SALGADEIRAS
ARTE_CONTEMPORÂNEA

Av. Estados Unidos da América 53D
1700-165 Lisboa
(+351) 213 460 881
info@salgadeiras.com
salgadeiras.com

Daniela K. e o segredo. O lugar do fantasma

A arte reflecte, para nós, a identidade da actividade consciente e da actividade inconsciente. Mas a oposição das duas é infinita (...). O carácter fundamental da obra de arte é, pois, uma infinidade inconsciente. O artista parece ter representado, como que instintivamente, na sua obra, fora daquilo que aí colocou com uma intenção marcada, uma infinidade que nenhuma inteligência finita é capaz de desenvolver integralmente. Assim acontece com toda a obra de arte autêntica.

— Schelling

1. O pressentimento

Daniela K. ocupa hoje um lugar singular no campo da arte contemporânea portuguesa, onde, apesar da origem germânica, preenche destacado e original espaço. Assim, porque não traz de modelos anteriores, qualquer ordem de referência, e gera, desse modo, um espaço próprio: um espaço que pode, a justo título, considerar-se como singular.

Explico-me: a sua obra, que caminha, solitária, mas firmemente, desde há cerca de duas décadas de intensa criação, definiu, desde o início, um reduto diferenciado, cuja ordem interna prolonga, de exposição para exposição ou, mais simplesmente, de obra para obra, um conjunto de questões e de temas que entretecem os modos, cada vez mais autênticos, em que se forja a sua própria diferença. Dela se poderia dizer, parafraseando a célebre observação do filósofo, também alemão, Walter Benjamin, a propósito das imagens dos lugares de Paris capturadas por Eugène Atget — fotografias de espaços muitas vezes abandonados, e como que suspensos num tempo de estranheza —, que elas fixavam o que parecia ser o momento imediatamente anterior ao do ocorrer de um crime. Assim, também com a Artista, cuja obra está discretamente carregada de breves signos do pressentimento.

Benjamin introduzia, assim, o que era um *factor estético* e poético propriamente novo — e que preparava, na verdade, os que seriam, adiante, quando chegou o momento de os elaborar, os pressupostos filosóficos e estéticos do Surrealismo, pelo qual se interessara nesses finais da década de 20 do século passado, em Paris — mas ainda não contemplado ou designado no campo da reflexão estética corrente: os motivos da suspensão e da estranheza, mas, também, os da surpresa e do segredo. Nenhum destes motivos fora, de facto, ao menos até então, devidamente contemplado no plano da reflexão ou da observação estética ou crítica, e eles iriam, de algum modo, enquadrar um novo modelo de reflexão que o Surrealismo ajudou, num primeiro momento, a explorar, mesmo se, depois, esses motivos se dispersaram por muitas outras práticas artísticas que em nada tinham a ver com aquele.

Vejamos, porém, um por um, esses motivos, para melhor entender, ao voltar adiante a ela, o que a meu ver constitui a singularidade desta obra.

2. A suspensão, o suspense

De facto, na obra de Atget, sobretudo depois de Benjamin o ter referido, é impossível não nos apercebermos da tensão gerada pelo emergir de uma espécie de *efeito suspensivo*: efeito que, mais tarde, viria a reaparecer pela mão de inúmeros artistas que, porém, nada tinham a ver com a fotografia ou, muito menos, com o perturbador olhar de Atget. Mas, o facto, é que esse elemento *suspensivo*, como o designei, constitui precisamente o motivo dessa rara espécie de perturbação que nos atinge quando, e se, contemplamos (ou ficamos em face de) certas imagens, e que se prende com aquilo que, em inglês, se designa por *uncanny* e se traduz por *inquietante estranheza*[1]. A *uncanniness*, digamos — ou seja, a perturbação que nos assalta quando, diante do que julgávamos familiar, experimentamos um inefável sentimento de estranheza —, é pois, precisamente, o que produz esse *efeito suspensivo*, que se manifesta tanto no plano da atenção quanto no da percepção, **e**, por isso, nos afecta no plano estético: *isso* que contemplamos, ou simplesmente nos cai diante dos olhos, produz, nesse caso, o que poderemos designar como um *sobressalto perceptivo* o qual, embora se depare ao olhar no interior de um campo que, ainda há pouco, nos parecia familiar, parece revelar-nos, de súbito, algo de inesperado e de perturbador. Conhecemos essa experiência na vida psíquica durante os sonhos, em que, de repente, num ambiente que nos parece totalmente familiar, algo de inesperado acontece e que não se integra na experiência desse mesmo lugar. Tal surgimento do elemento inesperado tende a causar-nos uma espécie de angústia que, todavia, não conseguimos imediatamente identificar, justamente por nos encontrarmos diante do que há pouco tomávamos por familiar. Mas é essa dialéctica tensa entre familiar e perturbação que gera, no que olha, o *efeito suspensivo* que referi: suspensivo da percepção e da atenção, que se interrompem quando tomamos consciência que algo se furta ao familiar no próprio interior do que nos parecia sê-lo.

