

Da indigência à inflação (ou da arte contra a banalidade)

Adolfo Montejo Navas

As imagens são o novo ópio do povo.
Julia Kristeva

Sobra e falta de tudo.
Fernando Castro Flórez

*Onde está o perigo
cresce também o que salva.*
Friedrich Hölderlin

I (Introdução)

Antes de iniciar qualquer reflexão talvez devêssemos responder pelas epígrafes que utilizamos, nunca gratuitas nem ornamentais, devendo estar à altura delas, de sua potência dialogante. Daí que se deva começar pelas amplas referências que já insinuam a problemática da nossa situação cultural (por extenso), pois estamos numa época de trânsito, aberta (de investigação e de definição), na qual o poderio da imagem em nossa sociedade – 1 kg de imagem é a mercadoria mais cara, segundo um comunicólogo espanhol – faz até com que as chamadas artes plásticas ou também visuais se submerjam em suas águas mediáticas – cuja mediação é controvertida –, perdendo o monopólio imagético de outrora, devido à concorrência desta oferta óptica e audiovisual nunca vista, para uma indústria cultural do século XX, que não tem feito outra coisa que crescer exponencialmente, até os últimos ápices tecnológicos, cada vez mais associados a essa outra indústria da consciência que privilegia certos conhecimentos e outros não. Nesse *maremagnum*, por mais irônico que pareça, não só sobra como falta de tudo. Quer dizer, a proliferação da reprodutibilidade técnica, já tão comentada a partir das análises adivinhatórias de Walter Benjamin, tem atingido quotas de inflação soberba em quase todos os campos, ainda que a aura tenha sido transformada ou metabolizada em outra coisa (em cópias, em múltiplos, em rede, em nada, em silêncio, em implosões de qualquer coisa).¹

A introdução de nossa situação se completa com alguns versos do poeta romântico alemão, que se ligam diretamente aos usados como pretexto deste Seminário, já que parece que permitem entrar em campo, nas vicissitudes próprias, com ânimo de esclarecimento e até de esperança. Não há lugar para fugir, muito menos em nossa época, e é na imersão profunda de algo que se pode virar o jogo, vislumbrar alguma fresta. Aliás, a pertinência do chamado de Hölderlin – “...e para que poetas em tempo indigente?” – já tensiona suficientemente nossa corda, sempre bamba – como é e como deve ser a nossa condição crítica –, pois vincula dois problemas: a matéria de nosso tempo, também indigente, e a necessidade de resposta, de interlocução. Nisso entra a “função” da arte: como a arte

¹ Sobre este ponto há muita reflexão por fazer, já que se vem lendo quase sempre a aura de uma determinada maneira. Quando do que se trata não é tanto da decadência histórica de uma forma, mas de sua metamorfose, de sua transfiguração.

responde – no sentido de uma forma de *poiesis*, artistas como *poietes*, fazedores de mundos –, lê esse quadro situacional criticamente e convida a interpretá-lo com as suas próprias sismografias.

Por outro lado, não são poucos os versos fundacionais de Hölderlin que ecoaram no tempo, fruto não só de seu trabalho e inspiração lírica, mas também de suas preocupações de índole filosófica.² Ou, dito de outra forma, seja por sua convivência com os pensadores do idealismo alemão (Schiller, Hegel e Schelling) ou por sua preocupação em pensar o mundo (e não *sobre* o mundo e a sua narrativa mediada, via filosofia, de fora do mundo, e sim intuitivamente, com a organicidade que pensa incorporando o pensado, de forma não discursiva, aproximando ainda sujeito e objeto).³ Acho que essa cisão dolorosa é para Hölderlin, e para toda a cultura moderna, a criação de uma autonomia pensante (aliás, bem difícil pela distância entre os deuses e o ser humano, pela cisão da harmonia primordial da natureza, pela perda, em suma, de nossa antiga cosmovisão). Atendendo à importância dos versos utilizados como título para este Seminário, deve-se reconhecer que o mundo aí delatado continua, em seu moto contínuo profundo, bastante parecido, já que continuamos sendo, talvez ainda mais, órfãos do mundo, embora – e isso é para ser considerado um avanço – mais conscientes do que nunca dessa situação. A reflexão que uma arte livre de tutela produz é um aporte que nos acompanha desde então. Daí a pertinência metafórica, seu oportuno desassossego contemporâneo.

Em nosso caso, convivemos com a mesma necessidade de Hölderlin de nos perguntar sobre os limites da razão instrumentalizadora, agora que os sistemas de pensamento não têm o mesmo crédito que em sua época. O que acontece com esta poesia-pensamento do poeta alemão é que nos reconhecemos melhor como órfãos de uma cultura: na “urgência que para nossa cultura tem de re-encontrar a unidade perdida” segundo o vaticínio de Giorgio Agamben. Nós reconhecemos então nesse hiato, ou fissura, nesse cerne que só pode ser axial, se não se quer dar entrada nas trevas da alienação, já que da tensão à cisão vemos que não há praticamente nada separador.

Estamos falando sem distinção do artista e do poeta, ambos como *poietes*, como fazedores de imagens, que têm a missão – seja mais reconhecida ou não – de salvar “o mundo em imagem” (Felix Duque). Pois mundo aqui quer dizer, extensivamente, um cuidado com tudo, uma procura de harmônicos (*harmonia mundi*) ou de uma cosmologia que abra e imagine sentidos novos; aquela função que é salvar as coisas de sua repetição natural, de sua reificação (de seu volver-se meras coisas). Como sempre, trata-se de tornar habitável este espaço que nos cabe viver, de habitar poeticamente, “poeticamente vive o homem sobre a terra”, segundo outras palavras emblemáticas de Hölderlin, de construir uma habitabilidade que não se refere ao viés da arquitetura.

