



Aquém da diferença entre ciência e arte: Uma tentativa com retomada na filosofia da escola de Kyoto ou: “Linguagem de imagens” – um prelúdio¹

Georg Stenger²

georg.stenger@univie.ac.at

Resumo: Esse texto gostaria de se compreender como uma espécie de “prelúdio” para a questão “ciência e arte na filosofia da escola de Kyoto”. Dois aspectos são condutivos: por um lado, os respectivos “pontos de vista de perspectivas” devem receber atenção por meio de obras de arte relevantes do Oriente e do Ocidente, e, por outro lado, isso deve trazer à luz uma dimensão profunda que precede as duas irmãs ciência e arte. A tese metodologicamente instruída é que o modo do “*ver* das imagens” e do “*experienciar* das imagens” é particularmente adequado para isso, e, assim a tese de conexão, que essas relações, decididamente interculturais, são um pano de fundo importante e ao mesmo tempo terreno fértil para a *escola de Kyoto*. Pode ser que a *filosofia* da escola de Kyoto seja considerada como um, talvez até mesmo como o exemplo primordial da questão da conexão constitutiva entre a ciência e a arte, se se ousa dar o passo no “mundo vasto” de eventos interculturais.

Palavras-Chaves: Artes visuais; estética; filosofia intercultural; escola de Kyoto; diálogo ocidente-oriente.

Abstract: This text would like to understand itself as a kind of “prelude” to the question “science and art in the philosophy of the Kyoto School”. Two aspects are conducive: on the one side, attention should be drawn to their respective “perspective-sights” on the basis of relevant works of art from East and West, and on the other hand, this should bring to light a deep dimension that precedes the two “siblings” science and art. The methodologically instructed thesis is that this is the way of the “*seeing* of pictures” and “*experiencing* of pictures” particularly appropriate, and, according to the connection thesis, that these relationships, which are decidedly intercultural, represents an important background and at the same time a breeding ground for *Kyoto School*. It may be that the *Philosophy* of Kyoto school can be regarded as one, perhaps even as *the* prime example for the question of the constitutive relationship between science and art, if one dares to take the step in the “wide world” of intercultural events.

Keywords: Visual arts; aesthetics; intercultural philosophy; Kyoto school; west-East dialogue.

Eu gostaria de abordar um tema hoje que até agora é pouco abordado não só na filosofia em geral, mas também no contexto intercultural. Um tema que eu pessoalmente considero importante:

1 Texto apresentado na conferência internacional: “Ciência e arte na filosofia da escola de Kyoto”, 23 – 25.10.2017, Campinas/UNICAMP.

2 Cátedra de filosofia em um mundo global / Universidade de Viena

gira primeiramente em torno da “Arte” no sentido mais amplo, antes de tudo também em torno da linguagem, da força e poder, sim, também da violência da imagem, seu lugar específico no nosso mundo expressivo e perceptivo, que, por sua vez, codeterminam nossas opções de agir. O que “dizem” as imagens, o que diz a arte e *como* elas dizem? Textos, especialmente filosóficos, falam sempre “sobre” algo da forma mais abstrata e formal possível e ainda assim se amontam nesses um “exército de metáforas” (Nietzsche). Sim, como que nós já não imaginássemos tudo, projetamos imagens virtuais, para entender um pensamento.

No contexto intercultural, e claro não apenas nele, acrescenta-se um ponto decisivo: Havia e há, antes do pensamento capturado em palavra e texto, ancorada ambientalmente, uma *vida ativa* dos humanos, uma vida que é projetada e conservada em termos de estilos de construção e de vida, em mitologias, religiões e ritos, e em produções artísticas assim como em objetos cotidianos que não somente falam uma “língua” própria, como também abordam os humanos em uma dimensão muito mais elementar de sua própria autocompreensão. Neste sentido, as imagens podem ser “imagens fundamentais”, sejam imagens fundamentais culturais, sociais ou políticas, mas o que não significa agora, que se poderia mostrar o fundamento de uma cultura ou sociedade baseado em uma imagem. Com Jean-Luc Nancy pode-se dizer que em uma imagem “o fundamento como o que ele é (aparece) assim que ele desaparece. Desaparecendo ele passa por toda parte na imagem, sem através disso aparecer, e a imagem não é nem sua forma aparente ou seu fenômeno. O fundamento é a força da imagem, seu céu e sua sombra. Essa força se pressiona no fundamento da imagem, ou melhor: ela é a pressão, que o fundamento exerce sobre a superfície”, assim o fundamento continua a ser um “não-lugar impalpável”, mas para entender assim que o “sentido não-perceptível (inteligível) da imagem *como tal* na imagem é *ouvido*” (Cf. Nancy, 2003).

Desta forma, teríamos que tratar antes dos níveis entre “linguagem e imagem” bem como “olhar e imagem”, as quais eu preciso aqui abrir mão, assim como uma decidida “pensar-imagem corporizada” (Stenger, 2016).

A “imagem” adequa-se a um outro “nível de linguagem” do que aquele da linguagem falada ou escrita. (Comparar com o conhecido “Iconic Turn”, um discurso atual próprio, mas no qual eu não posso me aprofundar aqui). A imagem “fala” conosco sensível e corporalmente, é, por assim, ao mesmo tempo inscrita intrinsecamente à nossa percepção e experiência. Embora ela fale a prima vista com nosso sentido visual, ultrapassa esse desde o início em relação às dimensões sinestésicas, cinéticas, imaginativas, sensual-corporais. Por isso, eu gostaria de falar sobre uma “linguagem profunda das imagens”. E também em relação a imagem, no *ver* a imagem, é necessário um “exercício do ver” e “exercitar-se no ver, perceber e experimentar”. Talvez deixe-se dizer que com a imagem acompanha uma forma de “transformação midiática”, com a qual a imagem / as imagens clarificam uma forma de “nível intermediário” entre “linguagem” e “práxis de exercício”, entre “ver e ser visto” entre outros, e, mais especialmente, quando se tem em vista questões interculturais. A paleta para a “redefinição” da imagem, da arte e etc. é ampla. Para isso eu gostaria de citar apenas alguns primeiros aspectos de Christoph Menke: “A arte nunca foi tão visível, presente e formativa como é hoje e ela nunca foi ao mesmo tempo uma tão simplesmente uma parte do processo social: uma mercadoria, um entretenimento, uma opinião, um conhecimento, uma ação. A onipresença social da arte caminha junto com aumento dessa perda que nós podemos chamar de sua *força* estética. »Força« - em diferença à nossa »capacidade intelectual« é entendida aqui como o estado inconsciente, lúdico e entusiástico, no qual sem ele não temos arte (Cf. Menke, 2008; 2013, p. 11). A reflexão filosófica desse estado leva Christoph Menke a determinar categorias estéticas: obras de arte, beleza, julgamento – e o leva a elevar uma *política estética*, isso quer dizer uma “política da liberdade do social e da igualdade sem determinação”.

Quando eu falo superficialmente sobre arte, natureza e técnica, eu falo implicitamente sobre “ciência”, mas não no sentido que estamos acostumados quando temos ciência como tema, mas talvez no sentido que se hospeda “aquém das ciências”. Sim, de uma certa forma de dimensão profunda, ou que pode ressoar no solo de pré-requisito da ciência. Eu vejo aqui minhas reflexões bem próximas daquelas de filósofos e artistas japoneses que talvez tenham tido algo parecido em vista, a saber, encontrar aquele lugar (ou lugares) onde a ciência, arte, história e claro, a filosofia se tocam de tal forma, que se cumprimentam mutuamente: espacialidade sem-lugar. E neste ao mesmo tempo não-lugar espacial aquém do ser e do nada. Ou dito de outro modo: simples assim! Talvez vocês já tenham notado há algum tempo que eu falo aqui de Nishida Kitaro.

