



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

O tempo da arte como um corpo em camadas

Mauricius Martins Farina

Brasil. Professor do Curso de Midialogia e do PPGAV
Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Resumo

Neste texto, partimos de conexões entre objetos e processos, buscando uma aproximação com a formação complexa da expressão, considerando a ampliação de oportunidades que a experiência da arte propõe ao mundo. Em sua fase "pós-autônoma", a arte se reconecta com a realidade que é agora uma teia cujos emaranhados redesenham uma circularidade orgânica em sua própria sobrevivência.

Palavras-chave

artes visuais, memória, acontecimento, sobrevivência

Resumen

En este texto, intentamos desde conexiones entre objetos y procesos, buscar un acercamiento a la formación de un complejo expresivo, teniendo en cuenta las oportunidades de expansión que la experiencia del arte invita al mundo. En su fase "post-autónoma" la arte vuelve a se conectar con la realidad que ahora es una red cuyos enredos redibujan una circularidad orgánica en su propia supervivencia.

Palabras clave

artes visuales, memoria, acontecimiento, supervivencia

Nas brumas do arquivo

Reconhecendo que as forças internas da história estão implicadas em ações de prescrição contígua, determinamo-nos pela busca de memórias possíveis entre os objetos e escritos (textos e figuras), buscando uma aproximação com a plasticidade complexa da arte naquilo que representa o sentido poético dessa presença que se faz coisa, escolhendo o que nos pode provocar para além das incompletudes de um juízo apolíneo sobre as próprias escolhas. Ao fazer assim, nos mantemos aos cuidados em relação aos problemas da impostura de promovermos interpretações projetivas sobre as imagens, considerando administrar aquilo que se dá aos olhos como um reflexo de sua própria imanência.

A aproximação com as imagens da arte, seja por um ofício crítico no sentido do estabelecimento de uma diálogo com elas, seja por puro sortimento do sensível, está

implicada no reconhecimento de um universo de interpretações possíveis no campo de uma dialética que envolve o acontecimento do mundo e, nesse lugar, a experiência da vida.

Na fricção de um acontecimento original, a partir do qual o possível se fez coisa, apresenta-se ao mundo aquilo que, na pulsão de sua origem, ladeou sua ocorrência impregnando-se de outras narrativas em uma eterna movência. Assim, pelo princípio da coisa da qual se originou, este acontecer se fará sempre conectado a ela, seja por memórias, quase sempre insinuadas, seja por simulacros do acontecimento, o que na dimensão da arte se constitui por força de uma *performance* sempre implicada de sua causa original, ainda que em profundo desconhecimento de causa.

O acontecimento da arte é também um processo que se oferece ao mundo no espanto de ter ocorrido. Nos processos de sua passagem, muito de si já terá se desfeito na poeira do tempo, ainda assim, dessa memória desarquivada ou corrompida haverá uma causa, sobre a qual talvez não se possa explicar a origem, apenas antever fragmentos desse ser imediato que se movimenta na superfície das coisas.

A ligação mnemônica da arte é também um sintoma de algo que se revelará no encaixo de sua própria origem. Os significados desses acontecimentos, carregados de sombras, indicam para um tempo remoto, mas, também, apontam para a plenitude de uma materialidade que vai no oco das coisas, onde um abrumado, que toma conta dos mistérios, se faz invadido pela experiência. Encontramos na história da arte, experiências que sobrevivem ao tempo de sua própria aparição em origem em vastíssima profusão; entretanto, existem circunstâncias em algumas obras que apontam para o devir com uma tal potência que é causa de espanto em sua conexão com o futuro das coisas.

A **Pietà Rondanini** de Michelangelo Buonarroti (Fig. 1), esculpida em mármore entre 1552 e 1564, a última obra do artista que trabalhou nela até seus últimos dias, sobre a qual se pode dizer que tenha ficado incompleta. Sua fatura poderia ser entendida como um processo de inacabamento, seja por sua recusa à imitação realista ou pela superfície polida do mármore, mas suas exigências eram outras. Um mestre que desde muito cedo revelou seu domínio técnico sobre o mármore, na Pietá que se

encontra na Basílica de São Pedro, obra feita por ele quando tinha apenas 23 anos, e o gigante David com 26, era um artista maduro que não tinha que provar mais nada, apenas tinha que enfrentar a si mesmo em suas pulsões de originalidade criativa.



