

A ESTRANHA “FALA” DA ARTE CONTEMPORÂNEA E O ENSINO DA ARTE

Profa. Dra. Anita Prado Koneski
Universidade do Estado de Santa Catarina, CEART/UDESC

Resumo: O presente texto propõe-se a discutir a questão da leitura da obra de arte contemporânea, definindo-a como arte de difícil acesso, para a qual não servem mais os paradigmas de leitura do passado. Para tanto, apresenta reflexões a partir de Levinas e Blanchot como possível proposta de abordagem da arte contemporânea, para iniciar as reflexões a esse respeito, pensando no ensino da arte. Blanchot e Levinas partem da idéia de arte como Infinito, ou seja, a arte que se apresenta como impossibilidade de “leitura”. A partir do exposto, observamos que estamos diante de um questionamento: como fica o ensino da arte contemporânea diante da impossibilidade de leitura? Ou, como fica o ensino da arte diante da perda dos fundamentos que tínhamos até então para ler a arte?

Palavras-chave: Arte; Arte contemporânea; Arte-educação; Arte-educador.

1. Introdução

Penso ser um gesto de respeito iniciar este texto dizendo que não atuo diretamente nas disciplinas de arte direcionadas à Educação, porém, por outro lado, não entendo as disciplinas, sejam elas quais forem, dentro do CEART, Centro de Artes da Universidade do estado de Santa Catarina, no qual atuo, sem uma implicação direta na formação de arte-educadores. Assim, no hábito de pensar sobre a arte (seu papel e sua interpretação), sempre me surpreendo, a cada reflexão, ou em cada pensador que estudo, indagando-me: como ficaria este pensamento voltado para o ensino da arte? Foi, portanto, diante de questionamentos desse teor, que me encontrei, o tempo todo, por ocasião das leituras que participaram de minha tese, e, especificamente, diante das “falas”, sempre tão fortes, dos autores que escolhi, Emmanuel Levinas e Maurice Blanchot.

Problematizei, por vários momentos, as questões voltadas para a Arte-Educação, mas como essa questão não estava formalizada para fazer parte da

tese, anotava os questionamentos com o propósito de desenvolvê-los em outra oportunidade. Confesso que não vejo as questões que pretendo discutir como fáceis, quando direcionadas para a arte-educação, que vêm de uma tradição de leitura de imagens bastante forte, que infere, de certa forma, a possibilidade de dar respostas aos questionamentos da arte. O que proponho é uma reflexão de outro ângulo e resta dizer que não pretendo atribuir às minhas reflexões qualquer verdade. Trata-se de apresentar ou aguçar a possibilidade de pensar a arte-educação por caminhos diversos, no momento em que a arte contemporânea impõe pensamentos “outros” diante da crise de interpretação que vivemos na contemporaneidade em relação à arte. Trata-se, então, de apresentar a questão e provocar os arte-educadores a uma reflexão motivada por questões extremamente atuais e convidá-los a contribuir para a reflexão, ou incentivá-los a pensar a respeito de um pensamento de “outro modo que ser”, ou seja, de um modo diferente, sem expectativas de resultados.

Assim, a problemática que abordo neste ensaio nasceu efetivamente a partir das reflexões inseridas em minha tese, cujo título é: *Blanchot, Levinas e a arte do estranhamento*. A pergunta para iniciar o presente debate é: como fica a Arte-Educação mediante as propostas de Blanchot, Levinas e tantos outros teóricos que nos cercam hoje com suas teorias semelhantes, a respeito da arte contemporânea? Ou como falar para nossos alunos, ou ensinar arte a partir de uma arte que se posiciona com vocação para o estranhamento, conforme atestam Levinas e Blanchot? Ou, ainda, como ler um objeto de arte que sufoca enquanto é presença de algo que nos parece um absolutamente outro em nosso meio, quando sempre demos a ele a função de contribuir para nossa existência? Estas perguntas fazem sentido especificamente dentro da arte contemporânea que se apresenta, mais do que a arte de todos os tempos, com suas funções pouco definidas dentro da sociedade atual, cujos instrumentos herdados da tradição para pensar e ler esta arte apresentam-se completamente obsoletos.

