

Inversões, ou a obra de arte como origem

Talvez não intencionalmente, o texto sobre *A Origem da Obra de Arte*¹, de Heidegger, contém uma recusa implícita das três teorias essencialistas clássicas em arte - representacionalismo, emotivismo e formalismo - e razões importantes para considerar insuficientes as chamadas teorias da experiência estética que as substituíram, ao longo do século XX. No seu lugar, Heidegger deixou a célebre busca - não terminada - pelo ser-obra da obra de arte. E este ser-obra (o *werk* da *Kunstwerk*) supõe a defesa da obra de arte como origem ou abertura que não se pode confundir com uma especial modalidade de presença do ente. A especificidade da sua estética está nesta dificuldade: a de entender a obra de arte não como presença mas como abertura e como origem.

Devemos começar pelo argumento fundamental em que se baseia a obra. As teorias essencialistas da arte comungam de um problema originário que assenta numa espécie de tendência que, sintomaticamente, é comum à antropologia clássica. Tal como a antropologia naturalista tradicional pensa o homem na base da “animalitas” (o homem é um “vida +”, como escreve McDowell²), ainda que não iguale o homem “à besta”, a estética tradicional considera a obra de arte, prioritariamente, como coisa e parte para a sua análise a partir das três pré-concepções tradicionais do que será o carácter de coisa (*das Dinghafte*) das coisas. A crítica de Heidegger à estética tradicional procede, no fundo, de um modo análogo à sua crítica à antropologia clássica, designadamente, através de uma inversão. De acordo com Heidegger, a animalidade do homem que deve ser pensada na base da sua humanidade e não a sua animalidade - i.e., o seu estatuto como presença no mundo enquanto ser vivo - a determinar a compreensão da sua

¹ Versões consultadas: “Der Ursprung des Kunstwerkes”, in *Holzwege*, Frankfurt-am-Main: Vittorio Klostermann, 1994; “A origem da obra de arte”, in *Caminhos de Floresta*, Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2002

² McDowell, J., *Mind and World*, Londres: Harvard University Press, 1994.

humanidade. A nossa presença no mundo deve ser captada na base da nossa existência e esta caracteriza-se por uma especial abertura aos entes *enquanto tais* pelo que cada homem é, não simples entidade presente no mundo, mas centro de um “aí”, de um “mundo” que acolhe os restantes entes no modo como são, no seu Ser, i.e., *enquanto tais*. É certo que os animais também têm algum acesso aos restantes entes no mundo, mas sem nunca acederem a eles enquanto tais, i.e., sem a compreensão do seu ser.

Algo paralelo ocorre na estética tradicional que pensa a obra de arte como uma “coisa +”, uma coisa a que se junta uma outra coisa: um significado, um valor estético, uma emoção, uma forma, uma representação, uma intenção, etc. E, neste âmbito, a inversão operada por Heidegger é, igualmente, paralela à inversão antropológica: é o carácter de obra da obra de arte – o seu “ser-obra” – que explica o seu carácter de coisa, e não o contrário. É importante notar que as distinções entre as diferentes teorias da arte explicam-se, desde logo, pela distinta adopção de uma das três respostas clássicas à questão de saber o que é uma coisa e que a denúncia do carácter inapropriado destas implica, também a desqualificação dessa estética clássica.

1. A noção de coisa como *υποκειμενον* ou como suporte de notas ou propriedades características.

Esta base pré-predicativa tem a sua génese na inauguração grega do “ser do ente” no sentido de presença e no esquecimento da experiência que ela referia ao longo da sua transposição para a tradução latina. A noção de sujeito (de propriedades) ou de substância (sob características) corresponde a uma rotação no vazio de termos que perderam o seu contexto de sentido originário. De tal modo que Heidegger lança a hipótese de ser a relação entre a coisa-substrato e as suas propriedades um decalque da simples ligação gramatical entre sujeito-predicado, numa espécie de “enfeitiçamento

