

A VIDA DA ARTE E SEUS FANTASMAS DE VANGUARDA

Mauricius Martins Farina – UNICAMP

RESUMO

Este texto tem como objeto um conceito de “atualização” que é presente nas artes visuais como condição de contemporaneidade. Propõe-se a refletir sobre certas condições que ambientam um senso comum do contemporâneo onde estar no serviço da “atualidade”, promover sua representação, definiria a arte como função do tempo original a partir de programas teóricos que lhe validem culturalmente como práticas discursivas.

Palavras chave: Estudos Visuais; Contemporaneidade; Memória; Artes Visuais.

ABSTRACT

This paper's main purpose is the discussion of the concept of "update" that is present in the visual arts as a condition of contemporaneity. It proposes the reflection upon certain conditions that influence a common sense of the contemporary world where to be in the service of "today", promoting their representation, would define art as a function of time from the original theoretical programs that culturally validate themselves as discursive practices.

Keywords: *Visual Studies; Contemporary; Memory; Visual Arts.*

Verificando questões

Vivenciando deslocamentos e crises de sentido em relação ao construto do tempo na arte, proponho realizar neste texto uma reflexão sobre essa ideia do *up to date* e de algumas origens que lhe são anteriores. Tendo o conceito de “atualização” nas artes visuais como objeto, me proponho a pensar sobre certas condições que ambientam um senso comum do contemporâneo onde estar no serviço da “atualidade”, promover sua representação, definiria a arte como função relacionada ao tempo a partir de programas teóricos, que lhe validem culturalmente como signo do tempo presente. Desconfio dessas ideias em razão das inúmeras abordagens possíveis, e porque são produzidas de acordo com mentalidades que se pretendem hegemônicas em relação a outras. A própria palavra “atualização” como afirma Carlo

Ginzburg, “adquiriu entre nós uma conotação muito frívola e superficial; se ‘atualiza’ de forma apressada e tudo fica como antes”. (GINZBURG, 2008).

No texto clássico sobre a Interpretação dos sonhos, Sigmund Freud (1856-1939) diz que há um tipo de simbolismo que não é peculiar aos sonhos,

mas característico da representação inconsciente, em particular no povo, e é encontrado no folclore e nos mitos populares, nas lendas, nas expressões idiomáticas, na sabedoria dos provérbios e nos chistes correntes em grau mais completo do que nos sonhos. (FREUD, 2006)

Essa consideração demonstra uma clara indicação de que existe uma relação do inconsciente com o cultural e vice-versa. Carl Gustav Jung (1875-1961) vai desenvolver o conceito de inconsciente coletivo¹, tratando da ideia de uma hereditariedade coletiva e de sua carga simbólica que está presente na cultura e que, portanto, influencia os indivíduos. Partindo dessa constatação, articular a história da materialidade artística com uma psicologia da cultura é amplamente viável, uma vez que estas questões estão relacionadas com história das mentalidades² e com os processos de sobrevivência da arte como duração³.

A da noção de “atualidade” na arte e em suas teorias homólogas, que resolvo trazer para a superfície deste exercício de pensamento, é um incômodo que aparece fragmentado, mas tem haver com a presença de um “modismo”, de um estado de coisas desenvolvido por um desalinho. Um problema relacionado com a presença de um fetichismo da cultura contemporânea em seus excessos de comunicabilidade, de materialismo, de autossuficiência, e mesmo de esnobismo. Uma condição que me leva a pensar que somos, cada vez mais, a mesma coisa e de que expressamos e citamos quase sempre as mesmas referências, num “vazio produtivo”.

No período que corresponde aos dois séculos anteriores, foram revolvidas, transformadas, por uma série de descobertas, velhas verdades que pareciam absolutas, e que apesar disso, se revelaram como velhas mentiras. Estas verdades, impregnadas no inconsciente coletivo, são o produto de memórias que puderam sobreviver considerando que na história das mentalidades os indivíduos podem habitar épocas distintas vivendo num mesmo espaço-tempo. As ideologias formam e conformam os indivíduos em seus anacronismos, basificam suas crenças e se

instituem, pela força ou pelo encantamento. O pertencimento a uma ideologia é mais sério quando obtido por identificação, é como uma verdade que se descobriu sem a ajuda de ninguém, essa é uma descoberta íntima e engajada.