Fig. 1 - Michelangelo Buonarroti, **Pietà Rondanini**, 1552-64, mármore, altura 195 cm.
Acervo: Castelo Sforzesco, Milão.
(Fonte iconográfica: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>)

A **Pietà Rondanini**, ao contrário de tudo que se conhecia, submeteu suas relações narrativas através da forma que se fez conteúdo submetendo a si o seu aspecto iconográfico. O alcance poético e a compreensão estética que Michelangelo apresentou, e que com essa obra projetou, não se pode ancorar apenas como certo maneirismo, mas está implicada de um processo interno e autonomista muito mais próximo da modernidade do que do clássico renascentista.

Certos impulsos que se dão a conhecer na instauração de uma obra de arte, em sua imersão característica, desprendem-se da causalidade que nelas se faz presente em um nível iconográfico; ainda que para muitos seja este o seu sentido mais sábio, ou compartilhado, suficiente para justificar a presença desta obra diante de sua cultura. Desligados de uma razão meramente narrativa, tais impulsos apresentam-se na pulsão formulada por uma afetividade, que é subjacente ao que se evidencia naquilo que mostram, ou seja, se encaminham para além de um tema que descrevem.

Ao se dobrarem em planos mais sensíveis que sintomas retóricos, ainda que lhes sejam indissociados, as emoções que se articulam na expressão da arte se apresentam em níveis narrativos que ocorrem no imediato, na superfície dos acontecimentos, a partir de impulsos de memórias suspensas, prospectando um devir no qual está a base de sua permanência. Portanto, a linearidade lógica do tempo, em termos de presente, passado e futuro, se complexifica nos termos de sua própria permanência.

Existe vida nas formas da arte, não são apenas formas consideradas para a acoplagem dos conceitos em uma ordem mimética ou retórica; essa vida do corpo, visto como forma, é parte fundamental de um sistema de incorporações singulares. A noção de origem, em seus rebatimentos trocados a partir das forças que se põem em campo no ato do seu acontecimento, é algo que ocorre como um estranhamento daquilo que percebe diante da pulsão criativa que, ao se relacionar com o mundo, provoca memórias que são insubordinadas aos destinos prospectados nos termos de usabilidade ou adorno, ainda que lhes seja possível atribuir essa função ordinária de primeiro nível.

As obras de arte surgem como presenças inquietantes diante de um constante movimento de energias organizadas pela natureza ou pela cultura. Assim se apresentam como marcos intuitivos que habitam entre as formas do tempo, e essa presença, em seu *noema* poético, se faz em um nível subterrâneo às narrativas codificadas pelo lugar-comum das linguagens ou das ordens naturais, materializando-se pelas mais diversas oportunidades nos objetos e nos processos da expressão em suas camadas substancialmente corporais, onde o como e o porquê se tornam indissociáveis na forma que constituem naquilo que se apresenta diante da cultura, a partir de sua ocorrência. Na materialidade do acontecimento, em seus fluxos, as imagens são encarnadas pelo tempo, tecidas pela experiência artística e, a partir dessa ocorrência, nos solicitam – ou melhor, nos permitem – uma atenção sobre origens remotas em nossa própria emoção. A corporeidade da arte é intensamente afetiva em sua subjetividade; o artista, ao ouvir as vozes que lhe impulsionam para a ação, permite uma espécie de acontecimento diante do qual é ao mesmo tempo agente e observador dessa própria ocorrência. O paradoxo dessa introspecção entre o fazer e o acontecer, ao avesso da insociabilidade exigida pela ação manifesta nos objetos que produz, está em permitir que a experiência da obra se faça pelo compartilhamento, em uma espécie de jogo entre a vida e a arte.

A insistência na contradição entre a vida e a arte não passa da experiência de um mundo alienado e o desconhecimento da amplitude universal e da dignidade do jogo não é senão uma abstração que nos torna cegos para o entretencimento entre arte e vida. O jogo não é tanto o outro lado da seriedade, mas antes o verdadeiro fundamento vital da naturalidade do espírito, vinculação e liberdade ao mesmo tempo. Precisamente porque o que se encontra diante de nós nas configurações criadoras da arte não é a mera liberdade própria à contingência e ao excesso cego da natureza, ele consegue penetrar todas as ordens de nossa vida social, atravessando todas as classes, raças e níveis culturais. - Pois essas configurações de nosso jogar são formações de nossa liberdade (Gadamer, 2010: 56).

Costurar tecidos rompidos pelo tempo, nessa relação entre a arte e a vida, não nos garante a lembrança do que foi a trama original. Ainda assim, por esse ato de bricolagem, haverá sempre uma possível reconstrução de sentidos arquetípicos que nos unificam ao fundamental desse jogo, entre o princípio e o devir, que é próprio aos sentidos dessas memórias sensíveis.

