

QUESTÕES PARA PENSAR UMA TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE FORA DOS GRANDES CATÁLOGOS.

***Rosângela Miranda Cherem¹**

Palavras-chave: História, Teoria e Crítica de Arte; Academicismo; Modernismo; Arte latino-americana.

Resumo: O presente artigo aborda quatro questões para pensar o academicismo e modernismo na arte latino-americana: a perspectiva caleidoscópica, a distinção entre leitura de sinais e de sintomas; a sensibilidade vanguardista como parte da modernidade; a retícula como duplicação sem origem.

1-Como pensar uma história da produção artística situada fora dos centros considerados recorrentemente como palcos produtores e disseminadores de cânones e tendências? Encarar esta indagação implica em pensar uma história da arte menos através de um campo cronológico- evolutivo e mais considerar as questões que reverberam, possibilidade que se torna particularmente interessante se as obras enfocadas não pertencerem ao repertório legitimado, mas puderem ser reconhecidas pelo seu caráter de recorrência e sobrevivência. Todavia, para examinar melhor tal inquietação será preciso antes proceder um movimento capaz de responder como se operam, mesmo para artistas inseridos num circuito chamado periférico, as referências que resultaram na incorporação de certas perspectivas modernas.

Interrogando os regimes de verdade que sustentam a história da arte como disciplina, Aby Warburg e Walter Benjamin comparecem como interlocutores favoráveis ao recurso da montagem, vindo na contra-mão dos manuais que simplificam a relação vida e obra ou que tomam a obra de arte como mera expressão de sintomas culturais e políticos ou meros componentes de contextos históricos e econômicos, bem como os catálogos que reduzem a obra aos estilos e escolas. Daí decorre a noção de sintoma como aquilo que interroga a imagem em sua relação com o tempo, interrompendo o fluxo regular das coisas e tornando-se uma espécie de lei avariada e subterrânea que persiste como retorno de uma enfermidade. Nem conceito semiológico, nem conceito clínico, trata-se de uma noção operatória que recusa submissão ao tempo eucrônico, destacando-se como

¹ Professora do CEART, coordena projeto de pesquisa intitulado **Academicismo e Modernismo na América Latina**, do qual também fazem parte as seguintes bolsistas PROBIC: Ana Lucia Gil, Kamilla Nunes; Letícia Weiduschadt; além da pesquisadora voluntária e graduanda do curso de Artes Plásticas Raquel Reis e dos mestrandos do PPGAV Atila Regiani ; Deborah Bruel e Roberto Freitas.

aparição de uma latência que conjuga diferença e repetição, proximidade e distância, interior e exterior, imobilidade e aceleração(1) .

Antes de avançar convém destacar a perspectiva do historiador da arte Didi-Huberman, para quem Walter Benjamin não apenas tinha conhecimento do objeto inventado em 1817 por Alphonse Giroux, como recorreu ao caleidoscópio como um modelo teórico para abordar as variedades e combinações da modernidade. Assim como no tubo de imagem polido ficavam guardados pedaços desfiados de tecido, pequenas conchas, plumas, poeiras e cacos de vidro, a passagem do século XIX ao XX poderia ser lida pela moda, os panoramas, a fotografia, as exposições, o ambiente privado, os reclames, o cinema. O paradigma dos novos tempos não poderia mais ser dado pela materialidade irrepetível da pintura, repleta de simbologias partilhadas através de um repertório erudito, inscrita numa longa tradição referenciada pela noção de beleza, juízo estético, gosto e estilo.

Dispensando a memória e a experiência em prol das vivências, o caleidoscópio continha por princípio o movimento constante e o reembaralhamento infinito das formas cujas semelhanças seriam mantidas um processo de reprodutibilidade, sendo assimiladas com sentidos semelhantes aos das novidades pelas crianças, ou seja, sem vínculos de temporalidade contínua com o passado. O que emergia eram as formas tornassoladas e o elevado poder de configuração dos detritos e da cintilância dos resíduos. No movimento errático das dessimetrias multiplicadas, a estrutura inesgotável da imagem moderna era dada pelo caráter ilusório da novidade e pela constante desmontagem interior das coisas conjugada com elementos díspares.