A noção de alma durante séculos constituiu uma verdade indiscutível e ainda é para muitos, o que se tem, é uma dessas verdades que parecem íntimas. Ao revelar que o inconsciente funciona de modo autônomo em relação ao consciente, Freud ajudou a alterar os rumos de muitas neuroses e histerias, antes consideradas como manifestação sobrenatural, ato de bruxaria. A questão do inconsciente ultrapassou seu campo específico na psicanálise, sendo responsável pelo aniquilamento de vários enganos relacionados à noção de alma e de sua metafísica. Essa percepção da complexidade do funcionamento mental influenciou, por consequência, a noção de cultura e de como se estruturam as linguagens; possibilitando inúmeras proposições que se conectaram àquele momento de refundação da ciência e da cultura.

Dizer que uma representação é inconsciente ou que está no inconsciente não significa outra coisa senão que ela está submetida a uma sintaxe diferente daquela que caracteriza a consciência. O inconsciente é uma forma e não um lugar ou uma coisa. Melhor dizendo: ele é uma lei de articulação e não a coisa ou o lugar onde essa articulação se dá. Assim sendo, a cisão produzida na subjetividade pela psicanálise não deve ser entendida como a divisão de uma coisa em dois pedaços, mas como uma cisão de regimes, de formas, de leis. (GARCIA-ROZA, 2009, p.174)

Ao verificar como os processos da alteridade influenciam o indivíduo em seus processos de linguagem e comunicação, ficou evidenciado um vazio existencial que sobressai da noção de alma. Atingido pela possibilidade de autoconsciência produziu-se um corte de liberação de energias que abalaram velhas certezas. O homem liberto da crença de sua alma, de uma vida que se exercia por empréstimo, uma inteligência ingênua foi acordada do seu sonho metafísico. Estabeleceu-se então que os eventos se tornam conscientes a partir de processos complexos, que são derivados de outros, que ficam registrados no inconsciente e numa contínua comunicação entre si.

Compreender processos internos da psique humana foi um corte na crença em favor da ciência, com isso rompeu-se uma clausura moral que previa rejubilar a

humanidade no paraíso moral das almas purificadas, ou em contrapartida, condená-las à danação. Revelados os intercomunicadores de processos individuais como os da psique, a cultura, que é sua representação coletiva manifesta-se simbolicamente através de seus artefatos e revelou novos relacionamentos, inclusive com a história.

Existem aqueles que atuam como coadjuvante de sua própria história e os que agem como protagonista de seu próprio destino. Numa escuridão às avessas, travam-se ainda inúmeros embates, entre a razão do pertencimento imanente dos indivíduos que compõem as sociedades e as crenças de sublimação. Esses embates já nos conduziram a inúmeras guerras e continuará a ser assim enquanto os interesses econômicos sobressaírem aos interesses da vida.

Friedrich Nietzsche (1844–1900) em *Humano demasiado humano*, indagando sobre sua dúvida em relação à possibilidade histórica e fé cristã, o que é um direito do livre pensar, revelou a precariedade humana, questionou suas narrativas, duvidou de suas crenças e manifestou um processo complexo de autoconhecimento e isolamento, nas custas de sua própria sanidade. Seu texto foi usurpado pelos *antisemitas* em função de leituras equivocadas ou interesseiras que dele fizeram.

As ideias de Nietzsche refletiram as contradições culturais de sua época e ainda são “atuais”. Previram as condições para uma desconfiança a respeito das verdades impingidas pelos enunciados míticos que construíam a noção de realidade humana e questionaram uma das contribuições estéticas mais importantes do século XVIII em relação ao embate entre a arte e a filosofia, a ideia de gênio.