II

Mas voltemos ao lema do seminário: “Para que poetas em tempos indigentes?” e aumentemos o diapasão da pergunta. Nosso tempo é indigente? Quanto, até onde? São os

² Na lenda de seus versos encontra-se bastante subministro pensante, como já foi reconhecido pela admiração interpretativa de Martin Heidegger. Hölderlin nos passou como herança um desamparo filosófico mais que poético. Essa mesma tensão crítica é ampliada depois por Nietzsche, um pensador também ligado em outro extremo à linguagem poética.

³ Antonio Cicero tem dedicado especial atenção a esta diferença. Ver “Pensar o mundo e pensar sobre o mundo”. Em Adauto Novaes (org.). *Os poetas pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 228-230.

poetas necessários então, e para quê? Indigência, proveniente do latim (*indigentia*) significa falta de meios para alimentar-se, vestir-se, etc. E o perigo que nos cabe se encontra nesse etc. que pluraliza a falta de condições, de meios... para algo além da subsistência, para nossa completude. E é aí que a arte entra e deve se auto-analisar, verificar as suas possibilidades de exercer a sua existência, as suas estratégias, o seu porquê: “para que arte hoje?” A interrogação é de peso, crucial. A tarefa de responder também, ainda mais quando a arte reconhece a sua inserção numa história das imagens maior que a sua antiga circunscrição, e por outro lado tenha de defender a sua percepção diferente da usual.

Se a palavra indigência no dicionário já qualifica uma situação de pobreza e precariedade, que indigência pode ser aplicada ao nosso tempo? Qual é a sua natureza? Ou a que se refere? Que indigência é essa e que lugar tem a arte nela? Arte da indigência ou contra ela? (ainda mais no Brasil, onde o termo tem um componente social cruel, nada fantasioso). Que desordem histórica é vinculante e afeta a arte? Nosso tempo indigente não só deve se referir ao catálogo de humilhações econômicas (do terceiro ou do primeiro mundo), mas muito mais à incapacidade de ler os signos de nossa época, de reconhecer seu diagnóstico e, em conseqüência, saber nosso campo de atuação, nossa incidência no curso das coisas, ainda que este esteja mais perto das micropolíticas que de seu contrário natural maximalista, do jogo estabelecido pelo *establishment* das representações (parlamentar-financeiras), onde somos convidados para jogos interativos, mas também daquele outro mais artificial, que alguns chamam de “nanopolítica” (em relação à miniaturização do território da subjetividade, anestesiada e consumista individualidade, retirada da comunidade, como uma forma mais de alienação social, ainda que aparentemente existam alguns ritos sociais inscritos de preferência como espetáculos).⁴

Se há alguma estreita sintonia entre a época atual e a experiência estética, é que enquanto na primeira há uma situação reconhecida de déficit de sentido em suas fundamentações mais estruturantes (certas ideologias, políticas, econômico-sociais em crise permanente), além de um estado de debilidade ontológica, na experiência estética já se convive com essa deriva permanente do sentido, com essa fragilidade; sempre se quer contra-atacar essa “debilidade” de sentido, precisamente, com uma outra abertura – fortalecimento inaugural – de sentido que, paradoxalmente, é inefável (não é estritamente discursiva nem apreensível) quanto mutável (não-permanente), na medida em que a arte, como a filosofia, se ergue contra a racionalidade instrumental, contra a idolatria monoteísta ou unidimensional do mundo. Contra suas respostas fácticas, a arte funcionaria só como encantamento contra uma desilusão atávica ou contemporânea? No fundo, a arte, como razão insatisfeita, não responde como se cumprisse uma função (num mundo funcionalista a função da arte seria não ter função, segundo Adorno). O que faz é dissenso, criar incerteza sobre a nossa já indefinida natureza. Ou segundo Deleuze e Guattari, criar pontos de singularização, uma experimentação subjetiva em grandes dimensões, algo bem diferente da política de subjetividade imposta pelo capitalismo e a sua distribuição de miséria subjetiva. Capitalismo, que, diga-se de passagem, ainda com seus ajustes, poder-se-ia entender como um dos últimos meta-relatos que ainda resistem em nossa época,⁵ como a

⁴ Michel Foucault já vaticinou o perigo do “governo da individualização”, que cerca o indivíduo de forma repressiva, que o distancia da comunidade.

⁵ Este não é o espaço para desenvolver tal consideração, mas a queda ou grande mutação do capitalismo se deve dar não com a decadência como ciência econômica única ou sistema social de exploração (não só humana quanto ecológica), mas quando deixe de ser meta-relato ou grande narrativa, quando a sua hermenêutica seja desvalorizada pela sua interpretação reducionista do ser humano.

velocidade da época moderna à qual permanece tão associado. Sobretudo quando parte da lista explicadora, teleológica ou não: progresso, revolução, história, vem sofrendo quedas de potência prática e de interpretação.

Para que poetas em tempos indigentes? é a paráfrase conceitual do poeta, para que poetas em tempos sem deuses? Deuses e tempos, quer dizer idolatrias e tempos. Nesse sentido, a mitificação exclusiva recente do novo capitalismo pertence a um tempo alienante, reducionista, esquematizador, unidimensional, apesar da quase infinita produção de signos, mercadorias, objetos, novidades, etc., pois dois aspectos novos aparecem neste contexto econômico-ideológico. O primeiro é o deslocamento do poder para a esfera da imaginação. E veja-se o giro da proclama de 68, pois agora a imaginação – ou seus sistemas organizativos – é muito melhor trabalhada pelo poder! “O controle da sociedade já não consiste em gerar consenso (a criação de um sentido comunal), mas em se deslocar à esfera da imaginação”,⁶ como diz Valeria A. Graziano. Assim como Franco Berardi tem chamado a esse poder de “semicapitalismo” (potencializando a raiz semiótica), Brian Massumi, Jean Baudrillard e outros reconhecem que este se baseia na imagem, em padrões cognitivos veiculados, que controlam a produção da verdade. O que nos leva a um segundo ponto, ao registro de outra mutação: se antes (até os anos 30) o econômico funcionava como base e a cultura como superestrutura, agora vem acontecendo uma alteração: o econômico funcionaria como superestrutura/ideologia, e o cultural, como base de serviços produção. Ainda que desde a pós-modernidade a clássica divisão marxista esteja em franco deterioro, precisamente pela ligação maior e permanente desses territórios (a indústria cultural do entretenimento, da comunicação, do turismo, faz a ponte da antiga separação entre materialismo e culturalismo na economia global). E ainda que a des-potenciação geral da experiência humana caminhe para representações ou funcionalidades, ou seja, para situações /atuações vitais canalizadas no lugar da vida.

