

OLHAR: UMA VIA DE MÃO DUPLA

Angela Guida

RESUMO: O presente ensaio tem por objetivo estabelecer uma reflexão acerca das relações de alteridade do objeto. As teorias postuladas por Georges Didi-Huberman na obra – *O que vemos, o que nos olha* – em torno de obras minimalistas, vão conduzir nossas considerações sobre a alteridade do objeto. Pretendemos discutir o quanto se dá como perturbadora a experiência de sentir-se olhado, sobretudo, quando este olhar vem do que nos olha e o que nos olha é o objeto. Um objeto de perda. Um objeto que representa o vazio. Em contraposição às peças minimalistas, esvaziadas de caráter antropomórfico, apresentadas por Didi-Huberman, estabeleceremos um diálogo com o hiper-realismo, representado por figuras de cera, de Duane Hanson, símbolos máximos de antropomorfização.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Alteridade; Objeto; Antropomorfização; Diálogo.

ABSTRACT: *The present essay aims to establish a reflection on the alterity relations of the object. The theories proposed by Georges Didi-Huberman in his work “What we see looks back at us” – about minimalist works will lead our discussion about the alterity of the object. We intend to discuss what happens as the unsettling experience of feel looked at, especially when it comes from what we look and what looks back at us is the object. An object of loss. An object that represents the void. In contrast to the minimalist pieces, devoid of anthropomorphic character, presented by Didi-Huberman, we will establish a dialogue with the hyper-realism, represented by wax figures of Duane Hanson, maximum symbols of anthropomorphizing.*

KEYWORDS: Art; Alterity; Object; Anthropomorphizing; Dialogue.

Podem as coisas tomar um rosto? A arte não é uma atividade que confere rosto às coisas? A fachada de uma casa não é uma casa que nos olha? (LÉVINAS, 1997, p. 32).

“Uma fábula filosófica.” Essa é a denominação de que o teórico Georges Didi-Huberman faz uso para nomear – *O que vemos, o que nos olha* – obra na qual tece significativas reflexões acerca do ato de *ver* através daquilo que se olha. Ver e ser visto pelo vazio, pela perda, pelo mínimo. Visões que se revelam na relação de alteridade com o objeto. Um vislumbre de olhares do *outro lado*, olhares esses que possibilitam experiências perturbadoras e inquietantes.

Diante do olhar, haveria sujeito? Haveria objeto? Seria o olhar sobremaneira fundamental para a reversibilidade das relações? Como pensar as diferentes formas de alteridade, quando se trabalha com conceitos tão frágeis como os de sujeito e de objeto? Indagações decerto complexas, pois, se olho, sou sujeito do olhar; mas

se o que vejo também me olha, como ficaria a relação sujeito/objeto? Quem é o sujeito do olhar? Quem é o *olhante*? Quem é o *olhado*? Roland Barthes, em sua obra *O óbvio e o obtuso*, argumenta que, quando se trata do verbo olhar, os limites entre ativo e passivo não são muito evidentes. Essa não evidência, nós a atribuímos à reversibilidade do olhar.¹

As reflexões de Didi-Huberman se dão a partir de um diálogo crítico-filosófico com peças minimalistas de artistas como Robert Morris, Joseph Kosuth e Tony Smith. O teórico francês questiona em que medida essa forma artística, pretendida como específica e dessemelhante de formas antropomórficas, alcança seu propósito. A estética minimalista surgiu nos Estados Unidos por volta da década de 1960. Os artistas comprometidos com esse movimento mantinham por princípio básico o desejo de suprimir dos objetos todo e qualquer vestígio de antropomorfização e de eliminar qualquer tipo de ilusão que pudesse permitir que fosse visto algo além de suas formas simples e específicas. Os minimalistas pretendiam criar objetos não-relacionais. No entanto, Didi-Huberman nos lembra o quão complexa pode ser, na prática, essa proposta de simplicidade, posto que “a ilusão se contenta com pouco, tamanha é sua avidez: a menor representação rapidamente terá fornecido algum alimento – ainda que discreto, ainda que um simples detalhe – ao homem da crença”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 50)