gramatical”. Trata-se de um simples transporte e da consequente inversão, com vastas consequências, do “modo de compreender a coisa” para a “estrutura da própria coisa”. Ora, esta será evidentemente, também, a primeira forma de considerar a natureza da obra de arte a partir da sua primeira denominação como coisa. E se esta primeira concepção do carácter de coisa corresponde a uma agressão ontológica (à coisa), duplamente agressiva será a sua aplicação se for através dela que procedemos à análise do carácter artístico da obra de arte. Sob que formas? Desde logo, sob a forma das teorias representacionistas de arte, nomeadamente pela tentação mimética – felizmente, já superada, como refere Heidegger – em que o ente singular, “o que efectivamente há” se transforma no cerne organizador da obra de arte, o seu tema, o centro de apoio das suas características expressivas e não expressivas. O mesmo tipo de enfeitiçamento está envolvido na tendência geral a considerar a compreensão de uma obra de arte como um vaivém entre as suas características de facto e o seu significado, seja este denominado como “conteúdo”, “emoção”, etc.

2. A segunda modalidade de concepção do carácter de coisa das coisas coincide com o empirismo: “coisa” é a unidade da multiplicidade do que afecta os sentidos, é um “percebido à maneira da sensação”.

Se a primeira modalidade, chamemos-lhe essencialista ou substancialista, supõe uma agressão às coisas, no sentido em que lhes imprime um carácter emprestado, de base gramatical, cómodo para garantir a interpretação da obra de arte em termos análogos à da comunicação linguística, chegando a confundir a prioridade da coisa e a da proposição, a modalidade empirista utiliza uma grelha de grão demasiado fino para captar o carácter da coisa, trá-la até nós de uma forma excessivamente imediata e *detalhada*. Paradoxalmente, as coisas são-nos mais próximas do que as sensações que temos delas. Elas aparecem-nos não como colecções de *qualia* sensíveis, mas como

organizações marcadas, sob uma forma que traduz, desde logo, como refere Jerry Fodor, a “prioridade ontogenética” de determinados atributos, numa espécie de *media res*: ouvimos o motor do Mercedes e distinguimo-lo do do Adler, o que ouvimos na chaminé é, desde logo, o vento que assobia. A criança aprende que o cão é um “cão” e não um “dálmata” (demasiado específico) ou um “animal” (demasiado genérico). Entender a coisa como um *cluster* de *qualia* é, igualmente, desvanecer o seu carácter. Transpomos esta excesso de *grão* para o âmbito das explicações tradicionais da arte e encontramos o formalismo. A obra de arte, diriam os autores de Bloomsbury, não é senão “forma significante”: uma combinatória, segundo Roger Fry³, a) do especial ritmo de uma linha; b) da recriação de massa inerte; c) de uma organização espacial; d) de luz e sombra; e) e de cor. Pelo que, também o formalismo parece ser posto em cheque por esta via negativa, sendo desqualificado enquanto levantamento do que faz um objecto arte.

3. A terceira modalidade corresponde à dicotomia matéria-forma.

A forma empresta determinação à matéria e surge como um extra que se impõe à matéria, que facilmente se transforma na terceira tradução clássica do carácter de coisa: coisa é matéria enformada. Vertida sobre a indagação estética, este materialismo vê na matéria plástica da obra de arte o seu carácter de coisa: o medium manipulado. E esta terceira modalidade assume uma importância particular posto que é comum a todas as teorias estéticas clássicas assumir a obra de arte como um composto – analisável - de matéria e forma. A distinção é particularmente sedutora e, literalmente, *útil*, não só porque parece recobrir ou corresponder a outros pares conceptuais privilegiados pela ontologia ocidental (como racional-irracional, sujeito-objecto, forma-conteúdo) como também porque acaba por dar fundamento a uma modalidade de concepção do carácter

³ Fry, R., “An essay in aesthetics”, in Problems in Aesthetics, M. Weitz (ed.), Nova Iorque: Macmillan Publ., 1970

de coisa que tem no “utensílio” o ente-padrão. O modo de ser do objecto útil é particularmente dúctil e capaz de influenciar o modo como pensamos a mera coisa e a obra de arte, parecendo assumir uma posição intermédia entre os dois e que a ambos contamina pois surge como uma espécie de mediador: a mera coisa é algo que espera vez para se tornar utensílio; a obra de arte é um utensílio de gama alta. É sobre este passo que Heidegger inflecte a sua inquirição sobre a questão do modo técnico do pensar.