Através de um movimento incessante que produzia tanto o sobressalto e a queda de formas como os choques e as recomposições, a imagem surge como uma reconfiguração, remontagem visual que testemunha um tempo de perturbações e turbulências, variações e alterações. Desse modo, Benjamin esboçava não apenas um modelo ótico mas um novo modo de conceber a História da Arte, voltada para a leitura da catástrofe insidiosa do mundo, sendo o passado um arsenal de escombros e fragmentos. Recusando a retenção temporal, a transformação progressiva e historicista, bem como as tramas hierarquizadas com pretensões à objetividade, os acontecimentos como as imagens, só poderiam ser pensados pelos procedimentos de recombinação e montagem. Tratava-se de considerar a sobrevivência das formas menos como o que foi herdado e mais os desdobramentos das possibilidades resultantes. Interrogando a estrutura do tempo, sob a variedade iridescente do caleidoscópio encontra-se a própria modernidade em seus procedimentos intempestivos, extemporâneos e anacrônicos, ainda que arriscando-se num dado momento a cair e partir-se como se fora o próprio objeto deixado na mão da criança. Por sua vez, confronto das metamorfoses sobre os sentidos e concepções acerca da obra de arte, se o museu foi um dia o local

onde as obras puderam sobreviver, apesar de quase todas que ali estavam terem sido arrancadas de seu sentido original, o museu imaginário, alimentado pela ampliação da reprodutibilidade técnica, permitia que as obras se aprofundassem num mundo aparentemente possível a todos, esvaziando o antagonismo entre criação artística e ficção, ao mesmo tempo em que esta última reduplicava infinitamente a própria obra (2).

Tal fenômeno alteraria a noção de arquivo, ultrapassando sua condição de lugar fundador da memória dos nomes próprios e dos eventos singulares, remetendo a uma alteridade infinita, posto que os conceitos, como as imagens, jamais se encontram consigo mesmo, vivendo apenas como verdade espectral. Eis um território instigante para pensar as faces da modernidade, especialmente quando se considera a sobrevivência e multiplicação de um vasto repertório através dos detritos e de seus efeitos de resplandecência.

2- Como encarar o arsenal pictórico em relação a uma história da arte feita de detritos e resíduos? Para além de levantar seus nomes e atributos artísticos será preciso não apenas um mergulho no registro documental, como também um esforço analítico para alcançar como se teceram as redes que reconheceram os artistas e legitimaram as distintas singularidades modernistas. Para começar é preciso frisar o território sobre o qual incide o sentido da palavra *Ursprung*, ironizada e depreciada por Nietzsche devido à pretensão de atingir uma origem essencial ou de tocar a precisão daquilo que foi em seu instante primordial. Na mesma chave do filósofo alemão, Foucault lembra que o sentido da palavra *origem* está associado à discórdia, à desrazão e ao disparate, constantemente encobrindo o acaso e o óbvio e lentamente forjando a pureza e verdade do criador, uma vez que atrás da verdade sempre recente, avara e comedida, existe a proliferação milenar dos erros.

Daí também decorre uma compreensão de proveniência, rede difícil de desembaralhar, onde enumeráveis acontecimentos e acidentes, vistos em sua dispersão e exterioridade, agitando o que parecia imóvel, acabam por reconhecê-lo num começo repleto de ínfimos desvios e falhas de apreciação, maus cálculos e resultados acidentais, e marcas sutis e difíceis de desenlaçar. Sendo que na raiz do que se conhece não há verdade nem ser, também não há parentesco, pois o conhecimento é baixo, mesquinho e inconfessável: *Nada que se assemelha a evolução de uma espécie, ao destino de um povo*. Já a noção de emergência serviria para designar o ponto de surgimento singular de um acontecimento, produzido a partir de um determinado estado de disputas, num jogo casual de dominações, um lugar investido de afrontamentos e forças e da entrada das mesmas em cena: *O salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro*, num longo combate travado contra as condições mais desfavoráveis(3).

Persistindo neste raciocínio, Foucault também colocou em xeque os limites do pensamento

e da linguagem avistando o nascimento da própria *epistémê* moderna, onde as verdades históricas e os campos de saberes ordenadores se constituem e configuram. Discutindo a rede secreta que, escondendo o arbitrário e o tateante, ordena as coisas e os fenômenos, naturaliza as semelhanças e diferenças e produz aproximações, o autor de *As palavras e as coisas* argumentava que sobre as classificações incidem estranhos e vertiginosos encontros, séries que dispõem, hierarquizam e regulam coisas díspares, até que as mesmas possam ser reconhecidas e apaziguadas como familiares. *Mas, mal são esboçados, todos esses agrupamentos se desfazem, pois a orla de identidade que os sustenta, por mais estreita que seja, é ainda demasiado extensa para não ser instável* (4).