A escultura *Die*,² de Tony Smith, um imenso cubo negro se revela ao espectador como um grande túmulo. Como *se ver* por esse objeto-túmulo, posto que ele se encontra relacionado à perda e ao vazio? Para Didi-Huberman, o túmulo revela-se como um objeto de caráter paradoxal: a evidência de um volume e ao mesmo tempo uma espécie de esvaziamento. Todo corpo que habita uma sepultura está esvaziado de vida. Uma *visão* contraditória que perturba o sujeito, afinal, com sua experiência de *vida*, diante do túmulo, ele possui a angustiante certeza de que a *morte* é inevitável e de que seu corpo, um dia, irá preencher esse espaço *vazio*. Vida e morte ocupam o mesmo espaço. Ou, como diz Clarice Lispector: “Viver leva à morte” (LISPECTOR, 1998, p. 52). A *visão clarividente* do túmulo *revela* a finitude.

¹ Um exemplo interessante de reversibilidade do olhar pôde ser experimentado por quem visitou a 26ª Bienal de artes de São Paulo, intitulada “Território livre”, em 2004. Na ocasião, a Bienal teve entre as obras expostas – *Cinema* – do artista Sergey Shekhovtsov. Tratava-se de várias figuras esculpidas em espuma de caucho simulando uma plateia de cinema. A obra provocou e inquietou, porque só era possível *ver* tais figuras, quem se deixasse *ver* por elas. Os visitantes ocupavam o espaço onde supostamente seria o lugar da grande tela. A experiência incomodava, pois não era a plateia, acostumada a *dominar* o ato de ver, quem via, mas era ela quem era olhada por aqueles que se posicionavam na pequena sala de projeção. *Cinema* ilustra bem a reversibilidade, pois para *olhar* a obra foi preciso *ser visto* por ela.

² *Die*, 1962, Tony Smith. Imagem disponível em: <http://www.nga.gov/press/2003/releases/summer/smith.shtm>, Acesso em 28/06/2011.

A simbologia do objeto túmulo também se dá como paradoxal, pois segundo consta no dicionário de símbolos, de Chevalier e Gheerbrant, uma das representações desse objeto estaria justamente ligada à inexauribilidade da existência. “Cada túmulo é uma réplica dos montes sagrados, reservatórios de vida. Afirma a peregrinação da vida, através das suas transformações” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 915). O que faz da morte ser a morte é a certeza inquestionável que dela temos uma certeza que apavora. Estar diante de *Die*, a obra de arte objeto-túmulo, é ver a morte frente a frente, como nos dizem os versos de Fernando Pessoa:

Só uma cousa me apavora
A esta hora, a toda hora:
É que verei a morte frente a frente
Inevitavelmente.
Ah, este horror como poder dizer!
Não lhe poder fugir. Não podê-lo esquecer.

E nessa hora em que eu e a Morte
Nos encontrarmos
O que verei? O que saberei?
Horror! A vida é má e é má a morte
Mas quisera viver eternamente
Sem saber nunca [...] isso que a morte traz [...]

.....
Que o tempo cesse!
Que pare e fique sempre este momento!
Que eu nunca me aproxime desse
Horror que mata o pensamento!

Envolvei-me, fechai-me dentro em vós
E que eu não morra nunca
(PESSOA, 2007, p. 485).

Ou ainda, os versos de Cecília Meireles: “Eu mesma vejo o meu sepulcro./ Vejo-o e toco seus relevos. / Eu mesma estou deitada, e sou mármore feliz, / belo mármore dourado, em posição de eterno sonho” (MEIRELES, 1997, p. 117). Mas quer com os versos do poeta português, que revelam o pavor diante do inevitável ou com os de Cecília Meireles, que veem o “belo mármore dourado”, essa consciência da mortalidade *avoluma-se* diante da grande caixa preta, diante do objeto-túmulo de Tony Smith. No entanto, não é só a consciência da mortalidade que se avoluma diante da obra de Smith, mas também certa angústia, e Didi-Huberman argumenta que, na tentativa de não *enxergar* essa angústia, o sujeito faz uso de dois subterfúgios: tenta transformar o ato de ver em um exercício tautológico ou

em um exercício de crença. Aquele insiste em não ver nada além da tumba visível diante de seus olhos; este, ao contrário, acredita que possa haver algo que ultrapasse essa visão tumular. Mas, nos dois casos, trata-se de uma clara resistência do sujeito diante do *olhar* revelador do objeto, porque se ver visto pela *tumba* faz com que o sujeito *tombe*. A visão é a um só tempo reveladora e ameaçadora. *Tumba/tomba*. Uma paranomásia da perda:

Eis porque o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim a *imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia. [...] É a angústia de olhar o fundo – o lugar do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38)

Seriam três as ameaças à felicidade humana, diz-nos Freud no ensaio “O mal-estar na civilização” (1978): a fragilidade do nosso corpo, as catástrofes naturais e, a maior de todas, a relação com o Outro. Em outras palavras, Sartre reitera as considerações do psicanalista no tocante à *presença* do Outro como uma das grandes causas de sofrimento para o homem. Aliás, só a *possibilidade* de ser visto pelo Outro já é motivo suficiente para despertar esse sofrer. Segundo Sartre (1997), é demasiado angustiante *pensar* que o Outro possa estar a nos observar. Tal pensamento aciona em nós uma espécie de “estado-de-ser-visto.” Mas, o que dizer quando essa relação com o olhar do Outro escapa ao mundo animado? Não seria mais angustiante ainda? Há alguns exemplos na literatura de sujeitos angustiados diante da possibilidade de serem olhados pelos objetos. No romance existencialista de Sartre, *A náusea* (1983), Antoine Roquentin reclama que os objetos não deveriam de modo algum nos tocar, uma vez que não possuem vida, no entanto, eles nos tocam como se fossem seres vivos, provocando grande náusea. *Ver e ser visto* pelos objetos minimalistas, ainda que tenham sido engendrados com o propósito de esvaziar toda significação, também nos provocam e, em alguns casos, causam náusea e angústia.

No caso da peças minimalistas, muitas delas parecem revelar ao homem a sua finitude. Algumas produções do artista Tony Smith ilustram bem esse encontro com a finitude. A exemplo de outros minimalistas, Smith se propôs a produzir uma obra que se esvaziasse de qualquer caráter antropomórfico. Não obstante, alguns

de seus trabalhos trazem singularidades curiosas, como usar medidas humanas em seus cubos. Se a proposta era eliminar qualquer vestígio antropomórfico, por que atribuir a caixas pretas dimensões humanas? Decerto, não deixa de ser contraditório. Didi-Huberman comenta que o artista minimalista teria iniciado sua busca artística pelos cubos negros quando, certa vez, na casa de um amigo, viu um objeto preto. Smith relata que se sentira olhado pelo objeto e tamanha inquietude por se sentir *olhado* pelo objeto teria levado o artista a produzir uma espécie de réplica cinco vezes maior do que aquele que vira na casa do amigo. Entre as diversas caixas pretas produzidas por Tony Smith, conforme já citamos, *Die* é particularmente interessante, porque, como atesta Didi-Huberman, ela nos possibilita um jogo de palavras e um jogo visual:

[...] *Die*, que em inglês faz consonância tanto com o pronome pessoal ‘eu’ quanto com o nome ‘olho’, e que é o infinitivo – mas também o imperativo – do verbo ‘morrer’[...] um grande dado preto, simples e poderosamente mortífero. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 93)

Vemos a morte. A morte nos vê. Assim, o sujeito tomba diante do cubo negro. O cubo *Die*, um “moderno túmulo”, lembra ao homem o que ele deseja esquecer – sua finitude.

