

Na sala branca de 2001: uma odisseia no futuro do pretérito

Gedley Belchior Braga*

Resumo

O ponto de partida é uma ficção de futuro que não é mais futuro, o filme 2001: uma odisseia no espaço (1968), de Stanley Kubrick. O foco são as cenas finais que se passam em uma “sala branca”, associadas com o contexto teórico e prático artísticos de meados da década de 1960, em especial dos artistas minimalistas e conceituais, cujas ideias e obras se apropriam das noções de contexto de espaço e tempo. Para a atualização da discussão, tais questões são ampliadas com a abordagem de pontos de vista filosóficos que envolvem a noção de “dispositivo” de Giorgio Agamben, de termos do glossário da “filosofia da caixa preta”, de Vilém Flusser, além da utilização de teóricos que discutiram o espaço moderno da galeria de arte e do museu, em especial, do “cubo branco”, por Brian O’Doherty.

Palavras chave: 2001: uma odisseia no espaço. Minimalismo. Arte conceitual. Cubo branco. Dispositivo.

* Professor adjunto da Universidade Federal de São João del-Rei, Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Artes Aplicadas (DAUAP). Artista multimídia. Doutor em Ciências da Informação e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pelo CECOR-UFMG. Bacharel em Pintura pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. E-mail: gedleybraga@gmail.com.



*Ora, há um familiar problema de ordem metafísica
concernente à identidade de uma obra de arte.*

Arthur C. Danto.

The truth is out there.

Tema do seriado de televisão: X – Files [Arquivo X], criado por Chris Carter.

Este texto é uma ficção. Para não ir muito alto, ele está ancorado nas questões relacionadas às representações do espaço e do tempo nos momentos finais do filme “2001, uma odisseia no espaço” (1968), dirigido por Stanley Kubrick (1928-1999) e escrito pelo diretor em parceria com o autor de ficções científicas, Arthur C. Clarke (1917-2008). As cenas que se passam na “sala branca” foram escolhidas para uma livre interpretação, relacionando-as com as situações e com as discussões pertinentes ao campo das artes visuais que ocorriam simultaneamente ao projeto e à realização do filme (1964-1968), principalmente aquelas despertadas pelos teóricos da arte e por artistas, em especial, aqueles envolvidos no minimalismo e, um pouco adiante, na “*land art*” e na “arte conceitual”.

No campo da arte contemporânea, foi no período entre 1966 e 1972 que Lucy R. Lippard pode observar [ou anotar], ano a ano, o processo que ela relacionou como “os seis anos de desmaterialização da arte”. (LIPPARD, 1997). O que se passa nessa sala branca? Quais as razões para a escolha de uma sala em que a iluminação, também branca e uniforme, ao invés de vir de cima, vem do chão? Em uma ficção científica que pretende simular uma visão de futuro, qual o sentido de se escolher motivos decorativos e obras de arte que remetem não ao futuro, mas a um passado aproximadamente localizado entre os séculos XVII e XIX? Ao se enfatizar a discussão sobre um futuro imaginado para 2001 (que já é passado) propõe-se a atualização de uma obra que, além de um paradigma do gênero cinematográfico chamado de “ficção científica”, continua a agir como um estímulo para se discutir a linguagem, a comunicação e todos os “dispositivos” do chamado “progresso teórico-tecnológico-científico”.

Em outro espaço (BRAGA, 2012), detive-me principalmente na interpretação da escolha de Stanley Kubrick da forma do monólito preto, no mesmo filme “2001, uma odisseia no espaço”, comparando essa questão formal com as situações semelhantes encontradas no uso da “forma mínima” adotado por artistas chamados de “minimalistas”, na década de 1960, além de relacionar algumas dessas “coincidências” com a questão do “dispositivo”, proposta por Giorgio Agamben, para quem “a terminologia

é o momento poético do pensamento”. (AGAMBEN, 2009, p. 27). Tal associação nos permite remeter à presença formal de uma questão originária que precede ao surgimento da própria questão linguística/artística. Em seu ensaio sobre o “dispositivo”, Agamben esclarece, com a ajuda de vários outros autores, como o “destino” e “positividade” são conceitos-chave do pensamento hegeliano. Nesse pensamento, a “positividade” tem em Hegel um lugar entre a “religião natural” e “religião positiva” (AGAMBEN, 2009, p. 28). E “positividade” é um nome que o “jovem Hegel”, Agamben está citando Hyppolite, dá ao elemento histórico, “*com toda sua carga de regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo, mas que se torna, por assim dizer, interiorizada nos sistemas das crenças e dos sentimentos*” (AGAMBEN, 2009, p. 32). Não esqueçamos, para voltar ao tema do filme, que há conceitos de “história” e de “destino” permeando a obra do princípio ao fim, desde a “aurora do homem” até o seu “destino final”, na famosa “sala branca”. Para explicar como tudo isso ocorreu, ainda podemos usar o termo “dispositivo”, especialmente no que diz respeito ao desenvolvimento de uma “tecnologia do poder” [os hominídeos descobrem a “ferramenta”] que está diretamente ligada a uma “genealogia teológica da economia” (termo de AGAMBEN, 2009, p. 35). É por meio de um “dispositivo” com origens teológicas que a “economia” [Agamben utiliza sempre o termo com sua origem grega: *oikonomia*] irá se fundir com a noção de “providência” que gerencia, governa, controla e orienta o conjunto de práxis, de saberes [concentrados, em grande parte do filme, em uma “inteligência artificial”, o computador HAL], de medidas [incluindo o “segredo da missão”], de instituições. Para Agamben, desde que apareceu o *homo sapiens* [e houve um “evento”, para que tal ocorresse] havia dispositivos e que hoje, não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seria “modelado”, “contaminado” ou “controlado” por algum dispositivo. “Modelar”, “contaminar” e “controlar” apontam para um “destino” e “providência” cujos “dispositivos” não são acidentes nos quais os homens caíram por acaso. Podemos reconhecer essa hipótese no filme 2001, principalmente no “destino final”, quando temos um encontro do último sobrevivente da missão com o que poderíamos parafrasear de Agamben, como uma representação da “cisão que a economia [oikonomia] havia introduzido em Deus [uma das razões para a discussão da “teologia positiva”] entre ser e ação”, separando o ser vivente de si mesmo [discutiremos essa sequência, um pouco adiante] e da relação imediata com o seu ambiente. E Agamben usa Uexkühl e Heidegger para recorrer ao termo “círculo receptor-desinibidor” para quebrar ou suspender a relação para um momento em que o “Aberto” [citado em maiúscula, por Agamben] é a “possibilidade de conhecer o ente enquanto ente, de construir um mundo.” (AGAMBEN, 2009 p. 43)

