação. O diagnóstico do crítico, que resumia o gesto fundamental do modernismo antropofágico como a tentativa de “uma interpretação triunfalista de nosso atraso,²⁹⁰ virava a mesa do discurso cultural da esquerda pós-golpe ao cutucar a ferida do nacionalismo que esta compartilhava com seus algozes de farda.

Ao denunciar o triunfalismo do projeto antropofágico, que pretendia resolver o problema do Brasil num passe de mágica por uma simples inversão de sinal, Roberto Schwarz aponta – e é esse aspecto, sobretudo, que me interessa aqui – o incômodo fundamental que o projeto pau-brasil antropofágico implícita ou explicitamente tratava de sanar: o mal-estar (da classe intelectual) com relação ao atraso e à falta de originalidade da cultura nacional. De modo que o ponto de partida de sua análise encontra-se não propriamente no atraso em si, mas na *percepção* do atraso, no “mal-estar” gerado pela experiência do “caráter *postiço, inautêntico, imitado* da vida cultural

²⁸⁹ Takahashi Tetsuya. “‘Unmei’ no toporoji. ‘Sekaishi no tetsugaku’ to sono kansai”. In: *Kioku no echika*. Tóquio: Iwanami, 1995, p. 190.

²⁹⁰ Roberto Schwarz. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 37.

que levamos”. Se por um lado o alvo principal de Schwarz em “Nacional por subtração” encontra-se no discurso da pureza nacional, que “coloca todo o mal no exterior” em nome da preservação da “substância autêntica do país”, por outro o texto tampouco deixa incólume a tentativa (reconhecidamente mais sofisticada) de resolver a questão de maneira puramente teórica através de “objeções filosóficas ao conceito de originalidade”,²⁹¹ como se o dito mal-estar não escondesse um problema real na própria constituição social do país. E é nesta última categoria que se enquadra o programa antropofágico oswaldiano.

Saída filosófica para o mal-estar com o caráter imitativo da cultura nacional – percebida como inexoravelmente devedora e atrasada em relação à modernidade europeia – era o que buscava também o discurso da “filosofia da história mundial”. E se por um lado a ideia de purificação da cultura nacional, expressada de forma emblemática na intervenção de Hayashi Fusao citada acima, tampouco estava ausente do cenário cultural japonês da época, por outro a posição dos jovens membros da Escola de Kyoto alinhava-se de maneira surpreendente à proposta antropofágica. Em oposição ao nacionalismo “por subtração” da xenofobia cultural provinciana e maniqueísta, oferecem uma solução cosmopolita e dialética ao complexo de inferioridade da cultura nacional, que de atrasada e inautêntica passa a ser *vista* como superior à própria modernidade estrangeira, justamente por sua capacidade de absorção e incorporação do outro.

Também não é simples coincidência que em ambos os casos se trate de discurso elaborado por intelectuais marcados pelo contato *in loco* com a cultura europeia, da qual vieram a perceber-se simultaneamente como herdeiros e excluídos. Dito de outro modo, ambas as propostas são profundamente marcadas pela experiência – inesperada e traumática em mais de um sentido – de si mesmo como “outro” do europeu. Tampouco é casual que a solução filosófica da questão se dê – cá e lá – através da concepção de um caráter nacional vazio, encarnação particular de uma universalidade ainda mais universal do que aquela que a Europa moderna fora capaz de engendrar. Em ambos os casos, trata-se de uma reflexão cujo ponto de partida encontra-se no mal-estar com o atraso nacional, com a modernidade tardia,

²⁹¹ Ibidem, p. 47.

com a dificuldade de desvencilhar-se dos aspectos “feudais”, pré-modernos de um Estado-nação que almejava, no dizer de Mário de Andrade, unir-se ao “concerto das nações civilizadas”. Na colocação japonesa, formulada em termos de “superação da modernidade”, o aspecto temporal do problema, o intuito de “tirar o atraso”, ou, melhor ainda, de usá-lo como trampolim para queimar uma etapa no processo de desenvolvimento nacional, é patente. Mas tal aspecto não deixa de ser determinante no caso brasileiro.

Nesse sentido, Schwarz sublinha o “progressivismo *sui generis*” do “Manifesto antropófago”, que “se completa pela aposta na tecnificação, através da qual se poderia, quem sabe, saltar da sociedade pré-burguesa diretamente ao paraíso”.²⁹² Progressivismo que ganharia versão ainda mais extrema na voz de Caetano Veloso, cuja poesia intelectual-popular alça o índio da condição de primitivo à de “mais avançado que a mais avançada das tecnologias”.²⁹³ E não é à toa que a ideia de pular etapas no caminho da modernização assim como a de superar a modernidade são tropos recorrentes nesse enorme jogo de espelhos geopolítico no qual “pré” e “pós” se confundem e se intercambiam no esforço sisífico da periferia.

No “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, Oswald de Andrade refere-se ao trabalho “ciclópico” da geração futurista (anterior ao modernismo de 1920), que consistira em “acertar o relógio império da literatura nacional”. Na visão otimista desse texto de 1924, a etapa de sincronização estaria já realizada, e a tarefa da ordem do dia colocava-se então como a de “ser regional e puro em sua época”. Dessa necessidade do regionalismo puro (no sentido aqui da nação como região) brota a metáfora do pau-brasil, a poesia para exportação, a contribuição brasileira, regional, nacional ao cenário cultural internacional contemporâneo. O esforço de entrada cultural na modernidade parece, portanto, unir o temporal ao econômico, dividindo-se entre duas tarefas ou etapas ou oscilando entre uma e outra: o acerto do relógio, por um lado, e a produção de uma “poesia para exportação”, por outro.

Eduardo Jardim observa que a inflexão do movimento internacionalista que visava a “acertar o relógio”, isto é, à busca imediata de contemporaneidade, em um

²⁹² Ibidem, p. 37.

²⁹³ Caetano Veloso. “Um Índio”. In: *Bicho* (álbum). Phillips, 1977.

projeto de retomada do nacional marca o início da segunda fase do modernismo brasileiro – um passo atrás, talvez, mas necessário na continuação da busca do moderno. A lógica dessa “alteração de rumos”, como descreve Eduardo Jardim, expressa-se de forma emblemática em carta de 1924 de Mário de Andrade a Sebastião Inojosa. Mário argumenta que

o Brasil pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da terra tem que concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a civilização.²⁹⁴

Representação exemplar do mundo internacional moderno, a formulação dá o que falar. Reconhece e valoriza o conjunto de nações que “dirigem” a civilização, às quais caberia ao Brasil juntar-se, ao mesmo tempo que sugere, para tal fim, o caminho da “individualização”. Oferece assim testemunho vivo da situação descrita por Naoki Sakai segundo a qual o internacional precede o nacional; isto é, a exigência de uma reflexão sobre o “caráter nacional” advém não de uma necessidade intrínseca à comunidade que se quer definir, e sim da organização política do mundo sob a forma de Estados-nação.²⁹⁵

Vale ainda sublinhar a riqueza semântica da metáfora do “concerto das nações”, a que Mário de Andrade se refere repetidamente na época. O concerto é, por um lado, símbolo por excelência da erudição musical, da alta cultura europeia em que o Brasil já há décadas vinha lamentando sua incapacidade de inserção. (Vide o caso do compositor de polcas que sonhava com a autoria de uma sinfonia à moda dos grandes clássicos europeus narrado por Machado de Assis em um “Um homem célebre”.²⁹⁶) Mário, que ao longo de sua obra não poupa referências ao contexto

²⁹⁴ Mário de Andrade. “Carta a Sebastião Inojosa”. Apud Eduardo Jardim, “O Que Significa Ir Além das Fronteiras?”. In: *Revista Semear* 6. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_08.html>.

²⁹⁵ Naoki Sakai. “The Microphysics of Comparison. Towards the Dislocation of the West?”. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0613/sakai1/en>>.

²⁹⁶ Machado de Assis. “Um homem célebre”. Disponível em: <<http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/MachadodeAssis/umhomemcelebre.htm>>.

popular brasileiro, não fala aqui da “roda de samba” das nações civilizadas, e sim, repetidamente, do concerto. Por outro lado, compare-se a imagem de trabalho conjunto e cooperação mútua do concerto com a famosa metáfora de Fritz Strich da literatura mundial como um mercado onde as nações compram e vendem seus tesouros culturais,²⁹⁷ de modo que fique claro o aspecto um tanto ingênuo da representação andradiana do mundo internacional em que ele tratava de inserir o Brasil.

Frente a tudo isso, o “Manifesto antropófago” apresenta-se decididamente um passo adiante no caminho dialético do modernismo brasileiro. Passo maior que a perna, talvez, na tentativa de pular etapas no caminho de superação da modernidade. Mas quem nunca? A mesma fantasia move, como se viu, a proposta de superação da modernidade como a entenderam os filósofos da Escola de Kyoto. E habita também o âmago de boa parte do bem-intencionado discurso utópico da esquerda das décadas que se seguiram. Roberto Schwarz chega a afirmar que posição semelhante se encontra no próprio Marx, que especulava em carta de 1881 a Vera Zasulich sobre a possibilidade de a comuna camponesa russa alcançar “o socialismo sem interregno capitalista”²⁹⁸ com a ajuda do progresso tecnológico ocidental.

Não obstante a apropriação (oswaldiana, talvez) do título da obra de Bruno Latour, o ponto que eu gostaria de sublinhar nesse esquema não se refere ao “ridículo” que, segundo o autor de *Jamais fomos modernos*,²⁹⁹ acompanha os pensadores pós-modernos na medida em que se arrogam a posição de sucessores de algo que nem mesmo começou. Tampouco pretendo demorar-me aqui no fato de que o latouriano Eduardo Viveiros de Castro, com sua “metafísica canibal”,³⁰⁰ acaba por retomar implicitamente o projeto de superação da modernidade ocidental através da mediação redentora de um elemento primitivo, levando a cabo o projeto oswaldiano (embora este último ponto seja parte relevante de uma discussão mais extensa sobre a antropofagia “de cá pra lá”).

²⁹⁷ Fritz Strich. *Goethe and World Literature*. Londres: Routledge, 1949, p. 31.

²⁹⁸ Roberto Schwarz. “Nacional por subtração”. Op. cit., p. 37.

²⁹⁹ Bruno Latour, *Jamais fomos modernos*. Trad. Carlos Irineu da Costa (São Paulo: Editora 34, 2009).

³⁰⁰ Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas canibais. Elementos para uma antropologia pos-estrutural*. São Paulo: Cosac e Naify, 2015.

