

IMAGENS DIALÉTICAS

MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR¹

RESUMO

Este estudo procura analisar uma das características latente das artes plásticas contemporânea: a experiência estética e estésica na cotidianidade do espectador. Com base em estudos de Georges Didi-Huberman, pretendemos observar as imagens dialéticas, as potencialidades que estas têm em nos olhar, mesmo aquelas que *a priori* não teriam tal interesse, como o minimalismo, as quais dialogam com o passado sem, contudo, voltar-se à nostalgia. Esse procedimento não é exclusivo da contemporaneidade, porém apresenta uma importância ímpar. É por meio dessas imagens que evocamos o conceito de fratura de Greimas – acidentes estéticos na cotidianidade – para por em relação aquelas imagens com essa vivência.

Palavras-chave: Estética, Imagens Dialéticas, Pós-modernismo, Regina Silveira, Nuno Ramos

ABSTRACT

The aim of this essay is to analyze one of the latent characteristics of the contemporary plastic art: the aesthetic and aesthesia experience in the daily basis of the audience. Based on Georges Didi-Huberman's studies, it will be observed the dialectical images, the potentiality that these images have in watching us, even those that *a priori* don't have such objective, like the minimalism. These images establish a dialogue with the past, without becoming nostalgic. This procedure is not exclusive of the contemporary period; however, it presents a singular importance. It is through these images that it will be evolved Greimas' concept of fracture – aesthetical accidents in daily routine – in order to relate those images to this living experience.

Keyword: Aesthetic, Dialectical images, Pos-modernism, Regina Silveira, Nuno Ramos

¹ Doutorando em História da Arte na UNICAMP e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP; Membro do corpo editorial da Revista Ghebbh. O autor de *Identities Cruzadas*, no prelo, com lançamento previsto para maio/junho 2009.

Uma das marcas de nossa contemporaneidade artística é a vivência, ou melhor, a experiência estética e estésica. Indubitavelmente, em toda a história da arte, o espectador esteve presente, e lá vivia sua experiência. No renascimento, por exemplo, marcado matematicamente pela força da perspectiva, forçava o espectador a ver uma determinada obra sob um ponto de vista específico, que apenas ele seria o correto; no fim do séc. XIX, o impressionismo, em seu jogo óptico com o espectador, propunha uma outra maneira especial de interação. Porém, o que almejamos são “distintos modos do corpo atuar como participante, só que, nesses outros, ele atua não apenas no fazer receptivo, porém, integrando igualmente o fazer emissivo da obra” (OLIVEIRA, 2002, p. 193). Nesse ponto, somos incitados a pensar em diferentes investidas na arte contemporânea, como as diversas instalações nas quais o espectador é convocado a participar. Contudo, visamos a uma arte que atua na cotidianidade, aquela que se funde com o dia a dia do passante/espectador.

Se por um lado a arte “retorna, por uma parte, ao privado ou ao semi-coletivo”, ela se abre de outro para a experiência estética. Ressaltemos alguns casos como a exposição *Claraluz*, de Regina Silveira ou um pouco mais distanciado de nós *Sem Título*, de Robert Morris em sua produção de vapor em 1968-69, nos quais o espectador vê o seu entorno cotidiano ressemantizado, naquele, um banco (Centro Cultural Banco do Brasil) embora estivesse com suas estruturas mantidas, o prédio foi re-configurado pelo fazer da artista; neste outro caso, apenas vapor, fumaça exala em um parque.

É o que Greimas (2002)² chamava a atenção em seu último livro (se considerarmos que os posteriores foram escritos em parceria) – *Da Imperfeição* –, em que no qual o autor apontava para pequenos movimentos estéticos que estão presentes em nossa cotidianidade. *Fratura*, assim denomina o autor o momento em que há um “corte” na rotina na qual a semântica é re-configurada, não apenas no que diz respeito ao entorno do espectador, como o seu próprio viver. Em nosso caso, presente

² Acreditamos que a semiótica greimasiana, nos desenvolvimentos propostos no livro *Da Imperfeição* de A. J. Greimas, embora comumente criticada e tachada de tautológica se tornou uma importante ferramenta para o estudo das artes plásticas contemporâneas; sobretudo para as especificidades que por ora privilegiamos aqui.

na cotidianidade pelas incursões de artistas; feitas para causar o “acidente”, a “fratura” no espectador. Um caráter que se distancia da utopia moderna já que esse

“exclui toda memória; não é ‘arcaica’, se quiserem entender por essa palavra uma nostalgia do sonho passado, do sonho de origem. Ela é dialética, porque procede como um momento de *despertar*, porque fulgura o chamado na memória do sonho, e dissolve o sonho num projeto da razão plástica” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 193).