Quanto ao tempo, simultaneamente, a partir do título desse texto, fica claro que muitos anos já se passaram desde que 2001 não é mais um futuro. Devemos lembrar, que, assim como a importância da “terminologia”, “*um título é mais que um nome; geralmente é uma orientação para a interpretação ou a leitura de uma obra. [...] Interpretar uma obra é propor uma teoria sobre o assunto de que ela trata, sobre seu objeto*” (DANTO, 2005, p. 35-36, p.183). Para Arthur Danto, a existência da arte depende de teorias e existe uma relação interna entre essa “condição de obra de arte” e a linguagem que a identifica como tal, de um modo que, no mundo contemporâneo, “*nada é uma obra de arte sem uma interpretação que a constitua como tal*”, pois “*uma teoria [é] tão poderosa a ponto de extrair objetos [ou cenas] do mundo real e torná-los parte de um mundo diferente, um mundo da arte, um mundo de coisas interpretadas*” (DANTO, 2005, p. 202-203, com adaptações). A teoria aqui assumida é que Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke, ao criarem uma obra de ficção baseada em uma intenção estrutural mítica [afirmação de Arthur C. Clarke, em entrevista no documentário “*The Making of a Myth*”, 2001] entraram no contexto da linguagem artística e das infinitas possibilidades de associações estéticas encarnando o que Arthur Danto chamou de “*o estilo ideal*” ou “*o grau zero da écriture*”, “*como se escrever fosse uma espécie de último recurso, um expediente ao qual recorrem os que não são capazes de descrever diretamente as imagens e as peripécias da ficção. É como se as técnicas do cinema solucionassem os problemas da escrita, o que torna natural dizer que a gente viu o filme mas não leu o livro.*” (DANTO, 2005, p. 226). Nesse ponto, o texto entra em um confronto direto com a intenção do autor, pois Stanley Kubrick assumiu que sua intenção ao fazer o filme era a de produzir uma experiência “não verbal”, baseada em estruturas míticas e voltada para as sensações psicológicas, mais do que aquelas que poderiam ser explicitadas com proposições literárias. Kubrick declarou em entrevista: “*Essentially the film is a mythological statement. Its meaning has to be found on a sort of visceral, psychological level rather than in a specific literal explanation.*” (KUBRICK, 1968, *apud* CASTLE, 2008, p. 405). Recomenda-se não perder de vista essa afirmação de Kubrick do encontro do significado de seu trabalho em um tipo visceral de experiência psicológica.

Temos dois títulos que fazem uma contraposição: o título do filme faz menção a uma “odisseia no espaço”, e são relevantes as questões da “odisseia” e do “espaço”, pois “odisseia” remete ao título de um texto greco fundamental para a cultura ocidental e a menção do espaço, além do contexto do “espaço sideral”, também deve se entender o termo como “um caminho percorrido”, além da associação a um “espaço específico”, neste

texto [já poderíamos relacionar ao termo artístico conhecido como *“site specific”*], de uma “sala branca” [*“white room”*, ou na linguagem mais “específica” da arte contemporânea “o cubo branco”]. Não se pode considerar aleatória a associação da palavra “odisseia” do título do filme com as implicações gregas [homéricas], especialmente na revisão dessa história realizada por Nietzsche, lembrando que uma das palavras que aparece no título de uma das obras clássicas de Nietzsche, “Aurora” [cerca de 1881], foi utilizado para caracterizar a primeira parte do filme, “aurora do homem”. Além da apropriação do título, Stanley Kubrick escolheu como trilha sonora de momentos cruciais do filme, um poema sinfônico de Richard Strauss que também toma emprestado o título de outra obra de Nietzsche [“Assim falou Zaratustra”, obra de Nietzsche de 1883-1885 e poema sinfônico de Richard Strauss, composto em 1896, mundialmente reconhecido como “tema de 2001” – *Also sprach Zarathustra*, Op. 30]. Não esqueçamos que “Dois mil e um alvos” também é um dos subtítulos da primeira parte de *“Assim falou Zaratustra – um livro para todos e ninguém”*.

Arthur C. Danto cita Nietzsche como um dos responsáveis pela localização na Grécia Antiga como ponto de origem para a explicação do caráter histórico da transformação dos instrumentos de representação, de encarnações mágicas em meros símbolos. Danto propõe que, *“se isso for verdade, o próprio conceito de arte sofreu uma transformação na Grécia, ou melhor, começou a se formar lá, porque tudo o que o precedeu foi menos um conceito de arte do que um conceito de magia.”* (DANTO, 2005, p.129). Vilém Flusser define “magia” como *“existência no espaço-tempo do eterno retorno”* (FLUSSER, 1985, p. 10) e, novamente, “eterno retorno” é também uma nítida referência à obra de Nietzsche. A teoria platônica das formas começa a discernir uma distância [um espaço?] entre a percepção das imagens em contraste com uma realidade inatingível, pois esta última não se encontra ao nosso alcance. Para Arthur Danto, é essa relação semântica [platônica] uma das causas do provável nascimento da filosofia, principalmente quando a sociedade na qual surge conseguiu formar um conceito de realidade e foi capaz de contrastar o conceito entre o mundo e sua imagem refletida no discurso (DANTO, 2005 p.129-130, com adaptações). No entanto, recorrendo novamente ao glossário de “terminologias” essenciais de Vilém Flusser, a realidade é *“tudo contra o que esbarramos no caminho à morte, portanto, aquilo que nos interessa”* (FLUSSER, 1985, p. 10). Nas cenas finais do filme [especialmente as da “sala branca”, uma das principais questões que está em jogo é exatamente “o conceito de realidade” e sua “imagem refletida”, seja no espelho, na mente do personagem ou no discurso narrativo. Imagem,

no conceito flusseriano, é uma “*superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente*” (p. 9) e a imaginação é a “*capacidade para compor e decifrar imagens*” (p. 10). Nesse ponto, Flusser confronta as “imagens técnicas”, aquelas produzidas por “aparelhos”, com a “aparente objetividade”, ou seja, a confiança [que não deixa de ser uma “crença” ou “fé”] que elas são capazes de produzir na “imaginação” humana não passa de uma “ilusão perigosa” [e voltaremos a mencionar, um pouco adiante, esse “perigo”], pois elas foram preparadas para “eliminar textos” e devem ser “decifradas” por quem deseja captar-lhes o significado. Portanto, elas são “símbolos” [“metacódigos de textos”] e o que vemos ao contemplar tais imagens não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo. O que Flusser chama de “imagens técnicas” pressupõe a situação ou “um fator que se interpõe (entre elas e seu significado): um aparelho e um agente humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista).” Essa situação é demasiadamente complicada para que possa ser “penetrada”, pois o que se vê de uma “caixa preta” [o aparelho] é apenas “*input*” e “*output*” e para Flusser, quem vê apenas a “entrada” e a “saída” vê apenas o canal e não o processo codificador que se passa no interior dessa “caixa preta” [a questão da “exterioridade”]. E finalmente chegamos a um trecho por demais revelador: “*toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa.*” (FLUSSER, 1985, p. 20-21, com adaptações). Não seria a “sala branca” uma “ilustração” desse processo de “branqueamento” daquilo que se mostra, a princípio, como um “monólito preto”? Voltando ao pensamento de Flusser, esse processo é “mágico” e seu observador “tende a projetar essa magia sobre o mundo” (FLUSSER, 1985, p. 21). Ao mesmo tempo, essa magia é um processo de “segunda ordem”, que não visa modificar o “mundo lá fora”, mas os “nossos conceitos em relação ao mundo”, o que ele chama de “feitiço abstrato”, pois ele explica que a magia pré-histórica ritualizava determinados modelos, “*mitos*”, enquanto a atual ritualiza outro tipo de modelo: “*programas*” (FLUSSER, 1985, p. 22). Então, é preciso que haja a consciência de um “mundo lá fora” que não é necessariamente coincidente ou instantâneo com aquilo que sou capaz de perceber com o meu arsenal [com minha bagagem] de conceitos [programas] em relação a esse “mundo”.