Por outro lado, face à crise dos cânones estéticos, alimentada a duras penas pelos especialistas feridos no coração das incertezas contemporâneas, pode-se recorrer ao dispositivo do *zapping*, procedimento que recusa a assimilação autômata para adentrar num arsenal, em busca tanto de retroleituras como de *aggiornamentos*. Profanando verdades legitimadas ou avançando sobre indefinições, opera-se por uma *indébita appropriatio*. Combinando e sobrepondo, rearticulando códigos e evitando simplesmente repetí-los, alimentara-se da suspeita de que *a reta é a rota rota da arte*. Face à ordem catalográfica já dada, o que conta são menos as leituras de entrelinhas e mais os dilemas e contribuições de seus portadores, avistados em certos rasgos produzidos pelo manuseio documental, cujas fontes se des-hierarquizam e embaralham incessantemente.

Do ponto de vista de uma certa história, teoria e crítica das artes plásticas na América Latina, pode-se compreender que não se trata de apenas colher evidências, seguir pegadas e trabalhar sobre vestígios, assentados como base para compreender um contexto político, cultural e estético particular. Tampouco se trata de um conformismo diante das especificidades e precisões de um tempo, cujos afetos explicativos devem estar voltados para encontrar na distância algo que os torne reconhecíveis e familiares num processo destinado a preencher lacunas, fazendo falar o silêncio que pairava anteriormente. Entre *sinais* considerados como fontes reveladoras que iluminam uma época, inscrevendo-se num meio específico e seqüência temporal dada, e *sintomas*, reconhecidos como elementos recalcitrantes que fulguram como vibrações e ecos de sentimentos indômitos e inquietações irresolutas, as diferenças não parecem fáceis de distinguir e nem necessariamente são incompatíveis. Passando pela combinação de imagens diversas e opostas, pela composição de séries através da qual se produz sua recolha ou estoque e pela recombinação ou associação proliferante de fragmentos estanques, chega-se ao território onde sobrevive uma potência plástica capaz de ativar o pensamento teórico.

3-Como encarar o modernismo no concerto da modernidade? A despeito das infindas demarcações e polêmicas, a modernidade pode ser compreendida como um longo processo vivido no ocidente e cujos centros foram tão diversificados em sua dinâmica de difusão como em seus desdobramentos (5). Reconhecer tal fenômeno implica menos considerar um centro difusor e mais um desdobramento difuso de vários focos que se contaminaram, referenciaram e produziram ressonâncias ainda que não ao mesmo tempo e nem com a mesma intensidade. Ângulo distinto mas complementar deste raciocínio, encontram-se as sensibilidades e percepções modernistas, assinaladas no campo artístico como um recorte correspondente à história dos grupos e movimentos denominados de vanguardas. A despeito de suas particularidades, paradoxos e contradições, partilhavam um sentimento de estar fora não apenas das convenções, mas de seu tempo e lugar, daí a identificação com os *bhoêmios*, bem como a denominação de *avant-garde*, podendo relacionar-se através de um desejo de ruptura e quebra dos padrões estéticos, bem como uma percepção de experimentação, combate e heroísmo.

Assim como o processo civilizatório deslizou das cortes para as camadas burguesas e a cultura burguesa foi se infiltrando nas camadas urbanas e medianas até que este processo de individualização envolvesse um amplo contingente popular, o modernismo, como sensibilidade engendrada na modernidade e cujas nuances remetem à história das vanguardas, encontrou diferentes focos de vibração e ressonância, disseminando-se e reelaborando-se através de novas tonalidades e tensões. Então, se podemos reconhecer que as sensibilidades artísticas burguesas chegaram na América Latina, ou pelo menos se intensificaram com as estéticas acadêmicas, também não é difícil reconhecer que as sensibilidades vanguardistas vão encontrar seu contraponto reverberando particularmente de meados do século XIX até depois de meados do século XX. Eis a perspectiva pela qual o modernismo na América Latina pode ser lida como variedade de focos disseminadores e seus diferentes graus de combinações e intensidades.