A fé nos grandes espíritos não é uma necessidade, mas está frequentemente relacionada à superstição (inteira ou parcialmente religiosa) de que esses espíritos têm origem sobre-humana e possuem capacidades maravilhosas, através das quais adquirem seus conhecimentos por um caminho inteiramente distinto do resto dos homens [...] É um sintoma perigoso que o homem seja preso ao temor religioso de si mesmo, pois pode tratar-se daquele famoso medo dos Césares ou o temor do gênio, o pior sintoma é, entretanto, quando o odor dos sacrifícios, que não se oferecem mais a um só Deus, penetra no cérebro do gênio até o ponto de fazê-lo vacilar e crer-se sobrenatural. As consequências são o sentimento de irresponsabilidade em relação aos privilégios pessoais, de estar persuadido a não fazer mais nada além do quer fazer, e uma louca raiva a respeito de qualquer tentativa de ser comparado com os outros ou colocado

abaixo destes, ou mesmo de que tentem demonstrar os defeitos de sua obra. (NIETZSCHE, 1986)

Considerar o fim dos fundamentos transcendentais da existência, de Deus como justificativa usurpada e fonte de valoração para o mundo, é uma contribuição fundamental do debate filosófico do século XIX, e vai alterar um estado de coisas em relação à prospecção de futuro, dispensando a necessidade de uma épica invisível como justificativa para a transposição de um cotidiano empobrecido.

Construções de sentido

Partindo da percepção de que as memórias coletivas atuam num tempo e espaço construído culturalmente, e que o lugar em que estão armazenadas não é apenas o museu e outros dispositivos físicos, mas também um lugar no inconsciente coletivo, uma questão importante é que essas memórias podem gerar sentidos embora não lhe reconheçamos a origem. Esses arquivos daquilo que sequer vivemos ou experimentamos concretamente, podem ser acessados e nos colocar diante de construções alimentadas pelo imaginário e que podem se confundir com um sentido próprio de antologia, um lugar de verdades e de falsas verdades, deduções e invenções, intuições que podem ser equívocos ou mesmo verdades. Memórias também podem ser produzidas por deduções derivadas de ecos longínquos que se alimentam de um senso comum de tempo e espaço. As memórias nos mantêm vivos.

Nas memórias coletivas habitam certezas que alimentam o senso comum, estas memórias foram construídas por eventos históricos, a distância desses eventos dificulta conhecer a origem e então, temos como matéria um mito, por isso a potência da arte do passado e se seus simbolismos no sentido de uma prospecção das mentalidades ali envolvidas.

Retomando a questão da “atualização” na arte, temos numa certa base comum relacionada aos eventos programáticos do Modernismo, a noção de que é condição *sine qua non* a arte instituir-se como um lugar onde a ruptura com o passado justifica missão e a sua sobrevivência nas instâncias culturais. Essa ideia,

obviamente relacionada com uma herança deixada pelas marcas de uma visão sintética da experiência moderna, se arraigou em muitas mentalidades. Este suposto paradigma estético vai buscar na contestação do passado um inimigo sombrio do qual deve se libertar. Essa suposição, todavia manifesta uma noção fetichista de progresso, baseia-se num recalque edípico e, portanto afasta de si a própria arte.

Práticas artísticas são validadas como processo por diversos sistemas, entre eles a história e as teorias da arte, mas a principal valia se estabelece no seu próprio fazer autêntico. As ações artísticas ocorrem como resultado de ambientes que são transformados pela multiplicidade, pela simultaneidade de proposições individuais e coletivas que atuam como possibilidade de fabular a realidade, externa ou internamente às suas próprias condições, redes de complexidades que não se explicam pelo sentido da presença da arte no mundo ou pelo simples paradigma da eterna novidade.

Uma condição menos comprometida para pensar, tanto arte atual quanto a do passado, teria haver com uma natureza conciliatória em relação ao tempo e o conjunto de suas possibilidades, diferentemente das necessidades supostas pelo senso de uma retórica futurista, tempo como arquivo, lugar de memórias e relacionamentos. Entre 1860 e 1935, aproximadamente, travar uma guerrilha contra a tradição alimentava as vanguardas em seu senso de fundação já que era preciso arejar um ambiente muito institucionalizado por um senso estilístico determinado. De fato sempre houve um processo propondo-se a continuar e atualizar a experiência da arte, mesmo quando o embate com a tradição é necessário.