Mas convido-os a pensar num passo a passo da questão, caminhando numa reflexão que desejo compartilhar. Convido-os a uma caminhada errante, que se pretende indagadora, que não prevê *a priori* nenhuma resposta certa, porque não estamos mais em tempos de encontrar verdades absolutas.

2. Convite à reflexão: o ensino da arte frente à arte contemporânea

A arte contemporânea apresenta uma crise de leitura, não apenas para os professores de arte, mas para espectadores comuns e para o próprio crítico de arte. Perguntar: o que é arte hoje? Implica, a meu ver, colocar o indagado diante do abismo. O que é arte hoje? Como ler a arte hoje? Para que serve a arte hoje? São perguntas problemáticas que exigem, a meu ver, um posicionamento perante o ensino da arte nas escolas, destinado a um aluno que está muito mais em contato com esta arte problematizada, ou seja, a arte contemporânea, geradora da crise, do que com a arte do passado. Nossos alunos estão conectados com a mídia, com o enfoque nas Bienais e com a arte contemporânea nas ruas.

Os professores de arte não podem deixar e, evidentemente, não deixam de abordar esta arte, porém, como falar dela? Como explicar esta vocação da arte contemporânea de silenciar quanto à sua fala? A singular especificidade que se acentua de modo radical na contemporaneidade de não responder quando solicitamos dela uma resposta?

Assim, proponho pensar as questões da arte contemporânea através dos pensadores citados. Mas antes desejo dizer que compartilhamos de um conceito de arte contemporânea como a arte que num dado momento não mais se deixa ler pelos moldes tradicionais, uma arte que provoca a crise dos fundamentos, questões já apresentadas por Nietzsche, em suas obras *Sobre a atualidade*, *Dano dos estudos históricos para a vida* (1874), *Humano demasiado humano* (1878), *Aurora* (1881) e *Gaia ciência* (1882). Nas referidas obras, Nietzsche trata da impossibilidade de nossa relação com o passado, no sentido de carregarmos esse fardo, que é a história, como referência de leitura do momento. A metáfora “a morte de Deus” era, conforme leitura de Gianni Vattimo (1996), uma forma de dizer que os valores instituídos pela longa tradição que os rememorava, um após o outro, já não mais serviam como parâmetros de leitura para o mundo. Aqui podemos também inserir a arte. A arte ocidental foi, por longo tempo, regida pelos fundamentos. Para tal, basta ver os renascimentos pelos quais passou, sempre inspirados por retomadas do clássico, do desenrolar-se contínuo da força do fundamento na história. Não se trata, portanto, de emitir qualquer juízo de valor

perante a arte, mas inferir que, a partir de um dado momento, fica posta em discussão a noção de qualquer pensamento que se destine ser fundante para dizer a arte, ou que possua procedimentos perpetuadores desse discurso, ou, ainda, que faça uma crítica aos fundamentos em nome de outro pensamento ao qual se atribua mais verdade. Verificamos que há um momento em que parece não ser mais possível pensar a arte como antes, seja como pensamento moderno ou do passado clássico. Assim, restam as perguntas: Como pensar uma arte em que tudo o que nos constrange é a sensação de que estamos diante de um objeto que não tem, aparentemente, absolutamente nada a ver com a nossa existência, pois não mais parece definir um mundo histórico? Como falar desse objeto aos nossos alunos, quando se trata de falar de contemplação da obra de arte? Será que a contemplação nos moldes tradicionais serve a essa arte? Então, o que é contemplar uma obra de arte hoje?