Foi a gestão desses mecanismos que, na literatura e, depois, no cinema e na arte contemporânea, permitiu introduzir aquilo que designamos de *suspense*, e que se constitui como um sentimento de antecipação de alguma coisa que, apesar de não a identificarmos completamente, nos remete para um estado senão de angústia, ao menos de vigilância.

Foi, pois, a possibilidade de certas imagens chegarem a incorporar o *efeito suspensivo*, próprio do sentimento de antecipação que cedo Benjamin identificou nas fotografias de Atget, que, doravante, se tornaria um novo elemento reconhecível no quadro da percepção estética, mesmo se não fora ainda plenamente teorizado no campo artístico, e que viria a ter forte repercussão nas artes Surrealistas que procuraram explorá-lo como *efeito* ou, mais tarde, na estética do *film noir*. Ou, ainda, muito diferentemente embora, em obras como as de De Chirico ou de Morandi, que agem precisamente desse modo, mesmo se, nelas, tudo nos parece assente numa situação extremamente estável, senão estabilizada. Quem, diante de um desses pequenos e inefáveis quadros de Giorgio Morandi, não terá experimentado já a estranha sensação de ser posto diante de um qualquer mistério, difícil de identificar ou, muito menos, de compreender no imediato, mas abrindo-nos, desse modo, a uma espécie de antecipação surpreendida de uma inesperada descoberta?

---

[1] - Sobre a questão do *uncanny*, cf. meu ensaio *Paula Rego ou A comédia Humana*, Editorial Caminho, Lisboa, 2006. Este conceito foi elaborado por Freud nos seguintes termos: "Our attention is seized by Schelling 's remark, which says something quite new — something we certainly did not expect — about the meaning of *unheimlich*, namely that the term uncanny applies to everything that was intended to remain secret, hidden away, and has come into the open." Cf. S. Freud, *The Uncanny*, Penguin, Modern Classics, London, p. 132.

3. A surpresa, o surpreendente e a sua erótica

Vemos, assim, que o elemento, sempre incerto, da surpresa, pertence, no seu desenrolar, ao que é da ordem disso que para trás designei como *suspensivo*. Não, apenas, elaborando-o, como, sobretudo, acentuando-o e conduzindo-o, de certo modo, a um limite de si mesmo. E, assim, porque o *suspensivo* integra justamente não só um sentido profundo da antecipação, como, também, o desejo, porventura não manifesto, senão mesmo inconsciente, de ir enfrentar o que é da ordem da surpresa e do surpreendente.

O desejo, de facto, deseja, antes de tudo, ser surpreendido. Nessa medida, ele antecipa, efabula sobre o que pode surpreendê-lo, desejando (sobre) o que pode causar-lhe surpresa. Tal é o sentido da *unheimliche* freudiana, quando, do meio do que parecia familiar, revela ao sujeito, suscitando-lhe espanto, algo que, em algum momento, conheceu, mas que, depois, foi reprimido. Deseja-se justamente o que se reprimiu.

É nesse plano que poderemos dizer que há uma *erótica* própria do *acto suspensivo*. É, justamente, porque antecipa, ou seja, porque se elabora num plano anterior e exterior ao real, que o *acto suspensivo*, em quanto tem de antecipatório, transforma o que o poderá vir, adiante, a surpreender, num elemento que se abre cada vez mais a uma deriva e a uma elaboração de ordem propriamente imaginária. O desejo deseja (e imagina) a surpresa. Antecipar corresponde, sempre, de certo modo, a um movimento inconsciente, que ora espera, da antecipação, que figure o aparecimento do surpreendente para dele se defender, ora, pelo contrário, aguarda o aparecer do surpreendente como o que o poderá deslumbrar, gerando, desse modo, o alimento desejado pelo imaginário no processo da antecipação.