Talvez parte do dilema crítico em que estamos se deve ao trânsito cada vez mais possível entre arte e cultura, na forma em que “objetos culturais funcionam como arte ao proporcionar as imagens-panorama das idéias das pessoas” (Valeria A. Graziano). Em como qualquer coisa pode se tornar estética (design, publicidade, objetos) e como esta pode passar a ser arte. Este processo do objeto para a obra é um campo de batalha crítico, teórico, ético, sobretudo quanto mais fraca é a diferença formal entre arte e mundo, obras e coisas (como aponta Lorenzo Mammi).⁷ Cabe já pensar que é a construção crítica, a produção conceitual e a intercessão de outras operações (escolha de matérias, manipulação, apresentação), o que determina o significado, o valor estético em jogo.

Se pudéssemos fazer um diagrama com tais termos, descobriríamos que tempo /história frente arte /linguagem estabelecem uma tensa conexão /oposição. E por outro lado, a vida, o real com a *poiesis* e a imagem estão mergulhados em outra oposição (de

⁶ Valeria A. Graziano. Intersecciones de la cultura y el poder: arte y teoría en el semicapitalismo. Em José Luis Brea (org.). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005. p. 176. Ver também Franco Berardi em www.rekombinant.org

⁷ Lorenzo Mammi subscreve, de forma pertinaz, algo que parece contra moda: “a avaliação crítica é deslocada, mas não é abolida, nem se transfere para um campo estritamente filosófico, onde a obra se torna mero exemplo ou exercício”, em Mortes recentes da arte. *Revista Dardo*, n. 4, Santiago de Compostela, 2007. p. 44. O passo da história da arte para a estética coloca às vezes a filosofia da arte numa posição imperialista na recepção da obra.

indigência com incidência). Nesse quadro desenhado por duas coordenadas qual é o tipo de indigência que temos?

a) temporal/histórica? Quer dizer, não somos capazes de criar nossa história, de interatuar nela, e vivemos em seu movimento energético, de inércia, etc.

b) cognitiva/reflexiva? Nossas interpretações e conceitualizações não conseguem lê-la a tempo, traduzi-la? Conectá-las ao terreno prático da vida cotidiana, com algum grau de incidência?

c) sensível /artística? O campo da *poiesis* formula ou não formula trabalhos estéticos que se sintonizam com esta condição de indigência? Consegue formular respostas?

III

Aproximando-nos um pouco mais do cerne da nossa preocupação, em que contexto estaríamos nos movendo? Estaríamos em alguma situação especial? Se há alguma característica dominante é aquela de que a arte se inscreveu na indústria cultural – a última atividade artística a ser incorporada – precisamente quando esta vem passando ao universo do espetáculo, de tal forma que podemos ver este último como o verdadeiro contêiner de tudo: espetáculo, cultura, arte. Dito de outra forma, a cultura pode se inscrever na economia capitalista para ser entretenimento, pois este é um campo cada vez mais produtivo, mais rentável e, em resumo, promovido. De 1985 até agora, enfatiza-se essa condição e pode-se perceber nessa situação histórica uma dupla ditadura: a do espectador e a do design. A primeira é proveniente da tese de Francesco Bonani (*dittatura dello spettatore* apresentada na 50ª edição da Bienal de Veneza), o que mostra a “capacidade de o espetáculo variar suas formas de aparição em função de novos paradigmas” (Francisco Javier San Martín),⁸ favorecendo mostras de acessibilidade, com formas levemente democráticas, que entroncam com o espírito da bienalização artístico-cultural, uma forma maximalista de consumo e mais: um hedonismo pagão feito na medida (onde a arte como notícia espetacular pode ser sinônimo de obsolescência e até de conseguir o clímax de uma organizada banalidade). Essa situação de perfil leninista que alimenta tanto o atrativo das comunicações, das mediações, também se alimenta, ironicamente, das próprias análises sobre o novo comportamento das massas com a cultura, já na época do império do simulacro do real, da hiper-realidade televisionada como *reality-show*, da fascinação da simulação e das aparências, mas também da lei de audiências, das estatísticas mercadológicas como última *ratio* cultural, com seu disfarce democrático (sem querer saber, no fundo, o que significa a criação de um público cultural). Nesse âmbito, a criação de novas pedagogias culturais – que não sejam meras estratégias de marketing social – deve reconhecer a complexidade do conhecimento – formação é diferente de informação – e o papel que a arte tem como capital simbólico, na formulação imagética.