Numa tradição mais próxima, heideggeriana, a contemplação está inserida num desvelamento do ser que, mesmo parcialmente, nos faz ver o mundo quando “põe em obra a verdade” do mundo. Intencionamos a obra e através dela temos faces da verdade. Isso contribui para nosso enriquecimento e para nossa visão de mundo. Porém, o que dizer de uma arte abjeta, essa que, ao invés de nos proporcionar deleite, nos coloca diante da impossibilidade radical da intencionalidade? Falamos da arte que submete o corpo a uma experiência dolorosa, em que feridas, golpes, enfermidades, mutilações e situações de risco de toda espécie compõem o amplo registro iconográfico da arte hoje. Segundo Sánchez, (2004, p.120), por exemplo, abordar uma categoria performativa da arte a partir de conceitos antropológicos constitui um erro lamentável, uma vez que constitui em basear a experiência artística contemporânea em fórmulas tais como “o que é arte?”, quando o correto seria perguntar “para que serve a arte?”, “para onde se dirige a arte?” “de que maneira podemos pensar a arte hoje?”. Constitui-se numa explicação comum ler esta arte como transgressora. Embora esta carregue uma carga de transgressão a determinadas fronteiras sócio ético culturais, o fato de reduzir toda intencionalidade dos artistas a um mero desejo de provocação não confere à arte uma profundidade de abordagem. Abordá-la como transgressora talvez seja simplificar uma questão da qual não damos conta.

A abjeção toma lugar em grande parte da arte contemporânea que, tendo o corpo como seu principal suporte, não prescinde de abordagens abjetas. A abjeção na arte é o grande problema da leitura da arte contemporânea. Não há como ler imagens numa arte que aciona outros pressupostos e conceitos para sua abordagem. Julia Kristeva, em seu texto *Poderes da Perversão* (1988) infere a arte abjeta como fruto de uma experiência primária, ou seja – antes do surgimento de um eu de seus objetos e de suas representações – que atua no corporal, e se dá na repugnância, no asco, na abjeção. A arte contemporânea escreve-se sobre o insustentável, ao apresentar-se, por exemplo, nas performances que fazem do corpo local da experiência mutiladora, ou nas instalações quando se tornam um espaço para nossa repugnância. São práticas que nos instalam numa experiência de abjeção, conforme desenvolve Kristeva, em que a arte fere nossa identidade, o sistema social e a ordem, porque não respeita fronteiras. Diante de artes desse gênero, o primeiro passo é, quase sempre, o mais simplista, traduzido pela pergunta: isso é arte? Desvia-se da impossibilidade de lê-la através de uma pergunta que já traz como resposta a negação. Trata-se de uma fuga, diante da impossibilidade de interpretá-la. Trata-se, ainda, do hábito, conforme alude Nietzsche, do velho hábito de carregar a pesada carga histórica de termos de dar conta de tudo através da interpretação. Diante dessa arte, perdemos a possibilidade de ler formas, e perdemos ainda a possibilidade de encontrar um correlato simbólico que a explique, porque ela se insere em outro âmbito do conhecimento. Estamos diante de um radicalmente Outro. O que pensa mais do que podemos pensar, um Infinito, nas palavras de Levinas (2000a). Então, como falar dessa arte para nossos alunos? Evidentemente que eles não a desconhecem. Vamos alimentar o discurso: isso é ou não é arte?

Abordar com profundidade toda a trajetória que nos levou a uma arte com essas características seria uma reflexão demasiado prolongada para esta ocasião. Porém, podemos dizer brevemente, a partir de Levinas e Blanchot, bem como a partir de tantos outros pensadores da atualidade que compactuam da mesma ideia, de que após Auschwitz, já não é mais possível pensar o humano como antes. Não é mais possível pensar o mundo como antes, e, igualmente,

pensar a arte como uma produção humana restauradora do mundo e integradora da humanidade numa universal totalidade. Representar a catástrofe, dizê-la na sua infinita possibilidade de ser catástrofe, é estar diante do fracasso da possibilidade de interpretar. Instala-se aqui a crise da representação. É a partir daí, segundo Levinas e Blanchot, que devemos conceber a arte como o espaço no qual o poeta se perde, em que a obra questiona a si própria. A obra adquire, então, uma vocação ao estranhamento. Ela não mais parece falar do real, a desapareção do real passa a ser, então, o lugar da aparição do “absolutamente Outro”, ou seja, do que parece estar muito distante de nós e que se recusa a vir à luz ou se recusa a dar-se a entender. Suas imagens, seus objetos confrontam-nos, impõem-se, não se deixam ler, há uma rebeldia na sua presença.