Antes, quero chamar atenção para o fato de que, em tais formulações sobre a possibilidade de superação ou ultrapassagem da modernidade, queima de etapas no processo de modernização e outros artifícios de política temporal, o que se expressa em última instância é uma certa visão do problema do “desenvolvimento desigual e combinado” em termos da existência de distintas e estanques temporalidades históricas – que não abre mão, contudo, do recurso à ideia de progresso linear. Mais ainda, que em toda tentativa de recuperar o tempo perdido, tirar o atraso, queimar etapas, “acertar o relógio império” ou juntar-se por fim ao concerto das nações civilizadas a partir de uma suposta característica nacional perde-se de vista um outro sentido da contemporaneidade, não como simultaneidade e harmonia, mas como coexistência e possibilidade de diálogo em um mundo dissonante. É sobretudo a experiência desse tempo que me interessa resgatar.

A primeira formulação do conceito de “desenvolvimento desigual e combinado” encontra-se em texto de Léon Trótski de 1905, em que o teórico e líder revolucionário refletia sobre as falhas da precedente Revolução Russa.³⁰¹ Como fica patente neste texto e na obra posterior de Trótski, o conceito em sua origem dizia respeito não tanto a disparidades entre nações mas principalmente a discrepâncias dentro de um mesmo Estado-nação: a Rússia, no caso, onde se encontravam ao mesmo tempo

todos os estágios da civilização: desde a selvageria primitiva das florestas setentrionais, onde se alimentavam de peixe cru e faziam suas preces diante de um pedaço de madeira, até as novas condições sociais da vida capitalista [...] a indústria mais concentrada da Europa sobre a base da agricultura mais primitiva.³⁰²

Tal situação, segundo Trótski, não era efeito de alguma particularidade cultural russa, e sim característica comum a nações historicamente atrasadas, cujo desenvolvimento “conduz necessariamente a uma combinação original de diversas

³⁰¹ Léon Trótski, *História da Revolução Russa*. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/trotsky/1930/historia/cap01.htm>>.

³⁰² Léon Trotsky apud Michael Löwy. “A teoria do desenvolvimento desigual e combinado”. *Outubro*, n. 1, 1998.

fases do processo histórico”. A “desigualdade do ritmo” surgia, assim, como a lei “mais geral” do processo histórico, que se manifestava, porém, de forma mais notável nos países atrasados. Dessa desigualdade de ritmo, afirma Trótski, decorreria então uma

outra lei, que, na falta de denominação mais apropriada, pode-se chamar de *lei do desenvolvimento combinado*, no sentido da reaproximação das diversas etapas, da combinação de fases distintas, da amálgama de formas arcaicas com as mais modernas³⁰³.

É a partir desse arcabouço teórico que Trótski recoloca a seu modo o problema da possibilidade de “saltar por cima dos graus intermediários” no processo de desenvolvimento que já desde os tempos de Zasluch ocupava os esforços teóricos dos revolucionários russos. Essa possibilidade, afirma Trótski, “não é completamente absoluta”. Sobretudo na medida em que um país atrasado “rebaixa frequentemente o que ele pede emprestado e pronto a usar no exterior para adaptar a sua cultura mais primitiva”.³⁰⁴ De modo que o método antropofágico, por assim dizer, não garantiria a superação nem mesmo o alcance do nível mais adiantado de desenvolvimento do outro. Ao contrário, tende a incorporar o elemento mais desenvolvido rebaixando-o ao contexto local, mais primitivo. Ainda assim, a possibilidade de pular etapas tampouco se exclui de todo, especialmente na medida em que, como reconhece Trótski, o capitalismo conectou todos os países entre si, fazendo do mundo “um só organismo econômico e político”.³⁰⁵

Nos anos 1930, com vistas a explicar as origens do nazifascismo, o filósofo Ernst Bloch propõe uma formulação análoga da questão no contexto da Alemanha. Bloch introduz a expressão “contemporaneidade do não contemporâneo” para descrever a situação da sociedade alemã do início do século 20, em que se encontravam lado a lado, segundo ele, as mais primitivas formas de organização social e as últimas novidades do capitalismo moderno. “Nem todas as pessoas existem no

³⁰³ Léon Trótski, *História da Revolução Russa*. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/trotsky/1930/historia/cap01.htm>>.

³⁰⁴ Ibidem.

³⁰⁵ Ibidem.

mesmo agora”, escreve Bloch. “Ou só externamente, pelo fato de que todos podem ser vistos hoje. Mas isso não significa que estão todos vivendo no mesmo tempo com os outros.”³⁰⁶ Ele conduzia assim o problema do desenvolvimento desigual e combinado até o nível de uma argumentação metafísica sobre o tempo histórico. Na formulação de Bloch, é decisiva a noção de que “nem todas as pessoas vivem no mesmo agora”, isto é, a ideia de que diferentes povos e diferentes habitantes do mesmo Estado-nação encontram-se não só em estágios distintos de desenvolvimento econômico, como já afirmara Trótski, mas, de modo ainda mais fundamental, em temporalidades distintas e estanques. Na expressão “contemporaneidade do não contemporâneo” (*Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit*) estão em jogo, portanto, ao menos dois sentidos de contemporaneidade: o primeiro como tempo “externo”, do hoje em que as pessoas são “vistas”, e o segundo como tempo histórico mais fundamental, em que realmente existem.

Não por acaso a expressão de Bloch foi frequentemente traduzida em português como “contemporaneidade do não coetâneo”, dando conta, dessa forma, da diferença semântica entre as duas instâncias da mesma palavra alemã, como foi o caso entre os pesquisadores do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb), para quem essa noção constituiu um conceito central para a compreensão da realidade brasileira nos idos da década de 1950. Citando Bloch em palestra proferida em 1956, o sociólogo e político Alberto Guerreiro Ramos, um dos mais destacados membros do Iseb, dizia do Brasil que é o país “em que se registra a mais eloquente ilustração da contemporaneidade do não coetâneo, pois apresenta ‘aspectos bem definidos de todas as etapas do desenvolvimento da sociedade humana’”.³⁰⁷ No auge do projeto desenvolvimentista brasileiro, momento em que, segundo Guerreiro Ramos, os pesquisadores do Iseb se empenhavam “na obra comum de emancipação do Brasil” através da “elaboração de uma ideologia do nosso desenvolvimento”,³⁰⁸ a ideia de “contemporaneidade do não coetâneo” fornecia importante balizamento teórico ao entendimento da situação brasileira.

³⁰⁶ Ernst Bloch. “Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik”. In: *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1985, p. 104.

³⁰⁷ Guerreiro Ramos, *O problema nacional do Brasil*, Rio de Janeiro: Editora Saga, 1960, p. 89.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 9.

E é com base nesse entendimento que os pesquisadores do Iseb tratavam de relacionar as vicissitudes do processo de desenvolvimento econômico a um dilema sociológico, cultural e mesmo metafísico, que ganha sua formulação mais emblemática no conceito de “redução sociológica” elaborado por Guerreiro Ramos. Tomando sua inspiração na “redução fenomenológica” de Husserl, Guerreiro Ramos almejava com a ideia de redução sociológica a possibilidade de uma interpretação da situação internacional que partisse da condição existencial fundamental de “ser brasileiro”. A partir desse ponto de vista situado em uma posição específica do mundo é que seria possível, segundo ele, interpretar de maneira adequada o mundo internacional e pensar a possibilidade do desenvolvimento. Mais uma vez, chamam atenção aqui não apenas as ressonâncias com o projeto modernista dos anos 1920 como também o paralelo com a ideia do Japão como “ponto de vista da história mundial”.

Paradoxalmente, no empenho desenvolvimentista rumo à “emancipação do Brasil”, a chamada “contemporaneidade do não coetâneo” é ao mesmo tempo enfatizada e relegada ao esquecimento: disparidades internas são tomadas seja como empecilho seja como oportunidade de promover o desenvolvimento do país *como um todo*, cuja identidade imaginária parece ignorar a impossibilidade de superar suas contradições internas. A manobra de apagamento das disparidades internas operada repetidamente no discurso intelectual brasileiro – que constitui, no mais, o alvo principal da crítica literária de Roberto Schwarz – subjaz também ao projeto filosófico-político da Escola de Kyoto. Na obra de Mário de Andrade, por sua vez, coloca-se de maneira explícita – e como projeto consciente – tanto na proposta de “desregionalização” do país como na tentativa de recuperação erudita da cultura popular.

Voltando ao problema da compreensão de tempo histórico que serve de base a tal manobra, vale salientar que entre os dois sentidos da contemporaneidade que vêm à tona na expressão de Bloch perde-se, contudo, um terceiro, que não se reduz à simples aparência “visual” de habitar o mesmo agora, mas tampouco remete a uma dimensão oculta do tempo histórico como estágio de desenvolvimento. Refiro-me ao tempo da interação, do diálogo, da convivência e da coexistência com o outro: o

modo de contemporaneidade para o qual o antropólogo Johannes Fabian cunhou o termo *coevalness*³⁰⁹ – cuja tradução literal em português como “coetaneidade” deve ser tomada em sentido diverso daquele em que essa palavra é utilizada no âmbito do Iseb. Segundo Fabian, é precisamente esse sentido fundamental da contemporaneidade que nega o discurso “alocrônico” da antropologia ao representar “o outro como distante não somente no espaço mas também no tempo”, compreendendo assim diferenças socioculturais em termos de diferenças de temporalidade.

Se a tradição marxista de pensamento não é isenta de responsabilidade nesse processo a que Fabian denomina a “negação da coetaneidade” (*denial of coevalness*), com relação à famosa carta de Marx a Vera Zasulich vale, contudo, uma ressalva. É na primeira versão da resposta de Marx à pergunta sobre a necessidade de a Rússia passar pelas mesmas etapas de desenvolvimento que a Europa ocidental (em um trecho eliminado a partir da segunda de quatro versões da carta) que o filósofo sugere que “graças à combinação singular de circunstâncias da Rússia, a comuna rural [...] pode desvencilhar-se de suas características primitivas para tornar-se um elemento da produção coletiva”. E, em seguida, no trecho mais importante a meu ver: “Precisamente por ser contemporânea (*gleichzeitig*) da produção capitalista, a comuna rural pode apropriar suas conquistas positivas sem ter de passar por suas terríveis vicissitudes”.³¹⁰ A ideia de contemporaneidade é, portanto, fundamental no argumento. Não se trata simplesmente de propor o salto de etapas em um movimento linear de desenvolvimento com a ajuda de um elemento trazido de outro contexto e outro tempo (ainda que isso também esteja em jogo), mas sobretudo de entender o desenvolvimento do capitalismo em seu aspecto inter- e transnacional, segundo o qual nem todos os países e regiões experimentam ao mesmo tempo a mesma sequência de etapas de desenvolvimento, mas nem por isso deixam de fazer parte do mesmo sistema interconectado, existindo portanto no mesmo tempo, no mesmo agora. Mais adiante, na única menção ao contemporâneo que permanece na segunda versão da carta, Marx elabora:

³⁰⁹ Cf. Johannes Fabian. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. Nova York: Columbia University Press, 2003. Sobre este ponto, ver também Pedro Erber. “Contemporaneity and its discontents”. *Diacritics* vol. 41.1. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.