O paradoxo do estranhamento artístico, diante da banalidade cotidiana, formula suas emoções tramando mais que apoios causais, princípios ou explicações, ao manifestar uma sensualidade fabuladora que penetra sentidos de vida e de morte, com alto grau de pertencimento ao existencial, na consequência de sua própria rítmica mnemônica que, pela ação posta em causa pelo artista, implica-se de uma figura ancestralmente conhecida: o *aedo*.

Os gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, **Mnemosine**. É a mãe das nove musas, que ela procriou no decurso de nove noites passadas com **Zeus**. Lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus alto feitos, preside a poesia lírica. O poeta é, pois, um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é no futuro. É a testemunha inspirada dos "tempos antigos", da Idade Heroica e, por isso, da idade das origens (Le Goff, 2010: 433).

O espaço atravessado pelos indivíduos, encapsulado pelo tempo, ressurgem em atos de oralidade e textualidade, manifesta-se nas inscrições visuais com uma força narrativa que, ao revés da desapareição anunciada de seus produtores, em termos de vida e morte, se mantém nas espessuras da cultura imaterial, cujo princípio de sobrevivência é paradoxalmente perene em sua efemeridade.

Um recorte na topologia da paisagem

O ato criativo, ao ser pensado nos termos de uma pulsão de origem, revela algo que, na arte, se constitui por força de uma *performance* implicada dessa causa original. Assim, a criação institui-se como uma experiência de conexão que se potencializa através de impulsos mnemônicos muito sutis. As camadas da vida se sobrepõem, estabelecendo uma distância ritmada no caos aparente desse processo no qual se impuseram aos objetos da arte. É por isso que nos interessa tratar dessas visualidades que, ao se manifestarem, não se alienam do mundo, mas o conectam em sua experiência. Obras, coisas, objetos, ações, relações, superfícies são resultantes de experiências instauradas em corpos visíveis que apontam para além dos próprios objetos como coisas em si, ainda que deles sejam indissociáveis.

A crítica dita formalista considera apenas os factores visuais, as formas, prescindindo dos conteúdos ou dos temas. Mas será legítimo desmembrar a unidade da obra de arte, considerando-a, ainda antes de a submeter a exame e a juízo, como um composto, em que uma parte é artística e outra não? Mesmo admitindo que as formas tenham, como tais, um conteúdo semântico próprio e independente do conteúdo expositivo ou narrativo, não se pode negar que a obra de arte seja uma imagem ou conjunto de imagens e que a história das imagens seja tão legítima quanto a história das formas (Argan, 1995: 152).

Pelas mais diversas possibilidades, a arte proclama sua própria sobrevivência nos objetos que materializa. Objetos que, como coisas tridimensionais ou planas, sustentam uma lógica de permanência conectada às camadas da vida em uma expressão formulada entre a subjetividade do artista e os processos relacionados ao mundo no qual passam a tomar parte. A partir do processo de criação, estes objetos, dadas as circunstâncias, poderão se conectar ao conhecimento do mundo, mas isso depende de um jogo de contingências de sua própria emergência cultural. Por isso, mesmo que não se homologuem pelas práticas habituais, os objetos da arte estão implicados em processos de investigação cuja natureza é a própria necessidade de formação.

Diversas camadas do tempo se fazem presentes em um objeto de arte; elas surgem como resultantes de outras densidades, em um corpo artístico que é constituído pela contemporaneidade de sua invenção. Essas temporalidades são também indícios de história, e de memória, que se movimentam nas substâncias internas do jogo da arte.

As marcas dessas ocorrências podem ser invisíveis ao imediato, já que não permanecem apenas nas matérias, mas, nas substâncias, exatamente por isso, se configuram em uma dialética que é própria ao sentido de permanência da arte. Uma obra de arte, tendo em conta sua fisicalidade, carrega em si processos históricos que são contíguos à sua história; isso se forma naquilo que se vê como coisa. Para perceber essas temporalidades iconológicas é preciso investigar, o que exige algo além de um simples repertório. De forma mais evidente, poderíamos trazer o caso de um geólogo que, ao observar as várias camadas de uma rocha, percebidas através de um recorte na pedra, pode ver as várias passagens de tempo que estão indiciadas

nesta rocha, ou assim como um botânico, que ao observar o tronco recortado de uma árvore, poderia prever a sua idade.

Em nosso pensamento, o fenômeno da arte tem sempre uma estrutura do ser "orgânico". Assim, todos compreendem que digamos: uma obra de arte é de alguma modo uma unidade orgânica. O que se tem em vista com isso pode ser rapidamente esclarecido. Tem-se em vista com isto o fato de se pressentir como aqui cada singularidade e cada momento no espetáculo ou no texto - ou o que quer que esteja em questão - estão unidos com o todo, de modo que eles não dão a impressão de algo colado, nem chamam a atenção como um pedaço de algo morto, de algo arrastado na corrente do acontecimento. Estas singularidades e estes momentos são muito mais centrados em uma espécie de ponto médio. Também compreendemos efetivamente por um organismo vivo que ele tenha sem si uma tal centralização, de modo que nenhuma de suas partes são subordinadas a uma terceira finalidade determinada, mas todas servem à própria autoconservação e à própria vitalidade. Kant designou isto de uma maneira muito bela como a "conveniência desprovida de finalidade", uma conveniência que é própria tanto ao organismo quanto evidentemente à obra de arte (Gadamer, 2010: 184).