A questão do “tempo” ou da “data”, indica, neste momento da escrita, que o que está em jogo é o “futuro do pretérito” como um “campo” de possibilidades de investigação teórica. A data de 2001 ficou marcada em um passado como um prognóstico de futuro de uma ficção científica cuja possibilidade de ser “futuro” já se encontra perdida em uma “linha do tempo”, claro, pensando tradicionalmente no plano do tempo histórico linear

hegeliano. Pois 2001, a princípio, era um tempo distante demais de 1964-1968, em um momento em que a corrida espacial foi estimulada política e economicamente pela “Guerra Fria”. No entanto, não foi a “Guerra Fria” e nem a “corrida espacial” que produziram um acontecimento extraordinário na realidade do passado de 2001, no sentido de algo “fora da ordem” das coisas previsíveis. Foram outras questões fundamentais [ou fundamentalistas?], que não deixam também de tratar de “dispositivos” [na ordem do campo de uma “*oikonomia*” teológica]. O que ficará marcado para sempre nessa dita [ou “maldita”] realidade hegeliana desse ano foi tudo aquilo que produziu um “acontecimento” marcado como o “11 de setembro de 2001”: a destruição das torres gêmeas do World Trade Center, em Manhattan, Nova York, e por que não, a comprovação da ação de todos aqueles “feitiços” de “segunda ordem” que programaram, a partir de então, uma “ficção” de “destruição em massa”. Se prestarmos bastante atenção, retrospectivamente, há aqui também o retorno de um “jogo mudo das aspas” que deve ser levado a sério, como escreveu Derrida, a propósito dos sinais “mudos” de leitura que maquina [de “maquinar”, uma função da “máquina”, do “aparelho da escrita”] a “*aparição súbita e o desaparecimento dessas pequenas formas afônicas que dizem e mudam tudo, segundo as mostremos ou ocultemos*” (DERRIDA, 1990, p. 82-83). Se usarmos o mesmo “mecanismo” utilizado por Derrida para “filtrar” as múltiplas referências a partir do uso ou da supressão do uso das “aspas” em um discurso de Heidegger sobre “o espírito”, chegaremos a um trecho em que este último literalmente fala com o “fogo”: “vem”, “vem agora”, um “fogo do céu” que é convocado para consumir o “dom do espírito” em uma situação que se “inflama” em um “braseiro”, “*duplo genitivo pelo qual o espírito afeta, se afeta e se acha afetado pelo fogo*” (DERRIDA, 1990, p. 102). E do “espírito” para a “alma”, são apenas algumas páginas adiante, em que Heidegger é evocado [ou convocado] para dizer [ou repetir o que já havia dito] que “sim, a alma é, na Terra, uma coisa estranha” [“estrangeira”], concluindo que, “*longe de estar exilada na terra como um estrangeiro decaído, a alma se acha a caminho em direção à Terra*” (DERRIDA, 1990, p.106-107). O estrangeiro, o outro, o estranho tende a viajar, a ir para algum lugar, “tornar [transformar, ele próprio] uma direção” no sentido de ser sempre “um caminho” em direção a um “alhures” [uma odisseia?] que, depois de um “imenso percurso”, conduz a um pensar “originário” a respeito do tempo de que “a morte vem antes do nascimento” e o “mais tardio” antes do “mais cedo”, provocando uma mudança de percepção da “representação aristotélica do tempo” (p. 111) em um pensamento que “transforma” ou “deforma” toda a paisagem, pois o espírito que se “in-flama” “não tem necessidade de nenhuma

exterioridade para atear fogo ou dar o fogo”, “para o melhor e para o pior”, que é capaz de se abrasar para “clarear” e “fazer brilhar”, mas também para “devorar, sem se cansar e consumir tudo até o branco das cinzas” (p. 123), pois o “espírito” é inconsciente [e inconsequente] como uma “energia cega”.

Para falar de um “futuro” é preciso, “antes”, pensar no que veio “depois”. Constatar o “depois” reflete uma série de caminhos escolhidos e abandonados e a lógica daquilo que se quer perceber como um “acontecimento” somente pode ser verificada “a posteriori”, uma vez que faz parte da noção de “acontecimentalidade” do “acontecimento” [novamente se evoca Heidegger e Derrida] a busca de sua comprovação posterior, ou seja, houve mesmo um acontecimento? Não se verifica um acontecimento que não ocorreu, pois ele é o “pós-fato” de todos os “pode ser”, o “próprio do incondicional” “além de qualquer metafísica da vontade”. Assim, “*de tudo o que acontece, de todo o acontecimento que, por essência, é imprevisível e contingente, diz-se, deve-se poder dizer e pensa-se com efeito, sente-se mesmo: teria podido ser de outro modo, teria podido ser algum outro.*” (DERRIDA, J 2005 p. 86)

Mas qual seria a lógica de se discutir a possibilidade de um acontecimento futuro que já se encontra no passado? Nesse caso, apenas se poderia especular sobre as possibilidades de um acontecimento localizado no tempo e no espaço da “imaginação” [o futuro do pretérito apenas é possível no campo da imaginação, da especulação]. Para que tal evento ocorresse, uma série de outros eventos teria deixado de acontecer. A própria escolha de um foco de atenção [ou “um ponto de vista”] envolveria o descarte de outras tantas possibilidades. Um dos acontecimentos em questão é “fictício” em sua proposição, mas totalmente “real” em termos de “realização”, pois ele está inserido na lógica de um filme assumidamente proposto e realizado [registrado] como “ficção”, complementada por um sistema de uma classificação cinematográfica que o coloca na posição de “ficção científica”. O campo investigativo da “ficção” também relembra questões filosóficas do debate entre as certezas e as dúvidas, tendo a ficção, por excelência, se situado em um território em que a dúvida sobre a crença na realidade dos fatos não se torna algo relevante e a ilusão cinematográfica [ou a “magia”] também passa a ser digna de crédito, como relembra Arthur C. Danto, “*as crenças sobre falsas coisas não são necessariamente falsas crenças, e cabe notar [...] que uma falsa crença é uma crença da mesma forma que uma falsa proposição é uma proposição*” (DANTO, 2005, p.54). Portanto, tal filme instiga, desde o início, uma interpretação que não segue apenas para o campo da imaginação [relembrando o conceito “flusseriano”: “*capacidade para compor e decifrar*”