A segunda consideração tem outra ressonância. Tem a ver com o estatuto da imagem em nossa sociedade estetizada. Tudo é estética, imagem, design. E segundo Hal Foster, “o design parece desenvolver um novo narcisismo, tudo é imagem e nada de

⁸ *Sonhos e conflitos. A ditadura do espectador* é o título genérico da 50ª edição da Bienal de Veneza, 2003. Por sua vez, Francisco Javier San Martín, em *Una estética sostenible (Arte en el final del Estado de bienestar)*, Cátedra Jorge Oteiza/Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2007, chama a atenção sobre esse ponto, sobre as armadilhas da velocidade e abundância, a imagem e a semelhança da esfera econômica.

interioridade”.⁹ Imagem quase como signo vazio, cuja importância está no envoltório mais do que no produto. Podemos entender o design como outra imagem, trabalhada e manipulada para um destino prefixado de antemão (instrumentalização do desejo). Daí que a arte tenha a obrigação de uma distância dessa valorização epidérmica, estritamente mecanicista, e procure outra aproximação, outro desnudo da imagem. Outra perspectiva simbólica. De fato, até o limiar do período moderno, só as artes plásticas ou a criação estética eram passíveis de serem consideradas irreais (ou em algum grau), tinham esse imaginário reinante. Em nossa época, esse patrimônio já está sentenciado há tempos. A sociedade está estruturada para competir com a arte na produção de virtualidade, irrealidade, ficção... E a inflação visual e de design é também retro-alimentada pelos meios de comunicação em escala geométrica, converte-se na verdadeira língua franca de nosso tempo. Vivemos uma época de design total em que “o estético e o utilitário não só combinam, como estão subsumidos no comercial [...]”, acrescenta o teórico norte-americano. Trata-se de uma contaminação geral estetizante que acaba por produzir uma falta de distinção, de arestas; assim a voragem decorativa, no fundo, quer igualar tudo, equacionar tudo, anestesiar qualquer outra possibilidade, produzir uma tal articulação na qual tudo vale o mesmo, ou até muito, mas sempre de forma subjugada ou concertada.

Se “por toda parte já vivemos numa alucinação ‘estética’ da realidade”, segundo Jean Baudrillard, a derivação disso nos dirige ao estatuto problemático da obra de arte contemporânea, ao cerne da questão apresentada no Seminário: a condição da arte hoje. Longe dos positivismos de rigor ou dos veredictos condenatórios de uma parte da crítica cultural que pratica o populismo reacionário vestido de desmitificação, a circunstância maior do nosso tempo é a mudança epocal do giro lingüístico para o giro da imagem (proposta por J. M. Mitchell). A entrada no universo visual, na cultura visual, já está por cima da própria história da arte. E isso representa duas coisas: numerosos objetos se convertem em cultura, e muitas obras de arte são configuradas em outro território mais amplo que o conhecido canonicamente como só de artes plásticas.

A passagem do conceito de arte para a visualidade é o mais profundo paradigma de nossa época. “O deslocamento do termo arte em benefício do termo visual supõe a perda da auto-referencialidade, fundacionalismo e essencialismo (implícito na palavra arte), a favor do conceito “mais desqualificado” da imagem: imagens filmicas, televisivas, artísticas, visuais.¹⁰ Assim, se o peso logocêntrico da palavra, da importância da textualidade – a arte como texto, como leitura, desconstrução – abonava, no fundo, a idéia de que a imagem era um tipo de texto, a visualidade vem sendo entendida agora longe dessa remora verbal, partindo para outra experiência de percepção, outra inteligência do olhar, que reconhece com mais amplitude a impureza e o hibridismo desse mesmo sentido ótico, a sua associação-vinculação com a experiência (física), com o imaginário (não em vão são numerosos os trabalhos que trabalham uma poética de relação, que sincronizam em sua estrutura e apresentação diversos meios e linguagens).

Estamos, portanto, cada vez mais conscientes de que a implicação das imagens supera e está além da arte. De fato, a arte vem sendo inscrita em outro contexto mais amplo no decorrer do século XX, como outras experiências estéticas mais radicais (sejam as tentativas conceituais e espaciais de sair do cubo branco, ou aquelas de se vincular mais

⁹ Hal Foster. *Diseño y delito y otras diatribas*. Madri: Akal, 2004, p. 25.

¹⁰ Anna Maria Guasch. Doce reglas para una nueva academia: la “nueva historia del arte” y los estudios audiovisuales. Em José Luis Brea (org.). *Estudios visuales*. Op. cit. p. 62.

estritamente à vida ou de criar conexões em rede ou com a tecnologia jogando com a virtualidade e o real) e por outro lado, os *media* vêm fazendo parte cada vez mais do universo estético ampliado em que se vive. A operação de incorporação e inclusão representa não vaticinar com categorias classistas (universais) de alta e baixa cultura nem com maniqueísmos com respeito à natureza dos meios: tradicionais ou digitais, primando assim a sua condição, por cima de qualquer outra consideração, de objetos estéticos à procura de significação, sentido. *Poiesis* como linguagem versátil, heteróclito que deverá ser legitimado por instâncias também além da cena artística, por outros campos (social, cultural, segundo Pierre Bordieu) em aberta negociação crítica, política.

Tanto o *Atlas Mnemosyne* (1928-1929) de Aby Warburg, como a coleção de fotografias de *As vozes do silêncio* de André Malraux (c.1950), como a *Enciclopédia Visual* (1974 - até hoje) de Waldemir Dias-Pino abrigam essa primazia das imagens sobre a arte, e o mergulho sobre a genealogia delas (como experiência cultural descontextualizadora e sem privilégios de origem.) O que coincide com o novo tratamento e consideração de todas as formas de expressão, TV, publicidade, internet, além do cinema, da fotografia e do design, que já fizeram o papel de ponte com as artes mais canônicas. A imagem não pertence a um universo restrito senão a “uma inter-ação complexa entre a visualidade, os aparelhos, as instituições, o discurso, os corpos e o caráter de figuralidade (*figurality*)” (J. M. Mitchell). Entendo-o como pós-lingüístico, universo pós-semiótico, já que as imagens fogem ou escapam do domínio estruturalista, do discurso verbal, dessa exclusiva interpretação textual.