A *erótica* do acto suspensivo, a que aludi, não se refere imediatamente ou, muito menos, estritamente, à sexualidade e às respectivas pulsões, como, antes, à própria vida (*eros* etimologicamente significa a vida, por oposição a *thanatos*, a morte). E foi justamente ao analisar um conto infantil de E.T.A. Hoffmann (*O Homem de Areia*), que Freud elaborou o conceito de *unheimlich* para nomear a possibilidade de se esconder, no que nos é mais familiar, algo que é da ordem da *inquietante estranheza*. Isso que, em algum momento, por razões que igualmente desconhecemos, transitou para o plano inconsciente e que, de repente, se nos revela como espanto, justamente por surgir inesperado. Tal acompanha, porém, todas as formas de manifestação de *eros* — da nossa vida — já que os sentimentos mais fortes que a vida (e, de certo modo, também da arte que a comunica) nos proporciona, no seu acontecer, são, justamente, o espanto, a surpresa, a revelação de um inesperado que nos acorda para a sua própria intensidade e força irrevogáveis.

4. O misterioso, o inquietante

A razão fundamental pela qual somos atraídos pelo cinema dito de *suspense*, e mesmo pelas suas variantes, como o filme de terror, ou, mais em geral, pelas formas da literatura de antecipação — sejam estas de gosto popular, como a telenovela, ou as eruditas, tais as narrativas de Edgar Poe, de Kafka ou de Lovecraft — e por todas as formas que, nas artes, exprimem o *misterioso*, é porque todas elas se ligam a um desejo, que profundamente nos habita, de chegar a enfrentá-lo. O *misterioso* — tal como, de outro modo, o *sublime*, esse conceito ainda mal compreendido que, de Burke a Kant, exprimiu novo sentido, difícil de descrever, para a percepção estética —

participa activamente dessa mesma experiência, ao abrir nela espaço para o desejo de ser surpreendido[2]. Assim, o *misterioso* toca algo da mesma ordem que o *sublime*, participando de uma dimensão estética próxima, ao *impor* ao sujeito a *transformação interior* que lhe exige a compreensão das forças que movem a sua vida inconsciente tornando-se capaz de as compreender. Ou seja, capaz de integrar na ordem consciente o que antes não se lhe revelava por habitar, ainda, na ordem inconsciente. Há, pois, um *antes* e um *depois* inscritos em tudo o que é *misterioso*. Poderemos dizer que o misterioso e, em geral, o mistério, instaura uma temporalidade que é, ao mesmo tempo, subjectiva e objectiva. Subjectiva, na medida em que uma boa parte da sua dimensão opera, primeiramente, num dado sujeito, ao gerar, entre ele e a sua consciência, um elemento diferenciador, que lhe suscita incompreensão e inquietação.

Mas, por outro lado, ela é, também, objectiva, porque uma vez resolvida a dimensão misteriosa e tudo quanto, nela, era incompreensível, esse mesmo sujeito fica esclarecido sobra a razão de ser dessa ordem que, antes, lhe fora incompreensível, ao tornar-se evidente e ao desfazer, assim, o mistério, mesmo se por vezes tal decepciona, justamente por isso. Sabemos, porém, como tudo quanto é misterioso nos atrai, sobretudo, por apelar, em cada um de nós, a uma modificação perceptiva, já que o que transporta o sinal do misterioso é, justamente, o poder de nos seduzir, mesmo quando, como por vezes ocorre, a revelação ulterior do mistério e o que decorre da sua resolução, nos perturba, revelando-se ainda mais incompreensível na sua natureza. Tal é, de resto, o fundamento último do que se designa de perversão.

Isso que, para trás, chamei a *temporalidade do misterioso* instaura-se e inscreve-se, pois, justamente aí, onde — porque há o momento prévio, em que reina a incompreensão, e um outro, posterior, em que revelação e esclarecimento do mistério se produzem, integrando a consciência de um novo enunciado — se pode compreender uma diferenciação, ocorrendo no tempo entre a anterioridade e a posterioridade. É assim, aliás, que muitos dos nossos dispositivos de compreensão e de racionalização operam, justamente sobre esse modelo de temporalidade: entre outros, a História, um modelo essencial de toda a nossa cultura desde há pelo menos dois mil anos, e que liga os diversos tempos num modelo compreensivo, ao ser capaz de o integrar em uma narrativa e num sentido.

O misterioso, e ao contrário do que muitas vezes julgamos, não é, porém, o desvendar do mistério, mas antes, precisamente a profunda permanência nele, no seu âmbito, de certo modo incompreensível, já que o próprio do mistério é permanecer misterioso, e o seu acercamento deveria resguardá-lo, no essencial, intocado[3].

Também a inquietação do acto de criar — e nenhum artista verdadeiramente o poderá desconhecer — jamais poderá ser satisfeita por nenhuma revelação, já que todo o *acto de criação* é, justamente, permanecer no espaço e no tempo específicos do mistério, que é inerente à própria criação, e jamais deve sair deles, uma vez que cada nova criação deveria, em sentido ideal, aumentar à qualidade misteriosa do mistério, em que aquele consiste por natureza e enquanto tal.