imagens”] composta de cenas que devem ser vistas em uma determinada ordem e lidas de acordo com um projeto que não corresponde a uma história real [uma ficção], mas ela se insere no gênero teórico da especulação chamada de “científica”. Mas o que ocorre quando tal história imagina um futuro que já deixou de ser futuro? Estaríamos, desde já, sob o efeito do “eterno retorno” do conceito flusseriano de “magia”? Se as proposições do filme são fixadas, até no título, com uma data bem precisa, ou seja, 2001, qual a razão, senão aquela “magia” [ou “feitiço”], de continuar o debate sobre tal obra muito anos após esse prognóstico de futuro já ter sido encerrado na lógica de um tempo histórico linear? O cineasta George Lucas foge propositadamente de todos esses questionamentos [mas não foge da “magia”] em sua saga *Star Wars*, também situada no gênero “ficção científica”, ao localizá-la, no tempo e no espaço, como acontecimentos que ocorreram “há muito tempo atrás, em uma galáxia muito, muito distante” e, para não haver nenhuma dúvida, tal aviso está inserido no princípio do filme, ou seja, antes mesmo que o espectador tenha acesso ao conteúdo de sua obra. O mesmo não ocorre com “2001, uma odisséia no espaço”, pois os autores determinam que a história se passa, principalmente, na Terra, embora em tempos distintos, separados por cortes bruscos, culminando em uma missão espacial de exploração que segue para Júpiter e que ocorre na data que é utilizada no título do filme. Partindo do pressuposto de que uma obra cinematográfica poderia ser considerada como um acontecimento ocorrido em 1968 [ano de lançamento comercial do filme], partiríamos para a questão seguinte: tal acontecimento simula um futuro que não é mais futuro; 2001 também já está longe no passado. E o que nos faz retornar a esse passado é exatamente a possibilidade de exploração da discussão teórica “da magia” da possibilidade de “eterno retorno” de um “futuro do pretérito”, o que poderia ter sido, não foi, mas “está” ou “permanece” registrado em uma “imagem”. Novamente, o conceito flusseriano de imagem pode ser evocado, não escapando da discussão de Derrida de que a produção da imagem fotográfica ou cinematográfica envolve um “material dado” – “*given material*” [acrescentaria a consciência do “instante dado”, ou *Étant Donnés* duchampiano], registrado, arquivado, em que o seu presente consiste em sua própria memória, em sua própria reprodução, que produz [e repete] o “ponto de vista” próprio, “instantâneo” para sempre fixado, performativo, esse “ponto” “mesmo” [“foto-grama” ou a “*grammé*”, uma questão aristoteliana do tempo que, a princípio, se referia à “linha”] como o “instante” que mescla referenciais externos e internos em um único “referente”, cujo suporte tem o tempo determinado por

sua “duração” (DERRIDA, 2010, p. 5-16, com adaptações e inserções “de memória”). Qual é o mecanismo, qual é o “dispositivo”, para usar o termo de Giorgio Agamben, que nos permite discutir um futuro que não houve em nosso presente, a não ser no “presente” do registro [ou “materialidade” de um “arquivo”] de uma obra fictícia? O filme existe inegavelmente, está disponível em várias mídias, como os livros estão disponíveis para leitura em uma biblioteca. Ao falar de livros, já nos aproximamos de um dos princípios de tal mecanismo ou dispositivo: a linguagem registrada em um texto [cuja leitura demanda uma “duração” de tempo ao seguir o caminho traçado por “linhas” de algo escrito – Derrida discute a origem do termo “foto-grafia”]. E devemos entender aqui por “texto” não apenas os mecanismos linguísticos operados pela escrita, mas tudo o que está codificado em um sistema de signos ordenados por regras [um filme, por exemplo]. Por enquanto, apenas no campo da linguagem, podemos especular sobre as possibilidades de tudo aquilo que poderia ter sido, mas não foi, apenas na linguagem pode existir o “futuro do pretérito”, ou seja, o futuro proposto em um passado, e a “proposição” aqui conta muito, pois é exatamente por meio dessa [pro]posição, ou podemos adiantar, “disposição”, que se registrou ou se arquivou uma possibilidade de futuro que já se transformou, na ordem cronológica da história, como um acontecimento passado, tanto no momento do registro do arquivo, quanto na suposição de uma data em que tudo aquilo teria ocorrido. Note-se que tal dispositivo linguístico já está em ação desde o início deste texto, ao se fazer uso desse tempo verbal chamado de “futuro do pretérito”.

Quanto à representação do espaço nas cenas finais do filme, também se pode fazer analogias semelhantes com aquelas que determinaram a escolha do monólito preto. A “sala branca” de 2001 não teria um propósito semelhante ao “cubo branco”? Para Thomas McEvilley, o século XX *“teve uma vocação especial para investigar as coisas dentro de seu contexto, a fim de percebê-lo como formador da coisa e, enfim, perceber o contexto como uma coisa em si.”* (MCEVILLEY, 2002 p. XV). Curioso, nessa questão do contexto, é lembrar que o fato, no filme 2001, que desperta a necessidade de uma missão espacial em direção a Júpiter é exatamente uma escavação arqueológica. A arqueologia é uma dessas disciplinas que tenta explicar as coisas [humanas] dentro de seu contexto. Mas a novidade é o encontro de um objeto, exatamente um monólito preto, em uma expedição arqueológica na superfície lunar. Outra questão importante a se mencionar é que esse fato somente é descoberto pelo personagem Bowman na famosa cena do desligamento do computador HAL

[o “desligamento de HAL” ou o “apagar a memória de uma “inteligência artificial” seria o campo de especulações para a produção de outro texto]. O objetivo de tal missão havia sido estabelecido secretamente ao se descobrir que tal monólito preto na superfície lunar emitia transmissões “incompreensíveis” em ondas de rádio para um lugar específico nas proximidades de Júpiter [e o “segredo” também envolve o “dispositivo” de uma “oikonomia teológica”]. Portanto, já temos aqui um objeto em um contexto arqueológico que envia sinais [códigos?] para um local que extrapola o contexto da demarcação do sítio arqueológico [no filme, enfatiza-se muito bem o sigilo de tal descoberta e o cenário denota a demarcação específica da escavação]. Resumindo: um objeto em um contexto específico e humanamente impossível remete à existência de um sistema de códigos para além de um contexto conhecido [“além do homem” também é um reflexo de Nietzsche] determinando nova missão, um “novo caminho a percorrer”. O desafio para a arqueologia e para o conhecimento científico humano até aqui [em 2001] é que, teoricamente, a Lua nunca foi habitada [no filme, o que se mostra é o início da “colonização” do satélite natural da Terra]. Uma das conclusões a que se chega é aquela da possibilidade da existência de vida inteligente além dos domínios da Terra e, para um grupo determinado de seres humanos, torna-se imperativo [e secreto] descobrir o que [ou quem] recebe os sinais emitidos por tal objeto, cuja presença lunar é inexplicável. Pois Thomas McEvelley, ao escrever a introdução do livro de Brian O’Doherty, chamado exatamente de “*No interior do cubo branco*” [*Inside the White Cube*] mostra como se investiga, no século XX, “*pela primeira vez, o efeito do contexto demasiadamente orientado da galeria modernista sobre o objeto artístico, sobre o visitante e, num momento crucial para a arte moderna, como o contexto se apodera do objeto tornando-se ele próprio.*” E não é essa a “realidade” [flusseriana] sutil que está oculta no roteiro do filme?

Já foi dito que os autores Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke assumiram ter trabalhado com vistas à construção de uma estrutura mitológica das imagens cinematográficas. A escolha da “sala branca”, provavelmente ocorreu do mesmo modo que primaram pela escolha formal de um monólito preto para representar uma “presença pura”, ou “inexplicável” [Stanley Kubrick declarou a intenção de nunca explicar sua obra para não prejudicar as múltiplas possibilidades de apreciação e interpretação em entrevista ao jornalista Eric Nordern, na revista *Playboy* de setembro de 1968 (NORDERN *apud* CASTLE, A. 2008, p. 398)].