Trata-se de uma cultura artística habitada por vários outros exemplos além do que o elitismo artístico (purezas conceituais ou puritanismos formais) pode pretender. Algo que, a partir do final da Segunda Guerra Mundial, com a proliferação maior da indústria cultural, seguindo aquela destruição (ou multiplicação) da aura em diversos universos reprodutores, tem sido imbatível, cada vez mais inclusiva, já que fazem parte da experiência sensível como novos produtos. E é particularmente significativo o grau de apropriação duplo, em duas direções: por parte da arte e por parte dos meios de massa, da sociedade, por extenso. As vanguardas históricas iniciam esse processo, mas é a prática de *fluxus* e do *pop*, que incorpora o repertório do mundo urbano e seus ícones. Como, aliás, o design e a publicidade e os meios de comunicação se apropriam também de elementos tipificados em sua origem, assim como do universo estético. Tanto a forma da comunicação quanto do consumo mudam completamente o panorama sócio-cultural a partir do fim dos anos 50, daí que o expressionismo abstrato (sobretudo Pollock) seja considerado uma passagem, um final do período moderno.

São, portanto, duas vias ou movimentos procedentes de campos diferentes – agora somatórios, não-restritivos – mas sempre com necessidade de avaliação crítica e discernimento estético. Aliás, como outorgar significado é a questão primordial e abissal da crítica contemporânea, agora que muitas das balizas históricas e estilísticas do consensual, já não servem completamente. A operação do juízo crítico continua sendo imprescindível, ainda que seja bem mais difícil. E o maior exemplo disso é que o significado cultural e o valor estético das imagens estão lidando com um alto conflito, dependendo de a que mundo pertencem. Como uma herança permanente duchampiana, é na base da construção do sentido que se configura a nova obra de arte, ainda mais quando está mergulhada, contaminada, co-habitada, pela presença permanente de uma sociedade que se fez visual, audiovisual, extra-sensorial.

Se o universo visual é entendido como interdisciplinar, e nesse sentido ultrapassa o universo da estética como tal considerada, paradoxalmente, como diz W. J. Mitchell, o termo de cultura visual ultrapassa essa terminologia: “se precisamos de um conceito de cultura visual é justamente porque não existem os meios visuais”,¹¹ todos são mistos. O que significa que nos permite pensar “o visual” sem necessidade de reificá-lo, pois é a relação com outros sentidos que está em jogo.

Em qualquer caso, e voltando ao nosso problema, como assinala Simón Marchán Fiz, “a comunicação visual é mais ampla que a artística, porém nem toda comunicação visual é artística”.¹² O que reaviva a situação crítica em que nos movemos, pois serve para colocar, como contrapartida às aberturas apontadas, o perigo de cair em considerações exclusivamente sociológicas ou antropológicas. Contemplar tudo como elemento de cultura, seguindo as prescrições generosas de campo da antropologia, eclipsa as peculiaridades e diferenças da criação humana orientada para os registros artísticos. Há muita arte contemporânea que defende seu *élan* vital com questões meramente sócio-mediáticas, de forma mais populista que híbrida, e que concede à linguagem uma função subalterna. O álibi das ciências humanas ou do território atual de nossas preocupações não garante a realização de um trabalho estético, como tampouco o conseguem os argumentos vestidos de conceitualismo burocrático (às vezes alimentados pela hermenêutica de pompa filosófica). Corre-se o risco de cair em outra simplificação, aquela de que os estudos culturais ou visuais regem o espaço estético, as suas peculiaridades – não necessariamente formalistas ou taxonômicas – com critérios meramente contextualizadores ou com informações explicadoras: como quando se defendem sincretismos sem pertinências, absolutizando-os.

Evidentemente, o processo de estetização generalizado não faz nenhum favor à arte. E não só como mera concorrência ou criação de dilemas. A conversão e transmutação do mundo em imagem, e da imagem em realidade, outorga ingredientes estéticos a qualquer coisa, podendo-se produzir uma situação irônica, divisada na forma em que “nas imagens visuais é possível que entrem pela porta de trás os valores estéticos que se pretendia expulsar pela porta principal nas imagens artísticas” (Simón Marchán Fiz). Estaríamos assim falando quase de uma camuflagem com a troca de suportes (de um estratagema mais da representação). E nesse ponto, tanto Guy Debord quanto Giorgio Agamben têm sido explicitamente claros: “espetáculo não coincide simplesmente com a esfera das imagens ou com aquilo a que chamamos hoje *mass media*: é ‘uma representação social entre pessoas, mediatizada através das imagens’, a expropriação e a alienação da própria sociabilidade humana.” Assim, continua Agamben revisitando Debord, “o espetáculo não é mais do que a pura forma de separação: aí, onde o mundo real se transformou numa imagem e as imagens se tornam reais, a potência prática do homem se separa de si própria e se apresenta como

¹¹ O mais importante é colocar o visual no centro da análise, como desmitificar a sua cristalização como conceito reificado, exclusivo, unidimensional. Sempre seguindo a W. J. Mitchell, “[...] todos os meios são mistos. Quer dizer, a própria noção de meio e de mediação já implica por si mesmo uma mistura de elementos sensoriais, perceptivos e semióticos”. J. M. Mitchell. No existen medios visuales. Em José Luis Brea (org.). *Estudios Visuales*. Op. cit. p. 25. Reconhece-se aqui também que o termo cultura visual também é herança de Daniel Bell, talvez o primeiro a usar o termo e avaliar a quebradiça unidade da cultura a favor de uma política não hierárquica entre as artes.

