

Arte: rito do desconhecido

Gilton Monteiro dos Santos Jr.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

O estudo trata da categoria do *desconhecido* que designa o modo de proceder, pensar e entender a arte contemporânea e sua relação com o complexo campo da cultura. Procuramos pensar esta categoria como uma espécie de agnosia, produtora da extemporaneidade do fenômeno estético. É assim que ela acaba estimulando nossa experiência com as obras e, paradoxalmente, produzindo sua contemporaneidade num momento histórico que denominamos pós-experimental. Para refletirmos sobre o estatuto do desconhecido elegemos trabalhos dos artistas Nuno Ramos e Nelson Félix.

Palavras-chave: arte contemporânea; experiência; desconhecido.

Cette étude traite de la catégorie de l' inconnu qui désigne le mode de procéder, penser et comprendre l' art contemporain et sa relation avec le complexe champ de la culture d' aujourd'hui. Nous pensons cette catégorie comme un genre d' "agnosie" qui produit l' intemporalité du phénomène artistique. C' est ainsi qu' il stimule notre expérience avec les oeuvres et engendre sa contemporanéité dans ce moment historique pós-expérimentale. Pour développer ce sujet nous sélectionnons les travaux des artistes Nuno Ramos et Nelson Felix.

Mots-clés: art contemporain; expérience; inconnu.

Sob inúmeros aspectos, os dias atuais são marcados pelo paroxismo do desencanto moderno e suas consequências para a vida do espírito. Essa vida cultural atravessada pelo crivo científico desenvolve padrões normativos de comportamento apoiados em formas de uso utilitário dos seus recursos materiais. A arte sempre se viu no embate direto e indireto com os valores propagados por esse processo cultural e seu comportamento utilitarista e de consumo. É face à lógica volátil inerente a tal sistema de produção e base econômica, que a “novidade” passou a reger o regime de representação vigente na arte moderna desde as primeiras décadas do século XX.

As revoluções formais desencadeadas no curso do último século convocavam o sujeito a um tipo de fruição com o fenômeno artístico avalizada pelo regime do “novo”, tendo como princípio o recalque da tradição. Tudo isso quando o estranhamento já fazia parte do *métier* dos artistas, ocasionando o propalado mal estar do público para com as telas de Manet e Courbet, em meados do século XIX. Novidade e estranheza consistem ambas em qualidade e estratégia com as quais a arte estaria desde então lidando.

Quando o teórico da forma Viktor Chklovski desenvolve sua reflexão acerca do *estranhamento* enquanto recurso e predicativo da mimesis moderna, o que estava em jogo, entre outras coisas, era a propriedade da novidade apresentada pela forma artística. Na visão deste crítico, esta novidade seria menos resultado da manifestação de um conteúdo do pensamento historicamente original, do que uma consequência do modo como o artista faz uso das ideias e, eu diria ainda, das “técnicas” que herda do passado. Boa parte da batalha de Chklovski é travada contra os abusos da lírica romântica e sua concepção expressiva do ato criador. É muito por conta de suas ambiguidades, complexidades e sagacidade que o pensamento romântico enche de dificuldades teóricas a estética moderna. Fundamental na teoria de Chklovski, no entanto, é a mudança de prumo que o ideário construtivo – o qual ele foi certamente um dos responsáveis por criar – proporciona à sua leitura do gesto criador. Em sua crítica Chklovski dará ênfase ao “processo”, ou “procedimento” (termo do qual se vale) como princípio da ação criativa, de modo que a leitura materialista proposta em seu pensamento atinge em cheio o cerne do idealismo que marcava a concepção solipsista da criação.

Essa chave de leitura construtiva foi decisiva para as poéticas que integraram as diversas propostas surgidas entre os anos de 1950 e 60, levando ao limite boa parte dos projetos e do modo de ação da arte moderna¹. Mas a título de uma compreensão histórica é necessário observar que, além de uma concepção do fazer artístico, a ideia de “estranhamento” tal como exposta por Victor Chklovski marca um modo de funcionamento da forma: o que esta exprime com seu aspecto insólito, com sua aparência inabitual é uma reação à estrutura através da qual toda percepção se constitui. Sabe-se que o esforço teórico de Chklovski é traçar aquilo que ele mesmo

¹ Sobre essa questão ver FOSTER, Hal. *Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?* Em: *The Return of the Real*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

define como “*lei geral da arte*”, tomando o “*estranhamento*” como uma característica central da forma artística moderna.

Reagindo às nossas estruturas perceptivas e cognitivas, o *estranhamento* formal da arte se via em contraponto com as imagens e objetos em circulação na cultura, gestores de nosso imaginário social. Isto porque a forma artística se coloca à parte das transações sob as quais esses dados culturais, vernaculares são comercializados e naturalizados em nosso ambiente, reiterando o estado-de-coisas do mundo. Caberia à arte no contexto de uma sociedade marcada pela reprodução técnica das imagens realizar um abalo das convenções que afirmam e reificam seu sentido no campo da cultura.

