

Viso - Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 23, jul-dez/2018

<http://www.revistaviso.com.br/>

OSIA.

A desimagificação da arte contemporânea

Verlaine Freitas

Universidade Federal de Minas Geraes (UFMG)

Belo Horizonte, Brasil

RESUMO

A desimagificação da arte contemporânea

O objetivo do texto é fazer um comentário crítico ao texto “A memória do que não passou”, de Pedro Hussak Ramos, propondo uma abordagem baseada em conceitos da estética de Theodor Adorno. O argumento principal visa ler a obra da artista plástica Leila Danziger como testemunho da estratégia de “desimagificação” na arte contemporânea, quando os dispositivos da abstração e da ruptura da totalidade imagética ganham uma dramaticidade nova, para além da afirmação da arte em seus programas de depuração das formas. Esse viés argumentativo toma como legítimo fazer leituras de obras de arte para além ou apesar dos posicionamentos explícitos e conscientes de suas autoras e seus autores.

Palavras-chave: Leila Danziger – Pedro Hussak – Theodor Adorno – arte contemporânea

ABSTRACT

The Unimaging of Contemporary Art

The purpose of the text is to make a critical comment to the text “The memory of what has not passed”, by Pedro Hussak Ramos, proposing an approach based on concepts of Theodor Adorno’s aesthetics. The main argument reads the work of Leila Danziger as a testimony to the strategy of “unimaging” in contemporary art, when the devices of abstraction and rupture of the totality of images gain a new drama, beyond the affirmation of art in its programs of purification of forms. This argumentative bias takes as legitimate to make readings of works of art beyond or despite the explicit and conscious positions of its authors and authors.

Keywords: Leila Danziger – Pedro Hussak – Theodor Adorno – Contemporary Art

FREITAS, V. “A desimagificação da arte contemporânea”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XII, n. 23 (jul-dez/2018), pp. 68-75.

DOI: 10.22409/1981-4062/v23i/252

Aprovado: 02.10.2018. Publicado: 27.12.2018.

© 2018 Verlaine Freitas. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 02.10.2018. Published: 27.12.2018.

© 2018 Verlaine Freitas. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

O texto “A memória do que não passou”¹, de Pedro Hussak, toca em uma temática especialmente relevante e difícil, pois em um mundo regido por conflitos cada vez mais agudos no plano político (cujas forças atuantes se modificam e incorporam novas formulações e atores), torna-se urgente refletir sobre o significado social e ideológico de fazer arte e usufruir dela; ao mesmo tempo, porém, estamos acostumados pelo menos desde as reflexões kantianas a compreender o fenômeno estético como pautado em sua autonomia, mesmo que não absoluta. A oscilação entre o conceito de arte pela arte e o engajamento por assim dizer panfletário do realismo socialista deverá continuamente acompanhar a estética e a filosofia da arte como uma sombra ineliminável, na qual sempre haveremos de incidir ao nos propormos a refletir sobre as relações entre forma e conteúdo; ética, estética e política; o caráter de linguagem da arte; a possibilidade de uma arte feminista, etc.

A questão enfrentada por Hussak logo no início do texto fornece uma pista interessante para conceber a resposta nos quadros da filosofia estética de Adorno. Se a educação tem um imperativo categórico de evitar ressurgência da barbárie genocida como a do nazismo, e se a arte tem alguma função pedagógica, formativa, seria de se supor que a ela se franqueie a atitude de rememoração do sofrimento indizível do holocausto e das ditaduras sanguinárias nos séculos 20 e atual. Adorno diz isso no último parágrafo da parte principal de sua *Teoria estética*: “seria preferível [...] que em uma época melhor a arte desaparecesse totalmente, do que ela esquecesse o sofrimento, que é sua expressão e no qual sua forma tem sua substância”.² — Não é o caso de retomarmos as reflexões adornianas sobre a arte engajada, mas sim de pensarmos junto com Hussak o vigor de uma obra como a de Leila Danziger a partir de certos princípios adornianos da imagem estética.

Concordamos com Hussak em seu posicionamento contrário ao de Márcio Seligmann-Silva, pois a obra de Leila Danziger não é propriamente iconoclasta, mas muito menos iconófila. Tendo a ver como artificial, porém, a distinção entre imagem e visualidade proposta por Marie José-Mondzain, subscrita por Hussak. Diríamos haver hoje uma abundância de *imagens pobres*, que não deixam de ser imagens devido a esta pobreza, pois essa sua característica se dá muito em função de serem saturadas de significações eróticas, sensíveis, emocionais, políticas etc. Em contraste com isso, o caráter rarefeito da imagem artística quanto a tais componentes confere-lhe sua riqueza e estética peculiares. Na verdade, se compararmos qualquer cartaz de filme de Hollywood com uma boa pintura contemporânea, como as de Jackson Pollock ou Antony Tápies, vemos a qualificação “imagem” valer muito mais para a primeira, devido ao dispositivo de auto-corrosão irônica e crítica da segunda, cuja depuração abstracionista perante o desejo de apropriação mimética da realidade resulta em sua *desartificação*, como disse Adorno. Segundo o filósofo, a arte se desartifica ao recusar os valores associados à aceitabilidade social da arte, como harmonia, consonância, beleza plástica, unidade formal, identificação com ideais e modelos de conduta elevados, atrativos sensíveis como ritmos corporalmente sedutores, etc. Se todas essas características implicavam