³¹⁰ Karl Marx. “Entwürfe einer Antwort auf den Brief von V. I. Sassulitsch”. Disponível em: <http://www.mlwerke.de/me/me19/me19_384.htm>.

A Rússia é o único país europeu em que a produção comunal se manteve em escala nacional. Mas, ao mesmo tempo, a Rússia existe em um contexto histórico moderno: é contemporânea (*Zeitgenosse*) de uma cultura mais alta, e ligada a um mercado mundial no qual a produção capitalista é predominante.³¹¹

É com base nessa partilha do tempo com o capitalismo avançado – e não simplesmente na implantação de tecnologia ocidental como elemento isolado – que a comuna rural poderia, por assim dizer, pular etapas intermediárias pelas quais passaram *certas regiões* da Europa ocidental rumo ao desenvolvimento industrial capitalista. Não se trata aqui de preciosismo conceitual. Ao contrário, trata-se de distinguir duas concepções de tempo histórico entre as quais oscila a resposta de Marx. Na ambiguidade recalcitrante dos múltiplos rascunhos da carta, deixa-se entrever um sentido do contemporâneo – presente de maneira mais tênue no texto de Trótski e inteiramente ausente da formulação de Bloch.

Se a “contemporaneidade radical da humanidade é um projeto”, como sugere Fabian,³¹² a expansão do capitalismo transnacional nos últimos séculos contribuiu muito para sua realização. Paradoxalmente, no entanto, o mesmo sistema capitalista se alimenta das constantes criação e manutenção de fronteiras e demarcações que reforçam a *representação* de um mundo compartimentalizado entre nações, regiões e esferas culturais estanques.³¹³ Mas isso é assunto para outro ensaio.

Em meio ao embate filosófico-literário entre arcaico e moderno, mundo e nação, colônia e metrópole, que expressava em termos de geopolítica a disputa pelo destino espiritual do século 20, foi bem diferente o reservado ao modernismo antropofágico brasileiro, por um lado, e à “filosofia da história mundial”, por outro. Venerado até hoje como orgulho e modelo da originalidade e da irreverência brasileiras, o projeto oswaldiano continua a alimentar a imaginação cultural e artística dentro e fora do Brasil, ao passo que a ideia de “superação da modernidade” evoca ainda hoje em meio à comunidade intelectual japonesa a lembrança do fascismo dos

³¹¹ Ibidem.

³¹² Johannes Fabian. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. Nova York: Columbia University Press, 2003, p. xii.

³¹³ Sobre a importância da criação de fronteiras como mecanismo do capital, cf. Sandro Mezzadra e Brett Neilson. *Border as Method, or the Multiplication of Labor*. Durham, NC: Duke University Press, 2013.

anos 1930, maculando definitivamente a imagem da Escola de Kyoto por sua implicação e seu suporte teórico ao imperialismo japonês da primeira metade do século 20.

Nos anos que sucederam a derrota japonesa na Segunda Guerra Mundial, o sinólogo Takeuchi Yoshimi foi dos poucos intelectuais que se aventuraram a levar a sério e resgatar o debate dos anos 1940 em torno da superação da modernidade, confrontando assim a história do envolvimento filosófico da *intelligentsia* japonesa no projeto imperialista. Em *O que é a modernidade?*, texto que trata, entre outras coisas, do papel e da tarefa do intelectual no processo político, Takeuchi recorre a Lu Xun para pensar a possibilidade de uma intervenção intelectual na política para além (ou aquém) da prescrição de um caminho ou de uma solução pronta para os dilemas da modernidade periférica. “Resistência” (*teikō*) é o termo que ele encontra para descrever a atitude e a função política do intelectual a partir da obra de Lu Xun:

Não sei o que é a resistência. Não posso perseguir logicamente o sentido de resistência. Tenho medo da crença racionalista de que tudo possa ser trazido à presença. Temo a pressão de uma vontade irracional que subjaz à crença racionalista. E para mim isso parece ser a essência da Europa. Recentemente notei que tenho sido assombrado por esse sentimento de medo. Quando me dei conta de que muitos pensadores e escritores no Japão, exceto alguns poetas, não sentiam o que eu sentia e não temiam o racionalismo, e quando notei que o que eles haviam produzido em nome do racionalismo – incluindo o materialismo – não se parecia em nada com o racionalismo, me senti inseguro. Foi então que encontrei Lu Xun. Vi Lu Xun aguentar esse medo sozinho. Se me perguntassem o que é “resistência”, minha única resposta seria: é o que se encontra em Lu Xun.³¹⁴

Hoje mais uma vez, em meio aos desafios que se impõem no ambiente de retrocesso sociocultural que parece acompanhar em múltiplos níveis o desenvolvimento vertiginoso da ciência e da tecnologia contemporâneas, talvez seja

³¹⁴ Takeuchi Yoshimi. *What Is Modernity? Writings of Takeuchi Yoshimi*. Edição e tradução de Richard F. Calichman. Nova York: Columbia University Press, 2005, p. 64.

também essa resistência – solitária ou coletiva – a grande tarefa da arte e da estética do século 21.

Gravity ou l'insoutenable légèreté des masses

Marc Berdet ·

Résumé

Actualisant la théorie critique de la culture de masse, ce texte interprète l'expérience sensorielle du film du réalisateur mexicain Alfonso Cuarón, *Gravity* (2013), ainsi que du *spin-off* de son fils Jonás Cuarón *Aningaaq* (2013), comme les symptômes d'un cinéma nostalgique de la masse à l'écran et dans le public.

Mots-clés

Alfonso Cuarón; *Gravity*; culture de masse; théorie critique; *blockbuster*; *Titanic*; 2001. *L'odyssée de l'espace*; *La planète des singes*; *Solaris*; *Melancholia*.

Le canevas de *Gravity* (2013) est des plus dépouillés. Une équipe légère d'astronautes U.S. travaille paisiblement sur l'un de ses satellites lorsqu'ils sont soudain percutés par une masse égarée de débris spatiaux. Il s'agit d'un vaisseau désintégré progressivement entré dans le même axe de rotation qu'eux et qui – par la force de la logique centripète – revient régulièrement les heurter, décharge ponctuelle

· Formé en sociologie et philosophie, docteur de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Marc Berdet est actuellement professeur invité au Département de design de l'Institut d'art de l'Université de Brasília, où il travaille sur les utopies urbaines et la mémoire politique. Auteur en français de *Fantasmagories du capital. L'invention de la ville-marchandise* (2013); *Walter Benjamin. La passion dialectique* (2014); *Le chiffonnier de Paris. Walter Benjamin et la fantasmagorie* (2015); et, en français et en allemand, avec Thomas Ebke, de *Matérialisme anthropologique et matérialisme de la rencontre. Arpenter notre présent avec Walter Benjamin et Louis Althusser* (2014).

d'une vaste mitrailleuse de l'espace. Très vite seule survivante de la *team* criblée de ces rebuts célestes, le docteur « Stone » (pierre qui n'amasse pas grand chose de la mousse interstellaire) cherche à rentrer sur terre par tous les moyens du bord, à savoir en « sautant » comme elle peut, par la force de gravitation, de vieilles carcasses en stations spatiales désaffectées. Elle ne manque pas de déprimer sur la route, plombée par une vieille dépression, découragée par le ciel comme par la terre (à quoi bon rentrer ?), cependant que le spectateur angoisse du retour des épaves létales tournant inlassablement, rechargeant le suspense à cycle réguliers. Pour renforcer l'empathie quasi-fusionnelle avec l'unique personnage du film, l'histoire se déroule quasiment en temps réel, la 3D permet de faire fuser des météores sous les lunettes rouge et bleue des victimes, cependant qu'une musique pleine de boucles bourdonnantes fait monter l'anxiété.

Le drame du déni de la masse

Pour com-prendre – pour prendre avec nous – le film d'Alfonso Cuarón, son côté aérien, sa légèreté – vide de l'espace, indigence du synopsis, désert des personnages (deux puis un) – il faut peut-être lui trouver un contrepoids. James Cameron, en le qualifiant du « meilleur film spatial jamais réalisé »³¹⁵, nous suggère peut-être lequel : son propre *Titanic* (1997), qui pourrait prétendre à la catégorie parallèle du meilleur film maritime jamais réalisé. Un film-satellite minimaliste contre un film-paquebot maximaliste ; le film le plus en apesanteur du XXI^e siècle (100 millions de dollars tout de même) contre le plus lourd du XX^e siècle (et le plus gros budget : 200 millions de dollars).

L'un comme l'autre raconte l'histoire d'une catastrophe en milieu hostile, hors de l'orbite terrien, en pleine mer ou dans l'espace : catastrophe d'un bateau fracassé contre un iceberg pour le premier ; catastrophe d'un satellite pulvérisé par une masse de débris pour le second³¹⁶. Deux *blockbusters* : les masses élègèrent le premier comme

³¹⁵ *Variety*, septembre 2013.

³¹⁶ Chaque débris spatial étant une masse à lui tout seul, on pourrait dire qu'il s'agit là d'une masse de masses, une masse au carré, signe redoublé de la masse. Or c'est justement le propre du film que de jouer avec des signes qui semblent flotter au-dessus de leur référent réel : « guerre froide » qui n'en n'est pas une (si des débris d'un satellite soviétique viennent percuter un satellite américain, c'est à

le film du siècle passé (2,2 milliards de recettes), et se pressèrent au second à l'heure où les salles obscures semblent de plus en plus désertes au profit des écrans privés (700 millions de recettes après un mois et 10 nominations).

Il faut sûrement, dans les pas énergiques du critique de cinéma français Hervé Aubron, rappeler à cette occasion les différentes significations de *blockbuster* : film à grand succès ou best-seller, mais aussi argument massue et bombe de gros calibre, c'est-à-dire « broyeur de masse »³¹⁷. A ce titre, le Titanic, le vrai, le bateau de 1912, pourrait en effet livrer la signification profonde, littérale, du *blockbuster* : s'il n'avait pas dévié de sa trajectoire, l'indestructible paquebot aurait pu faire éclater la masse glacée de l'iceberg³¹⁸. Masse émergée venant percuter de plein fouet la masse immergée : voilà ce qui pourrait définir la stratégie de la culture de masse depuis le XIX^e siècle.