São imagens – ou obras – dialéticas nesses termos, momento em que a obra torna-se uma “imagem autêntica”.

É válido ressaltar que, mesmo na utopia moderna – em termos da constante novidade absoluta, na qual nada se reportaria ao passado – há imagens dialéticas. Não se trata de um fator puramente contemporâneo. Gauguin, ao evocar a arte egípcia (compondo figuras à maneira da lei da frontalidade egípcia), não procurava “retornar às fontes, e, sim, superar dialeticamente tanto a plasticidade ocidental, quanto aquela mesma sobre a qual punham um olhar absolutamente novo”³. Se Jacques-Louis David retomava na forma e no conteúdo o modelo clássico, e por isso possa ser tachado nostálgico (contudo, nostalgia usada para superá-la – logo, não se tratava de algo retrógrado), avançava dialeticamente aquele modelo. Vide *O juramento dos horácios*, de 1784, se tomássemos por uma leitura insuficientemente tautológica – do tipo *What you see is what you see*, como queriam alguns minimalistas americanos – não poderíamos aceitar o fato de que David se tornou o grande pintor da revolução francesa. O clássico não entrava por acaso em seus pincéis. Na mesma proporção que o paleo-cristianismo se reportava às representações de divindades clássicas, em alguns casos, a figura de Cristo era apresentada notoriamente influenciada pelas antigas imagens de Apolo.

Assim como Greimas na sua explanação do conceito de *fratura*, procederemos nos utilizando de alguns exemplos da literatura, para abordarmos a especificidade das imagens dialéticas em nossa contemporaneidade.

³ Op. cit., 1998

Vitangelo – personagem de *Um, Nenhum e Cem Mil*, de Luigi Pirandello – foi surpreendido por sua mulher ao ser informado de uma possível anormalidade em seu nariz que supostamente caía “para a direita”.

“Assim começou o meu mal. – diz o nosso inquieto personagem. Aquele mal que em breve me reduziria a condições de espírito e de corpo tão miseráveis e desesperadoras que certamente me teriam matado ou enlouquecido – caso eu não encontrasse nele mesmo (como direi em seguida) o remédio para a minha cura” (PIRANDELLO, 2004, p. 24)

Essa fratura na vida de Vitangelo, como ele mesmo diz, foi o remédio para a cura. Para a cura de sua crise de identidade. O que vemos operar é a quebra do auto-conhecimento que Vitangelo resguardava e, a partir desse ponto – embora retornasse à vida – um novo mundo se abria diante de seus olhos. Todo o seu entorno estava ressemantizado, “a ruptura da isotopia estética e o retorno à “realidade”. Contudo, uma volta à realidade diferente da que o personagem antes estava inserido.

Não há como não citar (e Greimas também o usa como exemplo) o livro *Palomar*, de Ítalo Calvino (1994, p.8). Nas diversas situações nas quais encontramos o senhor Palomar (em suas férias; na cidade; em seus silêncios), o olhar auspicioso do personagem, em pequenos detalhes, ultrapassa a própria imagem e, como nos diz Georges Didi-Huberman, a imagem o olha. Não apenas o seio nu – pelo qual o personagem se sente constrangido em sua olhadela e se esforça para que o seio entre em perfeita comunhão com a paisagem, para que ele possa passar sem olhar para aquela espécie de imã – de uma linda mulher que o olha, mas também na praia isso acontece, onde “em suma, não se pode observar uma onda sem levar em conta os aspectos complexos a que essa dá ensejo”.

Se para Vitangelo o que era potencialmente um “defeito” na harmonia de seu corpo gerou o desconforto que acabou por ressemantizar sua vida; para Palomar, o desconforto se dá puramente sensitivo, impressionista poderíamos dizer. A partir da inquietação do olhar de Palomar, seu entorno é mudado, e um novo mundo com novas inquietações é configurado.

