

CADERNOS AA

A NOÇÃO DE ESPERA NO CONTEXTO DA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA: “PUXAR O GATILHO” VS. “RECOLHER NO CHÃO”

António Contador¹
Instituto Acte, Universidade Paris 1, França

A minha proposta visa problematizar a noção de espera no contexto da experiência artística. Assente comumente numa dupla erudição – o saber-cifrar do artista, o saber-decifrar do espectador –, esta última remete para o esforço e a antecipação, ao passo que a espera induz a demissão do artista e do espectador face aos respectivos saberes. Nesse contexto, coadjuvado por um espectador impelido em associar-se ao projecto, o artista é aquele que “puxa o gatilho” do objecto criado na senda da revelação da obra. Porém, é possível pensar numa espera promotora da experiência artística baseada na “recolha no chão”, isto é na retração do artista e do espectador face ao saber-cifrar e saber-decifrar, fazendo com que a obra, agora não antecipável, seja recolhida caridosamente e sem esforço num qualquer “chão”.

Palavras-chave: espera, esforço, antecipação, experiência artística

A ESPERA COMO DISPONIBILIDADE EXPECTANTE

O ponto de partida desta análise é a ideia de que o projecto do ser está comumente associado à noção de esforço; se ser implica caminhar até si, esse processo de transformação e de mobilidade, cuja consciência irrompe num instante de revelação, não se concretiza sem o esforço que dita a saída do “ir sendo” em direcção ao ser. Assim, o dito projecto resume-se na fidelidade a esse momento lustral manifestado pelo indivíduo que decide, nesse instante, não deixar que a espera – o não esforço – o molde como o tem feito até aí. Aceitar fazer esse esforço é não ficar à espera de viver a vida sem se ser quem decide da rota a seguir. A caminhada, essa, assume vários formatos em função da orientação filosófica: marcha em sentido contrário, através da qual o ser é lembrado na sua forma essencial (Platão 2004), ou recriado a partir dum vulto reminiscente

1 Doutorado em artes plásticas, estética e ciências da arte pela Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne (França). Investigador associado ao Instituto ACTE - UMR 8218 (CNRS/Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França). Contacto do autor: antoniocontador@gmail.com.

(Kierkegaard 1990); marcha contra a inércia do corpo e do espírito (Maine de Biran 1966); marcha em frente impondo-se irremediavelmente às contingências (Bergson 1970); marcha ritmada entre instantes monótonos e dramáticos, actualizando o ímpeto vital (Bachelard 2006); ascensão por via duma escuta activa e atenção extrema aos sinais interiores (Weil 1966); marcha para a qual o indivíduo foi chamado por uma voz interior, conduzindo-o por vezes a lado nenhum (Heidegger 1962); marcha de peregrino nos caminhos da vida em busca de clarividência (Jankélévitch 1974); marcha sem retorno, horizontal, estroboscópica – em rápido movimento sobre si, dando a impressão de imobilidade – levando a encontros estritamente contingenciais (Deleuze 2000). Ao projecto do ser está, portanto, associada a ideia de caminhada, consubstanciando a cada passo dado a não desistência do caminhante. O esforço necessário para ir até si é, por conseguinte, aquele que também faz não desistir de si. Ambos dão corpo à caminhada cujos contornos são os duma marcha e nunca os duma corrida ou de uma pausa que se estende em demasia. Posto isto, duas posturas são possíveis; ou o indivíduo vai pelo esforço até si, ou aceita ser quem não decidiu ser. Porém, outro olhar sobre a espera é possível, rompendo com a tradicional dicotomia esforço/espera, activo/passivo.