Provocativos, os cubos negros minimalistas *olham*. *Olham e inquietam*. Poderíamos dizer que é a experiência perturbadora do *unheimlich*. Ao mesmo tempo, essas peças revelam-se estranhas e familiares. Desde o início da vida, a morte surge como promessa de um dia se fazer presente. O óbvio que provoca angústia. A experiência desconfortável que transforma *olhantes* em *olhados*. *Olhantes expostos* a objetos inanimados. *Olhantes expostos* a uma caixa preta com dimensões humanas. Uma caixa que nada representa como iconografia e, no entanto, traz à tona a imagem da morte. Uma imagem que tentamos esquecer como nos disseram os versos de Pessoa, citados acima:

[...] Tony Smith joga com as palavras. Ele reflete sobre a expressão *seis palmos*. O que lhe diz essa expressão? Trata-se de uma medida, de um puro e simples enunciado de dimensões: praticamente um metro e oitenta e três centímetros. O tamanho de um homem. Mas igualmente, e por isso mesmo, “seis palmos sugere que se está morto. Uma caixa de seis palmos. Seis palmos sob a terra”...Tão logo convocada, a dimensão se encarnará, por assim dizer, na escala humana, e a humanidade será bruscamente vertida na faculdade demasiado humana de morrer, de desaparecer seis palmos sob a terra no encerramento de um volume de cerca de um metro e oitenta de comprimento, o volume de uma caixa denominada ataúde. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 91)

Sobre os cubos negros de Tony Smith, ainda poderíamos dizer que provocam uma *incerteza*. Afinal, estamos diante de quê? Como conceituá-los? Como

categorizá-los? Seria preciso *ultrapassar* fronteiras. Mas que fronteiras? De uma época, de um estilo ou de juízos de valores? Essa incerteza colocaria em questão o próprio estatuto da obra de arte, o questionamento da natureza da obra de arte. O que se pode dizer de uma caixa preta? Entretanto, é diante de uma caixa preta que podemos pensar, por exemplo, sobre a nossa condição de ser mortal. Mas como o objeto nos *olharia*? Quiçá através da inquietação que nos provoca. Os sentidos são perturbados e a angústia se instaura; logo, o sujeito tomba. O ser *olhado* pelo objeto dar-se-ia, assim, pelo incômodo que um cubo negro causa ao sujeito que, diante dele, vê o que não quer ver. O que podemos *visualizar* nas peças minimalistas são objetos *esvaziados* de significação antropomórfica e são justamente esses objetos que nos olham. São eles que provocam um desconforto em nosso ato de ver. Decerto, não há de ser uma experiência confortável pensar que essas construções geométricas possam “[...] inquietar nosso ver e nos olhar desde seu fundo de humanidade fugaz, desde sua estatura e desde sua dessemelhança visual que opera uma perda e faz o visível voar em pedaços” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 146). O que vemos, o que nos olha, inquieta-nos. Objetos sem *vida* nos olham e nos *dizem* que a *vida* é finita e o tempo é um fio. Quiçá, viver, no sentido maior do termo, comece justamente aí, isto é, a partir do momento em que temos consciência de nossa finitude.

A leitura que Leyla Perrone-Moisés faz da poética do heterônimo de Fernando Pessoa – Ricardo Reis – também nos permite pensar nas considerações de Georges Didi-Huberman. A teórica afirma que os poemas de Reis têm uma beleza fria que se assemelha a monumentos funerários: “formas de harmonia congelada ofertadas ao olhar dos vivos, para que estes se lembrem de que seus olhos se fecharão um dia” (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 339). E semelhantes observações acerca do caráter fúnebre da poética de Reis podem se verificar facilmente em versos como o que se seguem:

Nada fica de nada. Nada somos.
Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos
Da irrespirável treva que nos pese
Da humilde terra imposta,
Cadáveres adiados que procriam.

Leis feitas, estátuas vistas, odes findas –
Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
A que um íntimo sol dá sangue, temos
Poente, por que não elas?
Somos contos contando contos, nada
(PESSOA, 2007, p. 289).

Ou ainda:

Olho os campos, Neera,
Campos, campos e sofro
Já o frio da sombra
Em que não terei olhos.
A caveira ante-sinto
Que serei não sentindo,
Ou só quanto o que ignoro
Me incógnito ministre.
E menos ao instante
Choro, que a mim futuro,
Súbdito ausente e nulo
Do universal destino
(PESSOA, 2007, p. 278).