Daí o que temos da arte na contemporaneidade é uma preferência por falar do mundo pelo ruído, e, segundo Levinas, já não mais é possível entendê-la como uma janela para contemplar o mundo ou para entendê-lo melhor. Diz Blanchot (1987, p. 34-35) que, na arte contemporânea, “o mundo recua e as metas cessam; nela, o mundo cala-se; os seres em suas preocupações, seus desígnios, suas atividades não são, finalmente, quem fala”. Pela imagem poética, já não somos mais devolvidos ao mundo, nem como metas, nem como abrigo, nem como esperança. Falar, agora, de contemplação já não é mais possível enquanto pensada como coexistência e repouso, mas o próprio não-repouso, pois estamos diante da obra que mais indaga, mais problematiza do que responde, uma vez que está sempre contestando sua própria presença. Ela parece negar-se a nos ensinar a ver o mundo pelos moldes tradicionais. Inferimos que não estamos diante de um movimento intencional que tende ao preenchimento, bem como não podemos falar de clareira, mas de ausência. Enfim, estamos diante de um objeto que se nega a dialogar conosco.

Para Levinas, em sua obra *La realidad y su sombra*, a arte não é luz, é obscuridade, o mesmo afirma Blanchot na sua obra *O espaço literário*. A arte é o acontecimento do próprio obscurecimento, um descenso da noite, uma invasão da sombra, ou seja, a arte radicalmente não é da ordem da revelação. A arte vai buscar sua inspiração no mundo e as expõe sem mundo, ou não reconhecemos mais nelas o mundo. Por exemplo, numa arte abjeta que faz do corpo uma

experiência de dor, não podemos reconhecer, de imediato, “mundo” nelas, (dele só temos o que se insinua sombra), quando vivemos para negar a dor e preservar o corpo da pele rompida, daí a redução: isso é arte? O mundo mostra-se na sua estranheza de mundo. Essa arte resiste a dizer o mundo de forma tradicional. Assim, ora se faz abjeta, ora se faz estranhamento nas suas formas e nos seus dizeres. É um Outro que mais parece um estrangeiro em nosso meio, neutralizando o espaço da presença a que estamos habituados. Isso se dá, segundo Levinas, pela passividade do ser que não compactua mais com o jogo heideggeriano do velar-se e desvelar-se, nada neste gênero de arte se revela, o ser permanece infinitamente oculto, fazendo ruídos, deixando apenas vestígios. O ser pensado por Heidegger (1990) é generoso, está a nosso favor, ao “pôr-em-obra-da-verdade”, ou seja, ele abre uma verdade. O ser pensado por Blanchot e Levinas nos ensina a peculiaridade do completamente oculto, da não-revelação do ser, da negação e do diferente. Aqui está a grande aprendizagem que ele nos infere, nos privar da prepotência de pensar que estamos sempre diante da possibilidade do conhecimento, desmontando o fato de considerarmos que não-conhecimento é uma forma de pecar contra um *status* que funda nossa humanidade.

Diante do exposto, escolhi a obra de Farnese de Andrade, *Sem Título* (1986), para pensar estas ideias a partir do objeto artístico. As obras de Farnese de Andrade são, a meu ver, obras contemporâneas que nos falam dessa infinitude, dessa obscuridade, nas quais transitam os pensamentos de Blanchot e de Levinas.

2.1. Infinita assemblage: Farnese de Andrade

A meu ver, na *assemblage Sem Título* (1986), Farnese de Andrade funda a experiência com o inominável.

Diante dela podemos dizer que nos encontramos diante do que Blanchot trata como a “outra noite”.



Fotografia 1: Sem título, 1986. In: COSAC, Charles. Farnese (objetos). São Paulo: Cosac&Naify, 2005. p.156-157.