¹² Simón Marchán Fiz. Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra. Em José Luis Brea (org.). *Estudios visuales*. Op. cit. p. 83.

um mundo em si”. Considerando sempre que as atividades do capitalismo não estavam dirigidas exclusivamente “para a expropriação da atividade produtiva, mas também, e sobretudo, para a alienação da própria linguagem, da própria natureza lingüística e comunicativa do homem [...] A forma extrema desta expropriação do Comum é o espetáculo, isto é, a política em que vivemos”.¹³ Expropriação então, e não tanto apropriação. A cultura do espetáculo é o espetáculo do próprio capitalismo (até o comportamento capitalista virou espetáculo), e nesse âmbito devem ser tomadas as distâncias pertinentes dos objetos considerados culturais por essa interpretação dominadora.

Daí que a exigência de “estabelecer diferentes graus na visualidade” já seja um passo para uma “nova cartografia no sistema das artes”. Sobretudo quando seguindo a problemática analisada pelo mesmo Simón Marchán Fiz, podemos nos encontrar com o predomínio do chamado “giro visual”, bem alertado na diferença de que “a Cultura visual não pode ser tomada como uma construção social da visão, como reflexo, mas como uma construção visual do social, quer dizer, instauradora de mundos”.

Se a autonomia ou pureza modernista é impossível, também a promoção do contexto, da explicação comunicativa, pragmática da arte é contraproducente. Equidistar ambas é a tarefa da arte contemporânea em suas diversas formas visuais. Nessa direção, Mario Perniola apontou para não cair em dois sortilégios: nem naquela das obras (mantendo o trabalho de arte só no plano da sua objetualidade, o que se ligaria à propriedade e não a outros fatores de intervenção, pensamento, participação de outros agentes) nem naquela da realidade ou vida (primazia da comunicação, da informação, da moda), sob o risco de a arte sucumbir, se fagocitar, se enganar com essas duas facilidades, e não conseguir ter perspectiva simbólica, em resumo, vida própria, margem de manobra dentro da máquina mimética que é toda cultura. Essa dupla simplificação, alimentadora da banalidade estética, “ignora a sombra que, de forma inseparável, acompanha tanto a obra como a operação artística”,¹⁴ o que poderíamos chamar de sua reserva de sentido.

De qualquer forma, o perigo da banalidade, da reificação/coisificação, do recalque, do achatamento manipulado da experiência sensível, continua, é permanente. Pois são muitas mais as instâncias narcotizadoras, integradoras, com as que as práticas artísticas de hoje devem lidar, se não querem cair na chamada, cínica e acertadamente, “cumplicidade desafiante” (Ashley Bickerton), postura de um litígio mais falso que verdadeiro, com mais práticas de integração que de criação. Daí que as armadilhas para o campo da arte continuem explícitas: talvez se caminhe para a sua absorção completa no interior da cultura (indústria cultural, cultura visual...) ou se estabeleça como relíquia testamentária, meio fora de campo. Daí talvez a sua condição, a sua necessidade de uma metamorfose, a obrigatória indagação de sua natureza crítica.

IV

Apesar das observações efetuadas até agora, talvez ainda não se divise o umbral diferente em que se inscrevem as práticas artísticas no chamado (in) capitalismo cultural. Parece claro que a produção artística caminha para adquirir não só outras contextualizações e espaços, mas também outros comportamentos, derivados de outras conceitualizações. Em sintonia com essa situação de mudança que pode ser adivinhada no horizonte das representações artísticas, vem-se reconhecendo como prioritário a redefinição do estatuto

¹³ Giorgio Agamben. *La comunità che viene*. Turim: Einaudi, 1990.

¹⁴ Mario Perinola. *El arte y su sombra*. Madri: Cátedra, 2002, p. 10.

da obra de arte, seu possível novo papel antropológico, na medida em que não pode continuar se mantendo com as mesmas características quando o mundo das últimas duas décadas vem sofrendo transformações que não só quebram as nossas coordenadas espaço-temporais, como a nossa forma de estar e habitar nele. Nessa sismografia mutante, José Luis Brea chegou a especificar uma redefinição das práticas artísticas com absoluta precisão.¹⁵ Em linhas gerais, participa-se de uma profunda des-mitificação do que vinha sendo considerado até agora obra de arte e desenha-se um estágio em curso, em parte já visível. Dos 37 pontos/fragmentos que argumentam esse trânsito, alguns devem ser expostos com destaque como matrizes para novas leituras, dada a sua importância epistemológica, ainda que seja sinteticamente.

Somos particularmente sensíveis à leitura de uma nova poética, que consiste mais em práticas artísticas que em produtos (a grande diferença moderna e pós-moderna na qual entram para fazer parte da obra tanto os discursos, as situações, as ações, ultrapassando o objeto em si);¹⁶ em produzir efeitos de significado, simbólicos, intensivos, afetivos..., numa ampliação do jogo da arte, numa quebra das formas de apresentação/distribuição que mantinha ainda perfis elitistas. Em suma, é o próprio trabalho o que nos define como produtores, perdendo-se a antiga aura fantasiosa do artista (uma outra aura que sendo dada por morta, é convenientemente ressuscitada) e sendo o tempo presente (o chamado real), e da experiência (compartilhada), o verdadeiro lugar das trocas, e não o diferido da representação, sempre mais canalizado. Nesse sentido, a antiga e mantida separação laboral e patrimonial artista /sociedade (gênio, antenas da raça, etc.) não se corresponde com a nova época a caminho, já que agora a sua atividade só pode ser inscrita no domínio público por atos de intercâmbio, de natureza mais pública ou coletiva. E o mesmo autor acrescenta: “Nas novas economias da *falsa opulência sustentável* o artista não pode aceitar que sua prática se inscreva de jeito nenhum nos registros de alguma forma atualizada do luxo”. O que significa também reatar de outra forma o binômio arte /sociedade, pois não cabe mais manter a separação e a circulação de obras/mercadorias na economia da opulência ou em circuitos segregados. Essa nova circulação/difusão social ultrapassa os limites impostos por instituições, mercado ou leis de audiência. Coloca responsabilidade em como se gerencia o circuito das artes.