em uma identificação das obras como artísticas e, portanto, espiritualmente valiosas, a arte contemporânea desnudou-se como pura natureza, tomando a matéria bruta ou restos civilizatórios como seu componente explícito ou até mesmo sua principal característica. Nesse passo, entretanto, ela afirma seu teor espiritualizado em segunda potência, oriundo do caráter profundamente reflexivo dos procedimentos de corrosão do artístico-estético, do pré-espiritualizado de acordo com os cânones de artisticidade.³

Fazendo uma analogia com essa concepção, dizemos que a imagem estética contemporânea se torna “desimagificada”, traduzindo como autonegação o interdito de figurar a utopia para um mundo pleno ou de rememorar o passado em sua inteireza e dignidade. A pergunta a ser respondida por nós é, então: se as obras de Leila Danziger referenciadas por Hussak não se apresentam como iconoclastas nem iconófilas, podem ser lidas nessa vertente de uma desimagificação? — Nossa resposta é “sim”, considerando-as desimagificadas como princípio poético, programático. A sobreposição de texto e imagem ocorreria como prejuízo à segunda, e, em um segundo momento, o texto (ou objeto-texto) nos parece poder ser lido como “sema”, como lápide para a ação viva e concreta de oposição política à barbárie. Parece-nos uma associação legítima, na obra *Perigosos, subversivos, sediciosos [Cadernos do povo brasileiro]*, perceber todos os livros afixados na parede como insetos mortos colados em um painel de colecionador. Além disso, ressoam em alguma medida os túmulos sugeridos pelo *Memorial aos judeus mortos da Europa*, de Peter Einsman. Em suma: a imagem é sobreposta e substituída por um texto-que-não-é-imagem, um objeto-texto, o qual reverbera o objeto pós-vida e sobreposto (literalmente) a ela. Trata-se, assim, segundo nossa perspectiva, de uma anti-imagem, cuja temática é a anulação ilegítima, espúria e violenta da vida: a imagem se desfaz continuamente como uma mimesis interna, crítica e irônica da negação da cultura, a saber, a barbárie.

Não é difícil de perceber o caráter mais negativo de minha leitura em contraste com a de Hussak, cuja ênfase é na eloquência da imagem e menos no tensionamento corrosivo do silêncio: “Relacionar livros que foram censurados a imagens dos que lutaram contra um regime de exceção significa mostrar que os ideais de justiça social que os movia continua a mobilizar todos aqueles que ainda hoje indignam-se com a desigualdade social no país”.⁴ Decerto a intenção consciente da artista está bem descrita nessa passagem e no texto como um todo, o que se confirma pelos escritos da autora. Lida essencialmente por essa perspectiva, porém, a obra de Danziger se transforma, segundo pensamos, em uma alegoria ou um símbolo por demais simples: “a pessoa morreu, mas suas ideias sobrevivem nos livros” ou: “matou-se a pessoa, mas não a ideia”. Trata-se de uma mensagem importante ética e politicamente, uma boa “palavra de ordem”, mas: é o melhor como ponto de vista crítico-filosófico, hermenêutico dessa obra como arte? — Tendemos a pensar que não, pois ela se situa muito “rente” à obra, sendo por demais descritiva, arriscando pouco em termos interpretativos.

Cremos que o verdadeiramente valioso em termos estéticos nessa obra seria a expressividade da assunção da morte violenta como princípio impulsionador da renúncia mimética, da corrosão crítica da imagem e seu poder referencial. Em vez de o caráter abstrato nessa arte provir da depuração autonomizadora das formas, como nos quadros mais famosos de Piet Mondrian — onde se mostra muito mais fruto de uma disposição ativa, propositiva —, agora abstrair significa morrer, a antiimagem seria a cicatriz estética da morte violenta, quando o silêncio ecoa o sufocamento.⁵ Por outro lado, a palavra, o texto, a página restariam como emblemas de sua impotência perante o genocídio e a barbárie, desnudando sua distância perante o acontecido-real da história. Naturalmente, ainda se pode fazer uma meta-leitura, no sentido de afirmar tal corrosão da imagem como cifra em negativo da urgência do agir, à maneira como Adorno lê Kafka: o não-resistir, a impotência radical, a regressão acintosa na pré-história evolutiva codificariam a única forma de denúncia do poder quando este se tornou absoluto. Diante da ofuscação provocada por um sistema delirante [*Wahnsystem*], somente a incorporação viva da morte é a expressão minimamente forte de que a vida, no estado alienado, não vive, apenas persiste.