A figura do caminhante até si é-nos útil ainda para entender a ligação existente entre o esforço e a antecipação. Com efeito, o advir do ser pela caminhada faz-se pelo esforço, ditando a quem caminha até si a imperiosa necessidade de não desistir face às dificuldades, agarrando-se, para isso, à imagem que o caminhante antecipa vir a ser. Mesmo que ilusória e especulativa, essa imagem permite ao caminhante conservar a chama que o guia, não desistindo do projecto. Assim, a verdadeira aparição de si ao caminhante é manifestada por uma imagem antecipada dum ser que não é fruto da caminhada, antes do instante de revelação que o fez pôr-se em marcha. Esforço e espera não são antagónicos no que ao projecto do ser diz respeito, visto que ao esforço de caminhar até si está subentendida uma imagem antecipada do ser que procura ser validada nos contornos do ser concretamente advindo pela caminhada; o caminhante espera vir a ser quem antecipou ser, não poupando no esforço que a tarefa dita. Esperar vir a ser significa concretamente coadunar o esforço ao projecto, e estar implicado nele numa disponibilidade expectante face ao advir dum ser que, antes de acontecer, fora antecipado. Daí decorre um tipo de espera não mais como inactividade perniciosa e contrária ao esforço, mas como disponibilidade expectante do caminhante relativamente ao ser que a caminhada ditara. A postura-tipo de quem espera dessa maneira é a do sujeito antecipante ou “expectador”. Alguns exemplos: o amante à espera do seu objecto amoroso tal como o descreve Roland Barthes (1977); na sua espera, a antecipação dum vulto chegando ao encontro com mais ou menos atraso. As sentinelas do forte Bastiani descritas por Dino Buzzati (1995); escrutando o horizonte, não vendo “nada”, as sentinelas expectam um acontecimento que venha resolver a falta de algo. Outro exemplo ainda: a definição comum que se dá aos espectadores de arte, cujo olhar em direcção ao objecto artístico tem por finalidade fazer a obra aparecer. Invisível à primeira vista, a obra surge do objecto pelo determinismo dum “dever de ver”, estimulado por um “saber-fazer ver” incutido no objecto pelo artista. Se certos “saberes-fazer ver” não se revelam propícios ao aparecimento da obra a partir do objecto, o espectador de arte, esse, não é menos expectante da obra seja qual for o objecto. A forma como Jonas Mekas, fundador do centro *Anthology Film Archives*, dá conta da sua reacção, e da do resto do público, às primeiras projecções do filme *Empire* (1964) de Andy Warhol, é notória no que à expectativa em relação ao surgimento da obra diz respeito:

[O filme] começa duma forma muito tranquila. Sim, nele não se passa praticamente nada — no sentido usual, convencional em que nos filmes passam-se coisas e é para elas que olhamos. Luzes, uns quantos riscos na película, o filme continua a desenrolar-se, o tempo passa (...). O que irá acontecer? Talvez nada? Tinha esquecido quase por completo o que se passa nesse filme. Estava numa total expectativa face ao desconheci-

do. Suponhamos que não se irá passar nada (...). Uma hora mais tarde, subitamente: o êxtase! O *Empire* ilumina-se! Que momento! Que maravilhamento visual! O público aplaude entusiasticamente. (Mekas 2007: 207) (traduções do autor)

O encantamento pela súbita iluminação do famoso edifício nova-iorquino que as imagens do filme dão a ver, parece merecer redobrado destaque pelo facto dos metros de película que as antecedem não fazerem aparecer “nada” apesar de darem a ver coisas. É essa, no entanto, a utilidade das inúmeras imagens “vazias” do filme; consolidam um tempo onde cresce a expectativa face às imagens onde algo se passa, permitindo, deste modo, que estas últimas apareçam de rom-pante. Quanto maior o tempo de espera e o nada antecedente, mais incandescente o que surge. E mesmo que nada venha resolver a falta de algo, o esforço antecipatório que permitiu pré-ver uma saída do “nada” basta para que o caminhar até ao desenlace tenha sido menos penoso. Dito isto, o carácter iconoclasta do cinema de Warhol não reside nas imagens que os seus filmes dão a ver, antes nas pré-visões de pura fantasia subjetiva que as mesmas potenciam, na senda de resolverem o nada que as habita, e que faz da vivência de *Empire* uma inolvidável experiência de tédio. Warhol, citado por Patrick de Haas, sublinha que o tédio é o motor secreto mas não menos primordial da actividade de espectador:

Quando o espectador diz “estou aborrecido” está a exprimir involuntária e claramente o facto de ser menos o filme e mais ele próprio – o seu eu – que não é merecedor da sua atenção. (...) Os meus filmes ajudam o público a conhecer-se melhor. Quando não se passa nada, temos a possibilidade de pensar em mil e uma coisas. A vacuidade do que é mostrado tem por efeito devolver a sua imagem ao espectador (...). Apanhado na armadilha do “não há nada para ver”, terá como saídas possíveis fazer mentalmente o seu próprio filme ou adormecer. (Haas 1990: 18)

A espera como disponibilidade expectante está, por conseguinte, baseada na antecipação ou no pré-ver duma imagem fantasiada do advir. O desenlace ambicionado, logo expectável, é que esta última se confunda com a que o advir faz aparecer. No entanto, o que é fulcral para quem espera e caminha dessa maneira não é que ambas se equiparem, mas que a imagem fantasiada do advir torne a caminhada até ao desenlace menos surpreendente face ao pré-visto.