Estamos diante de um objeto cuja forma é um armário, algo colhido do mundo, porém não há como não nos desprendermos de uma leitura absolutamente formal e mergulharmos num Infinito. Que armário é este? O Infinito é um conceito levinasiano, que infere o infinitamente maior do que podemos abarcar com nosso entendimento. A experiência com o infinito só a temos diante do que se apresenta como um absolutamente outro, diante do qual, diz Levinas (2000^a), já não posso poder. É a ideia de Infinito que faz com que o Outro, no caso, a obra de Farnese, não perca sua alteridade e não se dissolva num acontecimento anônimo. O próprio da relação com o que Levinas chama de infinito é que ela não é “desvelamento”. Nesse armário algo faz “ruído”, extrapola nossos conhecimentos, não sabemos definir até onde ele é armário. A forma é o que o artista vai buscar na “primeira noite”, diz Blanchot (1987, p. 167), que é ainda uma construção do dia, porque é o dia que se edifica na noite, é o que o

artista infere do mundo, porém, o que se instala na obra é a “outra noite”, o mistério da obscuridade.

O grande armário de Farnese pode ser comparado à “outra noite”, porque, através dele, fazemos uma experiência de risco, a de nos entregar à potência do erro, aceitar a negação, ou a de não forçar à obra uma leitura. Mais claramente, podemos afirmar que a obra resiste à nossa leitura. É ela, segundo Blanchot e Levinas, que se institui como sombra e se outorga o direito de não se dar a uma interpretação. Entregar-nos à potência do erro significa acolher a experiência limite imposta pela obra. Essa é, para Blanchot (1987, p. 173), a experiência da profundidade da obra: “A profundidade não se entrega frontalmente, só se revela dissimulando-se na obra”. Por exemplo, a possibilidade de manuseio do aberto e do fechado das portas na obra de Farnese transgride as possibilidades do olhar comum, quando “abrir” já não é ver, correlato do representar. E “fechar” já não é silenciar, ou não-ver, mas ouvir o ruído de um “aberto” que se instaura através do diferente. Aqui “fechar” é a metáfora de um ver (ver as possibilidades, não visibilidade), e “abrir”, a metáfora do não-ver, (pois o aberto não revela, ao contrário, guarda para si o segredo).

A obra *Sem Título*, então, pode apresentar uma canoa dentro de um armário. Será? Ou algo além disso? Na verdade, assemelha-se a uma fenda profunda que mais parece uma grande vagina, com o seu interior ensanguentado. Guardada num grande e grotesco armário, seja uma vagina, ou algo sem especificidade, nega-se a dizer seu enigma. Apenas coloca-se: eis-me aqui. Transgride quando mantém as suas portas fechadas, resguardando uma intimidade, porém, transgride mais ainda quando as mantém abertas. A metáfora do aberto é comumente “visibilidade”, porém a visibilidade aqui é invisibilidade radical. Abertas as portas, o mistério não só se mantém, mas radicaliza-se, torna-se invisibilidade pura que afirma a transgressão dos tabus. Não dá respostas. Resta o confronto de uma grotesca forma que se põe, no dilaceramento, no excesso que transborda, na agressão à madeira velha e no sangue que faz sentido unicamente como desmedida. Somos, nesta obra, confrontados pelo inesgotável, pelo excesso, pelo que está para além de nosso poder de “dizer” o que vemos.

Imagino que, diante desta obra, rodeados de nossos alunos, tenhamos que prestar conta de nossos saberes professorais. Porém, a obra desmonta-os, ignora-os. Atesta nossa incompetência e nos frustra. Como explicar para os alunos o que se constitui como um absolutamente Outro? Buscamos nos nossos saberes fundantes o socorro, e os percebemos pouco úteis. Não se trata aqui de invalidar esses saberes, mas de dizer que, para a arte na contemporaneidade, eles não mais nos socorrem. Farnese apresenta algo que nos confronta, que indica a possibilidade da não-possibilidade também ser fonte de aprendizagem. Fazemos a experiência da profundidade da arte, que para Blanchot se encontra no que se instaura como um “abismo”.