Os artistas, inclusive os modernos, contrariamente ao senso comum da arte modernista como ruptura, sempre travaram um diálogo com a tradição. Van Gogh a partir da obra de Millet e Picasso com Velázquez, entre outros tantos exemplos, apoiam esta afirmação. A noção de antiguidade como antiquário não cabe na experiência artística; a arte trata da vida presente na duração⁴ essa é uma questão fundamental para pensar o problema de sua atualização. Nesse sentido as proposições artísticas que hoje consideramos como marcas de pertencimento às suas mentalidades, apesar de apresentarem absolutas novidades no procedimento, conquistam o seu lugar devido como singularidade, não por divergir, mas por atuar

segundo os interesses do processo histórico como uma parte de uma experiência do próprio imaginário que as alimenta.

Processos intertextuais sempre se manifestaram na arte, o conjunto dessas relações nem sempre visível, serviu para ocultar códigos internos do relacionamento dos artistas com a produção de outros artistas, um exercício de conhecimento metalinguístico constitutivo da própria noção de arte e de seu processo cognitivo. Ao considerar a multiplicidade de eventos relacionados às vanguardas históricas, observamos diversas fases arranjadas por visões e programas cuja hegemonia nunca se manteve por muito tempo.

A história, a arte e as marcas materiais: o lugar do exprimível

Uma condição da materialidade artística é a de expressar, para além do artista, uma experiência material em relação ao processo envolvido numa história das mentalidades e, portanto, do ambiente cultural. Aquilo que o artista representa – e que é seu problema – pode ser, por determinadas condições, aquilo que partilhamos desse resultado. Se a partir disso identificarmos essa obra como uma parte que também é nossa, incorporamos como parte de nosso repertório, aquilo que a obra passa a nos pertencer.

Partindo dessa experiência que construiu a obra temos como resultado um processo dialógico em relação ao próprio artista, sua imaginação e sua correspondência com o imaginário que nos pertence, em tempo e espaço diverso. A *Escola dos Annales*⁵, ao considerar em específico vários aspectos da vida privada e da cultura, tratou também de uma história das mentalidades em seus vários desdobramentos, propondo ainda uma história da cultura e do imaginário já que estava em questão a reconstrução do tempo histórico. No âmbito da história essa novidade epistêmica foi transformadora.

Tratando da arte, considerando uma desconfiança em relação aos enunciados instituídos pela generalidade de uma história das formas e dos estilos, reconhece-se hoje a fundamental importância de Aby Warburg⁶ que, anteriormente, constituiu um método histórico/antropológico, indo de encontro e de acordo com a

narração instituída pela memória cultural em seus processos permutatórios complexos.

Warburg substituíu o modelo natural dos ciclos “vida e morte” e “grandiosidade e decadência” por um modelo decididamente artificial e simbólico, um modelo cultural da história em que os tempos não se baseavam mais sobre estados biomórficos senão que se expressavam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre interrompidos. (DIDI-HUBERMAN, 2009, 24-25)

Essas influências fundamentam o processo meta-histórico do século XXI. Já não olhamos o passado com os mesmos olhos que os modernistas ou mesmo que os pós-modernistas. Estamos mais vazios de revolta, e talvez esse seja o nosso maior perigo artístico, entretanto, epistemologicamente podemos ousar recompor o passado, e mesmo, através das experiências da física, considerar um dia a possibilidade de viajar no tempo sem ter que pilhar e destruir para acervar museus.

Na arte que é o lugar do exprimível⁷, historicamente é possível notar que embora até o século XIX a representação fique submetida à preponderância do designado, a distinção entre significante e significado não permite hierarquias, já que o como, a natureza material que se apresenta, é sempre o que distingue uma obra de arte de uma peça de comunicação, ainda que seu assunto não tenha uma natureza moralmente defensável.

Como em *A morte de Marat* de Jacques Louis-David pintada em 1793, uma “pintura histórica” famosa por sua apologia ao falso herói, ela mostra o jacobino Paul Marat, morto por Charlotte Corday, uma jovem revolucionária girondina. Marat foi representado como vítima de uma traição o que, no entanto, não corresponde à realidade dos fatos. David pagou um alto preço por retratá-lo nessa condição falseada. Entretanto, apesar desse problema moral, essa pintura está entre as mais importantes da história moderna e isso se deve ao seu tratamento, à complexidade de sua expressão que se distingue de tudo o que tinha sido feito até então. Engajada nos interesses políticos do seu autor ela é absolutamente distinta das imagens que foram produzidas, por exemplo, no “Realismo Soviético”, onde a pouca originalidade da fatura surge apenas como uma pífia ilustração, uma sombra de arte e da presença do artista.