“Contudo, o senhor Palomar não perde o ânimo e a cada momento acredita haver conseguido observar tudo o que poderia ver de seu ponto de observação, mas sempre ocorre alguma coisa que não tinha levado em conta” (CALVINO, 1994, p.8)

Ainda no âmbito da literatura, a personagem do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago (1995, p. 84) é a única pessoa que se mantinha enxergando, enquanto uma cegueira branca, “que parecia leite”, tomava conta de todos os outros personagens. No fim do romance, todos – tão misteriosamente quanto perderam – recuperam a visão. Nesse entremeio, também é um novo mundo que brota diante de tal fratura, contudo em especial, para a personagem.

“Se antes de cada acto nosso pudéssemos a prever todas as conseqüências dele, a pensar nela a sério, primeiro as imediatas, depois as prováveis, depois as possíveis, depois as imagináveis, não chegaríamos sequer a mover-nos de onde o primeiro pensamento tivesse feito parar” (SARAMAGO, 1995, p. 84)

É a mesma percepção do entorno vivido que é alterada, aqui num embate mais diretamente filosófico que os precedentes. São as fraturas que nos dão referências para outros mundos. No deslocar da cotidianidade, da inalterabilidade, que se sai do atrofiamento dos sentidos para novos horizontes. “Esta referência a um outro mundo possibilita a criação de novos mundos estéticos ou sociais” (GEBAUER e WULF, 2004. p.15)

Cabe-nos retornar à discussão nas artes plásticas. O objetivo almejado a traçar tal explanação literária e ter como arcabouço exemplos significativos de “fraturas”, é avançarmos em nossa idéia das especificidades das imagens dialéticas na contemporaneidade. Os desenvolvimentos das correntes artísticas (principalmente da segunda metade do século XIX em diante) extrapolaram os limites do termo “objeto artístico” alargando-o. Em seu livro *A Arte depois das Vanguardas*, Ricardo Nascimento Fabbrini (2002) demonstra-nos a qual grau de esgotamento chegou o modernismo tardio (que seria a ponte para o pós-modernismo, segundo o autor).

Esse esgotamento do “choque na sociedade burguesa” no buscar absolutamente o novo, levou a arte para outras esferas. Pensemos por exemplo nos diversos grupos

de *performances*, que muitas vezes executavam obras com extrema violência, em que, até mesmo o corpo dos artistas sofria lesões – o que levou o crítico brasileiro Mario Pedrosa a encarar essa fase com muita desconfiança do que ela poderia trazer –, ou mesmo nos *happenings*, acontecimentos não apenas restringidos aos museus e galerias, mas aberto também às ruas. Notoriamente, esses movimentos não foram exclusividades de uma arte estrangeira. Em nosso território, nessa mesma época, artistas como Hélio Oiticica (tropicália; parangolés) e Lygia Clark (máscaras; bichos) propunham uma interação outra que levava a arte também para fora dos museus. Fabbrini chega a nos dizer características da arte contemporânea que se assemelha ao que chamamos por imagens dialéticas. Para ele, há traços modernistas na arte contemporânea (traço dada-conceitual; pulsional etc.), porém, como ressaltamos acima, não se trata de uma nostalgia da arte passada – não apenas a arte moderna como toda a história da arte –, pois, em alguns casos, é ultrapassada a proposta modernista para um diálogo que, como bem observou Teixeira Coelho, no livro de Regina Silveira, *Corredores para Abutres*, está na história da arte em que o *Genius* poderia olhá-lo. Um crítico e historiador alemão pergunta-se mesmo se depois de todas essas mudanças (incluindo aqui o esgotamento do modernismo) estaríamos ainda diante de uma história da arte, e audaciosamente, propõe o fim da história da arte, pois a arte contemporânea manifestaria uma tomada de consciência da história da arte e, já não atende as investidas progressistas de sua estrutura. (BELTING, 1987).

Esse esgotamento pode ser analisado por diversos pontos. O uso de materiais diversos também corroboraram para as incursões na cotidianidade das artes plásticas (materiais como a luz; terra; roupas; etc., e também a utilização do imaterial⁴. “No seio do que ficou convencionalizado chamar por artes plásticas, a evolução da pintura nos parece totalmente sintomático da evolução dos materiais nas artes⁵ .