A poética de Ricardo Reis parece trazer clara a crença de que a morte seja, de fato, uma “terra imposta”. Esse “universal destino” independe da nossa vontade. Decerto, podemos visualizar na poesia de Reis uma espécie de reconvocação de monumentos funerários e, como nos cubos negros analisados por Didi-Huberman, as palavras do poeta revelam o óbvio – a finitude. Diante delas, como diante do objeto-túmulo ou diante de uma obra como *Die* o sujeito também experimenta a inquietante certeza de que “seus olhos se fecharão um dia.”

Assim como os minimalistas, Joseph Kosuth, artista visual americano, também produz uma arte provocativa, questiona a natureza da arte em suas obras, classificadas como arte conceitual, isto é, uma forma de arte que refuta o formalismo e se apegua às ideias e conceitos transmitidos pelas obras de arte. Muitos teóricos afirmam que essa forma artística teve início em meados da década de 1960, porém, outros alegam que Duchamp, muito antes, já havia delineado os traços da arte conceitual com seus objetos *ready-mades*. A arte conceitual tem muito de tautológica, uma vez que os objetos são aquilo que eles dizem ser.

É nessa perspectiva que Joseph Kosuth cria *Box/cube/Empty/Clear/Glass*,³ cinco grandes cubos de vidros transparentes e neles escreve o que significam. Seria a linguagem verbal uma espécie de intimidação a quem tentasse ver nas caixas de vidro algo além daquilo que representavam? Uma espécie de reforço tautológico – “o que vejo é o que vejo” – para conter a ansiedade daqueles que se sentissem desassossegados com o vazio, com o espaço em branco e tentam dar a ele um significado? Alberto Manguel (2001) observa que o espaço vazio ou em branco desperta

³ *Box/cube/Empty/Clear/Glass*, 1965, Joseph Kosuth. <http://shawarmageddon.tumblr.com/post/160601155/joseph-kosuth-box-cube-empty-clear-glass-a>. Acesso em 28 de junho de 2011.

em nós o desejo de “intrusão”, uma vontade irresistível de preenchê-lo a qualquer preço. Semelhante inquietude pode ser experimentada diante do silêncio. Como o silêncio inquieta! É preciso dizer algo, ainda que a fala seja só para colocar em prática a função fática da linguagem. Um espaço vazio necessita ser preenchido, assim como o silêncio necessita de som. É uma inquietação humana.

Mas, no caso da obra de Kosuth, que sentido haveria nesses cinco cubos vazios além de sua vacuidade e transparência? Por que o recurso da linguagem verbal, se eles parecem tão óbvios, isto é, tão vazios e transparentes? Parece-nos que as caixas transparentes de Kosuth não alcançam a pretensa “simplicidade”, posto que em meio à sua *clareza*, elas se revelam complexas e inquietam quem as olha. Diante de sua aparente obviedade, elas se tornam obtusas. Diante de sua transparência, elas se tornam opacas. A aparente simplicidade dos cubos transparentes de Kosuth nada mais faz do que questionar a natureza da obra de arte, o estatuto do real e tal questionamento, decerto, não possui nada de simples, assim como a enorme caixa preta de Smith que lembra ao homem que ele é mortal. Enfim, a arte, em todas as suas manifestações, ainda que negue (e negar já é dizer algo) sempre se dará como forma de diálogo, seja dela com ela mesma ou dela com o homem. Ninguém sai do território da representação em silêncio e, caso saia, esse silêncio, decerto, já estará impregnado de significação.

As reflexões de Didi-Huberman, no texto com o qual temos dialogado neste ensaio, revelam que a obra de arte sempre irá suscitar em nós algum tipo de leitura, porque somos seres de crença. Mesmo que os vestígios de representação sejam mínimos, ainda assim, nossa “ilusão” nos permitirá ver algo, porque é da natureza da representação se oferecer como leitura. O filósofo deixa-nos evidente que o projeto *mínimo* preconizado pelos minimalistas parece não ter sido tão bem-sucedido, pelo menos, dentro da perspectiva tautológica de “o que vejo é o que vejo”. Ao investigar as produções de artistas como Robert Morris, Joseph Kosuth e Tony Smith, Didi-Huberman mostra a falência tautológica do ato de ver. Ele chama atenção para a subjetividade dos objetos minimalistas, usando, às vezes, a denominação de “quase-sujeito” para se referir a colunas de madeira e cubos pretos.