Curiosamente, Brian O’Doherty inicia o seu já “clássico” estudo do espaço moderno, “*No interior do cubo branco*”, mencionando uma cena

recorrente nos filmes de ficção científica: a Terra distanciando-se da nave espacial até se tornar no horizonte apenas uma pequena bola. A vida na Terra, em seu confronto cotidiano, é horizontal, enquanto para a verticalidade da nave espacial que se distancia da Terra, a história e a visão que se tem naquele espaço é diferente, principalmente por causa da mudança de escala, quando as camadas do tempo se superpõem, e através delas, traçamos perspectivas para recobrar e corrigir o passado. Para O'Doherty, nesse processo a arte pode ser “desordenada”, confundindo-se com o quadro diante de nossos olhos, “como uma testemunha pronta para mudar o depoimento ao mínimo sinal de provocação”. Para ele, a história e o olho travam uma contenda renhida no centro dessa “constante” a que chamamos tradição, cuja fartura de história, rumores e evidências que denominamos tradição modernista está sendo circunscrita por um horizonte (O'DOHERTY, 2002, p. 1-2, com adaptações). *“Na verdade, a própria tradição, à medida que a nave espacial se distancia, parece outra peça de bricabraque na mesa de café – não mais uma colagem cinética com reproduções, alimentada por motorezinhos fictícios e ostentando minúsculas maquetes de museus. E no meio nota-se uma “cela” uniformemente iluminada, que parece imprescindível para que tudo funcione: o recinto da galeria”* (p. 1-2). A impressão que se tem, é que Brian O'Doherty está descrevendo exatamente o recinto das cenas finais da obra de Stanley Kubrick, e essa possibilidade não pode ser descartada, uma vez que seu texto é bem posterior ao lançamento do filme. Não seria também a expressão “bricabraque na mesa de café” uma referência a uma incoerência no filme que parece deliberadamente intencional, por parte de Stanley Kubrick, perfeccionista ao extremo? Simbolicamente, uma das primeiras cenas internas no futuro “sem gravidade” é a de uma caneta flutuando em uma nave rumo a uma estação orbital. Há a preocupação em mostrar a “vida sem gravidade”, incluindo a alimentação oferecida em embalagens com tubos e instruções de como se usa as instalações sanitárias na falta de gravidade. Alguns minutos adiante, em outra nave, já sobre a superfície lunar [portanto, também sem gravidade], em direção à escavação arqueológica em que encontraram o “monólito preto” deliberadamente enterrado na Lua, os astronautas se alimentam com sanduíches e servem um café em copos comuns. Tal incoerência em um filme em que Stanley Kubrick contratou especialistas e consultores “científicos” para garantir a verossimilhança de cada detalhe que seria mostrado, só podemos pensar em um momento de “distração” que não deixa realmente de mostrar o “bricabraque” que é a construção de uma obra cinematográfica.

Ao mesmo tempo, O'Doherty constata a mudança do contexto artístico modernista no século XX, cuja consciência começa a ficar muito mais

aguçada a partir do final de 1950 e início de 1960, quando se chega a um ponto em que, antes de ver a arte, observamos o espaço em si. Para ele, “*vem em mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX; ele se clarifica [prestar atenção no termo “clarificar”] por meio de um processo de inevitabilidade histórica comumente vinculado à arte que contém.*” (O’DOHERTY, 2002, p. 3, termos entre colchetes não constam da citação original).

Em uma das primeiras inversões que Stanley Kubrick faz desse “espaço ideal” do “cubo branco” está o fato de que a “luz branca uniforme”, que deveria vir do teto, vem de um chão quadriculado, como uma obra minimalista. Teria Stanley Kubrick conhecido as obras “para pisar”, de Carl André, e as instalações de luzes que reconfiguravam o espaço das galerias, de Dan Flavin? Parece que, nesse caso, o conceito “arquetípico” de “clarificar” não está associado com uma iluminação que vem de cima, mas de uma luz branca uniforme que está sob os pés, lembrando que o único personagem humano ali, o astronauta David Bowman, interpretado pelo ator Keir Dullea, pode ser considerado a representação arquetípica da raça humana inteira. Outra subversão do “cubo branco modernista” está nos detalhes da decoração das paredes e no mobiliário, que não fazem referência a um futuro, mas a um passado. Se acrescentarmos as imagens de pinturas que podemos, por semelhança, associar a um movimento específico da arte, o período Rococó, temos mais fatores ainda para a interpretação de que aquele “cubo branco” é constituído, como um “bricabraque”, por uma acumulação de referências de camadas históricas que estão abaixo de nossos pés, de nossos antepassados do mundo dos mortos [*“underworld”*], ou de locais especiais, de cunho quase religioso, chamados de “galerias de arte” ou “museus”.

Qual a razão para a escolha dessas imagens estilisticamente semelhantes a um período da História da Arte conhecido como Rococó para representar um espaço [ou território] alienígena? Provavelmente, essa escolha seja do mesmo tipo de oposição que Kubrick usou no momento seguinte ao corte cinematográfico que representa a passagem de três milhões de anos entre um osso jogado para cima por um homínido e a visão de uma estação orbital flutuando no espaço ao som de uma valsa de Johann Strauss Jr [1825-1899]. O título original da valsa de Strauss é *An der schönen blauen Donau*, Op. 314, 1866 [*On the Beautiful Blue Danube* – a beleza do azul específico de um lugar, o Rio Danúbio, presente literalmente em um título de uma música]. Antes mesmo de Stanley Kubrick usá-la, essa já era uma das músicas mais executadas do autor e praticamente um ícone para o termo “valsas vienenses”. Camille Paglia descreve

que, nesse momento em que se vê a estação espacial belamente recortada no azul escuro do espaço infinito e se ouve a valsa “Danúbio Azul”, o espectador recria, em sua mente, tudo o que há de mais bonito, de mais elegante, de mais precioso sobre a história das artes e maneiras, a cortesia, os rituais, “tudo é ensaiado em sua mente” [PAGLIA, Camille, entrevista no documentário “2001 *A Space Odyssey – The Making of a Myth*”]. As cenas “galantes” típicas desse período Rococó, produzidas por artistas franceses como Watteau ou Fragonard parecem ser a inspiração para as pinturas do cenário que conta, ainda, com mobiliário e uma grande cama, também típica do século XVIII (GEDULD, 2008, p. 370). Como a valsa de Strauss, uma dança típica de corte [que lembra “cortesia”], as cenas do pintor francês Jean-Honoré Fragonard [1732-1806], especialmente aquelas da série “O Progresso do Amor” [1773, atualmente na Frick Collection, New York], ou *The Swing*, 1767 [“O balanço”, acervo da Wallace Collection, Londres] se inserem em um contexto semelhante ao citado por Camille Paglia. Dificilmente Stanley Kubrick não teria conhecimento desses trabalhos, uma vez que a série “O Progresso do Amor” está em Nova York e “O balanço”, em Londres [onde 2001 foi filmado]. Outra associação possível é com o artista, também francês, Jean-Antoine Watteau [1684-1721], praticamente um dos primeiros a celebrar na pintura esse tipo de “ensaio” com forte referência nas artes performáticas, incluindo até o colecionismo das artes, ao ponto de o Metropolitan Museum de Nova York, organizar uma grande retrospectiva do artista, em 2009, com o título “*Watteau, Music and Theater*”, cujas obras enfatizam os prazeres do baile, da dança, do teatro, da comédia, da recreação, a surpresa [do amor], os “charmes da vida” [Wallace Collection, London], a “perspectiva” [o título de uma das obras mais conhecidas do artista, na coleção do Museum of Fine Arts, Boston], acrescentando na mesma exposição, obras de outros artistas do mesmo contexto, especialmente Jean-Baptiste-Joseph Pater [1695-1736 (*vide* BAETJER, 2009)]. E na discussão do contexto espacial de um local destinado a guardar, arquivar as imagens, o tema do “coleccionismo de obras de arte” também tem em Watteau uma de suas mais emblemáticas representações: *L’Enseigne de Gersaint*, de 1720 [óleo sobre tela de grandes dimensões, 163 x 306 cm, na coleção Schloss Charlottenburg, Berlin].