Os trabalhos oriundos da *Land Art* – que talvez foram os pioneiros com trabalhos de site-specific –, são um exemplo da utilização diversa que os materiais ganharam no decorrer do século XX. Basta lançarmos nossos olhares para o clássico trabalho de

⁴ Cf. Florende de Mèredieu. **Histoire Matérielle et immatérielle de l'art moderne**. Paris. Larousse. 2004. Nesse trabalho a historiadora francesa traça uma história “periférica” da arte. A partir dos movimentos modernos ocorridos no início do século XX, a autora passa pelas grandes transformações no âmbito dos materiais empregados para a feitura de obras diversas.

⁵ Mèredieu, Op. Cit. 2004, p. 37.

Robert Smithson, de 1970, intitulado *Spiral Jetty*, em que o artista se utiliza de materiais naturais para interferir na própria natureza. Em trabalhos como os de Smithson, percebemos uma tendência para a cotidianidade nas artes visuais.

Porém, pensamos que ainda não foi atingido o grau de acuidade que temos como objetivo. Para tanto, exploraremos duas exposições ocorridas no mesmo lugar em São Paulo, ambas com características semelhantes e que corroboram para nossa hipótese: *Claraluz*, de Regina Silveira e *Morte das Casas*, de Nuno Ramos. Nesses exemplos, tornam-se mais evidente as investidas na cotidianidade que temos como fulcro da característica das artes plásticas contemporânea.

Regina Silveira, em seu percurso artístico, vem explorando a questão da representação insistentemente sua obra. Já em 1982, realizava uma primeira instalação com o nome de *In Absentia*. Tratava-se da projeção da sombra de um cavalete que não estava lá, uma presença (do cavalete) marcada pela própria ausência do objeto responsável pela sombra. As pesquisas e as perseguições de Regina Silveira a levaram à exploração de outros materiais e a integração entre a obra e o espaço arquitetônico em que a obra é instaurada. Como em *Solombra* – instalação *site-specific*, no SESC Pompéia – na qual a artista se utiliza da arquitetura para compor sua obra. O mesmo acontece na última exposição de Regina – *Lúmen* – em Madrid. O Palácio de Cristal ficou inteiramente submetido ao querer da artista.

Assim, também, é o caso de *Claraluz*, em que o dado básico da materialidade consiste em feixes luminosos lançados por projetores especiais que dialogam com a arquitetura, em uma integração de linguagens conduzida com uma rara maestria pela artista. Toda a iluminação do prédio foi anulada, inclusive da clarabóia. Nessa clarabóia, por exemplo, foi posto uma lona preta na parte superior para que a luz natural não invadisse no prédio. No térreo, tínhamos a instalação principal da exposição chamada *Lúmen*. Um projetor derramava uma luz em todos os andares do prédio: era a projeção da própria clarabóia, esfacelada, fragmentada. O projetor foi posto na frente do enunciatário que, de prontidão, percebia de onde vinha o engodo visual.

Ainda no térreo, a instalação *Luz/Zul* fazia um outro paradoxo visual, a palavra luz que aparentemente saía da janela, na verdade, era fruto de um outro projetor posicionado a poucos metros de distância. No subsolo, uma espécie de continuação de

Lúmen, a instalação chamada *Luminância*, posicionada no antigo cofre do CCBB. Das portas do cofre, emanavam luzes que continuavam pelo chão e parede do subsolo, com a imagem também da clarabóia fragmentada. No andar superior, *Pulsar*, *Quimera* e *Doublé*. O primeiro: uma caixa de fósforos *Fiat Lux* com uma estrela recortada, fazia referência à estrela ao lado, que, por sua vez, era lançada por um outro projetor. Em *Quimera*, uma falsa lâmpada derrama sombra ao invés de luzes no prédio. Na última, um cubo verdadeiro faz referência para outro cubo, fruto de outra projeção, dois objetos, dos quais um imaterial.