Diametralmente opostas às peças minimalistas, marcadas pela “dessemelhança” antropomórfica, temos as figuras do artista americano Duane Hanson. Figuras, sobremaneira, antropomórficas, excessivamente “reais”, capturas do cotidiano real, o chamado Hiper-realismo. Não obstante, nos dois casos – *mínimo* e *excesso* – encontramos-nos diante de manifestações artísticas que perturbam nosso olhar. Se, de um lado, presenciamos a inquietação diante de objetos, que se apresentam como “simulacros de nada”, esvaziados de significação; de outro, há

também o estranhamento por estarmos diante de objetos, que representam fortemente a imagem de algo, sobretudo, porque esse algo é o ser humano. São figuras humanas tão *próximas* do homem que deixam dúvidas quanto a seu estatuto. Figuras típicas com as quais cruzamos em nosso cotidiano, como: turistas, guardas de museu, mulheres no supermercado, casais em bares, mulheres se bronzeando ao sol, pintores de parede, cães dormindo aos pés de seus donos, jovens, entre tantos outros tipos tão *estranhamente* familiares, que nos colocam em suspensão, por instantes, diante das obras. Enfim, uma galeria de tipos “quase humanos” a nos olhar e, por conseguinte, a fazer com que questionemos nosso lugar de sujeitos na contemporaneidade, bem como, os limites entre o real e o não-real.

Freud no ensaio – “O estranho” (1981) – diz-nos que uma das formas mais bem-sucedidas de se provocar o efeito de estranhamento, o *unheimlich*, é justamente quando se estabelece a “incerteza intelectual” – humano ou autômato? O jovem Natanael, no famoso conto de Hoffman – *O homem da areia* (1986) – apaixonou-se por Olímpia, uma boneca, por acreditar que ela fosse uma mulher, tamanha era sua semelhança com uma figura feminina. Por outro lado, o excesso de realismo também faz com que duvidemos da realidade. De tão real, parece irreal. Ou, como bem diz Baudrillard, o excesso de realidade a condena ao seu fim, como o excesso de informação também condena a comunicação ao óbito. Estamos, portanto, também diante de uma espécie de reversibilidade do real. Não são raras as vezes que extasiados diante de uma cena de grande beleza, como a de um sol se pondo na praia, por exemplo, dizemos: “é tão belo que parece cartão postal!”, isto é, não parece real. Com frequência estamos transitando pelas fronteiras da “incerteza intelectual” e as obras de arte, em geral, estão sempre a nos provocar sob tal perspectiva.

Ao retomar a obra de Duane Hanson e considerar o efeito de estranhamento causado pela “incerteza intelectual”, é possível pensar que as figuras de cera do artista americano também poderiam ilustrar a questão do *unheimlich*, afinal, elas provocam uma inquietante estranheza – humanos ou autômatos? Diante de tais figuras, sobretudo numa olhada apressada, instaura-se a dúvida – animado ou inanimado? Algumas estátuas parecem seres humanos congelados e, de fato, provocam um mal-estar, uma sensação desconfortável. Lembram a velha brincadeira de criança – “estátua” – como se todas estivessem à espera apenas de um comando para libertá-las daquele estado de inércia. Quiçá uma palavra mágica poderia devolver-lhes a vida. São figuras quase humanas. A respeito de semelhantes produções artísticas, o teórico americano, Fredric Jameson, que tem dedicado muito de suas reflexões aos fenômenos da pós-modernidade, comenta:

Aquele momento de hesitação e de dúvida, quando nos perguntamos se essas figuras de poliéster estão vivas e respiram, tende a se voltar para os outros seres humanos reais que se movem a nosso redor no museu e transformá-los, por um breve instante, em simulacros mortos, apenas pintados com as cores da vida. (JAMESON, 1995, p. 58)

Esse momento de hesitação se dá, sobretudo, porque as figuras de Duane Hanson, conforme já comentamos, aparecem recorrentemente exercendo atividades que são peculiares aos seres humanos, como pode ser observado, por exemplo, na obra – *Guarda de museu*,⁴ obra essa que, na condição de objeto de arte, está para ser observada e, no entanto, a sensação que se tem diante de tal obra é de que ocorre o contrário, uma reversibilidade do olhar, pois sentimos que é o guarda de cera que observa a todos os que passam pelo museu, é o objeto-arte *Guarda de museu* que dá a estranha e inquietante sensação de “guardar/olhar” o museu. Decerto, um objeto-arte que desconforta, provoca e, por que não dizer, um objeto-arte que possibilita uma “incerteza intelectual”, um *estranho familiar* caso de reversibilidade.