Il s'agit en effet, ici comme là, de percuter le public, de ne pas lui laisser un instant de répit (« *to not break away with the moment* », dit Sandra Bullock dans une interview), de le plonger en apnée dans une « expérience sensorielle » à couper le souffle. Cette immersion dans une expérience immédiate au plus près du corps constitue l'essentiel de *Gravity*. Avec ses rotations dans l'espace semblables à des montagnes russes, ce film renoue, à grands renforts d'effets numériques, avec le spectacle à sensation inauguré par l'esthétique du capitalisme au milieu du XIX^e siècle tel que Walter Benjamin l'analysait³¹⁹.

Au-delà de leurs histoires respectives et du pathos larmoyant qui, sans aucun doute, les leste, la raison d'être de ces deux films réside peut-être dans leur rapport singulier à la masse, à la fois le public visé, la densité de la masse de l'iceberg et la

cause d'une réaction en chaîne provoquée par un phénomène naturel), « mort » de Kowalski qui n'en n'est pas une, son « retour » qui n'en n'est pas un, « suicide » de Stone qui n'en n'est pas un, sa culpabilité qui n'en n'est pas une, sa fuite, sa renaissance : dans un style typiquement postmoderne (cf. note 15), rien n'est réel, tout est signe. Or, comme nous allons essayer de le montrer, le référent évanoui au-dessus duquel semble flotter le signifiant principal du film est, comme l'indique le titre, celui de la masse.

³¹⁷ Hervé Aubron, « Titanic et autres paquebots » in *Blockbuster. Philosophie et cinéma*, dir. Laura Odello (Paris, Les Prairies Ordinaires, 2013), p. 47. Nous nous inspirons ici de cette analyse très stimulante.

³¹⁸ D'après Conrad citant un expert auditionné après la catastrophe. Cf. Joseph Conrad, « Sur le naufrage du Titanic » (1912), in *Le naufrage du Titanic et autres écrits sur la mer*, trad. Christophe Jaquet (Paris, Arléa, 2009), p. 18-19. Cité in *ibid.*

³¹⁹ Le grand 8 fut inauguré, avec les moyens modernes de construction, en particulier le fer, au sein des premières Expositions universelles analysées dans *Paris, capitale du XIX^e siècle* comme précurseurs de l'industrie du divertissement, celle qui transforme la vie quotidienne en expérience excitante et sensationnelle, *Erlebnis*. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages* (1927-1940), trad. Jean Lacoste (Paris, Editions du Cerf, 1989).

gravité de la masse de débris tournoyant autour de la terre pour venir percuter, par vagues, le corps en apesanteur de Sandra Bullock.

Dès les années 1930, Siegfried Kracauer et Walter Benjamin avaient mis l'accent sur ces deux sens du terme de masse : à la fois public et poids, masse silencieuse de la foule rassemblée et machinerie plus ou moins bruyante de ses constructions architecturales et autres créations filmiques. Tous deux s'accordaient à dire que le cinéma oscillait entre deux tendances : l'une, progressiste, consistait à habituer le public à la densité du monde réel pour qu'il puisse mieux l'appivoiser (Chaplin en était le symbole pour l'un comme pour l'autre) ; l'autre, réactionnaire, revenait à dénier le poids de la masse pour mettre le public en apesanteur dans un monde éthéré, sacré, auratique – pour délester de leurs soucis quotidiens les « petites vendeuses qui vont au cinéma » de Kracauer³²⁰.

Du point de vue formel, le ressort des films-catastrophes, en ce sens profondément réactionnaires, réside précisément dans une dénégation de la masse et de la densité du réel : dans *Titanic*, dénégation de la masse de l'iceberg balayée d'un revers de la main par le capitaine (mais dénégations d'autres masses encore, nous le verrons) ; dans *Gravity*, dénégation de la masse de débris en mouvement par le docteur Ryan Stone, qui souhaite continuer l'initialisation d'une carte informatique sans prêter attention au danger. Dans les deux cas, ce qui génère un drame humain semble être le refus de considérer qu'une masse en mouvement est sur le point de percuter une masse inerte. Un refus parallèle à celui du spectateur qui, pour mieux jouir du blockbuster, doit dénier la logique même de la culture de masse qui le vise ?

³²⁰ Siegfried Kracauer, « Les petites vendeuses vont au cinéma » (1927) et « Cinéma 1928 » (1928), in *L'ornement de la masse*, trad. Sabine Cornille (Paris, La Découverte, 2008), p. 255-268 et 269-285. Walter Benjamin critique non seulement l'auratisation des stars de cinéma, qui éclipse le travail du reste de l'équipe de production, mais aussi les cinéastes qui, comme Abel Gance, veulent que leur art soit aussi sacré que celui du passé, et soumettre le public à une attitude religieuse devant un objet sacré – volonté qui paraît réalisée, par le blockbuster, avec ses stars et ses grands-messes publicitaires. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), in *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris, Gallimard, 2000), p. 276-277 et 287-288.

Houston ? Allo, Houston ? Allo ?

Mais déjà les différences surgissent, et peut-être que ces différences dans le rapport à la masse dans ces deux films sont l'expression d'une différence historique dans la représentation du public entre les années 1990 et aujourd'hui, ne serait-ce que par rapport au cinéma. Dans *Titanic*, la masse mouvante est encore celle des hommes, la masse inerte celle de la nature ; dans *Gravity*, c'est l'inverse, et cela par une accélération vertigineuse : les débris, auxquels s'ajoutent les fragments de constructions humaines une fois pulvérisées (celui d'une station de télévision, autrefois média pour la masse désormais devenue projectile naturel, comme si sa véritable fonction se dévoilait), viennent transpercer des figures humaines. Les hommes ne se meuvent plus, ou si difficilement, tandis que des blocs inertes viennent se jeter sur eux³²¹.

Il semble que *Titanic* exprime une dénégation de la masse que *Gravity*, lui, *transfigure*. Dénégation, à l'heure de percuter l'iceberg, d'habiter soi-même une masse, un paquebot, et de naviguer soi-même sur ce qui pour Elias Canetti constituait le symbole de la masse pesante et menaçante par excellence : la mer³²². Or si le paysage sous-marin figuré tout au long de *Gravity* par la masse de débris qui arrive par vagues et les diverses tentacules spatiales³²³ évoque lui aussi l'immensité de l'océan et de ses dangers un instant dénié par le docteur Stone, c'est sous une forme éthérée. Stone

³²¹ Autre différence : dans *Titanic*, la dénégation du capitaine est mortelle pour tout le monde, elle est très grave ; dans *Gravity*, la dénégation du docteur n'a aucune conséquence, comme le lui assure un autre personnage. Dans ce dernier cas, le refus d'admettre le danger ne met pas en œuvre la dénégation meurtrière, mais la *signale* sur un mode infantile (« ce n'est pas ta faute »), il libère le personnage (et le spectateur) du poids de la culpabilité face à l'inéluctabilité des menaces naturelles : le danger n'aurait de toute manière pas pu être évité. Conscience écologique de la vanité des actions humaines, la responsabilité en moins ? Dans *Gravity* en tout cas, l'homme ne fait plus le poids face aux dangers naturels – alors qu'il l'aurait pu dans *Titanic*. Dans un autre genre, *Melancholia*, film sur une masse astéroïde (*alien*) à la trajectoire aussi inéluctable qu'un penchant mélancolique menant à la mort (même si le premier personnage qui se suicide n'est pas celui qu'on pourrait croire), va jusqu'au bout de cette logique : la destruction de notre planète, face auxquels même les scientifiques ne peuvent ni ne comprennent rien.

³²² Elias Canetti, « Les symboles de la masse », in *Masse et puissance* (1960), trad. Robert Rovini (Paris, Gallimard, 1966), p. 83-85.

³²³ Impression maritime renforcée par les effets acoustiques comme dans une bulle. La musique de Steven Price, elle, a plutôt la fonction d'exprimer le suspense et les changements de rythme à la sauce hollywoodienne en mêlant dans ses harmonies des sons électroniques et des chants primitifs – nous allons voir bientôt pourquoi.

cherche à s'arracher non pas à une masse pesante, mais à l'absence de gravité pour, précisément, retrouver la masse : en se terminant sur une sortie aquatique non pas dans le vaste océan, mais dans un petit lac, au milieu de quelques algues marines et d'un batracien, le film suggère l'ultime arrachement non pas à une masse dangereuse, mais à une absence suffocante de gravité, et l'individu isolé renaît enfin à l'épreuve de la vraie gravité, la gravité terrestre – sorte de renaissance solitaire de l'humanité elle-même annonçant un nouveau cycle menant de la famille à la tribu et de la meute à la masse. Quant aux masses humaines, le contact avec la « base », Houston, se réduit à une personne elle-même réduite à une voix³²⁴ (et l'on ne peut s'empêcher de penser au fameux « Houston, we got a problem » et à la foule devant les écrans de contrôle et de télévision d'*Apollo 13* de 1995), et si la blague de Kowalski sur l'extinction de Facebook évoque brièvement la masse des américains, c'est pour les imaginer aussitôt plongés dans le noir, ou plus exactement coupés les uns des autres. Au contraire des films spatiaux des années 1990, dans *Gravity*, la masse a disparu, transfigurée, allégée – ou simplement absente.

Dans *Titanic*, le processus d'effacement de la masse est encore repérable. Refoulement, évidemment, de la masse du peuple, reléguée en fond de cale, sauvée de la noyade en dernier recours seulement – c'est-à-dire trop tard³²⁵. Mais refoulement aussi, hors-champ, c'est-à-dire autour du réel naufrage dont s'inspire le film, de la masse de travailleurs exploités à construire le bateau et des conseils des ingénieurs sur les défauts d'une construction à si bas prix. Depuis les années 1950, la machinerie d'Hollywood cherche elle aussi à économiser sur le nombre des figurants pour mieux garantir les bénéfices de son entreprise. Il en résulte, dans *Titanic*, qu'on économise

³²⁴ En revanche, c'est la voix de la base qui mentionne la masse menaçante, dans une ultime affinité (après c'est le silence) de ce qui reste de la masse d'en bas avec celle d'en haut.