E, finalmente, no último andar, *Lunar*, uma projeção em DVD cobria uma sala com dois globos que mudavam de posição e tamanho no meio de um barulho ensurdecido. Podemos dizer que, no momento em que o prédio era fitado de fora, a obra começava a atuar. Logo se identificava que algo fora do contexto cotidiano daquela arquitetura acontecia. O prédio já estava sob interferência de *Claraluz*, pois se mostrava evidente que dentro do prédio tudo estava escuro/apagado, todas as luzes foram anuladas e as únicas fontes de luzes eram as instalações que reluziam uma parcela do prédio. Os sujeitos que têm nesse entorno do centro antigo paulistano, seu local de convivência diária num projeto de experiência vivida geram familiaridade com a freqüentação do local, e o transformam com a re-significação de seu espaço cotidiano, dos seus viveres.

Interesses análogos podem ser encarados na exposição *Morte das Casas* de Nuno Ramos (2004), que aconteceu no mesmo local de *Claraluz*, no Centro Cultural Banco do Brasil. Os trabalhos de Nuno Ramos são marcados por uma variada e intensa produção. Suas obras da década de 80 nos mostravam um artista engajado no abstracionismo e em pinturas gestuais. Dessa fase, percebemos que as pinturas que ele executava estão longe de serem consideradas, como muito acontece com a fervorosa década artística de 80, “vazias”. Voltaríamos aqui a discutir um ponto já estabelecido nesse estudo: o da leitura insuficiente tautológica que tanto Didi-Huberman nos chama a atenção. São pinturas canibalescas que deglutem tudo o que está em sua frente, ou melhor, devoram os próprios elementos constituintes da feitura das artes plásticas. Como se quisesse nos mostrar que a pintura já extrapolara os

limites historicamente impostos a ela; em suma, na pintura, estariam elementos que não cabem mais nela própria.

Em *Morte das Casas*, assim como Regina Silveira, Nuno Ramos “toma” o prédio do Centro Cultural Banco do Brasil. O espectador era convocado também à distância, porém, não por meio da visão, e, sim, da audição. Ao passar perto do CCBB, o espectador em potencial escutava trechos do poema *Morte das casas de Ouro Preto* de Carlos Drummond de Andrade. Havia também um enorme barulho de água. Ao entrar naquele espaço, o espectador se deparava com uma “chuva” que caía literalmente dentro do edifício. A água que derramava do teto caía no chão e, com as características da arquitetura, formava uma espécie de piscina-lago cuja água amiúde respingava nos espectadores. “Nuno promove a comunhão dos contrários. A chuva ignora o telhado e cai do lado de dentro, incomodando e surpreendendo. Assim como o asfalto negro se choca com o verde da mata em Clado, obra monumental criada para o projeto de instalações permanentes do Museu do Açude, na Floresta da Tijuca, Rio de Janeiro” (NAME, 2004).

Essas reformulações semânticas proporcionadas por aquilo que chamamos de *fratura* – sobretudo se pensarmos nos frequentadores daquele espaço: executivos em sua hora de almoço; apreciadores das artes plásticas que não pertencem àquele entorno e pessoas de toda a sorte –, tratam de imagens dialéticas que operam no próprio cotidiano do espectador. Assim como nas diversas investidas mostradas a partir da literatura, temos essa tendência latente na contemporaneidade das artes plásticas. O olhar inquieto de Palomar ou a desconfiança que Vintangelo possuíam do mundo eram decorrência da fratura em seus cotidianos.

O público (espectador das artes plásticas contemporânea) deve ser repensado também, uma vez que a obra está num lugar não-privado e de grande acesso (centro da cidade de São Paulo) que não necessariamente está acostumado, ou esperando, como os acidentes estéticos em sua cotidianidade, tampouco esperando-os.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTING, Hans. **The end of the history of art?** Chicago: University of Chicago, 1987.

CALVINO, Ítalo. **Palomar**. Trad. Port. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GEBAUER, Günter; Wulf, Cristofh. **Mimese na cultura**. São Paulo: Annablumne, 2004.

GREIMAS, Algirdes Julien. Da imperfeição. São Paulo: Hackers, 2002.

MEREDIEU, Florence de. **Histoire Matérielle et immatérielle de l'art moderne**. Paris : Larousse, 2004.

NAME, Daniel. **Nuno Ramos, a comunhão dos contrários**. São Paulo: CCBB, 2004.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. "A interação na arte contemporânea". In: **Revista Galáxia**. São Paulo: EDUC, n. 4, 2002.

PIRANDELLO, Luigi. **Um, nenhum e cem mil**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.