Perceber as camadas do tempo, que recobrem um objeto da arte, exige além de um amplo repertório de referências, doses alargadas de intuição e sensibilidade, considerando que é necessário reconhecer diálogos, mais amplos, que recobrem os objetos da arte, e que isso poderá servir para o reconhecimento de um *hic et nunc* que faz da experiência artística uma expressão de sua própria temporalidade.

Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo. Como o pobre ignorante del relato de Kafka, estamos ante la imagen como **Ante la ley**: como ante el marco de una puerta abierta. Ella no nos oculta nada, bastaría con entrar, su luz casi nos ciega, nos controla. Su misma apertura - y no menciono al guardia - nos detiene: mirarla es desearla, es esperar, es estar ante el tiempo (Didi-Huberman, 2008: 31).

Diante desse tempo da imagem, Didi-Huberman demonstra que é preciso reconhecer que a imagem sobreviverá à nossa presença, que ela é o "elemento de futuro, o elemento da duração" (2008).

Na pintura **A tempestade**, pintada por Giorgione, os elementos iconográficos estão organizados de maneira paradoxal e misteriosa, em uma fusão entre o tempo imanente do acontecimento e o tempo memória, descrito pelo acontecido, ou seja, os tempos da pintura

e de sua narração iconográfica. Os elementos figurados na cena são ainda hoje um enigma. Já se pensou em uma descrição que poderia ser relacionada a Moisés, a Jesus Cristo, ou ainda, em uma dimensão mnemônica, poderia estar relacionada aos poetas da Grécia antiga.

Com efeito, os artistas venezianos do período tinham despertado para o encanto dos poetas gregos e o que eles simbolizavam. Gostavam de ilustrar histórias idílicas de amor pastoral e retratar a beleza de Vênus e das ninfas. Um dia o episódio aqui ilustrado talvez possa ser identificado - a história, provavelmente da mãe de um futuro herói, que foi expulsa da cidade com o seu bebê e descoberta no ermo por um jovem e cordial pastor. Pois terá sido isso, parece, que Giorgione quis representar. Mas não é por causa do seu conteúdo que o quadro passou a ser visto como uma das coisas mais maravilhosas já criadas em arte. (Gombrich, 1999: 329).



Fig. 2 - Giorgione, **A tempestade**, 1505, óleo sobre tela, 82 x 73 cm.
Acervo: Galeria da Academia, Veneza.
(Fonte iconográfica: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>)

A mãe que amamenta seu filho se percebe observada, ou pelo menos dirige seu olhar para o observador. Essa mulher, em uma iconografia cristã, poderia ser Maria com o menino Jesus, assim como a figura masculina ao lado, que se apoia em um bastão, poderia ser João Baptista. Estes elementos cristãos também podem ser encontrados nas duas versões da **Virgem dos Rochedos** de Leonardo da Vinci. Entretanto, em **A tempestade** as referências iconográficas são ambíguas; assim, o sagrado e o profano se insinuam. A mulher e o menino estão nus, e isso não corresponde à imagem da mãe de Jesus. Salvatore Settis em **La tempestad interpretada** faz uma análise aprofundada sobre a pintura de Giorgione, afirmando que a pintura precisa ser vista no seu conjunto, não sendo nem "relato nem alegoria, mas doutrina", e por isso, "os protagonistas humanos e a paisagem são ambivalentes". A relação possível com outra narrativa bíblica, associada a Moisés e não a Jesus, também é destacada.

Maurizio Calvesi ha señalado con razón que "tanto a Ferriguto como a Hartlaub (podríamos añadir también Tschmelistsch) les ha faltado basar sus hipótesis sobre la concreta plataforma de un "tema"; o sea, que no han individualizado un contexto que sirviese de soporte a los eventuales significados conceptuales del cuadro". Es éste el paso que Calvesi quiere dar presentando una nueva exégesis de **La tempestad**, en la que una densa trama de contenidos herméticos viene mediada por el tema del **Hallazgo de Moisés**. (Settis, 1990: 44)

Ocorre que, tudo isso, não parece suficiente para pensar o lugar que essa pintura vai ocupar na história da arte, desde sua relação com os próprios paradigmas que se colocavam em operação naquele contexto histórico veneziano. Como disse Gombrich, não foi em função "do seu conteúdo que o quadro passou a ser visto como uma das coisas mais maravilhosas já criadas em arte".