---

[2] - Hugh Haughton, no prefácio a *The Uncanny*, refere, na continuidade de Harold Bloom, esta proximidade (p.XLIII).

[3] - Sabe-se, por exemplo, como Sherlock Holmes, o famoso detective inglês de finais de XIX, imaginado e criado por Arthur Conan Doyle, caía numa espécie de torpor, de neurose depressiva, quando via resolvido um desses intrincados mistérios com que se cruzava, ou em que era chamado a intervir, justamente porque era na antecipação de vir a ser surpreendido que o entusiasmo o preenchia e dava, à sua vida, um sentido que, sem esse enfrentar do misterioso, se dissolvia na ordem da monotonia e da banalidade que ameaçavam mergulhá-lo na maior melancolia, por não saber como lhe escapar.

5. O secreto, o segredo

A permanência no que é da ordem do misterioso diz respeito, em cada um de nós, a uma outra grande estação da nossa vida psíquica: a que respeita à necessidade constitutiva do segredo na organização nuclear da nossa subjectividade profunda, esse lugar onde se forjam os nossos desejos e as formas muito variadas da nossa imaginação.

O que nos difere, entre nós, como sujeitos individuais, é justamente tudo quanto, em cada um é secreto. Ora essa dimensão secreta do segredo — ou seja, de quanto é desconhecido aos demais, mas, tantas vezes, também a nós mesmos — é precisamente o reduto em que se forja a nossa vida inconsciente e, de algum modo, a nossa corrente imaginária (embora não sejam a mesma coisa), e a partir de onde opera, sempre, o *acto de criação*, já que toda a criação é, pela sua própria natureza, de ordem inconsciente[4]. Ou seja, esse segredo a que me refiro transcende a nossa consciência, uma vez que se figura como algo que pertence ao domínio do inconsciente. É justamente por isso que ele gera as formas que desenham a nossa subjectividade individual, operando na nossa vida psíquica como pulsão, ou motivo de súbitos desejos, medos, angústias, ou de prazer, quando se vê enfim liberto do que levou aos mecanismos de repressão da nossa vida inconsciente. É, também, esse segredo, e a sua dimensão secreta, que resistem a ser desvendados, o espaço em que se alberga o sentido da estranheza que desperta quando, diante do que nos parecia ser familiar, o sentimos invadido por algo insusceptível de ser desvendado e integrado.

A arte — e aqui refiro o termo no seu sentido mais alargado de criação, extensivo às artes visuais tanto como às que se ligam à literatura — é, pois, de algum modo, e já que toda a criação recebe sempre um impulso inconsciente que a move por dentro, uma das formas por excelência para que se comunique aos outros (e, também, a nós mesmos) a dimensão inconsciente e, através dela, ganhem forma e sentido aspectos que antes desconhecíamos: das pulsões às formas mais caprichosas do imaginário, o que muitas vezes se guarda no maior segredo encontra, pois, na arte o veículo ideal para se manifestar, sem colocar toda a matéria e energia do segredo numa plena visibilidade. É por sugestões, revelações de aspectos, encadeamentos de sentido, ou por imagens que parecem surgir do nada, que as zonas obscuras do nosso psiquismo comunicam connosco, e através de nós com os demais esses motivos (secretos) que as movem. Como referiu Schelling nos seus *Cursos de Iena*, que acima citei em epígrafe, *o carácter fundamental da obra de arte é uma infinidade inconsciente*.

E assim, já que, por ela e através dela, se (nos) revelam aspectos antes desconhecidos desse movimento psíquico que, tantas vezes, move por dentro os nossos mais breves gestos e desejos, no modo como nos relacionamos com os outros, mas, também, connosco mesmos e com o mundo. Por isso, também, tantas vezes a presença da obra de arte serve para nos colocar diante do que é propriamente misterioso e secreto. Seja essa experiência vivida através de um contacto com o que nos é mais próximo ou, de outro modo, diante da presença do que nos é mais longínquo no tempo, como no caso da fonte arqueológica e dos seus objectos, seja esta encontrada num museu ou numa escavação, aquilo com que nos deparamos é, sempre, com o enfrentamento do segredo que neles se contém. Quem não experimentou já como, tantas vezes, deambulando à sorte pelos corredores e salas de um museu arqueológico qualquer, após experimentarmos sentimentos de pura estranheza, de repente nos parece encontrar nesses mesmos objectos que a suscitaram, qualquer coisa de familiar que, todavia, não chega a revelar-