³²⁵ L'histoire d'amour que James Cameron a choisi de placer au centre de son intrigue est précisément basée, comme les films des années 1930 analysés par Kracauer, sur la dénégation du poids des structures de classe, en l'occurrence celle de l'endogamie sociale (on se marie dans les mêmes milieux sociaux). Mais il faut noter que, si se soulagement temporaire des mécanismes de reproduction sociale, oubli du réel qui pèse sur la vie quotidienne, semble avant tout régressif, il possède aussi un aspect positif que le critique se doit de lui arracher : il exprime en effet aussi une aspiration à l'émancipation des structures de classe (motif introuvable dans *Gravity*). En ce sens, la culture de masse n'exprime pas seulement une tendance à l'aliénation, mais aussi une aspiration à l'émancipation. Max Horkheimer a analysé le développement de ce motif, dont *Roméo et Juliette* est peut-être le paradigme. Max Horkheimer, *Théorie traditionnelle et théorie critique* (1970), trad. Claude Maillard et Sibylle Muller (Paris, Payot, 1996).

en découpant la silhouette des figurants par des moyens numériques pour la multiplier à l'infini : cette masse fantomatique signale, comme celle des morts à la fin du film et comme celle de l'épave elle aussi dessinée par ordinateur, la disparition des masses, dont on peut dire qu'elle est le véritable thème du film.

Peut-être que cela signifie la disparition des masses pour le cinéma, qui fut, comme y insistait déjà Walter Benjamin dans les années 1930 (il ne fut pas le seul), l'art des masses par excellence. Ou la disparition des masses *tout court*. Atomisées, les masses resteraient-elles chez elles, devant leurs écrans privés plutôt que réunies dans les salles obscures ? C'est une question qui semble peser sur *Gravity*, avec son produit dérivé que l'on a vu surtout sur internet.

Si *Titanic* est un film de la disparition des masses (les masses qui coulent), *Gravity* pourrait en être un de la nostalgie des masses (la gravité à retrouver³²⁶). Comme son titre l'indique, le moteur de l'histoire réside dans une aspiration à la gravité, et la fin du film, enfin sur terre, ressemble à une renaissance : la renaissance à la force de gravitation newtonienne, par la ressemblance avec un enfant apprenant à marcher³²⁷.

A la recherche de la masse perdue

Le personnage principal, le docteur Stone (dont le nom seul, « pierre », résume l'aspiration à la gravité), semble avoir fui la terre par une sorte de haine de la gravité, ou à tout le moins d'une profonde tristesse liée à la gravité : sa petite fille est morte d'avoir heurté le sol suite à une chute banale. Fuyant cette gravité mortelle qui, sans se confondre avec elle, ressemble à de la culpabilité³²⁸, elle s'enivre de silence dans

³²⁶ Avec des moyens similaires, *Avatar*, de Cameron, présente le trajet inverse : non pas retourner à la maison pour retrouver la gravité originare, mais au contraire s'en échapper tout à fait pour vivre une expérience nouvelle, celle d'un corps nouveau dans un environnement nouveau.

³²⁷ Peu après un plan qui, vue des feuilles d'un arbre depuis un lac, cite *The tree of life* de Terence Malick (2011), suggérant la même renaissance cosmico-métaphysique.

³²⁸ Elle en est, là aussi, plus le signe éthéré que la véritable expression : qu'aurait-elle bien pu faire ? Ce film semble parfois, dans la plus pure logique « citramoderne », c'est-à-dire la variante réactionnaire de l'esthétique postmoderne, une suite de citations, de clins d'œil ironiques et de *signes* d'événements ou de sentiments réels, en particulier concernant la mort qui rôde. Si un personnage meurt réellement à l'écran, c'est de manière quasi-subliminale, tout comme le constat de sa mort. La « mort » de Kowalski n'en est pas vraiment une, et le « suicide » de Stone n'en n'est pas vraiment un non plus. Sur le postmoderne et le « citramoderne », voir Frederic Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), trad. Florence Nevoltry (Paris, Editions de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts,

l'espace, et cela jusqu'à, face à l'impossibilité apparente du retour, l'éventualité de la mort vite accueillie, sans résistance³²⁹. Mais son parcours est l'acceptation de cette douleur, le combat avec la mort et avec l'inertie de l'espace et la renaissance, renaissance à la gravité – cela grâce à une pichenette de Matt Kowalski qui la fait littéralement rebondir.

Ce dernier, personnage joué par Georges Clooney, paraît, lui, avoir choisi la légèreté. Durant la première scène du film, il s'amuse de tourner (et le spectateur avec lui) en vitesse autour de la station – giration non pas subie, comme toujours chez Stone, mais choisie pour une fois – en racontant des histoires, plus exactement des blagues, des anecdotes sans gravité. C'est un homme de l'espace, personnage qui, diffusant de la country music dans le vide intersidéral, est à ce vide ce que le cow-boy est au désert – symbole cette fois-ci virevoltant de la masse, grains de sable à tous les vents (il y a plusieurs types de masse, remarquait Canetti³³⁰). Kowalski incarne précisément la masse légère et divertissante, celle à laquelle peut aisément s'identifier la masse du public avide de distractions sans conséquences. A la fois routard de l'espace et conteur d'histoires drôles, Clooney semble rassembler les traits typiques du héros mâle du XX^e siècle déjà analysés par Adorno et Horkheimer³³¹, et que l'on peut retracer du cow-boy solitaire au rédempteur des foules de tours enflammées et autres véhicules qui s'emballent en un coup de *speed* : virilité, efficacité, ingéniosité, sang-froid et humour à tout épreuve. Il incarne, peut-être, le paradoxe apparent de la masse visée par la culture de masse : tout en légèreté, il ne cesse, comme le déclare lui-même le personnage, de rester « ancré dans le sol », c'est-à-dire de garder un sens « basique » des réalités (au fond superficiel) que, dans la panique, le docteur Stone (au bord de l'abîme de la mélancolie) perd de vue et que tout le film vise à lui faire

2007) sur Lynch et Perry Anderson, *Aux origines de la postmodernité* (1998), trad. Natacha Filippi et Nicolas Vieillescazes (Paris, Les prairies ordinaires, 2010) sur le citramoderne.

³²⁹ Et *Melancholia*, qui va beaucoup plus loin sur ce thème (une femme nue prend un bain de lune, mais la lumière dont elle jouit est celle d'un astéroïde qui vont les tuer, elle et la terre entière) semble, là encore, la ligne de fuite du film, mais hors du film.

³³⁰ Sur les grains de sable comme autre symbole de la masse, cf. Canetti, *Masse et puissance*, p. 91, et sur les différentes masses en général, cf. p. 11-94. Les principales propriétés de la masse selon Canetti caractérisent aussi bien, dans *Gravity*, la masse des déchets à l'écran que la masse des spectateurs plongés sans distinction dans la même densité d'une expérience sensorielle : « la masse tend toujours à s'accroître » ; « au sein de la masse règne l'égalité » ; « la masse aime la densité ». *Ibid.*, p. 27.

³³¹ Theodor Adorno et Max Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels » in *Dialectique de la raison* (1944), trad. Eliane Kaufholz (Paris, Gallimard, 1974), p. 129-176.

retrouver. En ce sens, il n'est pas choquant mais logique de voir un astronaute (Kowalski), expliquer à un médecin (Stone), que sa respiration paniquée est en train de brûler sa réserve d'oxygène. Par un effet d'inertie tout aussi invraisemblable (d'après les astrophysiciens) mais non moins indispensable au scénario (Kowalski doit se détacher de Stone pour, lui, partir en arrière et mourir dans l'univers infini, et elle glisser en avant vers la navette qui la sauvera), ce héros auquel s'identifie traditionnellement la masse disparaît dans le vide de l'espace, ne nous laissant que le poids mort de la femme mélancolique ; il n'en reste – habilement – qu'une voix qui reste hors-champ, puis s'éteint.

Kowalski réapparaît cependant au moment le plus critique – celui où Stone est en train de s'abandonner à la mort – plus roublard que jamais, prêt à sauver la jeune femme en détresse, dans une représentation qui ne se voudrait machiste qu'au second degré (tout est signe, rien ne devrait être pris au sérieux). Mais cette réapparition du héros archétypique qui a aimanté les masses tout au long du XX^e siècle n'est qu'un rêve du docteur Stone, une hallucination. Le message subliminal adressé au spectateur semble donc celui-là : les masses et son héros sont bel et bien morts³³². Pourtant, Stone, elle, ne meurt pas et, relancé par cette apparition pleine d'un sens « basique » des réalités, le film s'arrache à son inertie provisoire et repart en quête de gravité. A la fin du film, Stone amerrit non pas, comme Apollo, dans la masse gigantesque formée par l'océan à la surface de la terre, mais dans un petit lac, échappant (dernier déni de la masse) aux dangers des eaux profondes. L'héroïne est pour ainsi dire bien tombée : sa capsule heurtant le sol presque aussitôt, elle remonte presque aussitôt à la surface. Le spectateur habitué aux films catastrophes des années 1980-1990 s'attendrait alors, lorsqu'elle sort de l'eau, à une foule en délire³³³, aux flashes des photographes et aux représentants du peuple prêt à accueillir la seule survivante d'une équipe d'astronautes au service de l'humanité (on revoit la salve d'applaudissements d'individus rassemblés devant leurs écrans dans *Apollo 13*). Mais

³³² Si Cuarón a réussi à imposer, malgré les résistances d'Hollywood, une femme à l'affiche au lieu du héros traditionnel, il a réussi ce tour de force à faire qu'en l'absence de tout homme (Kowalski est mort) ce soit cependant un homme (son apparition en rêve) qui implémente à la femme en détresse l'idée nécessaire à son sauvetage ! Les femmes ne s'en sortent décidément pas sans les hommes, ne fussent-ils plus que l'image d'eux-mêmes...

³³³ Je dois ici remercier l'anthropologue XXX, avec lequel j'ai vu ce blockbuster, d'avoir insisté là-dessus.

non, pas de masse là non plus : lorsqu'elle sort de l'eau, c'est le vide autour d'elle, le vide de l'humanité comme à ses débuts, alors qu'il n'y avait encore ni horde, ni meute, ni masse.

Fait, plus encore que *Titanic*, par ordinateur, sans figurants, et avec une équipe très réduite de techniciens et d'acteurs, *Gravity* paraît un film symptomatique de la disparition des masses et, peut-être, de sa nostalgie. Sa question semble être : ne peut-on pas tout recommencer depuis le début, à l'origine de l'humanité, pour refaire à nouveau tous les cycles (tribu, horde, meute) et retrouver enfin la gravité des masses, et l'âge d'or du cinéma comme art de masse ? Dans le même mouvement (giratoire), il tente, témoigne Sandra Bullock lors d'une interview, de « revitaliser l'expérience du public au cinéma », c'est-à-dire d'attirer la masse pour lui proposer un nouveau type d'expérience immersive, bref de « refaire la masse ».