I. O humano entre natureza e cultura, ou corpo, incorporação de espírito.

Por causa do pouco tempo é necessário pular a análise de imagem neste primeiro capítulo, mas eu gostaria de mostrar rapidamente uma primeira “perspectiva” e “figurações” no contexto de um “ver a arte e imagem interculturais” que ao mesmo tempo aponta para “ciência”.

(Poseidon, Zeus/Buddha - Der Denker/Mönch, Weiser – P. Klee: “Versunkenheit”)

II. “Pintura” no ocidente e oriente

1. Perspectiva central e perspectiva circunferencial

1.1. Perugino: “Cristo entrega para Pedro a chave para o mundo dos céus” (1482): Aqui condensam-se diversos níveis em uma imagem, a qual o observador olha, ou melhor, uma imagem que olha para o observador e entrega (abre mão de) algo para ver: na frente uma cena bíblica na qual Cristo entrega a chave do mundo dos céus para Pedro, que está ajoelhado a sua frente. No fundo um templo, a casa de Deus em Jerusalém, a qual está apresentada na arquitetura renascentista (estrutura de cúpula ocular). O lugar no meio é aberto e a paisagem por trás disso não conecta apenas as duas áreas, mas cria linhas de incidência lateral e assim são trazidas à percepção. As chaves, símbolos de poder, glória e reinado são trazidos do céu para a terra e transmitidos para o homem mortal. O decisivo aqui trazido é a forma pura da percepção sob a forma de estruturas geométricas. Assim, o homem moderno percebe “no chão” (na base) que esse será o seu poder e reinado que o guiará – descoberto por meio da perspectiva como uma *perspectiva central*. >Tudo é tão perspectivado, perspectivado de modo central, correndo do centro (do observador) até o centro (do observado) e na direção oposta. >Essa é a “chave”, a descoberta, também para o “reino dos céus” – secularizado também chamado de “ciência”.

1.2. Leonardo da Vinci: Madonna das Rochas, 1483-1486, Louvre, Paris, 199x122 cm, óleo sobre madeira.

Esse painel, concebido para um altar de madeira, representa uma composição completamente nova para Leonardo assim como para aquela época, não por causa de seu conteúdo - a Imaculada Conceição -, mas sim por causa de sua construção. A imagem é conduzida perspectivadamente em profundidade, pelo rochedo quebrado ao fundo e do grupo de figuras do primeiro plano empurradas ligeiramente para trás, que em seu arranjo reforça a construção piramidal da imagem. Maria e as duas pequenas figuras, Jesus (esquerda) e João Batista permitem que se suponha alguma coisa através da postura da cabeça e gestos, o que externamente pode se relacionar ao mistério do nascimento virginal, mas nesse contexto o olhar deixa-se direcionar igualmente, que ele se experimenta como visualizador desse acontecer divino-humano-natural. O olho do espectador se vê (se descobre) como o olho que percebe de modo perspectivo-central. O significado histórico-cultural do Renascentismo – o poder criativo de Deus penetra nos homens enquanto artistas,

inventores, construtores e cientistas - corresponde ao olho (do espectador) como um ponto abstrato, como o ápice da pirâmide visual. O anjo a direita, como entidade puramente imaterial, parada entre Deus e os homens, mostra nesse ponto de vista ou melhor caminho de vista, na medida em que ele volta tendencialmente o seu olhar para o espectador: Veja cá: é assim que funciona! Aqui, humano, você vê a si mesmo, como sujeito e produtor de si mesmo na forma do olhar e perceber da perspectiva central. Pode-se dizer que a imagem não mostra o nascimento virginal – é claro que esse também –, é mostrado o nascimento do si próprio do ser humano *como ver em perspectiva central*. Não apenas em termos matematicamente construtivos, também em relação aos naturais, tomadas aqui como pré-formas (infra. Os muitos estudos de Leonardo sobre vórtice, tufos de grama etc.), que apoiam por fora a visão em perspectiva, que desenvolverá internamente aquela peculiaridade, o Sfumato (nt. esfumazar, técnica de pintura de da Vinci) já indicado aqui, que no semblante humano encontra sua autopercepção (profundidade interna do olhar, beleza da alma). As fontes de luz correspondem a esta descoberta, quando elas organizam de tal forma a interação de luz e sombra a partir das linhas posterior e frontal, que as formas se destacam com transições suaves e a imagem adquire assim sua percepção peculiar e de perspectiva central. O específico dessa perspectiva consiste – dito de modo geral – em que ela não vê apenas perspectivamente, mas que ela “coloca o olhar mesmo na imagem” (Belting, 2009), com as consequências não insignificantes, que o olhar humano é colocado igualmente separado do corpo humano. Dito de outro modo: Nenhum olho humano percebe *assim*, a não ser que seja de maneira fictícia, de modo matematicamente ideal, e – pasmem – essa “visão” se estabeleceu como uma convenção visual exemplar para a Modernidade e o Moderno.³

1.3 Yü-Chien, “Barcos voltam de uma costa distante” (uma das “oito vistas de Hsiao-Hsing”).

Agora, o que se vê lá? À primeira vista não se deixa exatamente reconhecer (não é claro à primeira vista). Apenas de forma desvanecida se deixa reconhecer pouco a pouco pequenas elevações montanhosas, então eventualmente uma forma de margem, um lago (uma baía), mas apenas porque se acredita ver lá duas pessoas em um barco. Mas, não se trata de modo algum de tentar adivinhar de alguma forma ou mesmo de uma paisagem, está mais próximo dos incontáveis motivos “Montanha/água” resp. “Montanha/rio”, que como gênero artístico da pintura chinesa antiga querem passar diante dos olhos dos humanos – perceptualmente e cognitivamente – princípios fundamentais.

Mas o que poderia ser isso? Agora, aqui *se mostra* um motivo fundamental peculiar e ao mesmo tempo excepcional da estética japonesa tradicional, onde desde o início um entrelaçamento estrutural do visível e invisível está em trabalho, que, mais do que qualquer conceito de transcendência de conotação ocidental é capaz de ser, parece estar orientado, primeiramente e apenas no próprio aparecer, deixar o invisível como invisível se tornar visível. O momento certo do balanço do pincel precisa assim ser encontrado na caligrafia, de tal forma que na “Imagem” podem ser vistos não apenas o balanço, seu início, sua ampliação, e seu acabamento, a desaceleração, mas também a completa postura fundamental do mestre e para além disso o “Espírito” desse fazer (prática), que por sua vez respira o espírito desse mundo cultural. O calígrafo não é ninguém que escreve bonito, ele faz visível o invisível *no visível* (Cf. Hisamatsu, 1990, p. 250 f.). A forma poética de expressão do “Haiku” se comporta de forma semelhante, onde em um “momento” o tempo se torna simultaneamente imagem e visão.⁴ O momento aqui pode ser entendido por assim dizer

3 Ver os estudos de H. Belting sobre a “Perspectiva” do “mundo árabe”, distinção entre “geometria representada” (como: Arabesque) e “geometria representativa” do hemisfério ocidental; (Belting, 2009).