4 - Cf. meu livro *Arte e Infinitude*, Relógio d'Água, Lisboa, 2018.

se por inteiro, mas em que pressentimos poder haver uma ligação mais profunda que parece produzir-se, através dos tempos, para os ligar com o nosso, surpreendendo-nos como se esperassem apenas pela nossa chegada?
É precisamente esse trânsito no tempo, que nos transporta por dentro de si, permitindo-nos experimentar, ao mesmo tempo, estranheza e fascínio, o que constitui o tempo (e o espaço) próprios da obra de arte. E, nesse sentido, não podemos realmente falar de uma 'arte do passado' como oposta à do presente, já que todas as formas da arte se ligam entre si, ainda que por misteriosos fios que transcendem surpreendentemente a sua mais estrita dimensão histórica que, no entanto, é também inteiramente verdadeira.

6. O segredo, a ausência

É assim que encontramos, na visitação às obras de Daniela K., uma espécie de dimensão secreta que, desde há mais de duas décadas, persiste em nos inquietar a cada nova série, intensificando mesmo o seu mistério: a obra percorre cada um e todos os referenciais aqui referidos — a surpresa, o suspensivo, o pressentimento, a antecipação, o misterioso, o sugestivo, a freudiana *unheimliche*, mas também o segredo, o secreto, o erótico e, acrescentemos agora, o espaço, em si mesmo incerto, do fantasmático e do espectral, sem deles se perder. Nenhuma pintura de Daniela K., nas últimas duas décadas (ou, pelo menos, nenhuma das que vi) deixou de estabelecer, com maior ou menor força, maior ou menor evidenciação, uma relação subtil ou por vezes evidente com algum destes temas, ou mesmo com todos eles simultaneamente, que, de facto parecem percorrer toda a sua obra como se fossem, ao mesmo tempo, os seus motores e consequências.
Numa curta mas esclarecedora nota, quase irónica, provavelmente a partir das palavras da própria Artista, resume-se o projecto da série dizendo que esta "explora uma delicada interação entre o observador e o observado, abordando temas como vulnerabilidade e percepção, numa tensão que surge quando a intimidade é simultaneamente compartilhada e analisada. Através desta série de pinturas, Daniela K. convida o público a reflectir sobre os seus papéis como testemunhas e participantes do acto de observação, onde as fronteiras entre o eu e o outro se tornam difusas." Seria difícil dizê-lo com maior precisão, entendendo, com tal lucidez, as relações que se desenham entre a vulnerabilidade do que se mostra e a sua percepção, entre espectador e artista, observador e observado ou, mais geralmente, entre o eu e o outro, que se resume aqui no par definido entre *testemunhas* e *participantes*.
Uma vez mais deveremos, movidos agora por tão inteligente sugestão, evocar a ideia, já citada, de Walter Benjamin a propósito das imagens de Atget: a de estas se assemelharem ao cenário de um crime que estaria prestes a acontecer. Mas, na verdade, em cada uma destas obras não podemos realmente chegar a ver a presença dos *participantes* ou, sequer, das *testemunhas*, já que uns e outras se encontram, de facto, ausentes, como ausente está, em cada uma das imagens, todo e qualquer vestígio desse 'crime' que desconhecemos igualmente se alguma vez chegará a ser cometido. E tudo permanece na estranheza de um *estado de inquérito*: estas imagens estão como se sob inquérito. Que significa isto?
Isto significa que cada uma das figuras que, quase erraticamente, se move pelo interior destas pinturas, parece já ter perdido toda a espessura, que lhe seria conferida pela incarnação de uma qualquer personagem — o *participante* — ou mesmo do que lhe assiste — a *testemunha* —, para dar lugar, em sua vez, a um outro tipo de figuração, que dissolve e eclipsa tudo quanto seria da ordem de uma *representação*, ao assumir, em seu lugar, um campo da pura espectralidade. Ou seja, estas inespessas figuras — que se diriam recortadas, abandonadas a um

espaço enigmático onde se movem sem conhecerem o código dos seus movimentos e procedimentos — desconhecem o lugar a que pertencem. Cada uma delas, então, se move num espaço misterioso e irreconhecível, análogo, na verdade, de um espaço onírico, oscilando entre sonho e pesadelo, numa temporalidade que, de facto, é imediatamente prévia, ou definitivamente posterior, à da *testemunha* e à do *participante*. Dito de outro modo, nem testemunham nem participam, justamente porque se deslocaram para um lugar indefinido, marcado pela ausência — ausência das personagens, disse, mas ausência, também, do acontecimento (do 'crime', digamos) — e, sobretudo, pela acentuação de um clima que, na verdade, dissolve o sentido de realidade para evidenciar, em seu lugar, um *locus* próprio do fantasmático e do espectral.