3. Conclusão

3.1. Algumas considerações a propósito de um fechamento

De que modo Levinas e Blanchot participam das reflexões para a arte-educação?

Desde que admitamos realmente que a arte contemporânea problematiza nosso encontro com sua linguagem, podemos, a meu ver, encontrar em Blanchot e Levinas uma leitura fecunda desta arte. Mas, para tanto, é salutar, primeiramente, colocarmos de lado nossos hábitos tradicionais de ver arte, ou seja, de esperar dela uma “janela para a realidade”, de ver através dela soluções para o mundo, enfim. O que Levinas nos propõe é estarmos diante de uma arte que é fecundidade na impossibilidade de leitura que ela essencialmente nos apresenta. Estamos diante de uma arte que não prevê resultados. E se ela enriquece nossa vida, não é porque nos oferece saídas, mas, ao contrário, porque problematiza nossa relação com a realidade e apresenta muito mais perguntas do que respostas.

Assim, estamos definitivamente diante da concepção de uma arte que é essencialmente “um absolutamente outro”, por apresentar algo muito além do que damos conta de “dizer”. Este “para além” assume em Levinas outra conotação, torna-se um “mais aqui”, um “mais perto de nós”, que, de tão perto, de tão

humano, não conseguimos interpretar. Trata-se de um humano demasiado, que de tão humano já não podemos fazer nosso, ou não intencionamos. Daí que o humano é para nós um sempre “absolutamente outro”, não sabemos nunca as dimensões do real que nos envolve.

Assim, se quisermos dizer que a arte do silêncio e do estranhamento nos “ensina”, devemos dizer que ela o faz pela não-relação a uma herança que adquirimos a partir de nossos antigos conceitos. Não lancemos mãos de subterfúgios, pensando que estamos desvalorizando o passado, não se trata evidentemente disso, e, portanto, não vou me ater a estas explicações. Pretendo dizer que a arte nos ensina porque nos coloca frente a um ensinamento “outro”, de outro “modo de ser”, diante de uma experiência com o que nos ultrapassa, do infinito, em que o ser do objeto se nega a vir à luz, e, ao negar-se, leva-nos ao encontro do seu “ruído”, dos vestígios que o ser da obra marca, essa riqueza inominável do que é ser arte na contemporaneidade.

O arte-educador, por sua vez, fica livre da obrigatoriedade de dar respostas, de analisar, ler, interpretar e responder à arte contemporânea. Em troca, estaria diante do ruído desta arte, diante da sua problematização, que lhe tira qualquer palavra que se intentaria pronunciar a respeito dela. Aqui, talvez, possamos dizer que cabe ao arte-educador auxiliar seus educandos a perceber a fecundidade do ruído que a arte contemporânea aponta, mostrar-lhes a fecundidade desse estar para mais além do que podemos pensar, ou desse “muito próximo” que nos tira o sentido do compreender. Isso é diferente da extrema preocupação de procurar respostas coerentes, nos moldes tradicionais, que nossa carga histórica impõe. Isso significa estar distante das leituras e dos paralelos infundáveis para a arte, reduzindo-a a um formalismo ou a um conteudismo.

Nesta proposta, a arte impõe-se como algo radicalmente diferenciado das outras disciplinas. Nos caminhos da arte, propõe Levinas (1994), aprendemos e nos enriquecemos por caminhos “outros”, e digamos que o caminho inferido é árduo, pois propõe o risco e a disposição de ver a arte como fecundidade. A arte é um conhecimento que não se resolve em interpretações, em explicações, pois, indaga Levinas (1994, p. 44): “Interpretar Mallarmé não é traí-lo? Interpretá-lo

fielmente não é suprimi-lo? Dizer claramente o que ele disse de modo obscuro é revelar o mistério de sua fala obscura.”