Daí que para Chklovski o *estranhamento*, enquanto uma qualidade da forma artística promovia sua repercussão estética no âmbito da cultura, lacerando o automatismo perceptivo e dilatando o processo de significação da obra. Óbvio que, em última instância, os custos desse empreendimento recaiam sobre a apreciação dos trabalhos, uma vez que emanavam diretamente da forma artística: era a recepção que deveria arcar com as consequências, e extrair daí seus frutos, uma vez que estava sendo modificado o jogo cultural e até social da arte.

Vista de hoje, a orientação de Chklovski guarda boa dose de atualidade, sobretudo no que diz respeito ao fator semiótico do fenômeno estético. Parte disto deve-se ao fato de que, salvas as peculiaridades de nossa época, ainda reside entre nós elementos típicos de uma cultura moderna. Por outro lado, há também o fato de que, talvez, assimilamos de modo um tanto inconsciente, procedimentos modernos que se naturalizaram no imaginário estético e que foram decisivos na redefinição de nossa compreensão da arte.

Se há algo passível de ser censurado na fina elaboração teórica de Chklovski, isto consiste no próprio ideal do novo que serve de fundo ao seu pensamento. Fora isso, há toda exaustão histórica que parece liquidar, hoje, com a própria operação de sentido com a qual o novo está implicado. Diante de alguns trabalhos de artistas atuais como Nelson Félix e Nuno Ramos, para ficar entre os nossos, o que muda é justamente o procedimento semiótico em jogo em sua elaboração formal, e, conseqüentemente, a própria ideia de forma que circula ali.

Como sabemos, uma das pretensões da razão ilustrada do ocidente foi usurpar a verdade celeste da custódia do aparato místico, buscando esclarecer a mecânica interna de todos os fenômenos. Nesse processo, a *verdade* se reduz àquilo que foi atravessado pela luz do esclarecimento e devassado em nosso horizonte epistêmico. Essa visão positiva do saber estará urdida no sistema de produção capitalista burguês, fundindo a razão moderna na lógica utilitarista que marca o modelo prático da vida social. A empresa mimética inerente à arte deverá ter que se confrontar, de um lado, com essa instrumentalização do modo de vida, e de outro, com os critérios afirmativos que regem a ciência, legitimando certo tipo de conhecimento (e verdade associada a ele).

Perfeitamente consciente das manobras modernas, Sigmund Freud, em um texto célebre, dedica atenção ao desconhecido, sem necessariamente igualá-lo ao novo moderno. Num viés muito específico, e distinto do que foi considerado por Chklovski, ele dá a entender que a sensação de inquietação (ou estranhamento) disparada numa dada circunstância estaria relacionada com a manifestação de algo na verdade bem familiar ao homem, mas que permanecera reprimido no curso de sua vida. Nessa ótica, o estranhamento seria nada mais que uma angústia gerada pelo retorno de uma expressão emocional contida. Trata-se da manifestação de um afeto que em alguma circunstância da vida (uma circunstância que nunca existiu, observa Harold Bloom) fora experienciado e frenado pelo sujeito. Assim, o sentimento do "estranho" não estaria propriamente associado a fenômenos lúgubres, uma vez que estes podem consistir em experiências existencialmente inéditas. O que fica dito por Freud é que "o não-familiar não é, na verdade, nada de novo ou estranho, mas algo familiar e bem estabelecido na mente, e que só se torna estranho por um processo de repressão"².

Ora, o que uma cultura afirmativa de entretenimento, consumo e informação publicitária como a nossa produz de imediato é uma série de recalques à imaginação (estética, em particular). Como bem observou o filósofo Theodor Adorno, não se trata de uma cultura (a de massa moderna) que estimule a diversidade, em absoluto. Trata-se antes de uma lógica cultural que insiste afirmação do mesmo³.

Esse Desconhecido Contemporâneo

O estatuto do desconhecido de que tratamos aqui é iminentemente histórico. Isto quer dizer que ele apresenta peculiaridades quando, por exemplo, é defrontado com outros tipos de *dúvidas* e agnosias produzidas pela arte ao longo da modernidade. Como vimos o horizonte teórico no qual a mimesis moderna se formula vinha amplamente avalizado, entre outros, pelo ideal do novo, que não demorou a se converter em tradição no quadro do pensamento estético do século XX. Em todo caso, esse *novo* moderno foi o promotor de uma pá de significativas transfigurações no âmbito da arte. Ele redefiniu radicalmente o modo como ela vinha sendo produzida e consumida (econômica e simbolicamente), enfim, culturalmente processada em meio ao complexo conjunto de transformações que se abateram sobre a sociedade ocidental moderna.