No roteiro, Stanley Kubrick chama o local dessas cenas finais de “*alien hotel room*” (GEDULD, 2008, p. 374) indicando claramente que há a intenção de representar um contato com uma cultura extraterrestre. Vários artistas contemporâneos já associaram a transitoriedade dos espaços de galerias de arte ou sala de exposições de museus com um

“hotel”. Na ausência proposital de explicações de Stanley Kubrick, podemos recorrer ao testemunho daqueles que participaram da obra e conviveram com bastante proximidade ao diretor durante o seu processo criativo. O ator Keir Dullea [que interpreta o astronauta David Bowman] também declara, em entrevista, que o cenário foi inspirado em uma grande suíte de hotel [talvez o Dorchester Hotel] e que ele e o diretor conversaram bastante sobre aquela “estranha sala”, que talvez representaria a presença alienígena de um modo, na expressão de Dullea, que essa “entidade primitiva, o homem,” poderia se sentir mais à vontade enquanto passava por mudanças. O ator compara aquela sala com um zoológico, como se criam ambientes artificiais e se colocam ali um galho [ou outra coisa qualquer] para dar a sensação ao animal de que ele está em seu habitat. O zoológico não seria algo também muito próximo a um “museu” ou de “exposição”, no entanto, de espécies animais vivas? Para o ator – e provavelmente esse seu testemunho reflita muito a ideia de Kubrick –, a presença alienígena teria a capacidade de penetrar no cérebro humano e brincar com ele, como se fosse um gravador [*tape recorder* – nesse caso, notar a comparação com um gravador que “arqui-va” sons] e simula um ambiente “de conforto” enquanto o personagem passava por estranhas metamorfoses. Essa simulação [ou “estimulação”] cerebral “confortável” não teria uma relação com a capacidade alienígena de entrar na zona de produção ou “reprodução” de informações? Para Vilém Flusser, novamente recorrendo ao seu “glossário”, “informação” é uma “situação pouco provável” e “informar” é “produzir situações pouco-prováveis e imprimi-las em objetos” (FLUSSER, 1985, p. 10). Tais mudanças ou “metamorfoses” representam a passagem do tempo na vida do personagem, a percepção [consciência?] do envelhecimento e da finitude. Dullea esclarece que Kubrick era receptivo a ideias e que ele pode ter contribuído com a questão de jamais voltar a uma idade mais jovem e que sempre o personagem é testemunha do próximo estágio. Isso foi resolvido por meio de cortes que simulam uma reflexão, como um jogo de “espelhos”, mas o próximo estágio, ou a próxima cena percebe a mudança e quando o personagem se volta para contemplar a imagem anterior, não mais a vê, ela não está mais lá. Dullea crê que contribuiu com a ideia da taça de vidro que se quebra como a última passagem do envelhecimento para o personagem na cama, em seu leito de morte, de desaparecimento ou de transformação final. Dullea diz que não se lembra muito bem de Stanley definindo a situação exata, mas explica que isso mesmo é o que faz a magia do filme [lembrar das “encarnações mágicas” e do conceito flusseriano de magia], pois a parte

do que não é dito ou explicado completa o mistério. Ele complementa dizendo que, provavelmente, nem mesmo o Stanley Kubrick soubesse cem por cento o que estava fazendo. [Os trechos de Keir Dullea foram extraídos de seu depoimento em: 2001 *A Space Odyssey – The Making of a Myth*]. Por meio de outros depoimentos nesse mesmo documentário e de vários cineastas que conheceram Stanley Kubrick pessoalmente, como James Cameron, George Lucas, Steven Spielberg [os dois últimos em “2007 *Standing on the shoulders of Kubrick: The Legacy of 2001*”], por exemplo, fica difícil concordar com Keir Dullea de que Stanley Kubrick poderia não saber o que estava fazendo.

A utilização de jogos de espelhos é um recurso clássico na História da Arte e já foi analisada por vários autores, não esquecendo, conforme citação de Arthur C. Danto, as vozes de Sócrates e Hamlet que “*enunciaram a tese de que a arte é um espelho da realidade*” e que “*há coisas que podemos ver nos espelhos, mas que não podemos ver sem eles, notadamente nós mesmos.*” Para Danto, Hamlet usou essa metáfora do espelho como “*instrumento de autoconhecimento*”, advertindo, por outro lado, que esse mesmo autoconhecimento pode ser perigoso, se for entendido apenas em sua estrutura superficial, como no caso mítico de Narciso, que “*morreu de autoconhecimento*”, em um “*suicídio epistemológico*”, por ter se enamorado de si próprio, na verdade, por sua imagem refletida em uma fonte cristalina. Danto recorre à interpretação de Sartre, para quem Narciso acabou se tornando servo e senhor numa só pessoa, ou vítima de uma “*paixão inútil*”, que é “*tornar-se uma coisa autoconsciente, cujo exterior e cujo interior são um só*” (DANTO, 2005, p. 44-46, com adaptações). Para separar essa autoconsciência superficial perigosa “*suicida*”, daquela que pode produzir conhecimento é que Arthur Danto trata dos fenômenos da exterioridade e da interioridade, esclarecendo que “*nossa consciência do mundo não faz parte das coisas de que estamos conscientes*”, utilizando conceitos de Frege [*Färbung* – que em alemão significa “*coloração*”] para mostrar que “*nossa consciência colore a realidade*” (p. 240) entrando para uma analogia das peculiaridades lógicas da linguagem da mente, ou seja, a obra de arte passa a ser uma exteriorização da consciência do artista, como se pudéssemos ver o seu modo de ver e não somente o que ele viu (p. 241). E nesse ponto, uma conclusão possível é que, ao produzir obras cujos efeitos previsíveis sejam representações de “*consciências de si mesmas*”, o artista talvez esteja em um processo de produção, ou melhor, de reprodução [imitação, repetição] daquilo que ele seria capaz de reconhecer [ou perceber] como “*consciência de si*”. Se esse raciocínio for levado adiante, seremos obrigados a admitir

que as obras de arte nunca poderão ser totalmente conscientes de si mesmas e de todos os mecanismos de determinada linguagem [lembrar de “A traição das imagens”, título de uma pintura de Magritte, analisada por Michel Foucault, já clássica por seu enunciado cujo texto, também pintado na mesma superfície, nega o que está representado acima, ou seja: “isso não é um cachimbo”. Ao mesmo tempo, sabemos que a obra não possui essa consciência, com a atribuição de um título diferente do enunciado pintado na obra, há uma indução ou “reprogramação conceitual” causada pelo discurso de um autor para um público determinado]. Se essa super [ou ultra] consciência fosse possível, teríamos que admitir a possibilidade da existência de uma arte onisciente, ou de um ser / artista que fosse capaz de criar a obra de arte ultra-onisciente. Seria, para utilizar outra imagem de “especulação espacial”, como se [e esse “como se” é do repertório de Derrida] os artistas fossem físicos e astrofísicos que conseguissem ultrapassar as fronteiras do Universo conhecido [o “mundo”?] e pudessem olhá-lo de fora e de dentro simultaneamente, o que talvez produzisse um efeito de “transparência total” [*Star Child*, um feto luminoso, flutuando no universo sideral seria o embrião de tal representação?]. De todo modo, ainda poderíamos admitir na interioridade desse ser / artista onisciente, a possibilidade de haver uma zona obscura ou ainda desconhecida, caso contrário, ele poderia cometer o tal suicídio pelo esgotamento epistemológico e pelo tédio completo [ou “nihilismo”?] da inércia de não ter mais nada a conhecer, nem mesmo as forças da vontade, do desejo ou das paixões. Mas no fundo, todas essas “especulações” acima, não passam de efeitos “retóricos”, voltando a Arthur Danto, “*capazes de induzir o público a tomar determinada atitude em relação ao assunto de um discurso, isto é, fazer com que as pessoas vejam a matéria sob determinado ângulo*” (DANTO, 2005, p. 244). E o ângulo aqui pretendido é assumidamente fictício, desde o início.