A materialidade da obra de arte a distingue das outras produções da cultura material. É sempre mais importante que o assunto, ou que um simples argumento, a arte se manifesta através de processos amalgamados entre o que é visível – corporificado – e o que não é – o exprimível – ainda que seja impossível separar um de outro, essa é uma condição que faz da arte uma potência de muitas memórias, que atuam como um elo para reconhecer e para recompor um quadro cujas mentalidades implicadas nesse processo manifestam sua presença pelos processos do imaginário, que é o lugar em que se instituem as ideologias e seus modos de representação.

O paradoxo dessa experiência é deixar marcas, numa composição de espaços no abrigo do tempo, podendo variar nessas regiões de terras e culturas, a amplitude vai se apagando do específico e o singular que habita uma consciência de corpo permanece como um mistério a ser desvendado ou um conhecimento a ser percebido. Diante dessa dificuldade de apresentar a si e à natureza dos corpos, a singularidade refletida de pertencer deve servir como justificativa para prosseguir, ainda que os objetivos tenham um dado reconhecimento, sua verdadeira natureza é a de se rebelar ao discurso organizado de um relato científico, cuja verdadeira segurança é assenhorar-se da certeza de não mais ter a dúvida.

Esse modelo organizado do método científico pode servir aos objetivos que, em seu lugar de explicação, servem para compreender a natureza dos elementos que compõem a vida o que sempre terá uma utilidade financiável, entretanto a natureza da investigação sensível requer uma abertura, o que nos coloca ao relento de nossas próprias configurações, ao abrigo do corpo, no ambiente do mistério que se insinua como manifestação sensível. Arte, por em campo a natureza completa de uma impossibilidade ainda possível.

Há uma possibilidade de tentar compreender certas relações de expressão, considerando a contingência pluralista, ou a noção de expressão como algo fora do singular, mas também não quero considerar a ideia da arte em favor apenas da sensibilidade singular. Considero ir ao encontro de uma noção de experiência cujos conceitos, ao serem expressos numa corporeidade formativa, manifestam o acontecimento de uma fenomenologia poética, para poder corresponder ao princípio

de complexidade de galáxias interativas, que ainda contenham uma possibilidade de expressar em si mesmas. A consciência de que o que é si é também numa porção o si do outro, entretanto, o que é si é uma potência abrigada pelo corpo. Essa é a condição da contiguidade e da duração.

A presença do objeto é sempre a latência de um processo sensível relacionado entre o coletivo e o singular que deve se manifestar para o outro. Os agentes dessa relação para além do produtor, implicados no visionamento da obra artística – considerando as amplas alterações de espaço e tempo – vivenciam em seus corpos percepções de um espaço-tempo reinaugurado, onde são presentes subjetividades intermodais que podem conferir apreciações singulares.

A contextualização da experiência artística, no entanto, depende de um processo metodológico que pode ir além do convencional ao se abrir para as tantas particularidades de um relacionamento que impõe um diálogo que articula não apenas a sintaxe, mas, todo o conjunto de relacionamentos que envolvem a fabricação de sentidos. Sem maior importância, ainda que a definitiva afirmação da dúvida, a fatura do exprimível vai absorver essa narrativa densa em favor do esquecimento que lhe impinge a doença do ciclo orgânico.

Uma contradição no estado da arte

Apesar da distância percorrida ainda se percebe no ambiente cultural uma influência das experiências vanguardistas dos séculos XIX e XX. A aproximação que temos da ruptura modernista e de suas consequências no período pós-moderno, não nos autoriza, entretanto, a considerar a contemporaneidade a partir de uma ideia de ampliação de suportes, como fazem aqueles que considerando a tecnologia à disposição e, a partir dela, se engajam no serviço artístico e se alimentam dessa necessidade de avançar revolucionariamente em direção ao futuro, em cujo fim repousa o seu próprio reinado.

Essa necessidade supostamente íntima e original de procurar a vanguarda através de novos dispositivos, um dia alimentou alguns artistas, que ampliaram e

sabotaram as sintaxes, parece estar escrita na história de certas mentalidades contemporâneas como um fim a se alcançar, entretanto, se configura também como sintoma, uma consequência do trauma que os modernistas fabularam em relação ao próprio passado e a tradição.