Como sabemos, a aportação essencial de Heidegger relativamente à consolidação da tecnologia moderna está em tomá-la não como produção de um tipo de coisas novo e, em certo sentido, perigoso, mas como emergência de um novo e perigoso tipo de meio no qual as coisas são apresentadas. A tecnologia é um modo de *revelar* o actual que difere dos restantes e que não é, evidentemente, um modo neutro de apresentação. Os objectos tornam-se permanentemente calculáveis, mensuráveis e ordenáveis, revistos como seguindo ordens sob o comando do homem “senhor da terra”. A arte é posta por Heidegger, ao longo da denúncia desta forma de revelação dos entes que os reduz à figura universalizável do utensílio, como “poder salvador” capaz de confrontar o reducionismo próprio da revelação técnica. De realçar que a arte partilha com o utensílio uma percentagem importante de traços genéticos, designadamente o seu carácter de produto. Esta quase identidade acabará por se revelar especialmente clarificadora e indiciadora do carácter perigoso e redutor do pensar tecnológico, exactamente porque a obra de arte, apesar de partilhar esses traços genéticos, apresenta-se como fundamentalmente diferente do utensílio e do tipo de apresentação do mundo que este proporciona. Isso deve dar esperança àquele que deseja escapar da unidimensionalidade da revelação tecnológica: a solução não caiu longe do problema.

Matéria, forma e a sua concatenação são revistos, por Heidegger, como o resultado de um pensamento “técnico” que toma para si o utensílio como *ponto morto* ou critério do que é, afinal, o carácter de coisa das coisas. O enfeitamento já não é puramente gramatical; é, por assim dizer, pré-predicativo, e assenta sobre a qualidade do “estar-à-mão” que normalmente, assumimos como aquilo que faz das coisas coisas. A “serventia” (*Dienlichkeit*) resume o carácter de utensílio dos utensílios. O seu *programa* não apenas enforma e determina a matéria como a escolhe (precisamos de algo resistente para fazer sapatos, de matérias impermeáveis para abrigar da chuva) e, ainda mais do que isso, confunde-se com a “natureza” do próprio objecto, “pisca-nos o olho” a partir dele. As *vantagens* desta terceira modalidade sobre a segunda são interessantes: com efeito, nós vemos um martelo, ouvimos o automóvel, lemos o livro: assume-se que as “coisas de uso à nossa volta são as coisas mais imediatas e as que o são em sentido próprio”: a serventia torna-se a própria *media res* que toma o lugar da designação da coisa. E a naturalidade desta assumpção ajuda a explicar porque a terceira concepção clássica do carácter de coisa se tenha tornado na mais difundida. A serventia não é apenas a explicação do ente; não é vista como uma modalidade que se imprime a um ente; acaba por se confundir com o próprio “vir à presença” do ente. Posto que a serventia tanto organiza a forma como preside à escolha da matéria, estes acabam por perder a sua aparência como “determinações originárias” do carácter de coisa das coisas. Mas isso não é totalmente óbvio e aqueles que resumem o carácter de coisa à relação matéria-forma não estão, geralmente, conscientes de estarem imersos numa espécie particular de pensar que privilegia a dimensão utilitária. O que se regista, por enquanto, é que o facto de se tomar o utensílio como paradigma do carácter de coisa conduz ou esconde-se por detrás da propensão a tomar a relação matéria-forma como carácter de coisa das coisas. Apesar de tudo, que se trata de uma outra espécie de

agressão às coisas, não correspondendo ao seu *verdadeiro* carácter, é indiciado pela própria linguagem, quando, por exemplo, nos referimos à “mera” coisa, o que parece supor a possibilidade de despir a coisa da sua utilidade, da sua homologação ao carácter do utensílio. (O formalismo, entre as teorias da arte, supõe isto. Para Clive Bell⁴, a arte teria o dom de arrancar as etiquetas utilitárias às coisas, para as deixar brilhar enquanto puras / “meras” formas; para Roger Fry, aceitar o objecto na sua “pura forma”, deixar que a forma se torne significativa é aceder ao mundo “em-si”.)