Foi exatamente em 1966 [dois anos antes do lançamento do filme], a edição original de um estudo de Michel Foucault chamado “*As palavras e as coisas*”, cujo primeiro capítulo é um estudo do olhar na obra “*Las Meninas*” [de 1656-57, na coleção do Museu do Prado, Madri], executada pelo pintor espanhol Diego Velázquez [1599-1660]. É Foucault quem percebe esse “jogo das metamorfoses” [e utiliza essa expressão] e que essa pintura específica, que é metalinguística, por natureza, ao retratar um pintor em sua atividade de pintar – um autorretrato, estabelece um triângulo virtual que “*aceita tantos modelos quantos espectadores apareçam; nesse lugar preciso mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente [...] porque só vemos esse reverso, não sabemos quem somos*

nem o que fazemos. Somos vistos ou vemos?” [FOUCAULT, 1990 p. 21]. Para Foucault, essa “indiferença” só se iguala à do espelho e é nesse lugar “perfeitamente inacessível”, seja o espelho, seja a tela da pintura ou a tela da projeção cinematográfica que a questão se “desdobra” em três funções “olhantes” [o “triângulo virtual”]: “o quadro como um todo olha a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena.” [...] “Mas talvez, essa generosidade do espelho seja simulada: talvez esconda tanto ou mais do que manifesta.” [...] “Pois a função desse reflexo é atrair para o interior do quadro [ou da cena cinematográfica] o que lhe é intimamente estranho: o olhar que o organizou e aquele para o qual ele se desdobra” (p. 29). Nesse jogo de reflexos, o que é importante notar, no texto de Foucault, é a “dispersão” que reúne esse conjunto [o bricabraque?], o que não deixa de revelar um “vazio essencial” que é “imperiosamente indicado”. No “desaparecimento necessário daquilo que a funda”, ou seja, a imagem e sua “semelhança” remetem à presença de um “sujeito mesmo”, que é “o mesmo que foi elidido” e, desse modo, liberta “dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação.” [p. 31, com adaptações]

Voltando ao texto de O’Doherty sobre o “cubo branco”, ele escreve que “tais espaços completam a transposição modernista da percepção, da vida, para os valores formais” [...], “sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética”. Em sua descrição, a arte existe numa espécie de eternidade de exposição e, embora haja “muitos períodos” [...], “não existe o tempo”. “Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo; é preciso já ter morrido para estar lá. Certamente a presença daquela estranha peça de mobília, seu próprio corpo, parece supérflua, uma intromissão.” (O’DOHERTY, 2002 p. 4, com adaptações). Mais uma vez, retomando a comparação com a cena de 2001, a presença do astronauta, apesar de parecer ser “um convidado”, não deixa de ser uma intromissão. Seria ele, ou a presença de seu corpo, aquela “estranha peça de mobília” que faltava ali? Dada a sucessão de eventos e cenas em que, miraculosamente [ou “magicamente”], ele é transportado para tal interior, não se sabe se ele está “vivo ou morto”, se aquela é uma condição de “limbo”, se tudo aquilo se passa na realidade do filme ou do pensamento do personagem [lembrar que Stanley Kubrick recorre à expressão: “visceral, psychological level”], o que no fundo não altera a interpretação para os espectadores, afinal, testemunhamos, como a sua própria imagem testemunha, o gradual envelhecimento [“metamorfose”] de Bowman até os seus momentos finais na cama, confrontado novamente com a forma monolítica preta que ele tenta tocar, agora, sim, arquétipo de uma lápide ou de um momento de transição de “forma de vida”. Em seu

desaparecimento e diante da lápide preta, sobre a cama, aparece a forma de um feto luminoso, chamado no roteiro de “*Star Child*”. No clássico final do filme, a câmera se aproxima desse feto e percebe-se que ele está “de olhos bem abertos” e, em uma transposição espacial, ele não está mais no interior do cubo branco, mas no espaço sideral, “uma infanta estrela luminosa” fitando a Terra ao fundo.

Nesse ponto, há uma impressão de que o efeito da soma do feto com o monólito dá origem a uma nova forma de vida [ou de “consciência”?]. Se o cubo branco e o minimalismo do monólito preto eram nossas referências, mais uma vez Stanley Kubrick processa uma inversão que se assemelha ao que Georges Didi-Huberman realizou em seu discurso de “desconstrução” do minimalismo, “*O que vemos, o que nos olha*”, invertendo todo o propósito mínimo daqueles artistas e revelando que, por trás de toda a tautologia das explicações de “*o que você vê, é o que você vê*” [“*what you see is what you see*”, clássica citação de Frank Stella, a propósito de seus trabalhos de meados da década de 1960], existe uma dialética visual e linguística que opera dentro de uma lógica muito mais antropomórfica do que se supõe (DIDI-HUBERMAN, 1998). No entanto, o que essa lógica “antropomórfica” pode esconder se encontra em outro universo, ainda no porvir [ou no “passado”] de uma lógica “psicomórfica” inevitável, na expressão de outro autor.

Na tradição dos textos acadêmicos, não se deve terminar um discurso com novas proposições ou citações. No entanto, tratando de um trabalho como “2001”, Stanley Kubrick e os artistas minimalistas [e conceituais], acredito que o espaço de pensamento de Kubrick foi muito além do termo antropomórfico e ousaria propor um retorno, em um futuro próximo, quiçá que não seja do pretérito, ao conceito de “psicomorfismo inevitável”, de Gabriel Tarde, em que as forças da crença e do desejo como afirmação e vontade desempenham no “eu”, em relação às sensações, precisamente o papel exterior do “espaço” e do “tempo”, em relação aos elementos materiais: “ *digo explicitamente, pois, sem que saibamos, concebemos a matéria, a substância coerente e sólida, satisfeita e repousada, não apenas com o auxílio, mas também à imagem e semelhança de nossas convicções, assim como a força à imagem de nossos esforços.*” (TARDE, 2007, p. 70)

Coda:

Vigiai e escutai, ó solitários! Do futuro chegam ventos com misteriosas batidas de asa; e para ouvidos finos há boa notícia.

Nietzsche. Assim falou Zaratustra.

Inside 2001's white room: an odyssey into the future of the past

Abstract

This paper approaches a futuristic fiction movie that can no longer be regarded as depicting the future, namely Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey. It focuses on the last scenes that take place in a "white room" and are associated with the theoretical and practical artistic contexts of the mid-1960s. They particularly represent the minimalists and conceptualists, whose ideas and masterpieces make use of the notions of space context and time context. For the purpose of an updated discussion, such issues are broadened with the approach of philosophical standpoints including: Giorgio Agamben's notion of "device", terms from Vilém Flusser's "black box philosophy" glossary, and scholars that have approached the space for modern art in both art galleries and museums, especially Brian O'Doherty's "white cube".