A ampliação dos campos e dos dispositivos mediáticos, explorados como possibilidades para a expressão artística, de um ponto de tomada estrito, poderiam ser entendidos como uma condição consequente que permitisse dar continuidade a um processo de aproximação entre a arte e a vida. Entretanto, como poderia supor uma teoria proxêmica da arte contemporânea, a ampliação dos campos não permite isoladamente uma explicação sobre o estado atual da arte. Nos anos 50 e 60, essa questão proxêmica era uma condição demarcatória vivenciada pela diversidade de experimentações dos artistas, americanos e europeus, em particular.

Ocorre também que na história das teorias e dos procedimentos artísticos sempre há uma possibilidade de revisão, de um acerto de contas, como no caso de um retorno ao estranhamento surrealista, ocorrido nas últimas décadas do século XX, um exercício de abjeção em poéticas relacionadas à ideia de um corpo em crise, distante dessa discussão espacial.

Os canastrões da contemporaneidade consideram a tecnologia como um fim em si mesmo e a articulam como justificativa. Não pretendem a experiência da forma em suas possibilidades poéticas, mas uma aplicação supostamente originada pela novidade tecnológica. Essa condição caracteriza-se pelo recalque da técnica como afirmação da própria experiência e não o contrário. Essa questão representa uma contradição do tempo atual, e deve ser debatida, considerada no ambiente da arte como a possibilidade de intromissão indevida, não se trata mais de um “engenheiro do tempo perdido” como diz Pierre Cabanne se referindo a Marchel Duchamp que inventou a arte conceitual, mas de engenheiros perdidos no tempo da arte e de suas invenções amadoras e impotentes.

Lamentavelmente muitos intelectuais ainda despreparados para essa nova condição da era digital, muito dominada pelos programadores, ficam envolvidos nessa homologação por uma simples observação de meios e não de fins. Em muitas

instituições importantes, estes suspeitos conceitos de arte, baseados numa visão evolucionista, acabam instituindo uma espécie de *playground* – obviamente disfarçado – e consideram tematizar certa apologia da arte como um conceito vazio e alienado apenas para justificar e enfatizar o alto consumo tecnológico ao qual estamos irremediavelmente envolvidos. Essa questão se configura como uma contradição imanente à própria contemporaneidade dos processos artísticos, cuja experiência não carece de homologia, mas, de análise crítica a respeito de seus mecanismos internos, institucionais, sociais e políticos.

Na era do capitalismo cultural a economia e a cultura se hibridizam definitivamente. Ao reconhecer a complexidade dessas redes, e estamos imersos nessa condição, podemos verificar grandes deslocamentos em relação aos próprios usos da arte que foram transformados pelas possibilidades tecnológicas à disposição, como sempre aconteceu desde a invenção da técnica. O problema não é de fato atacar a tecnologia à disposição, o que seria ridículo, mas sim verificar certos usos que fazem dela como uma autojustificativa, aproximando o fazer ao lazer, distanciando a potência interna da expressão artística de sua condição de atuar como uma expressão política de uma inteligência crítica.

No processo artístico a experiência se revela absolutamente distinta em cada proposição: a condição do artista é a de se tornar agente de seu próprio destino, o verdadeiro protagonista da sua história. Seria essa premissa uma herança romântica? Desde a multiplicação de mercados, colecionadores e público para a arte, a possibilidade de sucesso financeiro profissional do artista, tem se tornado uma realidade. Essa situação tem seduzido e provocado uma reconfiguração da figurasimbólica do artista, situado não mais como um ser exótico – o que agora passa a ser desejável – mas como a possibilidade de uma afirmação de sucesso pessoal. Ser artista está na moda.

Reduzir a experiência estética apenas ao papel relacional, participativo, interativo, como um indicativo de contemporaneidade artística é muito pouco. Quando os supostos agentes dessa prática coletiva atuam nos chamados ambientes imersivos, eles atuam também num programa pré-determinado, mesmo considerando a aleatoriedade dos sistemas envolvidos. Afirmar que estamos diante

de uma novidade e que tudo fora disso não é de fato contemporâneo é mais um capítulo na história das mentes imediatistas.