4 Dois dos mais famosos Haikus de Bashô: “Galho morto / e, nele pousado, um corvo: / tarde de outono”; “velha lagoa /

duplamente, como forma de tempo e simultaneamente como modo de ver. E, de fato, o tempo *se vê* no Haiku como um tempo concreto de vivência e como abrangente tempo mundano. Esta experiência, que proclama nada menos do que o “se encontrar” do visível e invisível, é chamada a partir disso também de “qualidade-do-ser-assim” / “ser-assim” (“tathatâ” resp. jap. “nyoze” / “como consentimento da palavra falada”), uma palavra fundamental da cultura japonesa e zen-budista. Por causa da objetivante e objetivadora intenção fundamental do filosofar ocidental o “visível” só pode ser esclarecido sempre como “percebido”, como “algo de algo”. Exatamente através disso que se fixa o hiato entre visibilidade e invisibilidade. Isso tem como consequência, falando em termos de teoria da percepção entre outros, que tudo o percebido só pode chegar na percepção através das premissas de perspectiva, sombreamento, horizonte etc., uma forma de ver que, pode-se dizer, se estende desde o renascimento até Husserl e além. Percepção, que aqui funciona em última instância como um parâmetro básico da própria consciência, é direcionada central-perspectivamente, o que por sua vez constitui a forma especial de cultura da percepção e forma do conhecimento de cunho ocidental.⁵ Dito de outra forma: “Entender” significa pensar o todo de um campo a partir de seu centro, por assim dizer pensar a partir do centro do ser. Sim, isso quer dizer “compreender”, alguma coisa não por si mesma, mas a partir do centro, isso quer dizer entender a partir de parâmetros dados.

Bem, o filósofo japonês Tsujimura Koichi sugere uma maneira diferente de percepção em vez da perspectiva central em vista desta bem conhecida “pintura de paisagem” chinesa (propriamente, pintura montanha-água) (Cf. Obert, 2007) de Yü-Chien (Séc. XIII). Ele a chama de “perspectiva circunferencial” (olhar ao redor de), o que deve significar que não se deve olhar “frontalmente”, ou “por cima” ou uma “visão geral”, portanto perceber em certo sentido com uma “visão de fora”, mas sim poder ser visto primeiramente em um *andar-com* e um *ver-com*. A gente é tomado para dentro de modo completamente diferente. Sobretudo só a partir desse ser-tomado-para-dentro e andar-com é que se pode ser capaz de poder ver do que se trata. “Visível” e “invisível”, “emergentes” e “submergentes”, “determinado-indeterminado” estão constantemente em movimento, se produzem de forma disseminada: o concreto (apenas “o mais necessário”) e formar o aberto e infinito da “paisagem sem fronteiras” (“vazio aberto”) e abrem-se um ao outro, produzem-se mutuamente, na medida em que o “‘intermediário’ cheio de tensão do não-pintar e do pintar” é realizado de uma só vez. O poema do lado esquerdo carrega consigo por assim dizer a “história da imagem”, busca corresponder à pintura, para ajudar-se mutuamente e ao mesmo tempo um ao outro à dar os saltos. E, no entanto, o poema descreve mais os fatos (1. Estrofe: terra sem fronteiras entra na ponta de cabelo do pincel, ... última estrofe: dois velhos em um barco conversam sossegadamente da terra de “Jiang-nan”), no lugar de interpretar a imagem. Parece-me aqui chegar à expressão – uma tentativa -, que precisamente no auge da pintura de “montanha-água” uma imagem era mais do que apenas uma imagem para olhar. Funcionava mais como um reflexo real do modo e forma de vida dos seres humanos, por assim dizer como autoimagem encarnada sensual-espiritualmente, cuja “linguagem” se estende mais profundamente do que o falar real todo, ou seja, como um poema.

o sapo salta / o som da água”. [nt. Trad. dos Haikus resp. de Paulo Leminski e Olga Savary] (Bashô, 1985, pp. 237; 277).

5 “Fenômenos”, que em relação a Husserl estão sempre ligados apenas ao desempenho da consciência da “intencionalidade”, são cunhados em uma perspectiva central, especialmente quando eles constituíssem primeiramente através de um “andar em volta” em torno do objeto [sic!], através do qual mais horizontes de referência são ofuscados.

2. Pluralidade e diversidade de perspectivas

2.1. Hasegawa Tōhaku (bosque de pinheiros, 1590; um par de telas dobráveis de seis painéis, tinta em papel, aqui a metade esquerda do primeiro par).

O que mais se deve dizer? Simplesmente deixar fazer efeito e aproveitar – de fato imagens como essas servem também à fins meditativos. E, ainda assim, uma pequena tentativa: Os pinheiros aqui são desenhados com pinceladas de intensidades diferentes, que produzem diferentes tons de cinza, que parecem emergir ligeiramente agrupados da névoa e afundar novamente na mesma. O olhar, o ver emergem e afundam de volta junto com eles. A imagem emana um peculiar caráter interior, que é difícil de escapar, e isso provavelmente porque, já que não há quase nada para ver, o ver, praticamente, os olhos, isso quer dizer, sua visão gostaria de se fechar. Esse par de telas dobráveis, que no Japão mesmo é considerado uma joia, vale como arte suprema, pode-se considera-la como representante das muitas artes de inspiração zen-budista. Semelhante ao tema das chamadas “imagens de rolo” da pintura asiática-chinesa, na qual é mostrado, em diferença à pintura sobre painel europeia, “na qual as diagonais convergem no mesmo ponto de fuga”, como “como a paisagem se desenrola em um processo de transição contínua” (Jullien, 2005, p. 188), assim desenrola-se aqui a “floresta de pinheiros”, que de alguma forma parece estar *além* do visível e do invisível. A camada sensível-tangível coabita com uma constituição interior intelectual peculiar, que, no entanto, contém qualidade visível. Pode-se, portanto, a partir disso falar de uma “experiência fundamental do espírito”, assim como em outros se procura entender em *topoi* como “Coração-Espírito”, “Vento-Espírito”, “figura sem figura, estrutura sem estrutura”, “a forma sem forma” entre outros. “Espírito” é ambos e não é ambos! Ch’i 氣 correspondente em japonês Ki (気) (Cf. Yamaguchi, 1997) como momento fundamental energético, como respiração, como fluído, como fluir, e assim por diante. Assim a ligação com ‘wabi’ - Cujos antigos e pejorativos significados de solitário, perdido, miserável, pobre em simplicidade, azedo supõe algumas qualidades fundamentais positivas - e ‘sabi’: originalmente algo como: - - estar sozinho, ser velho, mostrar pátina (exibir ferrugem), tem maturidade – que se entende como um topos independente e pouquíssimo tangível da constituição de arte e estética japonesa, onde o discreto e o simples, o torto e o quebrado, o aparentemente acidentado e até mesmo o mal sucedido fazem evidente sua própria e incomparável “beleza”- tudo isso prova-se como constitutivo para autocompreensão sociocultural (Cf. et. al. Koren, 2000; Juniper, 2003). Se as rochas cobertas de musgo, o telhado de palha com grama crescendo, o pinho retorcido, que como os aparentemente aleatórios e meio-terminados traços do pincel jogados nas de pintura de paisagem do Leste-asiático, neles vem à luz “autoimagens”, que, expresso em todas as artes imaginativas, “mostra” e “descreve” nenhuma outra coisa do que aquele “coração-espírito” (xin) e aqueles “acontecimentos-mentais”, como eles são constitutivos para os mundos culturais do leste-asiático. Juntamente se relacionam outros Topoi fundamentais como “yūgen” (composto de “yū” = profundidade, mistério e “gen” = obscuro, oculto, ensinamento oculto), o que dependendo do contexto pode significar “profundidade misteriosa”, “profundidade das coisas”, “delicadeza das coisas”, sutileza, magia, entre outros, ou fūga (jap.) / feng (chin.), traduzido como “Graça do vento”, que tomado de modo mais amplo pode ser reescrito como “Atmosfera”, que pode ser representada por meio de diversas composições binominais com “vento-”.⁶ O que parece comum a esses “campos de fenômenos”, é seu caráter peculiar de privação, sua manifesta “não-descritibilidade”, o que está formulado de forma positiva, em sua “qualidade

6 Poder-se-ia mencionar aqui ainda a “vento-doutrina” (*feng-jiao*), que, por exemplo, expressa a atmosfera moral de um país, o “vento-cena” (*feng-jing*), o “vento-postura”, “-atitude”, o “-comportamento”, “-espírito”, “-sentimento”, “-som”, etc, todos os quais habitam seus próprios planos de significados e os percorrem inter- e transversalmente (Cf. Jullien, 2005, p. 62 f.). Para o contexto japônes: Cf. Ohashi, 1999, pp. 23-39.