Por outro lado, o reconhecimento do peso do imaginário e do imaterial (das idéias, do conhecimento), numa sociedade de cruzamentos, trocas, recoloca em uma nova importância a prática artística como reflexão, como possibilidade narrativa, de situação e nova mediação no âmbito da cultura contemporânea. O que era chamado superestrutural (como indicamos linhas acima) agora está no centro operacional das novas economias, porque já não há separação entre as indústrias culturais, do lazer e da comunicação. Mas ao mesmo tempo, nada é igual: daí o risco de seguir a ordem corporativa do ócio, de sua demanda infinita, induzida pela cultura empresarial que valoriza a inovação, como linha de fuga permanente.¹⁷

¹⁵ José Luis Brea. *El tercer umbral*. Múrcia: Cendeac, 2004. p.155-166.

¹⁶ Mario Perniola e Natalie Heinrich têm tipificado esta diferença entre o paradigma moderno e o contemporâneo, na valorização exclusiva da obra ou de suas múltiplas conexões. Daí também a participação maior de outros agentes e interlocutores.

¹⁷ Quem coloca o dedo na ferida delata o reflexo da economia na cultura contemporânea na velocidade, “na aceleração irrefreável de sua obsolescência”, e na necessidade imperiosa de atualidade, de competir informativamente, criando assim, digamos, obras-documento, obras-acontecimento, o que o crítico espanhol chama *reality-made*. Veja Francisco Javier San Martín. Op. cit., p. 38-45.

“Resistir ao efeito de des-intensificação, empobrecimento qualitativo e expropriação do autêntico da experiência que caracteriza a gestão [do capitalismo cultural] pelas indústrias do espetáculo pode ser o *leitmotiv* de uma nova política” (José Luis Brea). Falamos então das resistências frente a potências gigantes das indústrias contemporâneas do imaginário. Encontrar um lugar nesses processos aludidos é a tarefa das novas práticas artísticas. E a sua importância se duplica na medida em que sabemos que o processo de estetização de nossa época chama as práticas artísticas a se definirem por sua diferença, por sua posição oblíqua, crítica, já que o novo capitalismo depende mais do que nunca da transmutação dos objetos em mercadorias, e destas agora transmutadas em mercadorias estetizadas – e este é o fim da linha por agora: a estetização barata, trivial ou banalizada de nossa existência. “Tudo é estética, cruelmente estética”, aponta Baudrillard. E esse golpe de mágica – junto com o uso e abuso do deslocamento territorial de informações, capitais, etc. na globalização – é uma nova tela de fundo para se perguntar pelo inquietante lugar e comportamento da atividade artística de hoje,¹⁸ para sua posição a-crítica ou não.

V (Coda)

Inscrever-se criticamente nos diversos campos de atuação é, de alguma maneira, defender uma sólida forma de *poiesis* contemporânea, no sentido de reativar a sua potência de criação orquestral, conjunta, atenta a outro sentido de produção menos fabril,¹⁹ menos ligada às obrigações do fluxo econômico e mercantil (a idolatria da época junto com a ciência aplicada à tecnologia) e mais interessada no *canto* (ou *contracanto*) irisado e poliédrico das coisas – antes de serem reduzidas ou segregadas a limites estreitos. *Poiesis* como fluxo a ser combinado com outros. De fato, o termo *poiesis* está abrigado de harmônicos, de ressonâncias, de caminhos que procuram se conectar, como Dick Higgins traduziu com seu termo de “intermédia” (1966) e colocando a *poiesis* no centro dos movimentos da arte, a função poética em primeiro lugar. O que é o mesmo: defender a abertura de sentidos, com novas configurações que atrasam, mais que qualquer outra coisa, a definitiva ou fechada leitura do mundo – de nossa mediação de linguagem. Essa promessa de alteridade – de importância política – é respirada na prática artística; aliás, esta é a respiração descontínua no moto contínuo do mundo. Podendo chegar à seguinte proposição imaginada: se a realidade é descontínua, intermitente, a arte é o contrário. Mas se ela é contínua, permanente, a arte deve ser descontínua, alterna. Porque é mais importante a estratégia, a contraposição, que a natureza.

Na realidade, a produção artística deve estar no mundo, mas não pode pertencer completamente a ele. Uma diferença de estar e ser, que como vimos no bloco anterior é o dilema constituinte: como se incluir no mundo sem mimetizar-se como tal e passar ao outro lado; como guardar uma distância operativa, estratégica, simbólica? No fundo, a questão da arte sempre é como conseguir não participar da realidade objetivada, e estar a favor de uma realidade mais integral ou, mais explicitamente, desafiar o princípio de realidade para liberar o real.²⁰ A *poiesis* só pode funcionar inteiramente se ganha outra dimensão, se se

¹⁸ Não é insignificante que tanto a política quanto a mercadotecnia tenham entrado, cada vez mais, na intervenção do campo das formas estéticas (da arte) como último reduto mais ou menos livre da visualidade, uma última reserva independente de imaginário.

¹⁹ Felix Duque ressaltou esta condição em *La fresca ruína de la tierra* (Palma de Mallorca: Calima Ediciones, 2002).

²⁰ Jean Baudrillard, em *De um fragmento a outro*. São Paulo: Ed. Zouk, 2003. p. 105.

destaca da visibilidade instrumentalizada. O que deve ser procurado pelo objeto da arte é certa suspensão dessa objetividade, a favor de uma nova habitabilidade para nossa presença na terra. O próprio Jean Baudrillard, especialmente crítico com a arte contemporânea, aposta em que “o verdadeiro trabalho da arte consiste em levar a linguagem à sua singularidade, em arrancá-lo da particularidade e da universalidade do sentido”. E coincide nesse ponto da singularidade com Guattari: “há sempre uma espécie de multicentragem dos pontos de singularização no campo da criação”.²¹ Estamos falando também da criação como formação mais que de formas, ou até de umas formas (trementes) que nos levam para essa formação inaugurada. “Não forma, mas formação”, dizia Paul Klee. A arte seria, vista como *poiesis*, “a redescoberta de um mundo em estado nascente” (Michael Haar), pré-objetivo, antes, paradoxalmente, da linguagem.