Embora as figuras não sejam desenhadas com especial cuidado e a composição seja um tanto rudimentar, o quadro se combina num todo harmonioso em virtude, simplesmente, da luz e do ar que o impregnam. É a luz sobrenatural de uma tempestade, e, pela primeira vez, a paisagem diante da qual os personagens do quadro se movimentam não constitui apenas um fundo. Ela aí está por direito próprio, como o verdadeiro tema da pintura (Gombrich, 1999: 329).

Embora não concordemos com a ideia de uma composição rudimentar e de um desenho descuidado para esta pintura, concordamos com a unificação da paisagem

pela atmosfera luminosa, o que não é pouco. Tratamos com esta pintura de uma descrição singular, ou mesmo premonitória, com circunstâncias relacionadas à pintura de paisagem que eram insuspeitadas naquele período. Nessa pintura, os sujeitos se harmonizam com a natureza em um ambiente compositivo em que não há predominâncias de um sobre o outro. Ao tratar a natureza dessa maneira, Giorgione vai além daqueles princípios que, sob a influência do neoplatonismo, se caracterizam pela centralidade das figuras na composição e, neste sentido, as paisagens se configuram mais como acessórios, e não como elementos de importância retórica.

A tempestade é diferente não apenas em sua relação figura (sujeitos) e fundo (natureza) com o que se produzia, vai além disso: sua narrativa é distópica, trágica, difere de uma idealidade clássica e, por isso, adere, tal como o faz Michelangelo, ao sentido anticlássico – pré-barroco e pré-romântico – previsto no drama anunciado da tempestade.

A representação de uma tempestade anunciada, com raios e céu escurecido, constitui-se como um elemento de ruptura aos princípios organizados no nascimento de um novo humanismo, operando por princípios relacionados com o sentido de uma natureza fenomenologicamente instável.

Definições a respeito dessas imagens que não apenas sobrevivem ao tempo, mas que o antecipam, estão implicadas em oportunidades muito específicas que não se revelam como memória, mas como experiência revolucionária de inauguração de uma nova possibilidade de antever o que se reconhecerá em outro tempo distinto: o futuro. Em se tratando de arte, essas demarcações espaço-temporais são possíveis, mas ao mesmo tempo se instituem paradoxalmente em relação a estes eixos cronotópicos. Por isso, não se pode ignorar a condição singularizada e perturbadora das experiências da arte, em suas próprias fissuras.

Esse outro tempo tem por nome "sobrevivência" [*Nachleben*]. Conhecemos a expressão-chave, a misteriosa palavra de ordem de toda a empreitada warburguiana: *Nachleben der Antike*. Esse é o "problema fundamental" do qual a pesquisa arquivística e a biblioteca tentaram reunir todos os materiais, a fim de compreender suas sedimentações e as movimentações de terreno (Didi-Huberman, 2013: 43).

A história da arte, em seu sentido mais amplo, guarda capítulos fundamentais para a história da cultura. Em finais do século XIX, e nos inícios do século XX, observamos uma diversificação de interesses nas pesquisas sobre a arte e a cultura, quando estas investigações passam a incluir, e a considerar, outras complexidades que não as usuais, o que serviu para repensar a própria história da arte em um sentido muito mais extenso e inclusivo, a partir de outros descobrimentos e fundações epistemológicas. Estudos transdisciplinares e interdisciplinares, no campo da filosofia, da psicanálise, da antropologia, se encaminharam para a arte, localizando-a como um território fundamental para a experiência do conhecimento do outro e sobre o próprio ser do tempo. Os estudos que foram empreendidos por Sigmund Freud, Carl Jung, Walter Benjamin e Aby Warburg (tardiamente reconhecido) foram fundamentais para o despertar de uma nova dinâmica de oportunidades conceituais para se pensar o contemporâneo em diálogo com as teorias pós-estruturalistas.

Warburg, que construiu sua história da arte em diálogo com uma antropologia da arte que ele mesmo ajudou a nascer, busca no texto literário e nas mitologias da Antiguidade as relações de *Nachleben* partindo do conceito de *Pathosformel* ou "fórmula das emoções", considerando-o como elemento de sustentação para compreender a ligação mais profunda entre o Renascimento e a Antiguidade Clássica. (Didi-Huberman, 2013) Assim, novos capítulos de uma história em processo possibilitarão que se reconheça, na própria ideia da arte, a expressão de um acontecimento em permanência, integrando a diversidade das expressões artísticas, desde sempre, a partir de seus processos mais sensíveis de eterna renovação e pertencimento coletivo.