global” (Cf. Rombach, 1991, p.110-141; 116 f.), que apesar de trazer tudo à aparência, não aparece ele mesmo. Ainda em topoi, como “Imagem-Suspiro” ou “Fenômeno-Suspiro” (qi-xiang) (cf. Jullien, 2005, p. 63), emergem essas qualidades atmosféricas, mas também essas qualidades globais sensíveis, como também em *fūdo*, essa palavra fundamental japonesa, com a qual Watsuji T. procurou demonstrar a relação constitutiva de clima e cultura (Watsuji, 1992). Todos os conceitos fundamentais mencionados aqui se evidenciam elementares para a estética sino-japonesa resp. Aisthethik (teoria geral da percepção) resp. compreensão de “beleza”, que, em seu sentido particular designam este “acontecer-mental”. É de se presumir que primeiramente através desse acontecer-mental que alguns conceitos se tornem tangíveis e experienciáveis. Suzuki diz em relação ao (caminho) do “Zen”: “O entender-zen significa entender, o que é isso para a mente” (Suzuki, 1994, p. 41). Em particular, a experiência da arte, que também é chamada de “caminho da arte” no Japão, torna esse fenômeno claro. Neste contexto, fala-se de um “intermediário”, uma espécie de “estrutura de membrana”, e coisas semelhantes, e quer se dizer com isso a autoestruturação e autoemergência do visível e do invisível, além de “coisa” e da “descoisificação”.⁷

2.2 Albrecht Dürer: (grande pedaço de gramado 1503)

Assim como a própria imagem, seu título é modesto: “Pedaço de gramado”, é um pedaço de “solo intensivamente cultivado”, e isso não passa apenas aos olhos de um botânico. Ali cada flor, cada grama, cada erva daninha é registrada, mas de tal forma que, apesar da densidade e estreiteza aparente, aquilo acima de tudo é “entendido” em si e a partir disso é liberado. A perspectiva, que vem ligeiramente de baixo, não nos apresenta um simples pedaço de gramado, nos apresenta o universo, a criação, condensada em um pedaço de chão. Cada erva se destaca fortemente da outra, muitas vezes com uma linha de contorno finíssima, apoiado por finas gradientes de sombra, que dão a todo o conjunto sua qualidade escultural. As grades de forma fina e as nuances de cor dão ao conjunto o seu próprio brilho e vitalidade, as gradações finas de forma e as nuances de cor dão ao conjunto o seu próprio brilho e vitalidade, ainda mais, o pedaço de gramado mostra um prototipicamente uma “comunidade de vida”, que cresce e se expande em conjunto, porque cada grama, cada erva pode se desdobrar e se desenvolver em sua própria forma individual. Isso, no entanto, só é possível porque se ouve um ao outro, se contêm a si mesmo, onde não dá mais, tenta de outro jeito, como a tanchagem (n.t.: *plantago major*, orelha de veado ou sete nervos, planta sagrada do candomblé, erva de Ogum), que geralmente espalha suas folhas pelo chão, mas por falta de espaço elas crescem em pé. Ainda que aqui a perspectiva venha do lado, ela também poderia muito bem vir de todos os lugares, de todos os lados concebíveis, e dependendo disso, libera-se um outro olhar - tudo isso, no entanto, porque a perspectiva central permanece preservada. Pode-se “investigar” essa imagem por horas, e sempre se descobriria algo novo, como a conexão concomitante de crescimento / florescimento, surgimento / morrer, como o morto novamente forma húmus para um novo crescimento, como luz e sombra, vida e morte são interdependentes, etc, etc. Se for para enfatizar um ponto em particular, seria o caso que Dürer não queria apenas mostrar a particularidade e peculiaridade de um “ser vivo” - também as plantas são consideradas por ele tais -, mas também o específico da individualidade mesma em sua forma vida ganhar a partir da comunidade. Dürer, que via a arte e a natureza estreitamente entrelaçadas entre si, e considerava, portanto, ambas

7 Cf. Belting, 1998; nesta coletânea especialmente Ohashi, 1998, pp.149-162. Assim como Hashimoto, 1998, pp. 163-169; Ohashi, 1994; ver também Rombach, 1977, esp. cap. “Der Weg”, pp. 173-190; cap. *Versuch über die japanische Kultur*, in: Rombach, 1996, pp. 37-89; sob perspectiva fenomenológica cf. Izutsu, 1984, pp. 13-40; para o entendimento de imagem da pintura chinesa ver Jullien, 2005; M. Obert (2007), em seu estudo abrangente, elaborou a significância transformadora, produtora de realidade e ancorada no corpo vivo da pintura chinesa, usando o exemplo do motivo de “montanha-água”.

como um todo ordenado e vivo, isto é, como um organismo. “A vida na natureza revela a verdade em todos os seus fenômenos: Portanto, observe-a diligentemente, direcione-se por ela e não se afaste da natureza (...) Pois a arte realmente está presa na natureza, quem consegue arrancá-la, a possui.” E, portanto, ele encontra a verdade na beleza das proporções, que também já se encontra na base dos fenômenos da natureza. Assim, não só a arte, a percepção e a forma, mas também as condições da perspectiva central já estão inscritas na natureza. Quão diferente parece a constelação geral em Tohaku e a estética do leste-asiático assim como do conceito de natureza! Bem, ambos, Dürer como Hasegawa, mostram e são “autorretratos” dos seres humanos (Hisamatsu, 1990, 250 f.). Autoentendimento, autoesclarecimento. E eles mostram ao mesmo tempo que se trata mais do que uma mudança de paradigma, mas sim uma mudança de perspectivas no plural, mesmo que essa “perspectiva” em si mesma sempre possa ser questionada no todo.

(Se com isso a minha questão feita no início de uma possível “outra visão” já é respondida, eu preferiria deixar em aberto. Talvez, no entanto, pelo menos por enquanto dois aspectos desse “ver” podem ser mantidos: Por um lado, a “visualização de imagens” e a sua “compreensão” necessitam de um acesso próprio, cuja elaboração, tanto de forma sistemática quanto metódica, ainda está no início. Tanto o “Meio (*Medium*) da imagem” quanto sua específica “linguagem de imagens” aparecem colocadas de modo diferente em relação mesmo ao seu próximo interlocutor da “linguagem”, cujo caráter conceitual e medial é indiscutivelmente válido. Por outro lado, a linguagem de imagens abriu mais uma vez uma dimensão independente no diálogo entre culturas, na medida em que se aborda “imagens” de culturas estrangeiras, ou melhor, se pode chegar a elas, se pode tendencialmente aprender até a “ver” e a entender, sem ao mesmo tempo falar sua linguagem.)

Bem, o que eu imagino aqui, eu gostaria de entender como “imagens fundamentais” de um certo modo, que elas mesmas por sua vez invocam determinadas experiências fundamentais, que apesar de serem cunhados culturalmente e no mundo-da-vida, mas que nunca chegam a aparecer por si mesmas, porque tornam primeiramente possível todo aparecimento. Para dizer de outra forma: a abertura não aparece ela mesma no aberto. No entanto, essas imagens nos mostram em sua presença imediata uma proximidade muito grande a cada uma das experiências fundamentais, que elas podem entendidas como (bem-sucedidas) invenções de forma de autoesclarecimento humano, cultural e de época. E esse é provavelmente um motivo porque as próximas gerações sempre revisitaram essas ponderações fundamentais, não para recriá-las, mas sim para processá-las, para remoldá-las, para encontrar nossas possibilidades, sem ter abandonado totalmente ou até mesmo sem poder abandonar esses vestígios fundamentais. Pode-se, portanto, no quis diz respeito a questão das perspectivas, no contexto da pintura europeia avançar um pouco mais até Turner, Manet, Cézanne, Gauguin, van Gogh, o cubismo, expressionismo, surrealismo etc., e em cada um se perceberia um novo rompimento da perspectiva ou perspectivas, e que por sua vez cada um os diria algo sobre nossa forma de visão, percepção e conhecimento. Certamente é possível mostrar algo similar em relação à arte japonesa resp. arte do Leste asiático. E, o que é mais interessante ainda, ambas se movem nos últimos cerca de 50 anos com passos de gigante em direção um ao outro, o que não mudará a longo prazo apenas as artes, mas a imagem dos seres humanos.