A ESPERA COMO DISPONIBILIDADE EM ACOLHER

O sujeito da espera como disponibilidade em acolher não é antecipante mas esperante, visto não poder antecipar o advir; se nenhum esforço participa da pré-visão do advir, resta ao esperante acolhê-lo na sua imprevisibilidade fenomenal. Assim sendo, a espera enquanto disponibilidade em acolher equivale, para o esperante, a não saber o que esperar, mas também a não poder antecipar o momento em que da espera surja algo que possa ser acolhido, restando-lhe a consolação de saber-se à espera da espera. A descrição feita por Wassily Kandinsky do exacto momento em que lhe é desvendada a sua vocação artística, é das mais enfáticas no que a uma fenomenologia da espera como disponibilidade em acolher diz respeito:

Interessei-me até aqui pelo problema dos salários dos operários do ponto de vista teórico. Queria entendê-lo na prática. Empreguei-me enquanto director numa das maiores gráficas de Moscovo. A minha nova especialidade, a fototipia, pôs-me em contacto indirecto com a arte. Estava rodeado de operários. Fiquei aí um ano. Ao meu trigésimo aniversário disse para mim mesmo que era o momento de dar o salto. Um longo trabalho interior até então inconsciente tinha chegado ao fim. Senti nesse instante, muito distintamente, as forças artísticas a agir em mim, e tinha amadurecido o suficiente para saber, com a mesma clarividência, que iria dar início a uma carreira de pintor. (Hoberg 2009: 200)

Este testemunho mostra cabalmente o vir à tona do sentimento profundo e inabalável de pertença de si por Kandinsky, num momento de total concordância entre o instante em que se dá a revelação e aquele em que é recebida. União dos presentes pela eclosão fenomenal duma revelação que não podia ser nem antecipada nem adiada. Maturidade perfeita da coisa germinada no silêncio da vida, eclodida e colhida num instante imprevisível de puro presente.

Outro exemplo de revelação da espera enquanto disponibilidade em acolher é dado por Robert Bresson no filme *Pickpocket* (1959). Nele o enfoque está quase sempre em Michel, carterista aperfeiçoando as técnicas de furto até à última deixa - “Ó Jeanne que estranho caminho tive eu que percorrer para chegar a ti.” O facto da trama estar centrada nas actividades delituosas de Michel faz da aparição de Jeanne, na última sequência do filme, algo de não antecipável.

O projecto de carreira artística está assim para Kandinsky como Jeanne para Michel. Ambos são fenómenos imprevisíveis, no sentido em que não houve, quer na vida passada do pintor, quer no filme de Bresson, um projecto de espera materializado num tempo de latência mais ou menos longo, através do qual os desfechos foram pré-vistos. Estes exemplos atestam da espera como disponibilidade em acolher. Uma espera que só é aparente no momento em que eclode, deixando antever pela eclosão, um caminho percorrido até aí. Resta ao esperante acolher, como quem aceita uma dádiva sem o dever de a retribuir, o que o caminhar interior indecifrável da espera trouxe à tona.

A ESPERA COMO DISPONIBILIDADE EXPECTANTE: O ARTISTA QUE “PUXA O GATILHO”

O modelo de artista a que a espera como disponibilidade expectante dá destaque é o do artista que “puxa o gatilho”. A expressão foi-me indirectamente sugerida pela artista Lucy Orta, numa palestra na escola de Belas Artes de Paris em 2007. Tendo sido questionada sobre o carácter político das suas realizações, a sua resposta foi (de memória): “toda e qualquer acção política possível por parte dos artistas não pode ir além do puxar do gatilho”. Como caracterizar esse gatilho metafórico e quem o acciona? Qual o alvo do “disparo” e qual o efeito pretendido?