O transtorno semiótico acarretado pelo desconhecido é fruto, no entanto, da vulnerabilidade do aparecer da obra, isto é, daquilo que ela faz representar. Trata-se de uma crise semântica desferida pela mimesis contemporânea. A questão, mais complexa do que aparenta, reside no modo como os trabalhos são percebidos, como se deixam significar. Pois é inerente ao aparecer da arte contemporânea uma espécie de aventura hermenêutica, com todas as coerências e ambiguidades que lhe são contingentes. Óbvio que tal aventura está intrinsecamente relacionada ao modo como o fazer artístico se compreende hoje. Enquanto processo abissal de produção e

² Bloom., op. Cit. pág. 114

³ Adorno, op. Cit. pág. 117.

desdobramento da linguagem é ele que impõe uma recepção contingente e processual do trabalho.

De saída essa questão nos força a entender as características do *desconhecido*. Ou seja, devemos estar atentos à maneira como ele se mostra, ao que ele põe em jogo, ao que ele implica no tocante à mimesis, à relação com o tempo e o espaço. E por consequência, ao entendimento da obra, à sua presença e legitimidade no atual contexto histórico. Tudo relacionado, claro, a uma espécie de esquivas epistêmica que a arte vive a executar. Nessa esquivas, nessa indefinição com a qual se mantém fiel, desafiando nossa capacidade de apreendê-la em qualquer perspectiva que seja (ontológica, semiótica, hermenêutica ou sociológica) as pesquisas estéticas conservam sua atualidade, digo sua vigência um tanto refratária à cultura, as condições de sua recepção por parte de um público. Somente assim se impõe a compreensão histórica, crítica e teórica de seus termos.

Numa época quando passamos a duvidar inclusive das estratégias que conduziram ao ceticismo que se mostrou, em nosso caso, decisivo para as pesquisas artísticas que viemos a identificar como contemporâneas; quando categorias como instalação, modos de intervenção, interação e até crítica se mostram aparentemente obsoletas, o obscurecimento que marca o fator estético parece oportuno à eficácia desse tipo de atividade (a artística) em nossa sociedade. Em face de uma situação marcada pela predominância de interesses pouco nobres no que diz respeito à produção do simbólico e ao empenho da imaginação, o desconhecimento da qual a arte se vale parece menos obstruir que arejar. Em todo caso, não se trata de atualizar ideais típicos do nosso imaginário burguês, mas sim de tirar partido daquilo que permanece como seu refugio: o pensamento.

Herdeira dessa tradição de estranhezas que marca o percurso da arte moderna, a noção de desconhecido nos convida a cada momento a pôr em movimento nossas ideias de arte, do fazer artístico e de tudo o que seja inerente ao fenômeno estético hoje. Define o lugar da arte para além do horizonte epistemológico da ciência e gnosiológico da cultura, mas em tensão com ambos. Marca, assim, a atual situação imposta ao fenômeno estético em meio às formas de saber. Para tecer uma consideração mais pontual de seus termos vou partir de algumas observações extraídas de trabalhos de Nelson Félix e Nuno Ramos.

No caso de Nelson, trata-se de alguém que lida de modo desvolto com os espaços expositivos em que suas esculturas são formuladas. Para alcançar a forma, suas peças – cuja aparência sempre surpreende pelo apuro técnico empregado em sua elaboração – envolvem fisicamente o ambiente em que estão dispostas, engendrando uma topologia discreta, mas em decidido encontro com o mundo. Na verdade sua lógica formal é indissociável do ambiente. Ao contrário, ela se integra a ele e até mesmo o produz. Epígono dos experimentos de linguagem que animaram a geração imediatamente anterior à sua, o artista formaliza suas esculturas através de uma sintaxe plástica expandida, de modo a envolver segmentos do circuito de arte e de áreas extrínsecas a ele.



Fig.1 Nelson Félix, *Camiri*. Museu Vale - ES. 2006

O que vale aqui para nós, no entanto, é a maneira como seus trabalhos, ao se formularem *in situ*, põem em cena aspectos do regime de significação com o qual estão implicados. Tudo é relativo à solução formal que é ensaiada a cada instante, a cada nova exposição. Podemos dizer que o trabalho leva adiante os questionamentos sobre os modos de "funcionalidade" da escultura moderna e contemporânea, problematizando as condições de espacialidades que põe em jogo. Suas obras apelam sempre a uma relação, se não tensão, físico-mental com o espaço. Relações que orientam sua apreensão formal, seu entendimento e teor de significância, portanto. A "elaboração", que não raro envolve complexos procedimentos, sempre considera a "situação expositiva" que o percurso de sua concepção toma como problema, ou melhor, como elemento constitutivo dos próprios trabalhos, estando implicada aí a disposição das peças escultóricas que o artista produz.