III. Ser humano: de encontro e para além da natureza – dentro e fora da natureza

1. Caspar David Friederich, o monge no mar, 1808-10, Berlim

Voltemos à Europa, e no início do século XIX os olhares de percepção e imagem mudaram: o observador passa a compor a imagem, observa uma imagem na imagem. O ápice da pirâmide visual, por assim dizer, deslocou-se para a imagem na direção inversa (pontal). O olhar não é mais

dirigido a objetos, mas, se se pode dizer, a situações sensoriais, a estados subjetivos. O humano experimenta-se como singular, como indivíduo, que apesar de ainda poder se posicionar na frente e sobre as coisas, está ao mesmo tempo também *dentro* delas, e ele percebe exatamente essa duplicidade enquanto humano. Nenhuma percepção sem sensação. O “esquema hiperbólico” foi constatado nas pesquisas sobre os trabalhos de Friedrich, isto quer dizer, o horizonte está quase sempre no meio vertical da imagem e serve como uma forma de eixo de reflexão, que se associam percursos verticais frequentemente reconhecíveis, de tal forma que se formam figuras triangulares geométricas. O primeiro plano e o plano de fundo mantêm uma certa relação entre eles, na qual o indivíduo como singularidade é tensionado. Ele se vê contra ambos os lados, o abismo escuro e o claro, e ainda assim uma distância ameaçadora que parece abranger tudo. O que ele vê, é ele mesmo, o indivíduo, der *monachos* (monge). A segurança da perspectiva central parece perdida para sempre. Tomam seu lugar o escancaramento, o lado profundo, escuro, o abismo bocejante, que de um olhar distante esperam ser apanhados pelo aberto. A paisagem é agora apenas a aparência da própria paisagem da alma: desespero profundo luta por supremacia com a grande natureza abrangente em toda sua beleza e sublimidade. Uma espécie de medo / abismo metafísico se espalha, e parece às vezes apenas ser capaz de ser salvo por interrupções irônicas, como se em o “Caminhante sobre o mar de névoa” a figura parecesse flertar com a possível queda. O fato do espectador ele mesmo entrar na imagem, como eu mencionei no início, parece encontrar sua confirmação através dessas típicas figuras de costas, que devem representar o próprio pintor. Eles puxam o olhar do observador no lugar dessa figura, exigem quase que uma identificação, que parece ser promovida de forma constitutiva-perceptiva pelo centro, pelo ponto de fuga escondido pelo posicionamento da figura de costas. A perspectiva central é quebrada, mas apenas na medida em que é acrescentada uma perspectiva adicional. Dito de outro modo: A perspectiva participante se choca com a perspectiva do observador, e isso sempre com uma certa competição entre elas.

2. Jardim de pedras Ryōan-ji (templo) em Quioto, Japão.

Uma compreensão completamente diferente, de fato, um modo de percepção completamente diferente, podemos encontrar no círculo cultural do leste asiático, mais precisamente japonês. Paradigmático é o jardim de pedras de inspirado e feito no zen-budismo em Ryoan-ji, o chamado “Hoji-teien” no “estilo Kare-san-sui” de meados do século XV.

O jardim vale aqui como o interior, quicá interioríssimo, que se caminha em sua direção tanto “para fora” quanto “para dentro”. Estruturalmente ele é próximo de assumir o lugar do Santíssimo, do “mais sagrado de todos” do templo grego e das catedrais cristãs resp. igrejas. O que se destaca especialmente aqui é que aqui a relação entre espírito e natureza é inteiramente diferente do modo ocidental: Se lá a natureza, tanto externa quanto interna, é entendida para deve ser atada, domesticada e cultivada, de tal modo que a tarefa é produzir do caos uma ordem, ordem (gr. “*kosmos*”) em absoluto, aqui se encontram desde o início natureza e cultura como igualmente emergidos um pelo outro: naturalidade e artificialidade, também o artificial aqui se coloca em contrapartida, mas sim ganha sua forma e constituição um no outro.

Aqui: *o concreto*: - 15 pedras de diferentes tamanhos colocadas como que aletoriamente, organizadas em 5 grupos parcialmente com musgo, de tal modo que de nenhum ponto de vista todas as pedras são visíveis ao mesmo tempo – e *o universal* – os cascalhos finos arranjados em um ritual diário simboliza o mar e as ondas do mar, seu repouso e ao mesmo tempo movimento – aqui um crescer de tal modo, que o individual e concreto reflete *simultaneamente* o geral e infinito, melhor dizendo, é. Em uma área de 30 por 10 metros encontra-se e vê-se “o infinito” – “finito”. Materialidade e forma, luz e sombra encontram-se assim no “assim é”, de “a qualidade de ser do

que é”, ou, como é chamado em Sânscrito / Pali: como Tathāgata, isso quer dizer personificado “o que assim vai, ou ainda: o que assim chega, ou: o vindo de como as coisas são, indo para como as coisas são, o perfeito (finalizado)”; portanto nada menos do que Buddha Shakyamuni. Ser e vazio, i.e. aqui o deixado e repousado como o projetado! Ou dito de outro modo: o repousado, o deixar como projetado, visto como uma tarefa de projeto. Na medida em que nós vemos e presenciamos um jardim de pedras, nós já nos envolvemos, para que assim possamos emergir como “visualizadores” dessa situação. “Natureza” é aqui o interior, e não o material, orgânico-biológico, físico, como estamos acostumados a ver. Natureza *não* contradiz o “Espírito-Coração”, mencionado acima, um “entre humano e natureza”, onde “espacialidade” “ausência-de-localidade” igualmente não representam nenhuma contradição. Simplificando: Não depende do espaço e ainda assim não dá para ignorar o espaço. No espaço é e está sempre o sem-espaço: “ausência-de-espacialidade espacial”, ou “forma sem formas”, os conceitos fundamentais da estética asiática, que se pode perceber e ver (longe de toda lógica).

3. Jardim de pedras (Ryoanji e visitantes)

Não se poderia falar aqui apenas de um “mundo de pedras”, que pode ser percebido, é mais para que, *na medida em que* nós percebemos um jardim de pedras, *em* que somos atraídos, que esse também atraí em nós, que nós todos primeiro emergimos como percebidos pelo mundo de pedras como uma fonte energética.⁸ Nós somos então outros, porque a natureza nos abordou de tal forma, que afetou nosso mais íntimo e nós somos também nesse íntimo, apesar de normalmente distanciarmos isso de algo material. Sem dúvida, os jardins de pedras são criados por mãos humanas, mas de tal forma, que *ali* a natureza alcança uma dignidade, que se instala para além de natureza e espírito. O mundo de pedras não tem apenas “natureza”, ele também respira um “espírito”, e isso nos cativa mais do que pretendemos. Em correspondência com esta outra compreensão da natureza sugerida aqui, também seria preciso apontar para o outro entendimento do “eu” e do “conceito de sujeito” no Japão. Entende-se “humano” mais a partir de “*entre* humano e humano”, assim como “*entre* humano e natureza”, em lugar do sujeito colocado como polo oposto do mundo-objeto. Não é altura e largura, mas sim a localidade é decisiva: O ir às profundezas, envolver-se – ser deixado / deixar-se, deixar pra lá (do Eu), também deixar pra lá o deixar-pra-lá > “ausência-de-localidade localizável”, “Forma sem forma”.