Regressando à reflexão sobre a natureza da obra de arte, torna-se claro que a terceira concepção do carácter de coisa encontra atitudes correspondentes, por exemplo, entre as chamadas teorias da experiência estética. Para estas, a arte proporciona “vivências estéticas” e esta sua função acaba por se confundir com a própria organização e concatenação dos elementos materiais e formais, à maneira da *potência ocupante* da serventia. E chegados aqui, nada mais resta: as formas clássicas de examinar aquilo que transforma um objecto num obra de arte são desqualificadas ao longo desta breve reconstrução da história dos modos como o pensamento ocidental pensou o carácter de coisa das coisas. Quanto mais não fosse, por isto: porque todas as formas clássicas de teoria de arte se basearam numa de três concepções inadequadas sobre o carácter de coisa que, supostamente, alicerça o carácter de obra da obra de arte. E neste domínio, nada resultou mais bizarro do que erigir o carácter de coisa a partir do privilégio da serventia dos utensílios – reflectida na adopção da relação entre matéria e forma.

O que emerge ao longo desta *via negativa* é a progressiva implausibilidade de decalcar o carácter de obra da obra de arte do seu carácter de coisa, posto que este(s) está contaminado por uma tradição de traduções enviesadas e amputadas, por redes de

⁴ Bell, C., *Art*, Nova Iorque: Capricorn Books, 1958.

análise de grão excessivamente fino ou, e sobretudo, pela hegemonia de um pensar tecnológico encostado à serventia dos utensílios. E é, curiosamente, a denúncia da hegemonia do carácter de utensílio tornado ente-padrão que abre passagem à descoberta da natureza de arte do obra de arte porque, tal como o seu irmão *gémeo*, a obra de arte não pode ser revista e escrutinada na base da presença de algo no mundo. Mais: a obra de arte nem sequer funciona como um tipo especial de objecto – como o utensílio é um tipo especial de objecto – a que se juntou uma função específica, por exemplo, a de proporcionar experiências estéticas. E, tal como na denúncia da hegemonia do utensílio, também deveremos compreender que é na base do “pôr-se-em-obra” da obra de arte que devemos entender o seu carácter de coisa, e não vice-versa.

Chegados a este ponto, terminada a via negativa, podemos começar a retirar do texto de Heidegger uma tese positiva sobre o carácter de coisa das coisas mas também sobre o carácter de utensílio dos utensílios e sobre o carácter de obras das obras de arte. A tese desenvolve-se, de novo, à maneira de uma inversão, trocando a ordem às tradicionais hierarquias de explicação entre os três caracteres para obter a sua verdadeira genealogia. A proposta compreende três argumentos fundamentais.

1º

É a obra de arte que nos revela a essência do utensílio: trata-se uma inversão indevida o caminho explicativo que tenta retirar o carácter de obra de arte do seu carácter de coisa, assumindo este – de um modo não consciente – como retirado, por sua vez, do carácter de utensílio: o perguntar das teorias clássicas está “perturbado, porque perguntámos, não pela obra, mas em parte por uma coisa, e em parte por um utensílio”.