Bem verdade que as novas teias urbanas, patrocinadas por certa ampliação do sistema de bolsas e premiações acadêmicas, bem como pelas possibilidades de viagens de estudo, somadas ao acesso mais recorrente dos impressos como livros, jornais revistas, favorecem esta possível percepção de estar no mundo num sentido mais amplo, mas desejando deixar ali suas marcas mais particulares. Valores esboçados especialmente num tempo em que os sistemas explicativos iam sendo substituídos pelos sentimentos de extravio e errância, visibilizados na arte pela noção de *bellum* em contraposição a de *bellus* e de desastre em substituição ao eixo das grandes certezas e crenças.

4-Em que medida a retícula como estrutura sem origem pode ser ponto de partida para pensar as proliferações da modernidade? Distanciada das noções de hierarquia e centro, a

retícula pode ser concebida como uma noção operativa que compreende a reduplicação de uma estrutura sem origem e encarada. Por sua vez, tais características permitem uma analogia com o procedimento psicanalítico, especialmente considerando os conceitos de *aliteração*, situação em que os sentidos da linguagem permitem variações dentro de um mesmo código e de *representação*, considerando os procedimentos que levam de um código a outro, todavia como espelho sem referente ou estrutura sem matriz que se desdobra infinitamente fazendo com que a originalidade seja apenas uma questão de efeito. Há também o conceito de *alteração*, equivalente a um signo lingüístico constantemente esvaziado e resignificado e, como tal, configuração, duplicação labiríntica e aparição.

Para Rosalind Krauss a leitura da retícula na superfície pictórica se desdobra como desmaterialização da exterioridade e do mundo circundante. Emblema da arte moderna, ao problematizar uma estrutura repetitiva e modular, destaca-se um caráter auto-referencial e autônomo, cujos elementos recorrentes são também concebidos como grade. Conforme esta característica, o mito da originalidade consistiu no mais forte elemento vanguardista, servindo tanto para delimitar um sentido literal de origem e vida primordial salva da contaminação da tradição, como metáfora daquilo que possui potência de auto-gestão e regeneração resguardada das tramas externas. Porém, criando um silêncio que imobilizava a leitura, acabou também por subtrair um debate sobre o lugar das reduplicações, impedindo que a sensibilidade romântica se confrontasse com a desmistificação do processo artístico, onde tudo pode ser reconhecido como tradução, deriva e repetição. Eis o ponto em que é possível alcançar a retícula não apenas como tipologia ou procedimento pictórico, mas especialmente como condição operatória da própria modernidade(6).

Neste sentido, a duplicação como jogo combinatório infinito encontra-se também nos acervos de artista latino-americanos, tal como uma biblioteca babélica e incongruente, cujos fragmentos cintilantes puderam ser reembaralhados pelo encolhimento da distância produzido pela reprodutibilidade técnica. Condição que disponibilizava de modo potencializado os acontecimentos mundanos e as imagens da arte através de luminescências estéticas e resíduos artísticos que, como apropriações impuras, lançavam-se para fora dos grandes catálogos, sabotando a história monumental e fissurando os empilhamentos ordenadores do próprio arsenal e catalogação da modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- 1-DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo**. Buenos Aires, Ed Hidalgo, 2006, pág. 119 e seg.
 - 2-MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa/ São Paulo, Ed. 70,2000, cap.IV.
- DERRIDA, J. **Mal de arquivo**. R.J. Relume Dumará, 2001, pág. 109 e seg.

3-FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do poder**. R.J.: Graal, 1985, 5ª ed, pág. 15 e seg.

4- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. S.P.: Martins Fontes, 1990, 5ª ed., pág. 8

5-ELIAS, NORBERT. **A Sociedade da Corte**. R.J. Ed.Zahar,2001, pág.61 e seg.

CORBIN,ALAIN. Bastidores. In: **História da vida privada**. S.P. ,Cia das Letras,1993, vl.IV, pág.413 e seg.

GAY, Peter. **A Educação dos sentidos**. S.P., Cia das Letras, pág.23 e seg

6-KRAUSS, R. **La originalidad de la Vanguardia**. Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág 165 e seg.