O grande escritor japonês Inoue Yasushi, com o pequeno conto “o jardim de pedras” (Inoue, 2000, pp. 43-62), leva o leitor no labirinto de uma história de amor, da qual, apesar dos desejos mútuos e dos variadíssimos esforços, em parte silenciosos, parece não haver nenhuma saída. O conto oscila entre presente e memória, realização e expectativa, e busca consolo e, ao mesmo tempo, solução em uma viagem de lua de mel, que por sugestão do marido prevê uma visita ao jardim de pedras (Ryoanji) como uma coroação. Lerei a última passagem do conto:

“Quando Uomi voltou para o albergue, Mitsuko não estava lá. Uma suspeita imprecisa caiu sobre ele quando ele entrou na sala. Ele viu sobre a mesa no canto uma carta selada, pegou-a apressadamente e abriu o envelope ainda em pé. ‘Eu queria ser uma boa esposa para você e levar

8 Como europeu esclarecido, que “sabe” sobre todas as transfigurações míticas e românticas, assim, que não se permite mais ser impressionado com isso, descreve o escritor Cees Nooteboom uma estadia no conhecido templo Ryoanji como segue: “... e apesar disso, emerge destes poucos metros de terra nua um encantamento e um desafio misterioso, do qual dificilmente se consegue fugir. (...) Quanto mais eu permanece sentado, mais indescritível torna-se o sentimento que me envolve enquanto eu o observo - como se eu fosse sugado, flutuasse levemente sobre dele, como se eu, corporalmente, pertencesse a este jardim. Eu percebo que eu não quero ir embora, que eu me viro, que eu retorno para me sentar novamente. E agora, muito tempo depois, retornado para outro agora espacial e temporal, sento-me no meu quarto (...) e sinto, como para além de toda a falsificação e distância, este jardim suavemente me puxa. (...) Para o japonês, a natureza é animada e assim bem literalmente” (Nooteboom, 1997, pp. 84;165).

com você uma vida feliz, mas agora não levarei isso a cabo. / Desde o nosso casamento até ontem, acreditei realmente que isso seria possível para mim. Envolvida pelo seu amor, meu coração também encontrou repouso. / Mas hoje, à vista da beleza peculiarmente fria do jardim de pedras de Ryoanji, que você me mostrou, de alguma forma me detestei pelo compromisso que assumi. / Ouvi uma voz dentro de mim dizendo que eu não deveria me deixar levar, não deveria assumir nenhum compromisso. Esse silencioso jardim de pedras e areia tomou minha fraqueza de mim e me fez implacavelmente forte. Queria o construtor de jardins apelar a uma espiritualidade superior que vai além da vida, quando ele criou um jardim apenas de pedras e areia? / Uma vida com você poderia ter sido a solução mais feliz para mim. / Mas eu tenho que viver minha vida, mesmo que com isso eu seja infeliz. Eu tive um pequeno caso de amor no meu passado, que até agora escondi de você; por isso eu te peço muito o seu perdão. Não havia mais nada na carta e, claro, Mitsuko não voltou naquela noite” (Inoue, 2000, p. 61 f.).

O Ryoanji - uma dimensão profunda e experiência profunda, na qual corpo vivo cultural, corpo vivo relacional, o corpo vivo físico se encontram entre si de tal forma, que em um ouvir-se e calar-se mútuo entre si, a partir daí escutar uma voz profunda não adulterada, nunca manipulável e ainda tão irrevogável, que fala além de felicidade e infortúnio; mas que é capaz de falar verdadeiramente, porque a decisão, que nunca teve uma escolha, provém de bem longe, de bem fundo, saindo do nada. Nada além de “beleza fria” e, no entanto, quão próximo! Um outro acontecer energético.

4. Meditativo Monge- Zen no jardim do templo.

Por causa do tempo falo aqui apenas algumas palavras quebradas, que sozinhas já evocam algo como “imagens”: Em - imagem, introspecção da existência. Deixar ir – deixar-se, aprofundamento – silêncio – calar-se. Calar-se como a forma mais elevada da fala. Natureza como a maior existência, se perder (também me perder) para emergir ainda mais alto. Apenas quem consegue se perder (em algo) é capaz de ganhar. Não para fora, mas para dentro, interiormente, como uma forma de meditação. A experiência de camadas profundas: Za-Zen (“sentar”) = sentar em si, em si mesmo. Essa “figura” retorna em forma de pagode (não de torre!), e quer dizer: o monge meditativo responde a estrutura do pagode por meio da sua postura: O assentamento visto a partir da sua multidimensionalidade, que em todos os níveis faz o “intermédio” entre o homem e a natureza, o qual o próprio homem (também), tematizado, é inscrito na construção do pagode. As construções com pagode são um sentar construído, no sentido do Za-Zen, meditação “construída”, um “sentar” estruturado.

IV. No “entre” perspectivas culturais, ou: Ai Weiwei – Readymades interculturais entre arte e política.

Eu faço finalmente um grande salto para o presente: Poucos artistas estão mais em discussão do que o artista conceitual, escultor e curador chinês Ai Weiwei. Seus trabalhos se movimentam nas tensas áreas entre formas de vida individuais ou sociais e ambientes de vida cultura ou social-política, precisamente onde as forças sociais, culturais e políticas são despertadas, que certamente acontece e não é construído de forma preeminente. Ai Weiwei está, onde é possível, pessoalmente em lugares e intervém diretamente em certos eventos, geralmente eventos politicamente precários e busca esclarece-los com “objeções” artísticas (reflexões, etc.). (Por exemplo sua exposição “So Sorry” com o trabalho “Remembering” (100 x 10 m) projetado para a fachada da casa da arte em Munique (2009), que é composto de 9 mil mochilas feitas sob medida e que são relacionadas ao terremoto em Sichuan, no qual 80 mil pessoas morreram (2008). Cada mochila é pintada com uma entre cinco cores diferentes e da forma que foram ordenadas lê-se em chinês a seguinte frase: “por sete anos ela viveu feliz neste mundo”. Frase dita por a mãe de uma vítima do terremoto. Os nomes

das crianças mortas estão nas mochilas e despertam reflexão e chamam respondências latentes.) Nem todos gostam da tendência transparente que Ai Weiwei entende por eficaz, na qual se veem tudo e todos em outros ou em terceiros. Talvez seja desejado mais atenção às assimetrias, alterações e diferenças, mas: é exatamente isso que ele quer frutificar, quando ele permanece ou mesmo passa por, primeiramente, a cultura especificamente chinesa com sua história comparativamente longa (3 – 4 mil anos, 5 valem de forma mítica) que lembra de um lado sua genética e generativa, entre normalidade e convencionalidade e de outro lado a anormalidade e inconveniência oscilando entre uma “cultura viva” como “experiente” e uma “cultura vivida”, que não resiste e não vai *contra* instituições ou coisas do gênero, é precisamente com aquele “vivido”, isto é, preenche em si até mesmo uma “cultura” crítica, sem querer se transformar em uma nova instituição. Ai Weiwei se vê como “estimulador”, e também como “escandalizador”, onde é preciso olhar, mas não por diversão ou algo parecido e sim porque ali é possível se “reconhecer” entre a convecção de uma “ilustração” e seus conflitos internos ou coeficientes de estranhamento com o surgimento e emergência de recuos e ressacas, ao mesmo tempo imagens inundantes.