2º

A natureza desta revelação faz recuperar para a obra de arte a concepção, que permanece não pensada pela tradição, de verdade como *αληθεια*, i.e., como “o não-estar encoberto do ente”, um estado não explicado, como a rosa que é sem porquê, de Angelus Silesius⁵. A dificuldade, desde logo, deste passo – fundamental para se entender o horizonte algo inesperado em que Heidegger coloca a reflexão estética – consiste no facto de *αληθεια* dever ser pensada fora das noções mais comuns de verdade como correcção ou como correspondência. Isto que vai implicar, por exemplo, no caso da arte, que o valor de um obra de arte não deriva nunca do facto de se constituir como uma representação fidedigna ou uma mais ou menos complexa transcrição ou meditação sobre um estado de coisas que surge como ocorrência prévia de que a obra de arte se torna uma espécie de congénere. A estética heideggeriana constitui uma ruptura com as formas tradicionais de pensar o fenómeno artístico essencialmente nisto: que a obra de arte não pode ser entendida como coisa que funciona como plataforma para a colocação de uma imagem ou representação adequada das coisas, ou proporcionadora de experiências estéticas, mas como um abrir-se original às coisas enquanto tais, deixando ver, como ecoará Merleau-Ponty⁶, como o mundo se faz mundo. Não apenas porque, por assim dizer, a obra de arte *antecede* aquilo a que por ela se acede, como também porque ela liberta a ordem dos entes para uma dimensão que não é a da simples presença, à maneira, por exemplo, da presença de um utensílio ou de um objecto etiquetado; de tal modo, que rompe, inclusivamente com a lógica do mundo como universo integrado de *partes extra partes* de que participam todas as três concepções do carácter de coisa, e, em especial, a concepção tecnológica: a obra de arte, insiste Heidegger, não restitui o ente singular que está, supostamente, a ser representado mas uma “essência universal das coisas” que é, por assim dizer, emulada

⁵ E que Heidegger comentaria em *Der Satz vom Grund* (1957).

⁶ Merleau-Ponty, M., *L’oeil et l’esprit*, Paris : Gallimard, 1987.

pelo werk da Kunstwerk. Portanto, Heidegger irá juntar a esta concepção de verdade - afinal a “verdade” de que falamos quando falamos, comumente da “verdade da arte” - as noções de “abertura” e de “origem”.

A explicação da obra de arte como abertura pede-nos o esforço de não a entendermos, prioritariamente, como presença, mas como actividade, como o werk especial da Kunstwerk, que, realmente, é uma cedência à apresentação dos entes *enquanto tais* (o que, aparentemente de uma forma paradoxal, não significa o mesmo que presença). A obra de arte não aparece num cenário pré-existente de homens, animais, plantas ou coisas; é antes a obra de arte que reúne todas estas coisas, devolvendo-as à “terra” para que possam *existir*, no sentido heideggeriano. Por outro lado, numa inversão igualmente significativa, muda-se a noção de autoria que geralmente acompanha as obras de arte: já não é a entidade *homem* que cria a obra de arte mas antes a obra de arte que deixa o homem *vaguear* por um *campo recentemente aberto*, tal que tudo o que é (incluindo o próprio homem) é deixado solto para poder ser *tal como é*. Não devemos, porém, tomar a *abertura* instaurada pela obra de arte como condição de possibilidade dos entes que nessa abertura podem ter lugar, se, justamente, “condição de possibilidade” for lida como determinadora ou condicionadora da sua modalidade de apresentação, à maneira do pensar técnico que é condição de possibilidade de uma ontologia que transforma o mundo num confortável “somatório de tudo o que está perante”. (Note-se, e porque falamos de “condições de possibilidade”, que o *nariz* impiedoso de Heidegger – para usar a expressão de Nietzsche – detecta na dimensão do transcendental kantiano nada mais do que uma outra concepção refém da compreensão do carácter de coisa como imbricação de matéria e forma, a qual, por seu turno, é produto da hegemonia de um pensar assente sobre a noção de utensílio). A obra de arte é, em resumo, o antídoto para as consequências do utensílio, seu irmão