Mais pas une masse critique et progressiste. Car cette expérience n'a rien à voir avec l'épreuve de l'étranger espérée par Benjamin ou celle de la densité du réel voulue par Kracauer. Dans *2001, l'odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick, la scène de l'astronaute perdu dans l'espace suscitait l'angoisse extraordinaire d'une confrontation au tout-autre, qui annonçait une radicale mise en question de notre expérience de l'espace-temps. Dans *La planète des singes* (1968) de Franklin J. Schaffner, autre film spatial, le surgissement final du familier (la tête de la statue de la liberté) au milieu du plus étranger (une planète tenue par des singes) questionnait radicalement la condition humaine, et son avenir. Et ne parlons même pas, pour filer la comparaison avec la même période, de *Solaris* (1972) d'Andrei Tarkovski, qui répondait à Kubrick et dont l'exploration spatiale était prétexte à faire surgir l'*Unheimlich* freudien, l'étrangeté du plus proche à l'endroit du plus lointain³³⁴. Dans *Gravity*, l'euphorie de la giration compense la peur de l'inconnu, vite ramené à du connu sans aucune étrangeté. Et la confrontation avec la mort et la mélancolie, loin d'être métaphysique, se réduit à un ensemble de problèmes techniques résolus de manière ludique (des boutons chinois

³³⁴ On pourrait aussi prendre un exemple plus contemporain : *Melancholia*, film qui semble avoir anticipé sur tous les éléments de *Gravity* avec beaucoup plus de radicalité : l'inéluctabilité de la trajectoire d'une masse morte mais en mouvement venant percuter une masse vivante mais qui, comparé à la première, semble statique, incapable d'échapper à son destin ; et l'inéluctabilité parallèle d'un penchant mélancolique qui va à la mort, et y trouve même son bonheur. Alors que *Melancholia*, depuis la terre, fait l'épreuve de la plus grande altérité (la mort, une comète venue du fond de l'univers), *Gravity*, depuis le ciel, ne fait que l'expérience du chez-soi.

que l'on presse au petit bonheur la chance, et la fusée démarre). Il s'agit d'en rester au niveau de l'expérience vécue, saisissante, corporelle, de « l'expérience sensorielle » acclamée par les producteurs et les critiques peu critiques : non pas traversée de contrées étranges (*Erfahrung*), mais tour du corps (*Erlebnis*), et retour à la maison. L'apparition de Kowalski déclare : « It's time to go home » - et c'est le dernier dialogue du film.

Complément ou « spin off » : la masse retrouvée

La seule scène qui évoque, avec force sentimentalisme, une épaisseur historique, celle des entrelacs temporels de la transmission et de la culture, renvoie symptomatiquement à une scène hors film. *Aningaaq*, le court métrage de Jonas Cuarón, fils d'Alfonso et co-scénariste de *Gravity*, est un *spin-off* de *Gravity*, c'est-à-dire un « produit dérivé » mais aussi, littéralement, une œuvre « qui s'arrête de tourner ». Contrechamp de la scène où Stone parvient à joindre un Esquimau, il paraît en effet livrer, à première vue, le contrepoint fixe de l'expérience giratoire du long-métrage, mettant un terme au vertige de l'expérience sensorielle pour faire place à l'épaisseur de l'expérience humaine.

Alors que le titre du long évoque un phénomène gravitationnel qui s'exerce (comme le film) sur les corps, celui du court est un nom qui incarne l'expérience unique, historique, d'un homme et de sa filiation. *Aningaaq*, c'est le nom de l'Inuit avec lequel Stone parvient à établir le contact sans pouvoir parler avec lui, mais qui lui donne prétexte à s'attendrir sur sa vie et la gravité des choses humaines qui, tout compte fait, lui manquent. Pourtant le court, plutôt que de représenter, comme pour le personnage, l'étoile de l'espérance du long³³⁵, en reproduit la giration principale : celle de la vie et de la mort, du bébé qui vient de naître et du chien qu'il va falloir tuer. Finalement, l'expérience de l'Inuit est vite rabattue sur le temps cyclique de la nature,

³³⁵ La terre comme étoile promise du voyageur de l'espace : ultime renversement d'un monde inversé, aurait dénoncé cet intraitable critique de cinéma qu'était Guy Debord, et aux antipodes des *Affinités électives* de Goethe comme l'analysait Walter Benjamin. Il ne faut pas oublier à ce propos que le renversement debordien est lié au fétichisme de la marchandise, et donc avec le *merchandising* des produits dérivés (*spin-offs*) qui consacrent l'œuvre d'art (le film) comme marchandise : autre définition du *blockbuster* ?

et l'on se demande s'il ne s'agit pas là d'un redoublement, selon une vision ethnocentrique et orientaliste³³⁶, du néo-primitivisme auquel aspire le film³³⁷ : la famille Inuit ne serait alors que le noyau de gravité traditionnel à l'origine de la tribu, de la meute, de la masse – celle à laquelle aspire le docteur caillou depuis son vaisseau. Mais il s'agit d'une famille, meute ou masse non pas historique mais immémoriale, réduite à ses fonctions biologiques de vie et de mort, dans une représentation typiquement ethnocentrique des « peuples primitifs » qui trahit bien plutôt le désir de la société capitaliste de perdurer éternellement et de refaire sans cesse les masses à son image.

Tous comptes faits (à l'aide de petits cailloux), *ça tourne* dans le court comme dans le long, le pseudo-arrimage temporaire du court-métrage nous renvoie finalement lui aussi aux cycles de l'expérience vitale, biologique, naturelle, d'une masse délestée de toute histoire et de toute épreuve du réel, toujours en deçà du seuil où elle aurait pu devenir masse critique.

³³⁶ Edward Saïd a eu beau critiquer dès les années 1970 cet « orient créé par l'occident », ce primitivisme créé par les « développés », la culture de masse n'a pas fini d'en tirer des bénéfices. Edward Saïd, *L'orientalisme. L'orient créé par l'occident* (1978), trad. Catherine Malamoud (Paris, Seuil, 1980).

³³⁷ Et la musique, qui se plaît à recréer des ambiances *new-age* du type *Dead can dance*, semble imiter, entre deux aigus électroniques, les chants primitifs tels que l'occidentalisme les perçoit, comme dans la réverbération arrondie d'un monde devenu coquillage.

El saber del coleccionista

Beatriz Sarlo •

Abstract

Walter Benjamin fue coleccionista, estudió al gran coleccionista Eduard Fuchs y escribió observaciones fundamentales sobre el infinito y la fragilidad del coleccionismo. Encontró en la colección un espacio imposible de ser completado, perseguido siempre por lo que falta y no por lo que incluye. Benjamin fue también un hombre de bibliotecas. La conferencia se propone establecer las relaciones entre estos dos modos de clasificar el desorden de la historia documental.

Benjamin escribió sobre Proust que “su deseo sería construir toda la edificación interna de la sociedad como una fisiología del chisme”.³³⁸ A diferencia de Balzac cuyas “fisiologías” de la sociedad francesa del XIX tuvieron como proyecto la descripción del funcionamiento de una totalidad urbana y pueblerina, la que Benjamin llama “fisiología” en Proust señala la circulación de palabras al azar del capricho. No son, sin embargo, palabras menos significativas porque de modo menos espectacular, con aspiraciones menos totales algo dicen del ámbito donde esas palabras circulan y

• Enseñó literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha dictado cursos en distintas universidades norteamericanas, como Berkeley, Columbia, Minnesota, Maryland y Chicago. Fue miembro del Wilson Center en Washington, “Simón Bolívar Professor of Latin American Studies” en la universidad de Cambridge, Inglaterra, y en 2003, miembro del Wissenschaftskolleg de Berlín.

³³⁸ *Iluminaciones I*, “Una imagen de Proust”, p.24 (Madrid, Taurus, 1980).

de su capacidad de representación. Pero, claro está, el chisme es fragmentario, semipúblico y semisecreto, poco confiable por su misma naturaleza alusiva e incompleta. El chisme es incompleto por definición. En el instante en que se convierte en un discurso significativamente completo y confiable, deja de ser chisme. Y, por supuesto, deja, de tener ese fascinante aspecto representativo de una forma cultural. El aparente caos del chisme es inagotable y, por eso, ininterrumpido. Por definición, no hay un chisme completo. Justamente los agujeros y los blancos del chisme son el impulso al deseo de “más chisme”. Nunca se sabe o se tiene o se escucha esa fantástica totalidad que no está en ninguna parte.

Como Proust, Benjamin encontró en la colección un espacio imposible de ser completado, perseguido siempre por lo que falta y no por lo que incluye. Coleccionista él mismo, padeció varias veces el carácter frágil de ese conjunto de objetos que forman una colección y que, cuanto más innumerables, más indican que pueden existir otros objetos que se escapan a ella. La pasión del coleccionista es un deseo que tiene al próximo objeto, al no poseído, por delante. No hay objeto final.

Benjamin escribió sobre un gran coleccionista de su época, Eduard Fuchs. En este ensayo leemos algunas de las frases más repetidas de su obra. Por ejemplo: “Jamás se da un documento cultural sin que lo sea al mismo tiempo de la barbarie”³³⁹. En efecto, citada en los contextos más dispares, la frase condensa y anticipa el pesimismo histórico benjaminiano. Tiene, sin embargo, otros ecos más mezclados y probablemente contradictorios: lo más refinado de la intelligentsia alemana vive, como el Ángel de Klee, en esta tensión irresuelta entre fascinación y crimen: la estética y el pensamiento son un campo cubierto de víctimas. Aceptada la condena proferida por Benjamin, es decir aceptado el doble rostro de la cultura, el conjunto de sus objetos se convierte también en un campo donde ha tenido lugar una lucha con vencedores y vencidos.

La colección de cualquier serie de estos objetos reproduce, como si fuera un panorama o una mesa arena donde se simulan batallas, el inevitable encuentro entre cultura y barbarie. Y, sin embargo, Benjamin fue coleccionista y escribió sobre Fuchs, otro coleccionista que, a su turno, estudió colecciones históricas de impresos y

³³⁹ *Discursos interrumpidos I*, “Historia y coleccionismo. Eduard Fuchs”, p. 10 (Madrid, Taurus, 1972).

dibujos. Para siempre, si tomamos en serio la cita de benjamín, la colección estará asediada por la angustia de ser, al mismo tiempo, bárbara y culta. Si se acepta la cita, no hay forma de que escape de esa naturaleza bifronte, excepto que el pensamiento crítico no olvide jamás que la colección tiene un lado bárbaro y un lado alegre, bello, infantil, arqueológico. Mantener esta conciencia crítica es lo que Benjamin ha nombrado, en otros escritos, “redención” del pasado.