Ao artista que “puxa o gatilho” não está somente associado uma “poiesis” mas também uma “práxis”, neste sentido em que a parte política, logo extra-estética do saber que permitiu ao objecto ter sido criado - com pretensão em ser obra de arte - permanece no seu seio, estando igualmente lá para ser desvendada pelo espectador. Essa faceta extra-estética é projetada no objecto que tem assim a dupla função de canalizar nele o disparo estético e político do artista, comprometendo o espectador com um advir estético e político da obra. Ao promover pela arte esse tipo de saber(-ver), o artista que puxa o gatilho incentiva fortemente o espectador a posicionar-se, também ele, num campo extra-estético através da arte. Isto é, ao “puxar o gatilho”, ao assumir-se enquanto voz denunciante pelo intermédio da obra e do espectador, o artista impacta na liberdade que este último tem em ser voz ou mudez nas suas experiências artísticas. Não que o espectador não esteja habilitado a falar, antes que a decisão de falar ou permanecer calado lhe cabe por inteiro. Esse “dever de ver” estético e político, promovido pelo artista que “puxa o gatilho”, torna o espectador refém dum saber e duma fala que o afastam de um outro tipo de encontros - incultos e mudos - pela arte.

O que leva certos artistas (contemporâneos) a “puxarem o gatilho”? Louis Ucciani (2007) avança com a hipótese de que, para alguns, a interligação entre arte e vida fora da arte não é sequer questionável, sendo que as suas realizações inscrevem-se no vasto debate em torno do “viver em sociedade”, sendo, regra geral, reactivas, ou seja pouco proficuas na senda da criação de pistas verdadeiramente problematizantes, atestando essencialmente duma crise de adesão ao mundo que lavra também entre os artistas contemporâneos. A esta constatação junta-se o esgotamento do primado do artista naturalmente comprometido com o social, tal como perspectivado por Joseph Beuys. Um comprometimento baseado na ideia de que a cada cidadão corresponde uma criatividade básica, alicerce duma vida que terá que ter, no final, valido a pena ter sido vivida. Ao sublinhar que grande parte dos “disparos” dos artistas contemporâneos limita-se a encenar, mais ou menos habilmente, um fulgor activista nostálgico de tempos idos, o autor sugere que, ao puxar o gatilho, o artista contemporâneo o faz apontando na sua direcção, visto que as suas realizações procuram sobretudo questionar a dificuldade em viver a sua própria cidadania. Dessa lógica relacional difusa entre arte e política sobressai uma “estética do político” afirma por seu lado Jacques Rancière (2004). Estética “do” político, e não “da” política, visto tratar-se da estetização de actos ou valores ligados ao domínio da cidadania pelo empobrecimento, e nalguns casos esvaziamento de todo e qualquer conteúdo. Nessas representações estetizadas que encontramos tanto na arte contemporânea como na publicidade, adivinha-se o político sem que alguma vez possa realmente irromper.

A ESPERA COMO DISPONIBILIDADE EM ACOLHER: O ARTISTA QUE “RECOLHE NO CHÃO”

Numa entrevista concedida a Marc-Olivier Walther (1998), então cronista na revista francesa *Art Press*, o artista Roman Signer confessa que, em criança, o seu interesse pelos fogos de artifício tinha menos a ver com as explosões coloridas no ar, do que com os foguetes já sem pólvora caídos no chão que ele se apressava em ir apanhar. A predilecção de Signer pela parte menos triunfante do espectáculo dos fogos de artifício faz eco à forma como Warhol concebe o cinema. Como vimos, no filme *Empire*, a súbita iluminação do edifício, momento inequivocamente extasiante, é o desenlace não expectável de um longo período onde o deserto de interesse das imagens é propício ao tédio, logo a divagações potencialmente proficuas do e para o espectador, bastando para tal que se digne em recolher no “chão” do filme essas imagens sem pólvora. No filme *Sleep* (1963) do mesmo Warhol, temos a mesma trama: as imagens pobres e lisas que dão a ver um ser humano a dormir, exoneram a atenção do espectador de qualquer outra tarefa que não seja a de imergir mais ou menos profundamente em si ao ritmo de 24 imagens por segundo. Não tendo nada de interessante a dizer e a mostrar, o filme ou a ideia cinematográfica de filme desloca-se para o espectador, fundido nele.