Essa condição estendida também ao universo das realidades virtuais, pode também significar a própria alienação do entretenimento. Algo avesso ao processo investigativo e desviante do exercício da arte em sua própria polissemia. Não há porque negar a possibilidade dos processos imersivos, interativos, que significam e fato uma potência a ser explorada, mas, sim questionar essa noção de vanguarda que representa em si mesmo, por sua mera sintaxe experimental, uma manifestação alienada em si mesma. Quero destacar, porém, o papel negativo que estas questões têm ao sepultar ou mesmo tentar banir certas manifestações artísticas partindo de um juízo anacrônico de arte. É possível fazer arte com lápis, pedra, tinta ou qualquer outro material inclusive a alta tecnologia, o que não se pode é desistir da poética, e de manifestar o indecível, aquilo que para Jacques Derrida não “pode ser apreendido pelas oposições binárias remédio/veneno, bem/mal, dentro/fora, palavra/escritura, constituindo-se na cadeia aberta da *différance*”⁸.

¹ “O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade.” (JUNG, 2000)

² Modalidade da historiografia que privilegia o modo de ser e de pensar dos indivíduos. A partir dos anos 60 esta muito relacionada com a Escola dos Annales. Para Fernand Braudel, as mentalidades constituiriam um padrão de pensamento ou de sensibilidade que mudariam muito lentamente, vindo a formar uma estrutura de longa duração.

³ Sobre isso ver DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen superviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.

⁴ A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós à medida que envelhecemos. Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade. (Bergson, 1993, p.200)

⁵ A Escola dos Annales foi um movimento historiográfico que se constitui em torno do periódico acadêmico francês *Annales d'histoire économique et sociale*, tendo se destacado por incorporar métodos das Ciências Sociais à História e por promover uma renovação teórico-metodológica da história considerando a necessidade de uma reconstrução do tempo histórico, a base do seu método era a representação do tempo histórico.

⁶ Aby Warburg (1886-1929) foi o primeiro a fazer da “sobrevivência do antigo” (*Nachleben der Antike*) o motivo central de sua aproximação antropológica da arte ocidental: estudada segundo sua lógica, suas fontes e em suas ressonâncias filosóficas que vão desde a sua historicidade até o conceito freudiano de inconsciente, passando pelo conceito de sobreviventes de Edward B. Taylor, o eterno retorno de Nietzsche, a memória biológica de Darwin, a morfologia segundo Goethe, a empatia segundo Vischer, a fenomenologia segundo Binswanger. Partindo de um relacionamento heurístico e não dogmático, Warburg introduz um conceito novo de imagem, tratando de sua capacidade de retornar, de sua capacidade de se revelar como uma cena intensa de tempos heterogêneos que se corporificam conjuntamente. (DIDI-HUBERMAN, 2009).

⁷ **Exprimível:** os Estoicos distinguiam três “coisas”: o objeto, o que significa (significante, palavra) e o significado, sendo as duas primeiras corporais e a última um incorporeal. Numa fusão íntima entre o exprimível e a linguagem

aproximamos a ideia do exprimível ao conceito de expressão que por sua vez se diferencia da comunicação: a linguagem como expressão não é um simples meio de comunicação, mas, um modo de ser do homem que nesse sentido se aproxima da arte.

⁸ SANTIAGO, Silviano (Org.) **Glossário de Derrida**, 1976, p. 65.

Referências

BERGSON, H. ***L'énergie spirituelle. Essais et conférences***. Paris: Les Presses universitaires de France, 1967.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales: a Revolução Francesa da historiografia**. São Paulo: UNESP, 1997.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. ***Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes***. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

_____. ***La imagen superviente. Historia del arte y tempo de los fantasmas según Aby Warburg***. Madrid: Abada, 2009.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. [Obras completas: v.5]. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GINZBURG, Carlo. ***Mitos, emblemas e indícios. Morfologia e historia***. Barcelona: Edisa, 2008.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

Mauricius Martins Farina

Trabalha com teoria e crítica da imagem, atuando principalmente com temas relacionados com a fotografia, a história da arte, e a semiótica da cultura. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, atualmente é coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp e Líder do Grupo de Pesquisa Estudos Visuais.