gémeo. E isto, em grande parte, porque se pensar o ente a partir do carácter de coisa que é decalcado do carácter do utensílio é, desde logo, investir todo o ente de uma finalidade potencial, encerrando-o no circuito fechado da serventia onde definhará, revê-lo como algo que pode finalmente ser a partir daquilo que “im Werk am Werk ist” é aceitá-lo como vórtice de um acontecimento que é verdade ao acontecer, i.e., ao não estar encoberto por qualquer género de etiqueta, um vórtice que incorpora, embora não se restrinja a ele, o carácter de coisa da obra e o carácter de coisa do ente (mas depositando ambos na terra como a totalidade não analisada, e por isso permanentemente encoberta, do que se apresenta tal qual é). É exactamente devido a esta incorporação que a obra de arte esclarece o carácter do utensílio, embora a inversa não seja verdade, porque o inscreve na “terra”⁷ e no “mundo”⁸, ligando-o a tudo aquilo que envolve o seu *traballar* num “contexto relacional aberto” (*Sein und Zeit*) e que o faz recuar para o estado de quase esquecimento - como uma segunda natureza - da *Verlässigkeit* (“fiabilidade”): como a camponesa que Heidegger junta ao quadro de van Gogh, que anda, simplesmente, com os sapatos, i.e., que sabe tudo deles sem precisar pensar muito neles. A obra de arte transforma cada presença do ente num indício de existência à maneira de um “mundo que se levanta” ou de uma “vastidão a que se dá lugar” mas apenas nesse e por esse “pôr-se-em-obra” da obra que é, para que possamos interpretá-lo, apenas acessível, por assim dizer, sincronicamente, como algo que “está a ser” e que é a única forma, afinal, de corresponder a um ente *tal como ele é* ao “não-estar-encoberto”, i.e., de um ente capaz de aí-ser. (É o gerúndio do *am Werk* - que se traduz tão bem pelo Inglês “at work” - que distingue o “fazer mundo” da estética heideggeriana, por exemplo, do “fazer mundo” da estética nominalista de Nelson Goodman, para quem o

⁷ A dimensão misteriosa daquilo que é inerte e encerrado sobre si próprio, a ordem da *physis*, talvez, em todo o caso daquilo que resiste à racionalização, ao “abrir”, e que permanece fora da história.

⁸ Expressão que resume a ideia de cultura como fenómeno histórico ou conjunto das “decisões do destino de um povo histórico”.

mundo apresentado pela obra continua a funcionar como um referente de que a obra é signo ou suporte: em Heidegger, o “fazer mundo” não é nem o do símbolo nem o da alegoria). A pergunta pela origem da obra de arte torna-se – ou era já desde o início – na verificação da obra de arte como origem ou abertura. De qualquer modo, registre-se esta importante confluência entre a natureza da arte e a natureza do pensar técnico da tecnologia, que ambos constituem formas de revelação embora com resultados totalmente diferentes. O entendimento como “origem” da obra de arte pede que atentemos no seu “pôr-em-obra”, que também é um “meter-se à obra”, no *werk* da *Kunstwerk*, ou no *work* da *artwork*, i.e., na dinâmica específica que é colocada no centro de uma refundação da noção de obra de arte, como uma espécie de energia permanentemente renovável. O que caracteriza este trabalhar da obra de arte é a sua produtividade e autonomia (por exemplo, relativamente à *matéria*, ao *conteúdo*, ou ao *autor* e respectiva agenda de intenções). Esta concepção de obra de arte como “origem” ou, melhor, como um “originar”, explica a tese heideggeriana segundo a qual a origem da obra de arte é a arte no sentido do criar que é “deixar-vir-a-ser” (*Hervorgehenlassen*) de algo que é produzido. Por outro lado, este “criar” repete-se tão constantemente na produtividade da obra de arte que poderíamos quase acrescentar que “criar” apenas tem efectiva aplicação quando se refere ao modo de ser da obra terminada, depois do seu “levantamento”.