O trabalho de Ai Weiwei é composto com diversas camadas, ele usa todas as produções midiáticas possíveis, passa pelos caminhos do privado e público, tematiza zonas de problema culturais e político-sociais e deixa, ao mesmo tempo, aparecer estruturas profundas de dimensões e contextos. Ele também se expõe pessoalmente e ao mesmo tempo matem com meios estilísticos uma distância irônica nos processos constitucionais da sociedade, aqui antes de qualquer autocompreensão chinesa. Suas “imagens” conversam com Jean-Luc Nancy por alguns motivos, motivos esses que não podem aparecer e que, no entanto, exige constantemente criação criativa e autodeclararão. Pode ser que seja claro, o porquê a posição fundamentalmente crítica da política chinesa e suas autoridades presentes no trabalho de Ai Weiwei foram expandidas para o reconhecimento a política e folhetos ocidentais,

que suspeitam de uma fidelidade à China em Ai Weiwei, o que só poderia significar um afastamento da compreensão ocidental de democracia,⁹ para que Ai Weiwei e sua preocupação mais do que nunca “se sinta entre as cadeiras”, quer dizer, se vê sentar entre as cadeiras da China e Europa. - Mas, quem tem mais para dizer sobre “cadeiras” do que o próprio Ai Wei Wei?¹⁰

1. Ai Weiwei: Dropping a Han Dynasty Urn, 1995/2004

Série de 3 imagens preto e branco, 148 x 121 cm.

Ele “deixou cair” um vaso antigo de cerâmica chinês de cerca de 2000 anos. A história intelectual chinesa de 2000, sim, quase 5000 anos, precisa primeiro ser descartada (deixar cair), é preciso primeiramente ser dispensada ao longo de um momento: pare, com certamente prende a respiração! E, no entanto, como que casualmente isso acontece: por um lado a china acumula, organiza e “harmoniza” tudo, e está claramente orgulhosa do seu grande passado, por outro fica tudo velho. Não apenas com Mao e a revolução cultural – que foi considerado inútil, foi destruído e jogado ao mar. Ai Weiwei condensa uma compreensão política e cultura em uma performance curta e até acidental e a China olha para si mesma! (infra. muitas reações extensas, indignações desde então!). A expressão facial de Ai Weiwei quase não se altera de acordo com o lema: “olha cá: aqui não acontece nada, e mesmo assim tudo se altera!”.

⁹ Cf. as entrevistas e reportagens mais recentes nos mais conhecidos fóruns de jornais alemães relevantes, como *Die Zeit*, *FAZ* e *SZ*.

¹⁰ Ver seu extenso trabalho com cadeiras, vindas principalmente da China antiga e clássica, como o projeto *Fairytales* na *documenta 12* em Kassel em 2007..

A “mensagem” de Ai Weiwei é: que - a grande e abrangente cultura chinesa com seus incríveis produtos e realizações - é tudo “certo” (gestos irônicos), e no entanto, é “fundamentalmente” falso. Isso é tudo uma vitrine, estabelecido, dogmatizado, até mesmo a “revolução” de Mao! Isso vai contra um desenvolvimento autodestrutivo, interno e externo, se trata de um processo, que liberta os poderes que a China sempre sonhou, mas nunca se atreveu a ousar. “Nós não precisamos fazer outra coisa, mas precisamos fazer tudo diferente!” Por isso primeiro: deixar cair, renunciar para conseguir essa virada, essa mudança, essa reversão: pode-se entender isso como uma nova forma do “*Epoché* - exercitar” á la Husserl, mas dessa vez no sentido figurativo - político, um genuíno “exercício da prática de *Epoché*”, para assim se “deixar dar”, acima de tudo “formas de doar e formas de dons” para aprender e praticar. “Tudo é arte, tudo é política!” (Ai Weiwei) > Husserl: “Tudo é consciência”.

2. *Map of China, 2004, madeira de Tielí do templo da Dinastia Qing (1644 -1911) 51 x 200 x 200 cm:*

China como modelo do mapa mundial: apesar da infinita distância geográfica, diversidade da população, etnias e línguas - o conjunto é montado com um trabalho minucioso com longarinas, portas, janelas, pedaços de cadeiras, estátuas e plásticos usados. É montado, por assim dizer, com coisas da cultura diária - e mostra a China como homogênea, como uma autoimagem ampliada. Tão homogênea e harmonizada que ela surge entrelaçada, oleada, polida, igualada “para sempre” sobre seu próprio pedestal. A China é uma profunda consciência histórica (4 - 5 mil anos!), uma comunidade de valores e uma república popular com uma nova consciência nacional, a qual pensa Ai Weiwei: fala-se sobre tudo que é demais, > vazio, conversa vazia e autoadulação. O que vocês entendem sobre valores? Povo? República? História? Democracia e etc.? E como vocês entendem isso? Existe talvez uma “esperança na felicidade” (Cf. Bauer, 1971), mas - tudo depende da liberdade de desenvolvimento e design. Na verdade as tradições do Taoísmo e Confucionismo podem e devem ser úteis, com a retomada de grandes éticas (algo como a Ética confuciana de Mengzi!), na qual apenas um esclarecimento pode ser desenvolvido e, como mostra os atuais discursos sobre direitos humanos, o que já está a caminho, que também pode permitir uma “própria” forma de democracia, que justamente está pronto para lutar contra uma imposição das ideias ocidentais: Heiner Roetz em seu artigo para o jornal: “não se deixar seduzir pela riqueza e altas posições e não se curvar para autoridade e violência, (...) possivelmente seguir seu caminho sozinho” (Roetz, 2011). Ai Weiwei é ainda mais concreto: “sobre a possibilidade da criação da obra de arte vem à mim (...) quando se torna o que é ou o que deveria ser” (Weiwei, 2008, p. 231). A recíproca construção construtiva do Eu individual e plural, ou também do Nós comunitário significa para B. Waldenfels: “Nós podemos empoderar uma forma de vida e pertencer a um mundos-de-vida, mas nós não podemos ser incluídos nisso como em uma associação ou cidadania...” (Waldenfels, 2015, p. 431). Se trata então de uma “cultura vivida” e a compreensão de Ai Weiwei sobre arte me parece residir um “trabalho sobre formas de vida e mundos-de-vida, que se assegura sempre politicamente, socialmente, culturalmente e explosivamente, para ser artisticamente moldado e se mover ativamente “no meio” do chamado autoconhecimento cultural. Esse trabalho é ao mesmo tempo um trabalho nas próprias ordens, na medida em que esse em cada passo dado for abordado, questionado, estimulado e com isso não obedecer mais uma imagem de um pressuposto, uma estipulação e etc. “nós entramos em um ambiente cultural assim como em uma paisagem, e não como em um território (..) “uma Europa corporal”, > “um *entre* corporal, onde as formas de vida interculturais se vivenciam” (idem, 439 f.). O fato de que Ai Weiwei ser reconhecido tanto no lado ocidental quanto no lado chinês só é possível pois ele tem algo para dizer e para dar para ambos os “lados”, “é uma questão de como desafios podem surgir sem despertar defesas, e sim despertar forças criativas de uma imaginação social” (idem, p. 442). A simples escultura “Map of China”

mostra “China” como uma “cultura viva” profundamente estruturada, feita de madeira nobre, polida, com uma clara forma de linguagem, que, no entanto, contém o dragão chinês em si ou para lembrar a turbulência interna e externa, ou para trazer os elementos fundamentais de uma cultura.

2b) o também famoso “Selfie” de Ai Weiwei no hospital de Munique, onde ele está por causa de uma hemorragia cerebral, causada por golpes de funcionários do Estado por causa da sua investigação em Shichuan.