A. Warburg observa que a arte do renascimento italiano recupera o vasto património de imagens da Antiguidade clássica, mas aquelas imagens assumem um significado diferente, de tal modo que não se pode certamente dizer que as *Vénus* de Botticelli, de Giorgione ou de Cranach sejam imitações ou cópias da *Vénus* clássicas. O instituto fundado por Warburg em Hamburgo (e depois, para o salvar da perseguição nazi transferido para a Universidade de Londres) fez inicialmente a recolha da documentação relativa à transmissão da *imagerie* clássica ao mundo moderno, mas foi-se transformando num centro de pesquisa sobre a história das imagens (Argan, 1995: 152).

As imagens da arte não se apresentam, apenas, como uma mercadoria do tempo, afinal elas tratam de construtos complexos, observando relações mediadas por experiências e, portanto, em uma relação entre vivências e supervivências estão envolvidas por subjetividades que estão implicadas na contingência das culturas e, não apenas, em um modo particular de acontecimento.

Escolhas supostamente objetivas para o elenco de uma "história da arte universal" puderam ignorar, ou mesmo submeter ao exótico, aquelas produções que, estando na margem de um sistema hegemônico, pareceram menos importantes ou eruditas. Explorando a arte, trabalhamos com detalhes, com retalhos, sabemos que podemos construir uma bricolagem, com riscos avolumados de recorrência, se aludirmos à ideia de universalidade, uma vez que a natureza desses trabalhos se configura na diversidade das poéticas, na singularidade relacional das culturas, pondo-se além de uma mera generalidade, seja por suas implicações sensíveis com o inconsciente coletivo, seja por sua espantosa ocorrência material.

Considerações finais

A ideia do tempo, como um construto que se refaz a partir de sua desapareição, implica que observemos novas oportunidades para se pensar o mundo e seu imaginário consequente, ainda que, muito dificilmente, nos seja possível conhecer materialidades que de uma maneira ou de outra não tenham sido sustentadas por relações políticas de uma sobrevivência imediata.

As manifestações artísticas como "documentos de cultura" não se assentam facilmente nessa condição prevista por Walter Benjamin para o documento como barbárie (2013). Ainda que, em muitos aspectos e ocorrências, o caráter individual de artista possa ser "um documento de barbárie", a arte por ele produzida, sendo arte, apresenta outras características que lhe merecem o acervamento. O complicador fundamental para as imensas generalizações envolvidas com a história da arte, em uma concepção "universal", situa-se no fato de as obras que sobreviveram, serem elas mesmas o relato de uma conquista e, portanto, de um pertencimento aos territórios de vencedores.

Dar aparência e singularidade ao anônimo implicará em outra revolução, a de torná-lo um vencedor. A potência da diversidade contemporânea está associada a muitos paradoxos, desde uma fragmentação extremamente comercial e rebaixada da experiência artística, até sua expansão como possibilidade em uma nova rede de acontecimentos a partir das redes digitais. A atividade relacionada ao trabalho com as imagens demanda passar ao largo dessas linhas engessadas por modelos estabelecidos por juízos de valor que, muitas vezes, estarão travestidos de teoria, tendo em conta que não se pode generalizar os modos de acontecimento em uma planificação estruturada nos termos de uma "empatia com os vencedores", o que hoje se verifica a partir de dispositivos econômicos bastante sofisticados.

Assim, é necessário quebrar a pretensão de uma falsa objetividade crítica, indo além de uma lógica de formas sobre formas, admitindo-se a presença do futuro no passado e vice-versa e mais, de considerar na globalização que os centros e as periferias. ao contrário de se dissolverem, estão cada vez mais organizados a partir de cosmopolitismos transnacionais.

Ao buscarmos uma espécie de reconhecimento hermenêutico sobre o jogo das experiências que reconhecemos como arte, não fazemos distinções históricas absolutas, reconhecendo que a contemporaneidade é por princípio um absoluto da arte e que, em sua anacronia, somos alimentados por uma necessidade de compreensão da vida, por mínima que seja.

As imagens da arte emitem uma declaração sobre lugares próprios, cujas origens são plasmadas pelos sentimentos mais insuspeitados, estando, desde sempre, apontadas para as aberturas de um claustro que as fez surgir em um imediato que reconhecemos como tempo presente. Estas imagens, pondo-se em conexão com outras continuidades, estabelecem um espaço diante do qual podemos reconhecer nossos próprios enigmas.