Por otra parte, Benjamin señala, a propósito del surrealismo, “las energías revolucionarias que se manifiestan en lo ‘anticuado’, en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que comienzan a caer en desuso...”³⁴⁰ Lo ‘anticuado’ no es lo ‘viejo’. Lo ‘viejo’ ha perdido su sentido ideológico y su productividad cultural; es irredimible porque ya no puede conectarse con la barbarie del pasado ni ser objeto de una redención en el presente. No es ni aquí ni ahora, no pertenece al *Jetztzeit*. Lo anticuado, en cambio, lleva la marca de la historicidad. Formó parte de algún presente, que hoy es pasado y puede (o debe) ser redimido. Benjamin, con nostalgia y melancolía, se refiere a su “energía revolucionaria”.

El coleccionista se especializa en lo anticuado. Diría más: ser coleccionista implica el dominio de un saber que permite distinguir lo anticuado de aquello que simplemente ha envejecido. De algún modo, el coleccionista se especializa en esa distinción. Aunque su colección sea temática (juguetes, libros infantiles, estampas, caricaturas, lo que sea), no puede incluirlo todo, porque las inclusiones equivocadas son hostiles. El coleccionista debe sujetar su pasión por lo completo para subordinarla a su pasión por lo representativo. La tendencia utópica de una colección ‘a lo Benjamin’ no es la simple exhaustividad (que es sólo cuestión de tiempo y dinero infinitos), sino las cualidades por las que un objeto ingresa a la serie o se deja de lado. Por eso, el coleccionista como Fuchs busca piezas de esa serie potencialmente infinita. Y por eso, también como Fuchs puede escribir libros sobre las colecciones.

Una colección no es un bric-à-brac ni un estante especializado en un almacén de antigüedades. Cuando Benjamin escribe su ensayo sobre Fuchs, sin hacer de eso un principio inamovible, subraya que esa calidad de coleccionista puede revelar al

³⁴⁰ *Iluminaciones I* (cit.), “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, p. 48.

crítico (es decir Fuchs a Benjamin) rasgos ocultos en las cosas por el paso del tiempo. El coleccionista explora límites y olvidos, subvierte las reglas con que la historia organiza el pasado: “Fuchs rompió en toda la línea con la concepción clasicista del arte, cuyas huellas son perceptibles todavía en Marx. En Fuchs ya no están en juego los conceptos según los cuales había desarrollado la burguesía dicha concepción artística: el halo de la belleza, la armonía, la unidad de lo múltiple”.³⁴¹ Con la colección caen los valores universales y autónomos; caen Goethe y Winckelmann. Es decir, se vuelve provisorio aquello que se creyó für ewig: se debilita la organicidad y el privilegio transhistórico del juicio estético.

Como un oxímoron, la colección garantiza la presencia de tiempos pasados y, a la vez, los conmueve o los agrieta. En primer lugar, porque el coleccionista sabe que no existe un momento final en el que la colección puede considerarse completa: no hay terminación ni línea de llegada. Por el contrario, cada pieza que se agrega a la colección pone de manifiesto que ese vacío que acaba de llenarse es prueba de que existe otros vacíos. La colección es tanto un conjunto de objetos como un conjunto de eslabones todavía no encontrados. A la colección siempre se le debe algo, aunque no sea posible saber de antemano la magnitud de esa deuda. La colección nunca se redime por completo. En eso, es una imagen de la historia.

A su vez, la colección redime al objeto de sus funciones utilitarias. El objeto cambia al integrarse en “un sistema histórico nuevo”. El coleccionista lo percibe. En cambio, para el profano este orden es “directamente incomprensible”.³⁴² En ese sentido, la colección está sostenida por la propiedad originaria de quien le dio comienzo. Balzac, recuerda Benjamin, comparó al coleccionista con el millonario, un hombre afiebrado por una pasión absorbente. Concentrado en su pasión, el coleccionista viaja, investiga, explora, arriesga y gasta. Cree saber lo que está buscando y es muy posible que lo sepa, ya que el coleccionista suele ser, como Eduard Fuchs, un erudito especializado. Sin embargo, hay algo que no sabe y que no sabrá nunca. No conoce el fin de la colección ni puede decir que su colección tiene un fin. Su colección es, por definición un inventario abierto (salvo que se sepa de antemano que

³⁴¹ “Historia y coleccionismo”, cit., p. 103.

³⁴² *Passagens*, “O Colecionador”, p. 239 (Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006).

se buscan un número fijo de imágenes, de porcelanas, de relieves...) y cuanto más potencialmente abierta, más valiosa. El coleccionista sabe hacia dónde se encamina, pero solo paso a paso. Lo que ignora es a qué distancia está la meta que, como el horizonte, es móvil.

Brecht, cuenta Benjamin en sus *Conversaciones*, pronunció dos frases (de las usualmente lapidarias que eran su estilo) sobre Kafka: “Vio lo porvenir sin ver lo que es.” “De la precisión de Kafka, dice Brecht que se trataría de la de un impreciso, un soñador”.³⁴³ Podría decirse lo mismo del coleccionista, un hombre práctico, de libros y catálogos y precios, que al mismo tiempo tiene una naturaleza inacabada (y, por lo tanto, trágica). La tarea de una vida debe, por su misma índole, quedar incompleta. ¿Y qué decir de las colecciones que desbordan sobre el presente? ¿Qué decir de una colección de caricaturas políticas que incorporen el día a día de la gráfica? La colección pretende el futuro sin poder imaginarlo; como Kafka, el coleccionista sueña, porque el Castillo, esa sede de la totalidad, es inalcanzable. La colección es un sueño y, en su revés, está la pesadilla: no se la puede completar y, si se la completara, haría desaparecer el impulso del deseo, la vitalidad que tiene la ausencia de lo que se busca y la fantasía de que es posible alcanzarlo. Como en la paradoja de Zenón, la meta no se alcanza porque siempre hay un espacio más que recorrer, y otro más, y otro más. Aquiles nunca alcanzará la tortuga y la colección nunca será completa. La paradoja es la condena de la colección.

La redención del pasado implica reconocer también que la felicidad de la colección cuando libera a los objetos de su fin instrumental y utilitario no alcanza para borrar la huella de la barbarie que hiera a todo acto de cultura. Escrita esta frase, Benjamin ya no puede liberarse de ella. Queda obligado a sostenerla. También nosotros. Esta frase enuncia la dimensión materialista del análisis benjaminiano, tanto como su preocupación por los cambios que impulsa la técnica. Su fisiología de las cosas, como la fisiología proustiana del chisme, no abandonan la red material y social que las encierra.

³⁴³ *Conversaciones con Brecht*, pp. 146 y 147 (WB, Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes, trad. Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014).

Por eso, Fuchs, el coleccionista arquetípico que estudia Benjamin, es un erudito, un perseguidor de las precisiones, un historiador que estudia la pornografía con igual interés que la caricatura política. Esto puede parecer hoy un objeto académico perfectamente aceptado. Al pensar que las cosas siempre fueron de ese modo, perdemos la densidad y el peso de la condición histórica. La mirada histórica nos lleva a decir, justamente, lo opuesto de la repetición: las cosas nunca fueron así.

Benjamin fue coleccionista. En París conoció a Fuchs, de quien le cuenta a Gretel Adorno: “su vitalidad tiene algo de admirable”. Poco antes, Horkheimer le había contado a Benjamin que la policía había registrado la casa de Fuchs en Berlín y que sus colecciones se estaban dispersando. En efecto, en los años treinta y cuarenta, una colección estaba rodeada por los peligros que ya se aproximaban. El desmembramiento, la pérdida, el penoso reparto de los objetos que habían sido recolectados a lo largo del tiempo son avatares que la historia (y, al decir de Arendt, la “mala suerte”) parecen amenazas de cumplimiento seguro. Incluso la recolección de citas, en las que Benjamin era un experto y un escritor que sostenía en ellas sus iluminaciones, la colección de fichas se salvó parcial y casi milagrosamente. Toda colección es un objeto preferido de lo que Benjamin llamó la barbarie. Avanzamos entre las ruinas, restituidas o restauradas, perdidas quizás o escondidas, de las colecciones.

De los objetos que Benjamin coleccionó sabemos sólo lo que nos cuenta en su correspondencia o en sus cuadros de viaje. También de los objetos que llegaron a él cuando otros murieron: “Me enteré de que hoy murió Gert Wissing, a quien seguramente viste una o dos veces en mi casa. Es la primera de los que enterraremos aquí en París, pero probablemente no la última. Estoy escribiendo estas líneas con su portaplumas, tan bonito, tan valioso; la reliquia de una gran historia de amor con un oficial de cámara del papa”.³⁴⁴ La pregunta es inevitable: ¿dónde fue a parar ese portaplumas? ¿cuánto tiempo pudo conservarlo Benjamin? Los objetos se disuelven en el aire envenado de la barbarie nazi. Viven bajo el signo enfurecido de Saturno.

³⁴⁴ Esta cita y la anterior en la misma carta de Benjamin a Gretel Karplus, París, 8 de noviembre de 1933, en Gretel Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia, 1930-1940*, trad. de Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011, p. 119.

Hannah Arendt y, después, todos los biógrafos de Benjamin han tomado en serio la decidida afirmación temprana de que se proponía ser crítico y, llegado el caso, lejos de su singular prudencia, el más grande de Alemania. Escribió Arendt: “En los pocos momentos en que se preocupó por definir lo que hacía, Benjamin se pensaba como crítico literario, y si puede afirmarse que llegó a desear una posición en la vida, habría sido la del ‘único verdadero crítico de la literatura alemana’, como lo fraseó Scholem en una de sus hermosas cartas al amigo”.³⁴⁵ Su primera publicación importante fue sobre *Las afinidades electivas*, que von Hofmannstahl tuvo la inteligencia de rescatar después de que anduviera de rechazo en rechazo. Todavía hoy este ensayo se considera uno de los aportes fundamentales a la crítica de Goethe. Benjamin, el enamorado del detalle menor, comenzó con un gran gesto que, de algún modo, confirma la seguridad de su llamado al oficio crítico.