3. Ai Weiwei na panela: cultura do arroz – cozinhar; isso passa por tudo e continua e lida também com pele e cabelo (n.t.: expressões idiomáticas. A segunda transmite o significado de extremo e abrangência, tem origem em uma forma de tortura punitiva medieval)

A arte de Ai Weiwei é uma das infinitas possibilidades de trazer o significado do poder da arte. Mas o que podemos ver muito bem através de Ai Weiwei é a habilidade que a arte tem de atravessar fronteiras, fronteiras também entre a arte e política, religião e sociedade, mundo-de-vida, instituições e etc., que são os mesmos “corpos” em sentidos abrangentes. Até o próprio corpo vivo físico é visto como um corpo eminente político e social, que tem suas próprias fronteiras. Especialmente durante seu longo tempo em Nova Iorque por Marcel Duchamp, a quem ele descobriu lá para ele mesmo, inspirado, a quem ele a propósito, chama de “Taoísta” – a melhor distinção possível por parte de um chinês – , ele também leva as paredes das obras de arte, os templos de exposição etc., mas também como – isso diferencia ele de Duchamp – nas paredes políticas, estaduais e de direitos humanos, mas apenas, para criar as estruturas e as condições de questionar os quadros de referências da arte, para que a última análise em torno dos enquadramentos e seus criativos traçados entre todos os campos culturais e sociais da vida, e finalmente em escala global.

Todos os três/quatro trabalhos, sim, todo trabalho de Ai Weiwei é nesse sentido formado de vida e antes de tudo formante de vida, portanto intersocial e intercultural “readymades!”¹¹

Considerações finais:

Uma imagem não é logo uma imagem. Ela quer ser descoberta, estudada, ela quer ser vista. E para alcançarmos isso – que deve sempre permanecer experimental, provisório e preliminar – nós trabalhamos também em uma nova e melhor compreensão de nosso existir humano, dos nossos conhecimentos que estão ligados a isso e nossos horizontes de experiência como nossa e outras autocompreensões culturais. Certamente, este trabalho acontece antes de tudo sobre textos, que também permanece totalmente válido e assim deve permanecer, e, no entanto, eu acho que seria uma perda, se nós renunciarmos à “linguagem da arte”, mais precisamente, “da imagem e das imagens”, que comparativamente ainda está no início, mas que, como quase nenhuma outra é capaz de transmitir a questão “natureza e cultura”. Por que não deveríamos no futuro ter algo como uma “filosofia da imagem”, assim como filosofia da linguagem, filosofia da consciência, filosofia social e como muitas outras que existem? Também elas não estavam lá desde o começo, e sim, foram desenvolvidas por causa de necessidades filosóficas. Especialmente para um diálogo *intercultural* progressivo e aprofundado – paradigmaticamente eu tentei isso aqui de forma rudimentar por meio de obras de arte e estética entre o ocidente e leste asiático, um empreendimento que eu devo desde o início à “inspiração *intercultural*” da escola de Kyoto – essa consideração seria mais do que uma oferta. Ela não seria praticamente atraente, até desejável?

E – a ciência se transformaria no que Nietzsche, o simultaneamente grande europeu e asiático, chamou de “ciência feliz” (gaia ciência).

11 Um *Objet trouvé*, um objeto do cotidiano atual que é integrado em uma obra de arte ou é declarado um objeto de arte..

Quando Antonio me perguntou, se eu poderia vir para esse Colóquio, eu disse: não, não dá, apesar de querer muito! Então Nietzsche me chamou e me disse: “se você não vai até o Antonio e seus amigos e amigas, então vou eu por você! Não porque eu “preciso”, não porque eu quero, mas sim como uma “roda que roda por si”, como uma criança brincalhona, que eu mesmo sempre continuarei sendo.

Tradução: Danielle Porfirio Maniuc de Lima e Lucas dos Reis Martins

Referências Bibliográficas:

- BASHÔ. 1985. *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*. Übers. v. G. S. Dombrady. Mainz: Dieterich.
- BAUER, W. 1971. *China und die Hoffnung auf Glück: Paradiese, Utopien, Idealvorstellungen in der Geistesgeschichte Chinas*. München: Carl Hanser.
- BELTING, H. 2009. *Florenz und Bagdad: eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: C. H. Beck.
- _____; HAUSTEIN, L (Hg.). 1998. *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*. München: C. H. Beck.
- HASHIMOTO, N. 1998. “Schlüsselworte in der Lehre vom Kunstweg”. In: *Das Erbe der Bilder*. Hg. von Belting, H; Haustein, L. München: C. H. Beck.
- HISAMATSU, S. 1990. “Selbst-Bild”. In: *Die Philosophie der Kyôto-Schule*. Hrsg.: Ohashi, R. Freiburg: Alber.
- INOUE, Y. 200 “Der Steingarten”. In: *Liebe. Drei Erzählungen*. Übers. von R. Bollinger. Salzburg/Wien: Residenz.
- IZUTSU, T. 1984. “Die Entdinglichung und Wiederverdinglichung der ‘Dinge’ im Zen-Buddhismus”. In: *Japanische Beiträge zur Phänomenologie*. Hg. von Nitta, Y. Freiburg: Alber.
- JULLIEN, F. 2005. *Das große Bild hat keine Form, oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei*. Übers. Von M. Sedlaczek. München: Wilhelm Fink.
- JUNIPER, A. 2003. *Wabi Sabi: The Japanese Art of Impermanence*. Boston: Tuttle.
- KOREN, L. 2000. *Wabi-Sabi für Künstler, Architekten und Designer: Japans Philosophie der Bescheidenheit*. Tübingen: Wasmuth.
- MENKE, C. 2008. *Kraft – Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- _____. 2013. *Die Kraft der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- NANCY, J. 2003. *Au fond des images*. Paris: Galilée.
- NOOTEBOOM, C. 1997. *Im Frühling der Tau: Östliche Reisen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- OBERT, M. 2007. *Welt als Bild, Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*. Freiburg: Alber.
- OHASHI, R. 1994. *Kire. Das ‘Schöne’ in Japan. Philosophisch-ästhetische Reflexionen zu Geschichte und Moderne*. Köln: Dumont.
- _____. 1998. “Zum japanischen Kunstweg – Die ästhetische Auffassung der Welt”. In: *Das Erbe der Bilder*. Hg. von Belting, H; Haustein, L. München: C. H. Beck.
- _____. 1999. “Der ‘Wind’ als Kulturbegriff in Japan”. In: *Japan im interkulturellen Dialog*. München: Iudicium.
- ROETZ, H. 2011. “Die Kritik der reinen Anti-Vernunft”. In: *Süddeutsche Zeitung* [12. April 2011]. München: Süddeutscher Verlag.
- ROMBACH, H. 1977. *Leben des Geistes. Ein Buch der Bilder zur Fundamentalgeschichte der Menschheit*. Freiburg/Basel/Wien: Herder.
- _____. 1991. *Der kommende Gott: Hermetik – eine neue Weltsicht*. Freiburg: Rombach.
- _____. 1996. *Drachenkampf: Der philosophische Hintergrund der blutigen Bürgerkriege und*

- die brennenden Zeitfragen*. Freiburg: Rombach.
- STENGER, G. “Verkörperter Bilddenken, oder: Vom Aufstand der Körper”. In: *Kontexte des Leiblichen*. Hrsg. von Nielsen, C. et. al. Nordhausen: Traugott Bautz.
- SUZUKI, D.T. *Zen und die Kultur Japans: Der Geist des Zen in Dichtung und Malerei, Theater, Tee-Weg, Garten- und Baukunst, Philosophie und den Kampfkünsten Japans*. Bern/München/Wien: O.W. Barth.
- WALDENFELS, B. 2015. *Sozialität und Alterität: Modi sozialer Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- WATSUJI, T. 1992. *Fūdo – Wind und Erde. Der Zusammenhang zwischen Klima und Kultur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- WEIWEI, A. 2008. “Was heißt Leben?”. Ein Gespräch von H. Jocks. In: *Kunstforum*. Nr. 194. Köln: Kunstforum International.
- YAMAGUCHI, I. *Ki als leibhaftige Vernunft: Beiträge zur interkulturellen Phänomenologie der Leiblichkeit*. München: Wilhelm Fink.

Revista digital: www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.