A posição de vigília da poesia é a mesma praticada pela arte, se instala numa ponte, eqüidistante de duas fronteiras – como a terceira margem da imagem, parafraseando Guimarães Rosa –, para que a linguagem não se codifique completamente, não seja cooptada, subsumida, impedida de navegação. Essa defesa de uma certa suspensão responde talvez à cisão originária divisada por Hölderlin entre natureza e cultura. Daí que as imagens das práticas artísticas contenham, melhor, sejam em si mesmas, no *profundis*, umbral. “Entreimagens”, hiatos. E em qualquer caso, resposta a uma falha imemorial associada *in illo tempore* com o ser humano, a sua condição de inabitabilidade atávica. As artes, a poesia incluída, tornam habitável de novo o nosso território. *Poiesis* como habitabilidade nova, como possibilidade de um devir (e não uma linearidade). De novo, Hölderlin: “é poeticamente que o homem habita a terra”. E para isso precisa-se da linguagem poética – de sua função –, de outra sintaxe para transmutar as coisas, como intervenção no curso normal e repetido, contra a expansão (interessada?) da banalidade. *Poiesis* então como linguagem maior que permite um espaço para as metamorfoses, para as formas que advêm, *poiesis* como lugar não subjugado.

Nesta nova *poiesis* o criador (compositor de *um* todo) deve se articular em prol de uma linguagem de intercâmbio, mas sempre a favor da linguagem (algo que nem sempre o cinema consegue, que é o que mais se aproxima da obra coletiva), pois é a linguagem que deve falar mais alto, somos nós quem devemos reconhecer seu apelo (e não falamos aqui de discurso, de normativa expressiva). Sempre reconhecendo que a missão da *poiesis* é “fazer com que seja esplêndida em sua divergência e distinção, tal ou qual coisa”. Singularização. Porque a questão primordial é se a arte alimenta imagens instrumentais ou não – e esta é a grande diferença com o repertório da publicidade e as mensagens orientadas. Se em sua *poiesis* gravita uma alteridade, um bônus ou uma reserva de sentido, em estado de latência germinadora, não cifrada: criação/produção em estado de criação, ainda por vir: devir e não mero desenvolvimento.

Em parte pela forma em que se imiscui a poesia no conjunto das atividades estéticas, naquelas que trabalham a imagem (pela via da linguagem verbal ou visual), em parte pela sua procura como estágio conceitual, não-lírico, vem sendo recorrente a consideração de que ela seja a ligadura e *religatio* de todas as disciplinas. A *poiesis* das práticas artísticas, contemplada desta forma, é uma “garantia pluralista e politeísta frente ao monismo e o monoteísmo da esfera cultural da ciência e da tecnologia, e frente à

²¹ Jean Baudrillard. Op. cit., p. 106-107. E Felix Guattari & Suely Rolnik. *Micropolítica, cartografias do desejo*, Petrópolis: Vozes, 1986. p. 36.

tendência igualmente unificadora e totalizadora da cultura normativa moral e política”.²² Nesse sentido, a desordem estética em que vivemos não deixa de ser mais uma razão de trabalho, de construção de *poiesis*. A entropia contemporânea nunca é absoluta, pois cabe às experiências estéticas (do juízo e do gosto) defender a sua validade e pertinência. A sua voz crítica. Ainda mais quando há toda uma maquinaria mimética funcionando a partir do próprio sistema cultural, que fagocita ou neutraliza experiências, inovações, rupturas, mais interessada em converter as *mediações* em *mediatizações*. Em suma, “uma maquinaria ideológica, de pressão, que, em seu aspecto cultural, atrai para a redundância, a repetição e a retórica, e em seu aspecto estético, para os lugares comuns, para o cânone”.²³ *Poiesis* também como antídoto.

Talvez por estas últimas aproximações e ao contrário da tese de Walter Pater, de que todas as artes aspiram à condição da música, pela sua alta condição abstrata, defende-se aqui outra condição estratégica: aquela de que todas as artes aspiram à condição de poesia (por sua concreção e abstração, desvio da norma, anti-discurso, rigor na liberdade), em sua forma abrangente de *poiesis*. Vejo cada vez mais que a aspiração da arte contemporânea não é tanto a música, mas a poesia, mas a revelação, a epifania mais que uma simples narrativa.²⁴ E é particularmente cativante que uma parte da cultura digital (entre o pixel e o programa) recupere e dimensione o conceito ampliado de *poiesis* (signos em liberdade, em novas relações), dando lugar a trabalhos polissêmicos, abocados a uma cosmovisão estrutural. Daí que a *poiesis* não esteja só na raiz da arte, quanto em seu horizonte.

Rio de Janeiro, dezembro de 2007.

²² Gerard Villar. *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books, 2000. p. 187.

²³ Adolfo Montejo Navas. La máquina mimética. *Lápiz*, n. 230-231:144, Madri, 2007.

²⁴ Compartilho com Lorenzo Mammi a sua asseveração de que “se arte moderna nasce sob o signo da ruptura e não da tradição, ela não se baseia numa narrativa, mas numa crítica de toda narrativa.” Não há espaços aqui para trabalhar esta diferença, sobretudo a palavra narrativa, tão abusada na terminologia atual, numa época de queda dos meta-relatos. Essas metáforas do mundo literário precisam de maior análise.