Tal como em certos filmes de Marguerite Duras — e penso, sobretudo, em *India Song*, maravilhoso desfile de espectros —, ou nas enigmáticas pinturas de Morandi, ou, muito mais recentemente, nas de Michael Borremans, mas, também, e antes deles, nas de Adriaen Coorte, o grande pintor flamengo de XVII — cuja obra fulgurante, apesar da sua aparente *objectística*, dada quase em *hiper-realidade*, parece vir abrir espaço a uma inquietante espectralidade, a que Manet esteve atento — tudo, aqui, se passa em espaços irreconhecíveis, e no interior de um tempo suspenso de qualquer acontecer.

O *acto suspensivo* que atrás referi sugere-se, na enigmática obra de Daniela K., muito imediatamente, no plano dos espaços e dos tempos que envolvem as figuras, em que estas parecem mover-se com pequenos e delicados gestos, quase imperceptíveis, como que se isolando entre zonas obscuras, densas ou mesmo opacas e outras mais transparentes, já quase abstractas, em que se dão a ver como se recortadas e ali deixadas num qualquer abandono. Pois nem o espaço é reconhecível nem o *seu* tempo é mensurável.

Tudo tende, na verdade, para esse efeito de suspensão, de ordem quase metafísica, análoga, em parte, da ideia de *pittura metafísica* que se propôs e pressentir nos misteriosos climas de Giorgio de Chirico, já que também elas figuram cenários aparentemente prévios a acontecimentos cujo sentido desconhecemos. Esse espaço e esse tempo suspensos, que acolhem as figuras da Artista, são, eles mesmos, propícios ao segredo, à ocultação, ou à interrogação dos motivos. Não se encontram nelas, porém, sugestões de intriga, que as restituiriam a uma qualquer narrativa (esta não é, justamente, uma figuração de intenção narrativa) mas, antes, e em vez dela, são fragmentos mudos de uma inapreensível realidade, em que apenas conseguimos pressentir mas sem sabermos exactamente o quê.

Esse sentido da fragmentação e do opaco silêncio, que evocam, de modos subtis e jamais evidentes, quer certas figurações de Caspar Friederich, quer, mais recentemente, a obra simbolista do dinamarquês Vilhelm Hammershoi — cujas figurações de esguios corpos na penumbra igualmente se movem em espaços semi-abandonados, muitas vezes deixando ver-se apenas de costas voltadas para o espectador — fazem da obra de Daniela K. o palco de um *não-acontecimento* em que tudo parece envolver-se na difusa poética do pressentimento. Tudo sendo silencioso no seu interior, descerram-se espaços secretos, lugares onde o segredo toma lugar, sem que jamais nos revelem o sentido ou o conteúdo desse mesmo segredo. Tal como ocorre nos tranquilos interiores de Balthus, onde ninfas adolescentes se entregam a enigmáticas *rêveries*, deixando os corpos abandonados a uma lassidão habitada por diáfanas sugestões eróticas, também aqui um subtil erotismo vai tomando lugar, apesar de jamais se revelar sob qualquer forma de exposição explícita.

Bem pelo contrário, elas repousam, todas elas, essas enigmáticas figuras de que às vezes apenas vemos partes dos exíguos corpos, banhadas numa misteriosa luz que as defende e isola, não nos permitindo acercá-las, ou delas chegar a adivinhar alguma coisa que a revelasse ou, muito menos, as viesse denunciar, expondo-as ao testemunho:

delas, desconhecemos tudo, e é com esse mistério e com esse segredo, a que estas pinturas nos obrigam a fazer face, tomados de alguma inquietação, que nos deparamos. Se elas são *participantes*, são-no em outro lugar que não foi fixado ou capturado pelas pinturas, ou, se são *testemunhas*, conservam em segredo para si isso que testemunharam, que jamais partilham. Por isso referi que a sua é uma qualidade de ausência, mesmo se delas podemos ver vestígios breves, dissolvendo-se na sombra. Como se cada uma gerasse o seu *umwelt*, à maneira das enigmáticas personagens criadas no cinema por Christian Petzold.