A espera como disponibilidade em acolher dá, por conseguinte, destaque ao artista recolector do que quer que seja a partir dum “chão” literal ou figurado, partilhando com o espectador um certo tipo de atenção às coisas que nele jazem. Uma atenção que pousa nas coisas sem procurar algo, acolhendo-as sem intenção nem esperança, sem o dever de ver nem a ambição de saber. O acolhimento da experiência artística é feito num silêncio que não quer forçosamente vir a ser fala.

Ao descrever os últimos passeios dados por um Jean-Jacques Rousseau já retirado da vida mundana enquanto passeios que não têm mais a responsabilidade de ser terreno fértil para o

pensamento, contrariamente aos que deram origem aos *devaneios do caminhante solitário* (2007), Frédéric Gros (2011) indica-nos que o caminhar “para nada” significa, tanto para Rousseau como para qualquer artista ou espectador, poder contentar-se com a imobilidade e a contemplação, sem almejar algo que faça querer ir ou ver além. A contemplação e a imobilidade são, assim, os dois vértices duma postura criadora e espectadora que manifesta a sua indisponibilidade expectante face aos encontros artísticos sábios e faladores, podendo satisfazer-se dos ignorantes e mudos, acolhendo-os de forma desinteressada e caridosa.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, Gaston. 2006. *La dialectique de la durée*, Quadrige-PUF.
- Barthes, Roland. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil.
- Bergson, Henri. 1970. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF.
- Bresson, Robert. 1995. *Notes sur le cinématographe*, Gallimard.
- Buzzati, Dino. 1995. *Le désert des tartares*, Robert Laffont.
- Deleuze, Gilles. 2000. *Différence et répétition*, PUF.
- Gros, Frédéric. 2011. *Marcher, une philosophie*, GF-Flammarion.
- Haas, Patrick (de). 1990. “Vider la vue.” Pp. 16-32 em *Andy Warhol, Cinema*, Centre Pompidou/Carré.
- Heidegger, Martin. 1962. *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard.
- Hoberg, Annegret. 2009. “Vassily Kandinsky : abstrait, absolu, concret.” Pp. 199-230 em *Kandinsky*, Centre Pompidou.
- Jankélévitch, Vladimir. 1974. *L'irréversible et la nostalgie*, GF-Flammarion.
- Kierkegaard, Søren. 1990. *La reprise*, GF-Flammarion.
- Maine de Biran, 1966, *Journal intime*, Plon.
- Mekas, John. 2007. *Anecdotes*, Scali.
- Platon. 2004. *La république*, GF-Flammarion.
- Rancière, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*, Galilée.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2007. *Os devaneios do caminhante solitário*, Cotovia.
- Ucciani, Louis. 2007. “Art et politique.” Noésis, n° 11: 63-74. Disponível em <<http://noesis.revues.org/773>>.
- Wahler, Marc-Olivier. 1998. “Roman Signer : artiste élémentaire”, Pp. 26-29 em *Art Press*, n° 237.
- Weil, Simone. 1966. *Attente de Dieu*, Fayard.

THE CONCEPT OF WAITING WITHIN ARTISTIC EXPERIENCE: “PULLING THE TRIGGER” OR “PICKING UP FROM THE GROUND”

This article seeks to question the notion of waiting within the context of artistic experience. Commonly based on a dual form of erudition – the artist’s capacity to encode and the spectator’s capacity to decode – artistic experience calls both for effort and anticipation, whereas waiting leads to the artist and the spectator withholding their respective capacities. In such a context, with the help of a spectator who is longing to become associated with the artist’s project, it is the latter who “pulls the trigger” of the object created during the process of revealing the artwork. However, it is possible to think of a notion of

waiting that promotes artistic experience based on “picking up from the ground”, that is one in which the artist and spectator withdraw their capacities to encode and decode. As a result of this, the artwork now appears in a form that cannot be anticipated, as if it was being picked up from any “ground” whatsoever, effortlessly and benevolently.

Keywords: waiting, effort, anticipation, artistic experience

Recebido em: 2016-09-19

Aceitado em: 2017-04-16