Keywords: *2001: An Odyssey in Space. Minimalism. Conceptual art. White cube. Device.*

Referências

2001: A SPACE odyssey: the making of a myth. Television documentary. 60 minutes. Producer: Jamie Doran. Director: Paul Joyce. ACF Production & Lucida Productions. Original release date: January 13, 2001. United Kingdom. Included in: *2001: a space odyssey*. Special Edition DVD, released in 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?: e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAETJER, Katharine (Ed.). *Watteau, music, and theater*. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven & London: Yale University Press, 2009.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (Coleção Tópicos).

BRAGA, Gedley Belchior. *2001: uma odisseia no espaço do futuro do pretérito minimalista*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARTE, NOVAS TECNOLOGIAS E COMUNICAÇÃO (CIANTEC), 2012. *Anais...* No prelo.

CASTLE, Alison [Ed.]. *The Stanley Kubrick archives*. Cologne: Taschen [original edition: 2005, Taschen GmbH], 2008.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Peireira. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Copy, archive, signature: a conversation on photography*. Introduction by Gerhard Richter. Translated by Jeff Fort. Stanford, California: Stanford University Press, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Do espírito*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DULLEA, Keir. Depoimento. In: 2001: A SPACE odyssey: the making of a myth. Television documentary. 60 minutes. Producer: Jamie Doran. Director: Paul Joyce. ACF Production & Lucida Productions. Original release date: January 13, 2001. United Kingdom. Included in: *2001: a space odyssey*. Special Edition DVD, released in 2007.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. Revisão Roberto Cortes de Lacerda. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GEDULD, Carolyn. Outline In: CASTLE, Alison (Ed.). *The Stanley Kubrick archives*. Cologne: Taschen [original edition: 2005, Taschen GmbH], 2008.

GEDULD, Carolyn. The production: a calendar In: CASTLE, Alison (Ed.). *The Stanley Kubrick archives*. Cologne: Taschen [original edition: 2005, Taschen GmbH], 2008.

KUBRICK, Stanley. Entrevista ao jornalista Eric Nordern. Revista *Playboy* set. 1968.

LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Edited and annotated by Lucy R. Lippard. Berkeley and Los Angeles California: University of California Press, 1997. First published: New York: Praeger, 1973.

MCEVILLEY, Thomas. Introdução. In: O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Introdução de Thomas McEvilley. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. Revisão técnica de Carlos Fajardo. Apresentação de Martin Grossmann. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (Coleção a).

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Introdução de Thomas McEvilley. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. Revisão técnica de Carlos Fajardo. Apresentação de Martin Grossmann. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (Coleção a).

PAGLIA, Camille. Entrevista. In: 2001: A SPACE odyssey: the making of a myth. Television documentary. 60 minutes. Producer: Jamie Doran. Director: Paul Joyce. ACF Production & Lucida Productions. Original release date: January 13, 2001. United Kingdom. Included in: *2001: a space odyssey*. Special Edition DVD, released in 2007.

STANDING on the shoulders of Kubrick: the legacy of 2001. Documentary. Produced and directed by Gary Leva. Leva Filmworks Inc., 2007. Included in: *2001: a space odyssey*. Special Edition DVD, released in 2007.

TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia: e outros ensaios*. Organização e introdução de Eduardo Viana Vargas. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Enviado em 15 de setembro de 2012.

Aceito em 1º de outubro de 2012.





Revista Mediação

A revista *Mediação* é uma publicação semestral do Curso de Comunicação Social da Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde da Universidade Fumec, voltada para a divulgação de trabalhos acadêmicos da área. As linhas temáticas priorizadas são: Comunicação e Sociabilidade; Comunicação e Cibercultura; Políticas de Comunicação; Comunicação e Cidadania; Comunicação Multimídia; Comunicação Audiovisual; Comunicação, Fotografia, Cinema, Vídeo, Música e *Web-art*; Comunicação Especializada; Epistemologia da Comunicação; Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

Artigos em inglês ou espanhol podem ser enviados e, caso sejam aceitos, receberão tradução financiada pela revista.

Normas para o envio de artigos

Solicita-se aos colaboradores que enviem para seus artigos para *Mediação* de acordo com as seguintes normas:

1) Os textos devem ser escritos em versões recentes do programa Word. O arquivo deve estar gravado com extensão **Rich Text Format (RTF)** ou qualquer outra passível de edição em um processador de texto compatível com PC. O corpo do texto deve vir na fonte **Times New Roman, corpo 12, espaçamento 1,5**. As **citações recuadas** (mais de três linhas) devem ser escritas em **corpo 10 e espaço simples**. Vide template em nossa página no site <http://www.fumec.br/revistas/index.php/mediacao/index>.

2) Os artigos devem ser acompanhados de resumo em Português e Inglês (*abstract*), com extensão máxima de 10 linhas, espaçamento simples, na formatação.

3) A extensão ideal dos artigos varia entre 7 (sete) e 10 (dez) laudas.

4) O projeto gráfico opta pela utilização de notas de rodapé apenas para comentários do autor. As indicações bibliográficas devem constar apenas nas referências, ao final do artigo.

5) Fotos, infográficos e ilustrações – quando forem parte do artigo – precisam seguir em arquivo anexo, enviadas com a extensão **tiff** ou **jpeg** com qualidade alta, com a indicação de fonte e crédito (imagens coladas no word dificultam o trabalho de editoração).

6) Para trabalhos de mais de uma autoria, deverá ser informada a ordem de apresentação dos articulistas.

7) Os direitos autorais dos artigos publicados ficam reservados à Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde da Universidade Fumec. As opiniões expressas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

8) Após a análise e apreciação do artigo, independentemente do parecer, a Comissão Executiva da *Mediação* não devolverá os originais enviados para avaliação.

9) A Comissão Executiva da *Mediação* se reserva o direito de efetuar, nos artigos originais que forem selecionados para publicação, alterações de ordem normativa, ortográfica e gramatical, com vista a manter o padrão culto da língua, respeitando, porém, o estilo dos autores. As provas finais dos artigos não serão enviadas aos autores.

10) Os trabalhos encaminhados para a *Mediação* serão avaliados pela Comissão Executiva. Se adequado à linha editorial previamente estabelecida pelo Conselho Editorial, o trabalho enviado será avaliado por pareceristas membros da Comissão Executiva. Dos pareceres emitidos, podem constar sugestões de alterações, acréscimos ou adaptações necessárias ao aprimoramento do texto examinado, a serem efetuadas segundo a concordância do autor, com vista à possível publicação. Os autores receberão, se for o caso, comunicação relativa aos pareceres emitidos. Nesse processo, os nomes dos pareceristas permanecem em sigilo, junto aos quais também é mantido o sigilo em relação aos nomes dos articulistas.

11) O ideal é que os artigos submetidos para publicação sejam inéditos. Caso tenham sido divulgados de qualquer maneira (comunicação, palestra, etc.) pede-se que esse fato seja registrado na mensagem de envio de material pelo correio eletrônico.

12) As normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) devem ser consideradas, integralmente, no que se refere à apresentação do artigo a ser encaminhado para a avaliação da Comissão Executiva do periódico *Mediação*. Sugere-se consultar: NBR 6022; NBR 10520; NBR 12256; NBR 5892; NBR 6028 e 6024.

13) Publicado o texto, o autor receberá até 3 (três) exemplares do fascículo no qual consta o seu artigo.

14) As colaborações devem ser submetidas no site <http://www.fumec.br/revistas/index.php/mediacao/index>, acompanhados de um minicurrículo do autor, incluindo telefone e endereço, para o envio de 3 (três) exemplares da revista, em caso de publicação.