7. O espectral: como dar a ver o fantasma

Este modo de elaborar a *cena* da pintura e da figuração, como se mostrando-a num teatro de sombras que evoca o de Strindberg — não sendo esta a única comunicação que esta obra guarda para com os motivos típicos do expressionismo nórdico, com que estabelece múltiplos diálogos —, que assenta precisamente no *dar a ver* não uma coisa precisa, mas, apenas, uma sua sugestão, que se corporiza mais do lado da ausência do que da presença, é precisamente o que faz, desta obra, um lugar que remete para isso que Jacques Lacan, em anos já distantes, designou como *a outra cena*, ou seja, a *cena do inconsciente*. E, na verdade, olhando as imagens presentes nas pinturas da Artista, aquilo com que nos deparamos, para além dessa dimensão secreta que parece habitar todas e cada uma delas, é, também, a estranheza que nos suscitam, já que, como vimos, nelas se vem reflectir uma *ausência* mais do que uma *presença*. É justamente isso que lhes dá o mistério, mostrando-se espaços onde parece alojar-se um qualquer segredo impossível de ser revelado.

Numa obra como *Presence*, por exemplo, vemos um vulto de mulher, vestido com um longo vestido drapejado, de tons muito escuros, emergindo de um fundo ainda mais escuro, cujas mãos muito brancas se cruzam à altura da cintura. Mas não lhe vemos os ombros, o pescoço, e muito menos divisamos o rosto, mergulhado na mais profunda obscuridade. A dimensão da *inquietante estranheza*, ou seja, do que para trás referimos como *uncanny*, sobre a qual Freud procurou elaborar um conceito complexo, consiste precisamente, e como vimos, num *trazer à presença* dentro de um cenário absolutamente familiar um elemento de surpresa no qual, ou através do qual, se figura o medo, a angústia, o imprevisto e o desconhecido. Ou seja, o que parece ameaçar-nos de um qualquer perigo.

Freud di-lo explicitamente, no seu ensaio, após procurar detectar, na formação linguística do termo, a oposição com *heimlich*, cujo étimo é a casa: "I can say in advance (...) that the uncanny is that species of the frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar[5]." Na obra, a *presença*, a que significativamente o título alude, é, pois, uma representação da própria *ausência*: ausência de um rosto, e até mesmo da totalidade do corpo, já que a silhueta que emerge da obscuridade do fundo não tem cabeça, sequer um rosto em que possamos reconhecer a presença de uma identidade. Ao contrário, tudo desvanece a significação identitária e a presença nessa ofuscação do rosto, nesse desaparecimento, que como que *sai de cena*, deixando-nos diante de uma sugestão de corpo que se encaminha para a dissolução, e o faz transitar para uma dimensão que poderemos designar como de ordem *fantasmática*. O corpo dessa mulher, na imagem fragmentária, figura já, por essas razões, uma perturbante espectralidade. Também em outra obra da mesma série, com o título *Is it you?*, um rosto de olhos semicerrados a emergir de uma cabeça de que tão pouco vemos o corpo, afixa uma máscara

5 - *op. Cit.*, p. 124.

dourada sobre a zona dos olhos, que remete, ao mesmo tempo, para o teatro — o *teatro de sombras* a que aludi atrás — e para os temas do mistério e do segredo. O uso da máscara, ocultando a inteireza do rosto, e já que todo o rosto é, por natureza, *inteiro*, vem fragmentá-lo ao mesmo tempo que inscrevê-lo de signos de ocultação e segredo já que algo, nesse rosto: os olhos — porventura o mais emblemático signo de qualquer rosto, pois são, também, o que nos vê, e por onde a comunicação de olhar a olhar toma lugar — não apenas estão cerrados, como ocultos por uma máscara. O seu uso remete-nos, inesperadamente, para a temática klossowskiana do segredo e da ocultação, ligado à representação erótica.

Como referi em outro lugar, a propósito de Pierre Klossowski, "O modelo *erótico* em que assenta a sua concepção da arte, e em particular a sua singular *teoria da imagem*, que a complementa, essencial ao pensamento actual e à *teoria dos simulacros*, constitui-se qual dispositivo cénico profusamente dramatizado e teatralizado. Evocando, como referência, as práticas típicas do *erotismo romano* concluiu que, "ao contrário dos hábitos e noções reveladas no contexto moderno a licenciosidade, o relaxamento e o que chamamos o erotismo romano, não deixaram de ter a sua referência nos mitos e na vida religiosa. Torna-se manifesto que o erotismo não é senão uma forma da representação[6]".