Retomemos o argumento, desenvolvendo-o.

Obras dramáticas e exemplares do auge da modernidade artística, como *Quadrado branco sobre fundo branco* de Kazimir Malevich e *4' 33"* de John Cage, já nos mostravam com especial clareza que a abstração implica não apenas uma depuração formal, mas uma anulação, tanto das formas quanto da matéria sobre a qual são exercidas, restando apenas o gesto, uma “pura forma” do pensamento como atitude crítica. Apesar dessa dramaticidade, situando-nos em casos-limite para além dos quais nada parece restar a não ser apenas refletir filosoficamente sobre uma arte transformada em pura reflexão (consumando o prognóstico hegeliano da morte da arte), apesar desta atitude extrema, ainda vigorava a positividade de uma poética a celebrar o plano artístico como um lugar privilegiado para se falar do mundo. Tanto o plano branco de Malevich quanto os infinitos ruídos que povoam o silêncio de Cage se afirmam como catalisadores desta propositura artística, elevando a ironia a atriz principal, cujos papéis podem ser infinitamente trocados e desdobrados como já propugnava a concepção da ironia romântica de Friedrich Schlegel.

Funcionando como uma aplicação extrema do juízo reflexionante kantiano, agora não mais elemento judicativo, mas mola propulsora da criação artística, esses procedimentos depurativos extremos nos convidam, nós espectadoras e espectadores, a uma quase-produção estético-artística pelo modo como nos instigam a refletir sobre o vazio por eles instaurado, encenando a retirada do mundo por suas formas como enigmas sobre o perceber, o ouvir, o sentir, o ver, todos eles tomados como “puros”, sem a mácula ou o peso da empiria: talvez uma representação extrema do princípio adorniano de a arte só começar onde a vida termina, pois obtém sua força na descontinuidade, na ruptura para com a lógica da autoconservação dos seres vivos.⁶ Se a arte “vive”, somente o faz por

renunciar à participação nesta vida primeira, concreta, mas sem legitimidade suficiente de seu sentido, instaurando, então, um outro plano além do factual, o dos *ficta*, onde nada tem a dignidade do “real ele mesmo”, mas alcança um sentido que, mesmo precário, obtém uma substância pela força de sua lógica interna, oriunda de uma reflexão em devir infinito.

A arte de Leila Danziger testemunharia um momento segundo nesta lógica da abstração como princípio estético-artístico. Em vez de uma “poiética”, entretanto, um fazer [*poiein*] tornado arte livre devido a rebatimentos miméticos especulares e caleidoscópios em seu interior (tal como vemos na *Poética* de Aristóteles), resultando, ao fim e ao cabo, na anti-mímesis de uma forma pura, agora a abstração, a corrosão, as cinzas, o rasgo, a fissura, os danos e degenerações arrastam nossa existência ética e racional desiderativa e política, corpórea e simbólica, para o interior de uma obra não mais a celebrar o espaço sensível do estético-artístico como veículo privilegiado de composição, ponto de vista de sobrevoo perante a realidade, mas sim como apelo, como eco da morte não-natural, produzida, submetida ao peso da violência inominável. É precisamente a impossibilidade de nomear o sofrimento do holocausto o motor estético-filosófico desta abstração-como-morte. Decerto não apenas uma desistência do mundo, não uma retração resignada a ecoar como lamento, mas uma anti-imagem, cuja eloquência se exprime como cicatriz, como fios que suturam uma ferida ancestral, sempre de novo aberta por esta inércia mítica a se firmar sobre todas e sobre todos que não compartilham do poder emanado dos deuses e/ou do capital.

Bibliografia complementar

ADORNO, T. *Educação e emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften*, v. 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialektik der Aufklärung. Gesammelte Werke*, v. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

ARISTÓTELES. *Poetics*. In: BUTCHER, S. H. *Aristotle's Theory of Poetry And Fine Art: With A Critical Text And Translation of The Poetics*. New York: 1894.

COOK, D. *The Culture Industry Revisited. Adorno on Mass Culture*. Boston: Rowman & Littlefield, 1996.

DAVIS, M. *The 'Poetry of Philosophy. On Aristotle's Poetics*. South Bend: St. Augustine's Press, 1992.

* **Verlaine Freitas é professor do Departamento de Filosofia da UFMG.**

¹ Texto apresentado no 9º. “Encontro Nacional do GT de Estética da ANPOF”, promovido pelo Departamento de Filosofia da PUC-RIO, em maio de 2018.

² ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Werke*, v. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, pp. 386-387.

³ Ibidem, pp. 32ss.

⁴ Citação do texto apresentado para discussão no 9º Encontro Nacional do GT de Estética da ANPOF.

⁵ Nesse ponto nossa fala converge com a de Hussak quando ele diz dessas imagens como “síntomas”.

⁶ ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie*. Op. cit., pp.14ss.