Evidentemente, estamos diante de uma proposta nada fácil. Isso, concordo, exige do arte-educador muita reflexão teórica, primeiramente, porque ele tem de acreditar no processo da destruição dos hábitos. Compactuo com a proposta de Gerd Bornheim quando ele diz, em seu texto, *As dimensões da crítica* (p. 34), na obra *Rumos da crítica* (MARTINS, 2000, p. 34) que talvez esteja na hora de inaugurarmos, “no percurso de suas interfolhas, a criação de uma postura diferente, e mesmo totalmente nova, a transmutar o próprio sentido da história das relações entre o homem e a arte”.

Vislumbro as reflexões a partir de Levinas como um lugar onde poderemos obter excelentes respostas aos temores verificados, temores de todos nós, diante do ensino da arte contemporânea. Evidentemente, no presente ensaio, não trago resolvidos todos os impasses desta proposta, e convido-os a um diálogo com ele. Entendo a dificuldade, enfim, de aderir a um pensamento desse gênero, pois isso implica libertar-se das seguranças e, paradoxalmente, ter um bom conhecimento da tradição para poder descartá-la. Ainda, poder, no confronto com ela, perceber a fecundidade de descartá-la (paradoxalmente conservando-a), e acolher “um outro modo que ser” de nos relacionarmos com a arte, parafraseando Levinas.

Assim, concluímos, não se trata de dizer que a arte nada nos oferece, mas de dizer que o que ela nos oferece não é mais, por determinação de nossos velhos hábitos, o que esperamos dela. Ou, não se trata de dizer que a arte nada “diz”, mas de afirmar que ela diz o inefável, e o inefável é esse ruído indizível, que se faz vestígios, que acumula questionamentos. E perceber que neste atestado estranhamento que ela nos causa está a sua profundidade, pois desmonta a pretensão do saber, esse ato que, segundo Levinas, se impõe mediante uma violência, e a pretensão de pensarmos que a arte está sempre disponível a vir à luz. A metáfora da luz é a da luminosidade, do arrancar o ser da obscuridade quando sua profundidade (relembro Blanchot) está, justamente, na obscuridade. É aí que ela nos infere seus grandes questionamentos. Diante dessa radicalidade como “modo de estar no mundo”, ela afirma uma resistência que não se dá na totalidade, mas indica seu “modo de ser” para um lugar que, de tão humano, tão

demasiadamente humano, não abarcamos como saber, ou talvez seja mais correto dizermos que abarcamos de um modo outro, um saber que se realiza diferentemente do que o entendemos até então como saber. Se aprendemos com a arte, e aprendemos, não é porque ela explica o mundo, mas porque ela o problematiza, questiona, nos põe diante de um impasse, diante do absolutamente outro, que não conseguimos trazer à luz. Ironicamente, uma aprendizagem pela “não-aprendizagem”, se quisermos comparar com tudo o que sabemos do que seja aprender. Aprender é segurar, agarrar, aqui, é, justamente, ver escorregar das mãos todas as possibilidades de agarrar. Estar diante do “abismo”. Um desafio.

4. Referências Bibliográficas

BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Madrid:Trotta, 2005.

_____. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros, 2002.

_____. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *La bestia de Lascaux*. Madrid: Tecnos, 1999.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *L'écriture du desastre*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

_____. *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976.

_____. *A pena de morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: SENAC, Itaú Cultural, 2000. p.34.

COSAC, Charles. *Farnese (objetos)*. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1988.

LEVINAS, Emmanuel. *De Deus que vem a idéia*. Rio de Janeiro, 2002.

_____. *Difícil libertad*. Buenos Aires: Lilmod, 2004.

_____. *La realidad y su sombra*. Madrid: Trotta, 2001.

_____. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000a.

_____. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000b.

_____. *Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1967.

_____. *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca, Espanha: Sigueme, 1987.

_____. *El tiempo y el outro*. Barcelona: Paidós, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SÁNCHEZ, Pedro A. Cruz. *La vigília del cuerpo: Arte y experiência corporal em la contemporaneidad*. Murcia, Espanha: Tabvalarivm, 2004.

VATTIMO, Gianni. *Para além da interpretação*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

_____. *O fim da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *As aventuras da diferença*. Lisboa: Edições 70, 1988.