Mas, por outro lado, os olhos misteriosamente semi-cerrados sob a máscara, não podem deixar de evocar uma alusão cifrada ao tema da cegueira, narrado no conto de Hoffmann *O Homem de Areia*, sobre o qual Freud construiu o conceito de *uncanny*, e cuja temática se liga com a ameaça da cegueira, que o próprio Freud associou ao temor da castração ligado ao complexo de Édipo[7]. Aqui, a presença da rapariga, escondendo os olhos e tapando o rosto sob uma máscara de ouro, não deixa de aludir a uma essencial cegueira, desejada ou imposta, que inevitavelmente a relaciona com uma dimensão fortemente erotizada, ao ser profundamente tocada pela vertigem do segredo e dos escondimentos que, tantas vezes, mascaram a presença da pulsão erótica[8]. Aqui, mesmo se paradoxalmente, compreendemos bem onde reside o discreto erotismo, quase apenas sugerido, no interior de toda esta obra. Tudo, nela, é delicadamente sugerido, jamais mostrado explicitamente, e o lugar dessas duas figuras — o *participante* e a *testemunha* — constitui, a meu ver, a chave de compreensão para todos estes secretos movimentos que tomam lugar na penumbra, tal como as imagens e os desejos que acorrem ao nosso plano imaginário. Assim, também, em *Time to play*, em que apenas uma parte de um corpo de mulher, parcialmente despida e encostada a uma parede, parece esperar pela chegada da figura amante, com as mãos esquecidas um pouco abaixo do peito. Nada é explícito, mas a mesma ideia da espera, da surpresa e mesmo do que nisso é *gioccoso*, mas também a de uma ausência fundadora do acontecimento se espalha por todo o quadro.

---

6 - In *Sob o ditado de Pierre Klossowsky*, ed. Museu Colecção Berardo Lisboa, 2010. Ver, ainda, *Origines cultuelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*, Fata Morgana, Paris, 1986. Também a entrevista a *Pierre Klossowski*, in CNAP/La Différence, Paris, 1990, p.33.

7 - Como escreveu Hugh Haughton na introdução à recolha dos ensaios de Freud: "As Freud sees so brilliantly, Hoffmann's tale about vision and blindness is indeed built up around the motive of eyes and eye-lessness. (...) Nevertheless Hoffmann's story lends itself to Freudian interpretation so uncannily because it deals in so many of the same tropes that Freud uses of seeing and failing to see, reading and failing to read, generating a series of double translations between past and present, real and artificial, psychological and supernatural *The Uncanny*, p. XLVII.

8 - Jacques Lacan escreveu, justamente comentando o referido ensaio de Freud sobre o *Uncanny*, que: "Cette image se caractérise par un manque, c'est-à-dire, par le fait que ce qui y est appelé ne saurait y apparaître. Elle oriente et polarize le désir, elle a pour lui une fonction de captation. Le désir y est, non pas seulement voilé, mais essentiellement mis en rapport a une absence." *Le Séminaire, Livre X – L'Angoisse*, Editions du Seuil, paris, 2004, p. 57 e segs.

A obra de Daniela K. — poderemos, agora, afirmá-lo, depois de reflectirmos sobre algumas das suas referências, conscientes e/ou inconscientes, algumas delas porventura projecções da teoria sobre o acto, secreto, da criação — instaura-se, pois, como ligada àquilo que poderemos designar como o que chamei antes de puro *domínio da imagem* e do imaginário[9]. Quero dizer, ela inscreve como sua *cena* singular, um espaço quase exíguo e sempre indeterminado em que as próprias imagens já não correspondem mais a ser *imagem de alguma coisa*, mas, apenas, imagem de um signo, cujo referente, enquanto tal, desapareceu, desvanecendo-se num espaço *intermedial*, situado porventura entre o consciente e o inconsciente.

Esse é, porém, um espaço inapropriável em si mesmo, que corresponde, em grande medida, ao lugar disso que já designámos de *imaginário*: esse espaço (ou melhor: esse *reino*), a bem dizer desconhecido por todos nós, onde sabemos que se elabora uma boa parte de toda a nossa vida psíquica e, também, das pulsões que movem por dentro, quais motores, o desejo, pelo que se torna, igualmente, o verdadeiro *locus solus* de toda a *verdadeira* criação artística, preparando o seu acto.

Assim, aquilo que poderemos designar como a *cena* desta pintura, oferece-nos um campo enigmático, destinado a *dar a ver* já não as coisas, ou as suas aparências, mas justamente o *fantasma* através do qual se revelam as pulsões, o desejo, e que, como referiu Lacan, se move num espaço velado, *posto em relação com uma ausência*. Tal ocorre com essa misteriosa ordem do *fantasmático*.

A *cena* que Daniela K. pinta, incessantemente, e de um modo cada vez mais intenso, é então, propriamente, a *cena do imaginário*.

Bernardo Pinto de Almeida

Maio 2025

9 - Cf. *Arte e Infinitude*, Relógio d'Água, Lisboa, 2018.