O interesse por aspectos presentificados na relação da alteridade com aquilo que se reconhece de seus indivíduos, seja por pulsões arquetípicas ou por inscrições relacionadas a um inconsciente mnemônico, permite reconhecer, a partir do reconhecimento de que a visualidade não é ancorada em si mesma, o

estabelecimento de conexões com outros territórios culturais em temporalidades diversas. A partir disso, o interesse pela potência das expressões autóctones vai se tornar cada vez mais presente nas investigações interessadas em deslocar-se desse eixo hegemônico de uma mirada exclusiva ou eurocêntrica.

Ainda é preciso apontar para a necessidade de um descolamento de um suposto hierárquico para a experiência cultural, quer seja baseado em uma estratificação cultural unificada por princípios civilizatórios romanizados, quer seja pela distinção entre o erudito e o exótico. Este descolamento deverá agir em favor de uma consequência mais integrada ao lugar de verdade que está reservado à potência da arte. Ao retirar desse lugar exótico tanto a visualidade popular autóctone (que não se confunde com a estereotipia comercial que se faz presente na cultura como um *kitsch* visual) como a de outras culturas consideradas a partir de uma raiz não-européia, ampliamos o ambiente da história não a favor de uma universalidade, mas a favor de uma potencialização da diferença, considerando que estas mesmas imagens devem ser reconhecidas em sua ancestralidade, em um eixo comunal que nos possibilita reconhecer a arte como uma *pathosformel* de sua própria necessidade expressiva.

As manifestações da arte, em seu anacronismo, estão associadas aos modos de vida de seus produtores em uma organicidade fundamental. Portanto, ao apresentarem sua diferença a partir das próprias histórias que vivenciam, elas permitem que se fraccione o totalitarismo de um mundo globalizado que não é real, permitindo, assim, um sentido específico de lugar que problematiza a ordem unificada como barbárie etnocêntrica, se opondo à transparência de um sistema supostamente homogeneizado da cultura, no qual sempre prepondera uma história homologada pelos poderosos sobre uma história vivenciada pelos esquecidos. A questão que a seguir se coloca diz respeito à potência da arte como expressão sensível e original, sabemos que a arte não admite relativismos, ou é arte ou não é.

Ainda que o próprio sentido de arte seja uma convenção entre os pares, e que a história da arte possa ser utilizada como um instrumento de homologação, é preciso ressaltar sua experiência como ato de pertencimento. Ao falarmos em processos de escritura sobre estes atos imagéticos, reconhecemos que a experiência da fatura da

arte é mais importante que seus próprios objetos, e que estes se identificam às próprias ruínas de um inevitável desaparecimento de seu autor, muitos sequer reconhecidos como tal. Ainda assim, não se presente nenhum sentimento fúnebre diante destes objetos.

O sentimento nostálgico de um futuro mítico (*sic*) fez com que a humanidade tenha construído para si, talvez pelo horror ao desaparecimento, sua maior fabulação na possibilidade religiosa de uma vida eterna (literatura, transmissão oral, estórias, histórias). A possibilidade da arte, que é da ordem da duração, se estabelece a partir de um jogo indistinto desse ser estar que se posiciona no devir, no recôndito de sua própria imanência expressiva. Ao pensarmos que a natureza da duração não é a de se perpetuar pela memória do seu acontecimento, mas pela causa do seu próprio acontecimento necessário, encontramos nas sutilezas marcadas pelos sentidos da representação uma causa destinadas aos *aedos*.

Partilhamos desde a falência dos purismos e das ilusões etnocêntricas, de uma nova visão sobre o mundo, do próprio acontecimento como ocorrência e devir. A micropolítica (Deleuze e Guatarri, 1996) e a micro-história (Ginzburg, 1991) demonstram que podemos entender, como um sentido plural, questões que se originam a partir da própria singularidade. Diante de uma nova condição intelectual, abolida de preconceitos, passamos a considerar os processos de investigação que nos permitem considerar o próprio imaginário (um coletivo) em sua complexa singularidade (parte desse coletivo), que se institui a partir de suas próprias ocorrências locais.

A definição de um aspecto identitário generalista no tempo da história é sofisticada e se envenena pelo sentido panorâmico das definições hegemônicas, incorrendo em uma falência prevista por se tratar de uma imposição artificial. A atualidade da arte, em sua fase "pós-autônoma", não permite que se desenhe uma linha do tempo como já se viu nos livros de história da arte.

A ideia de arte como representação de diferenças determinadas por seu lugar *in situ* aparece em pesquisas identificadas como um pensamento de mundo na arte, quando se procura o que se produz em seus próprios termos, nos lugares de origem identificados pela singularidade de suas próprias etnias. Um interesse cada vez mais

intenso sobre a arte do mundo aparece também em curadorias internacionais de importância para a cultura hegemônica, tais como a Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza que, em suas últimas edições, demonstraram um significativo apontamento em direção aos processos de alteridade da arte contemporânea.