3º

A verdade da obra de arte, e o motor que impele o seu “pôr-se-em-obra” consiste no “combate” entre “terra” e “mundo”. A terra é aquilo que resiste a toda a predicação, que se retrai e repele toda a intromissão. É, talvez, o aspecto da existência que mais vai desaparecendo sob os avanços da revelação tecnológica. O mundo é a esfera do

humano, do conjunto das decisões humanas e históricas no interior do qual as coisas ganham um carácter e um valor e uma posição relativa face às outras coisas: coisas mais demoradas ou mais urgentes, mais amplas ou mais estreitas. (Este “mundo” parece ser, até pela relação que estabelece com a obra de arte que é, em boa medida, responsável pela sua *instauração*, uma estrutura análoga às “formas de vida” de Wittgenstein.) O ente que tem um mundo - o homem - revê-o reflectido na assumpção de um “campo aberto” dentro qual os entes se dispõem segundo um esquema de conexões que também pertence àquilo que é o mundo.

O combate entre terra e mundo será, talvez, o argumento mais difícil e mais radical da estética heideggeriana, nomeadamente, porque é aquele que sugere o maior afastamento face às coordenadas que, tradicionalmente, orientaram a reflexão estética. Difícil é, em especial, a introdução da “terra” como algo em que assentam as obras de arte mas de que só nos damos conta precisamente devido à “revelação” que é a própria obra de arte. É o templo grego que torna visível e reúne o solo rochoso que o suporta, o ar sobre si, a árvore, a erva a águia e o touro, a serpente e o grilo que a ele se encostam e por ele trepam. Como produto inútil, ele revela a violência da maré que se agita à sua frente. E tudo isso é “terra”, algo que a obra de arte cobriria e agrediria se se comportasse como um utensílio. O que sugere que o modo como a obra de arte “abre” é também impulsionada por essa *impotência* de coisa produzida que levanta um campo aberto que deixa, propositadamente, por perscrutar. O mundo que a obra levanta, por seu lado, corresponde às conexões, às solicitações, às expectativas, aos quadros de valores humanos de que a obra é, simultaneamente, instância e tipo, dando aos homens uma perspectiva nítida sobre si próprios na sua existência histórica.

Ao propor a obra de arte como instigação do combate entre mundo e terra, Heidegger evita que aprisionemos a sua estética nas redes do representacionalismo.

Seria, bem entendido, um representacionalismo muito particular porque recusa, desde o início, tomar a obra de arte como abertura de uma presença de um ente particular para insistir na abertura de um campo onde os entes podem assumir presença. Mas, mesmo assim, a tese segundo a qual a obra de arte restitui-nos a “essência das coisas em geral” e é, afinal, a possibilidade de resgatar a existência das modalidades de apresentação / determinação dos entes – e esse resgate reflecte-se no carácter inesgotável das interpretações das grandes obras de arte -, apenas poderia funcionar na base de arte icónica, figurativa, representacional – embora não mimética, bem entendido. O exemplo do quadro de van Gogh e da fonte romana de Conrad Meyer parecem, aliás, apontar nesse sentido. Interrogamo-nos, então, se os argumentos de Heidegger se aplicariam ao Duplo Concerto, de Brahms, ou ao Cravo Bem Temperado, de Bach. Ora, é o trabalho sobre o exemplo do templo grego que baralha os dados do pescador de representacionalismos, exactamente porque introduz essa dimensão da terra como algo de não-tematizável, uma espécie de indeterminação que se escapa ou se “fecha”, travestindo-se de outra coisa qualquer de cada vez que a tentamos medir, interpretar ou representar, como o “pesar sobre nós” da pedra, que não é o “peso” que resulta do cálculo da balança. É essa “terra” não designada e não demonstrável mas que, de formas muito diversas, apenas compreendemos porque é aquilo em que a obra de arte assenta (como, por exemplo, a demonstração ostensiva do *medium* pois “o artista não gasta a pedra, a cor ou as palavras”, deixando a matéria ser como nunca terá sido). O que será, afinal, a terra na relação com a obra de arte como origem - abertura? Talvez algo como o *limite* do campo visual. E que nome daremos a uma teoria de arte que assuma esta terra como parte inelutável da combustão que anima o acontecimento que é a obra de arte?