Más que el escritor de ficciones y que el poeta, la biblioteca es el instrumento del crítico. Ninguna teoría de la intertextualidad puede borrar este dato que define a la producción misma del texto sobre textos. En el límite, Joyce habría podido escribir *Ulises* solamente con los recuerdos y las citas que persistían en su memoria. Pero ninguna crítica sobre ese libro puede escribirse sin su presencia material. Erich Auerbach, alguien que padeció la lejanía de las grandes bibliotecas donde se había formado como filólogo, escribió *Mimesis* aceptando, en un gesto genial y futurista, la fragmentación de esa totalidad libresca, pero no dejó de lamentarse y de presentar, en la última página, una explicación y un descargo: “La investigación fue escrita en Estambul durante la guerra. Ahí no existe biblioteca bien provista para estudios europeos, y las relaciones internacionales habían sido interrumpidas, de modo que hube de renunciar a casi todas las revistas, a la mayor parte de las investigaciones recientes, e incluso, a veces, a una buena edición crítica de los textos [...] A falta de una bibliografía especializada y de revistas se debe también que este libro no tenga notas aparte de los textos [...] Por lo demás, es muy posible que el libro deba su

³⁴⁵ Hannah Arendt, “Walter Benjamin”, publicado originalmente en *The New Yorker* en 1968; recopilado en *Men in Dark Times*, Nueva York y Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1968 (trad. B.S.).

existencia precisamente a la falta de una gran biblioteca; si hubiera tratado de informarme acerca de todo lo que se ha producido sobre temas tan múltiples, quizá no hubiera llegado nunca a poner manos a la obra”.³⁴⁶

Una biblioteca especializada podría definirse por los materiales de los que careció Auerbach durante la guerra. Pero, finalmente, estaba dentro de una biblioteca. En los años inmediatamente anteriores, Auerbach le escribió algunas cartas a Benjamin, y hasta hoy se conserva una de las respuestas. Intercambian, pese a la difícil distancia, algunos folletos. A ambos les gustaría una mayor proximidad, menos formal y cortés, pero la distancia y las necesidades materiales obligan a hablar de esas cosas. Por supuesto, Benjamin no supo que Auerbach escribiría *Mimesis*, un libro tan genial como radicalmente distinto de cualquier proyecto benjaminiano. La biblioteca de *Mimesis* es toda la gran tradición literaria occidental: de Homero a Virginia Woolf. Una pesadilla de totalización para Benjamin que, como le criticó duramente Adorno, tenía la óptica del detalle y la estrategia de la iluminación. Pero lo que Auerbach necesitaba para su gran proyecto, desmesurado si se quiere, Benjamin lo necesitaba, con la misma intensidad para sus micro intervenciones críticas y sus perfiles en fuga.

Auerbach trabaja una cita o una escena literaria para construir sobre ella los capítulos de una obra que se mueven articulados por sus tesis sobre la representación y la jerarquía estética-social de sus discursos. Necesita una biblioteca, naturalmente. Pero, ¿por qué la necesita con la misma urgencia Benjamin?

La primera respuesta, la más evidente y no por ello la menos verdadera es porque Benjamin no vive en la totalidad de un romanista como Auerbach sino en la cita de un vanguardista, el fragmento que ilumina y debe ser iluminado. Por eso Benjamin también es, espontáneamente, desde niño, un coleccionista y su gran obra inconclusa, *Passagen-Werk*, ha quedado como una colección de citas, entre ellas las citas de sus propios trabajos anteriores.

Es curioso, pero la ausencia de una gran biblioteca en Estambul es la causa de la atrevida originalidad de la obra de Auerbach, que no tiene el carácter exhaustivo de la romanística alemana, sino que procede por saltos de un siglo a otro, de uno a otro

³⁴⁶ E. Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, trad. I. Villanueva y E. Imaz, 1950, p. 525.

autor. Auerbach siente la necesidad de explicar los motivos de esa exposición rara en el sistema de los estudios académicos: la pérdida de su cátedra en Alemania, el exilio judío anticipado en las persecuciones que ya se anunciaban a mediados de los años treinta, la necesidad del gobierno turco (modernizador con Kemal Atatürk) de contratar filólogos europeos que occidentalizaran la lengua y las grafías. Su *Mimesis* es la síntesis de tales condiciones históricas y es, al mismo tiempo, la prueba de cómo una biblioteca puede influir en la forma de una obra crítica.

Benjamin adoraba la Bibliothèque Nationale de France y es bien sabido que le entregó a Bataille papeles que fueron conservados allí y luego dieron la vuelta por casi toda Europa oriental. Desde Lourdes, en julio de 1940, ya en camino hacia la frontera y hacia el suicidio, le escribió a Gretel Adorno, unas noticias breves y patéticas: “Todavía no ha llegado el momento para que te relate las circunstancias de mi partida. Sin embargo, te harás una idea al saber que no pude llevarme nada más que mi máscara antigás y mis elementos de aseo. Puedo decir que había previsto todo esto, pero me fue imposible hacer frente a lo que pudiera venir. Diré además que, si actualmente no tengo a mi disposición nada de lo que me es valioso, puedo conservar una esperanza modesta en cuanto a los manuscritos que pertenecen a mi gran trabajo sobre el siglo XIX”.³⁴⁷

Las bibliotecas y las colecciones de Benjamin, antes de su destino final que todavía no se conoce por completo, atravesaron las peripecias de sus innumerables viajes y de sus necesidades económicas. Gretel Adorno debió vender algunos de los libros que Benjamin le había dejado en Berlín. Antes, a comienzos de los años treinta, Benjamin, para pagar deudas a su primera esposa, vendió su colección de libros infantiles. La muerte de su madre lo forzó a perder o reubicar los dos mil libros que tenía en la casa materna. Llevó libros a Dinamarca, les encontró un lugar en casa de un vecino, pero eran apenas la mitad de los que poseía. Finalmente, la Bibliothèque Nationale fue el mejor refugio del ensayista trashumante, aunque, incluso allí, demandara un “esfuerzo increíble” conseguir los libros de Kafka.

³⁴⁷ *Correspondencia*, cit., p. 449. Esos papeles son materiales para *El libro de los pasajes*, según señala en nota la traductora, Marina Dimópulos, de la citada edición en castellano.

Copiar citas en fichas no es simplemente un método de trabajo. También es armar una colección inteligente, donde lo previsto y lo imprevisto comienzan un largo trabajo de entretejido. La biblioteca es el espacio indispensable para reunir esta colección y para garantizar su originalidad. A su vez la colección reordena imaginariamente el catálogo de la biblioteca. Este poder de la colección vuelve fascinante aquello que ha llegado hasta hoy del gran proyecto inconcluso de Benjamin. Leemos sus fichas porque fueron elegidas por él como partes significativas de esa colección. De alguna manera, todos sus lectores hipotetizamos, como lo hizo Susan Buck-Morss, el libro futuro que nunca se escribió. Una colección permite ya autoriza esas hipótesis, porque, a diferencia de la del coleccionista que busca la inalcanzable exhaustividad de sus objetos, la colección de citas conserva como principio el potencial significativo de cada una de sus fichas.

La biblioteca y las colecciones son formas materiales del pasado. En los libros no leídos de la biblioteca hay una promesa. La biblioteca promete incluso mucho más de lo que muestra a quien mejor la conoce. Para hablar con palabras de Benjamin, en toda biblioteca hay una opacidad que busca ser redimida. La fisiología de una colección es fluida e inestable como la del chisme, con que Benjamin definió a *La Recherche* proustiana. En la colección las fichas conversan, se dicen secretos, a veces descarrilan y mienten, nos señalan un camino errado o dejan adivinar algo que luego no se encuentra. El crítico depende de la colección de sus citas, pero, al mismo tiempo, debe construirla, como un marino que construye su barco mientras navega.

A diferencia de Auerbach, quien por método de la romanística debía excluir el azar, la colección Benjamin lo incorpora como una de las fuerzas contra las que es inútil una lucha frontal. El azar es una ley de la biblioteca, no simplemente una desdicha del crítico. La “iluminación profana”, que Benjamin descubrió en los surrealistas, sucede cuando dos objetos son puestos en contacto de manera inesperada y, a veces, violenta. El *Passagen-Werk* puede ser leído como una serie riquísima, persuasiva, arbitraria, inesperada, de citas cuyo contacto en la página se iluminan de un modo completamente impensado hasta que entraron en contacto. Auerbach necesitaba todos los textos; Benjamin, pese a su obsesiva persecución de algunos temas, encontraba los textos que se le revelarían necesarios. Sin embargo, ambos

podieron torcer el destino que se oponía a sus necesidades. Por un lado, Auerbach pudo componer, con lo que tenía a mano en Estambul, un libro que devino clásico precisamente porque era diferente a los que se habían escrito. Auerbach se resignó a la incompletitud de su biblioteca y la hizo trabajar a favor suyo. Benjamin padeció otra forma de lo incompleto: los viajes, las mudanzas, la venta de libros y finalmente, su exilio de la Bibliothèque Nationale de France. Toda su vida intelectual transcurrió en la provisoriedad de lo inacabado. Su tendencia a la forma ensayística corta, que es un rasgo intelectual desde el comienzo, se fortalece por la situación política y la inestabilidad de sucesivas residencias.

“¿Qué es una biblioteca, se pregunta Benjamin, sino un desorden donde el hábito ha podido instalarse tan bien que puede revestir la apariencia de un orden?”³⁴⁸ La biblioteca personal, porque de ella se trata en este escrito, está tironeada por dos fuerzas antagónicas. Por un lado, la pasión de coleccionar es capaz de introducir el caos producto de un deseo irrefrenable, inmoderado. Por el otro, el catálogo introduce el orden alfabético. En las bibliotecas personales, esas que pasan intactas a las grandes bibliotecas públicas, el catálogo proporciona las indicaciones básicas para trazar el retrato del bibliófilo o del bibliómano. Las dos palabras indican que la actividad oscila entre la erudición y la obsesión: en todo caso, siempre, perseguir libros. En la biblioteca privada, el coleccionista tiene una libertad: simular un orden; fijar un orden que solo él comprenda; indicar pistas de su orden, pistas engañosas o veraces. El coleccionista privado sabe qué quiere producir con su biblioteca: asombro, envidia, ganancia, saber. Su objetivo define su orden. Y, muchas veces, tal objetivo encuentra su golpe de suerte. Benjamin da algunos ejemplos: creer que se está comprando un libro interesante y, al recibirlo, encontrarse con una primera edición única. Los libros que fue vendiendo Benjamin durante sus sucesivos viajes y sus recurrentes períodos de necesidad material pertenecieron a esta clase de hallazgos inesperados.

La biblioteca, entonces, pareciera regirse tanto por las leyes del saber erudito o el placer, como por las del comercio y el azar. Este haz de necesidades y casualidades rigen en la biblioteca personal mucho más que en la colección temática. Juzgada por

³⁴⁸ “Desembalo mi biblioteca”, en *Punto de Vista*, número 26, abril 1986, p. 24.

sus resultados, la colección temática debe terminar como conjunto relativamente completo que, a lo largo de los años, trata de colmar sus vacíos aun cuando el coleccionista sea consciente de que tal llenado es una utopía. La biblioteca, en cambio, es abierta por definición: con la hipótesis más optimista o la más pesimista siempre habrá nuevos libros. Siempre habrá un libro desconocido y un libro inaccesible. Como Sísifo, el encargado de la biblioteca sabe que su tarea es interminable. Y sabe que está siempre bajo la amenaza del desorden material y, sobre todo, del tiempo. Debe saber también que no hay dos bibliotecas iguales.