Ainda que se possa desconfiar que este interesse pela diferença esteja identificado apenas com o esgotamento de uma expressão de originalidade da arte ocidental, e que apresentar um panorama de novidades muitas vezes é o que se impõe no conjunto de interesses atuais, a partir das megaexposições internacionais reconhecemos que essa é uma condição da arte atual que inscreve uma abertura no tempo, diante de um mundo globalizado em processo de crise de gestão.

Ainda que as novidades propiciem novos alimentos para o capitalismo cultural, em seu saturnismo, o que se atesta pela crítica e pela curadoria, em nível de visibilidade internacional, será reconhecido como material para investigar o tempo. A cena contemporânea, em sua enorme diversidade, dissolveu a noção de movimento como um procedimento replicado por um programa comum de um grupo de artistas. O que temos agora são linhas gerais, nas quais a singularidade expressiva de cada artista tende a se acomodar. Os movimentos programáticos da arte, ao que parece, perderam o sentido e sua recriação nos dias atuais nos parecerá artificial. Os coletivos de arte não são um movimento, mas uma atuação em grupo; no entanto, todos os envolvidos nestes coletivos são apenas um só e assim questionam de sua parte um certo individualismo construído pela figura do artista. Mas não há um programa definido nos termos de um movimento.

Em nossa época, quando tudo é possível, convivemos com enormes dificuldades de sobrevivência artística a partir dos circuitos da arte. As grandes exposições internacionais, pela via da espetacularização, procuram definir hipóteses de um *zeitgeist* (espírito do tempo) muitas vezes retiradas da literatura, da filosofia, ou mesmo da psicanálise, e os artistas, se calhar, podem se agrupar neste grande coletivo que tem como autor principal o próprio curador.

Diante de possibilidades contraditórias da sobrevivência no tempo, a homologia de um artista pela crítica pode acontecer ou se transformar em poeira que o vento

levanta. A condução de um artista ao sistema da arte pela ação da crítica, ou da curadoria assim exercida, ainda que apresente apenas parcialmente as mentalidades que compõem o acontecido, não se revelará no imediato, mas na história da arte, como um processo de maturação referida do acontecimento e de suas implicações, com o distanciamento necessário.

Em arte não existem vencedores ou vencidos, ainda que apenas alguns usufruam do reconhecimento do tempo, mas pode ser que seja apenas um modismo passageiro. Vejamos, por exemplo, que o jogo semântico do surrealismo, hoje tão prestigiado, parecia ser anacrônico ao ambiente das poéticas autonomistas que por décadas determinavam o juízo moderno. Os problemas do reconhecimento imediato da arte, que não pode ser entendida a partir de generalidades e espetacularizações, se relacionam às escolhas de curadores que teorizam as exposições, propondo uma visão particular de acontecimento como um sintoma de um *zeitgeist*, respondendo aos sistemas institucionais que homologam essas escolhas, ao circuito de negócios que alimenta economicamente o sistema, e mais, ao complexo dispositivo da comunicação social que divulga e transforma em memória esses atos de acontecimento. As condições de dispositivos articulados entre si, no tecido de exibição das artes visuais, implicam em uma espécie de catalogação de imagens e de acontecimentos expositivos que, ao mesmo tempo que constroem suas narrativas, se impõem sobre outras que poderiam representar acontecimentos igualmente fundamentais para o *zeitgeist* da cultura em questão.

Os sujeitos da intermediação entre os artistas e o mundo são eles mesmos afetados por uma espécie de pulsão diante do acontecimento: o *aqui e agora*. Um problema teórico que se impõe à crítica de arte, para além do juízo supostamente especializado e sensível daquilo que se põe a ver, é o da interpretação do tempo no próprio instante do acontecimento, já que é a partir dessa condição que se pode apresentar ao mundo uma hipótese justificada de sua manifestação crítica.

Expressar seu próprio tempo é tarefa involuntária do artista; sua vocação é o mundo ao qual pertence. Assim, o artista não poderia se legitimar por um modismo sempre à espreita, ditado pela crítica, pela teoria ou por interesses de mercado. Os artistas,

fiéis àquilo que sentem, não fazem concessões deste tipo; a arte é expressão de sua própria vida e de seu próprio tempo, em um processo de permanência cuja singularidade constitui o imaginário. Por isso, os tempos da teoria e da crítica, ainda que sejam mais ligeiros que o tempo da história, estarão sempre após e nunca antes da experiência da arte.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1995.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1991.

GOMBRICH, Ernest H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SETTIS, Salvatore. **La "Tempestad" interpretada**. Madrid: Akal, 1990.