A obra à qual fizemos alusão é só um pequeno exemplo de que se ver *visto* por figuras demasiado semelhantes à forma humana é tão angustiante quanto se ver *visto* pelo *vazio*, pela perda, pelo mínimo dos cubos de Tony Smith. O *máximo* da antropomorfização perturba tanto quanto o seu *mínimo*. A possibilidade de nos vermos através desses *outros olhares* inquieta nosso ato de ver, causa um mal-estar, gera um desconforto e novamente, diante do objeto, o sujeito tomba. Tomba porque ele é convocado a repensar seu lugar, sua natureza. Natureza do humano. Natureza da obra de arte.

No início deste ensaio, comentamos que Roland Barthes acredita que o olhar tende a fragilizar as fronteiras entre o passivo e o ativo, entre sujeito e objeto. No que diz respeito às formas de artes contemporâneas, sejam elas pictóricas ou literárias, nossa forma de *ver* e de sermos *vistos* tem revelado essa fragilidade. Mais que isso. Tem nos possibilitado questionamentos produtivos em torno do estatuto da obra de arte em sentido amplo. Qual é o lugar da obra de arte? Qual é o lugar da literatura? Qual é o lugar do humano? E realmente há lugares certos e numerados nessa realidade híbrida e multifacetada na qual nos encontramos imersos? Estamos em um “território livre” onde se pode nominar de arte e de literatura qualquer manifestação dita artística ou literária? Vislumbramos a necessidade do rompimento de fronteiras que possam aprisionar a criatividade do fazer artístico-literário, mas ainda acreditamos que a verdadeira arte, para assim ser denomi-

⁴ *Guarda de museu*, 1975, Duane Hanson. <http://www.designboom.com/eng/funclub/duanehanson.html>. Acesso em 28/06/2011

nada, deva provocar nossos sentidos, seja pelo mínimo dos minimalistas ou pelo máximo dos hiper-realistas. Não acreditamos que possa haver arte sem provocação, a mínima que seja. Somos seres de crença e, como diz Didi-Huberman, seres de crença e de ilusão. Não acreditamos que possa haver arte sem que nosso olhar e sensibilidade sejam inquietados. Precisamos sentir que o que *vemos*, de alguma forma, também nos *olha*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. O assassinato do real. In: _____. *A ilusão vital*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- CHEVALIER & GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva *et alii*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FREUD, Sigmund. Lo siniestro. In: _____. *Obras completas*, tomo III. Trad. Luis Lopez Ballesteros de Torre. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- _____. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Otávio de Aguiar Abreu. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Col. Os pensadores)
- HANSON, Duane. *Guarda de museu*. In: JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Ática, 1995.
- HOFFMANN, E. T. A. *O homem da areia*. Trad. Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Ática, 1995.
- KOSUTH, Joseph. *Box/cube/empty/clear/glass*. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Trad. Pergentino Pivatto e outros. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Trad. de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*, v. IV. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pensar é estar doente dos olhos. In: NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*, v. único. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *O olhar*. In: _____. *O ser e o nada*. Trad. Paulo Perdígão. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- _____. *A náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SMITH, Tony. *Die*. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUANE HANSON:

<http://www.designboom.com/eng/funclub/duanehanson.html>

TONY SMITH:

<http://www.nga.gov/press/2003/releases/summer/smith.shtm>

JOSEPH KOSUTH:

<http://shawarmageddon.tumblr.com/post/1606011155/joseph-kosuth-box-cube-empty-clear-glass-a>

Acesso em: 28 de junho de 2011.

Recebido em 28.04.2011

Aceito em 30.05.2011