O tratamento formal não submete os trabalhos a critérios fenomenológicos de percepção dos materiais com os quais trata. Em inúmeros momentos estes carregam o peso, a densidade simbólica da qual são historicamente investidos. Trata-se, portanto, de uma abordagem "objetiva" dos materiais, onde propriedades imanentes e substâncias historicamente sedimentadas irão se entrelaçar para dar aval à significância da forma.

A formalização sob a qual o trabalho viabiliza sua "percepção" opera sob um regime performático. Sua desconfiança de uma solução formal absoluta está implicada com o caráter um tanto aberto e, portanto, indeterminado de seu processo criador, num sóbrio jogo com o desconhecimento de seu vir-a-ser.



Fig.2 Nelson Félix, *Cavaliças*. Parque Lage - RJ. 2009 – 2010.

Já o artista Nuno Ramos, no tocante ao seu modo de proceder parece não olhar pra trás. Segue agindo em meio a decisões que são tomadas ali, no embate direto com seus quadros, com os materiais os quais eleger para a elaboração do trabalho – sem um antes e um depois que possam lhe conferir um *lugar*, um *dado*. Imerso e atento às qualidades, às propriedades destes materiais, extraindo deles as nuances alcançadas em sua tessitura, o artista nos confere algo específico e relativo, já que tudo ali está em relação.

As tonalidades das cores, o brilho, a resistência dos materiais, sua flexibilidade, sua maleabilidade entram em estranhos acordos e desacordos. Um senso construtor apaga de imediato o aparente caos que poderia estar reinando no conjunto. E, claro, se trata de um conjunto, tal como uma orquestra, cujos diferentes timbres sonoros dos instrumentos acabam dando corpo a uma sinfonia.

Mas essas “construções” deixa manifesta uma visão pouco formalizada do mundo, muito tocada pela incongruência e ambiguidades da vida. Diria até pela impossibilidade de uma harmonia universal. Seu olhar, ou ainda, seu pensamento plástico parece ter

adquirido distância suficiente de nossa história recente para se desfazer dos mitos construtivos, sem, no entanto, jogar com seu contrário.

Não se trata, portanto, de aversão aos programas racionalistas e de uma volta às vibrações dadaístas com seu descrédito sobre a razão. Estes quadros não pretendem convocar as versões místicas da cosmogonia pré-ilustrada.

Sem aflição, algo aqui evoca sim o tom esgotado dos resíduos de escolas de samba, cujo ritmo tal "orquestração" parece mais se aproximar. Sua aparência, no entanto, mais remete a uma espécie de "quarta-feira de cinzas", com seu tempo desacelerado, com sua exuberância desperdiçada, se deixando entrever melancólica. E tanto aqui como em vários outros trabalhos seus, somos levados a crer que a saga da vida é emoldurada pela fatalidade da força entrópica da natureza. E no fim, todo esforço, todo empenho do ser escorre para um nada.



Fig. 3 Nuno Ramos, *Quadro*. Exposição HOUYHNHMS. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

Ficariamos pensando até onde se trata de se indispor da razão. Não é a questão: como sugerimos, uma sobriedade perpassa seu sistema para desmascarar a razão. Ou melhor, os mitos da razão. Sem exaltar a irracionalidade, o que seus trabalhos parecem deixar entrever é a mais ou menos incontornável presença deste componente antitético das "luzes" numa realidade peculiar como a nossa, a brasileira. Que o mundo siga atropelado pelas desventuras da razão vá lá! O ponto, no entanto, é ressaltar que, mais do que desconfiança, o que se abate sobre nós é o modo desviante, um tanto desconcertado, como assimilamos social e culturalmente os frutos do iluminismo, emfim como pagamos nosso ingresso na modernidade.

Tudo bem! Está tudo ajustado, tudo em ordem. Mas dizer isso nos força e entender o que seja, neste caso, a ordem. Trata-se de um tipo de ordem, com tudo o que lhe parece contrário. Em última instância o que está sendo posto é o esgotamento dos sentidos e o nosso irreduzível desejo pelos sentidos. É o aspecto duradouro dos sentidos: a dramática experiência da duração que se abate sobre nós.



Fig. 4 Nuno Ramos, *Quadro*. Exposição HOUYHNHMS. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

Parece-me que a ausência de um *télos* e ao mesmo tempo sua convocação constitui um problema para ambos os artistas. Esta ausência reflete inclusive sobre a estrutura semiótica de seus trabalhos, alterando os modos pelos quais vêm a significar. Sua orientação na vida cultural não parte mais do ímpeto crítico às ideologias que envolviam os trabalhos de arte e à situação política do país, ainda que levem em consideração ambas as ações.

Hoje é perfeitamente compreensível as intenções críticas que deram vazão às propostas decisivas para nossa arte contemporânea. Mas diante do atual cenário plural, amplificado pela ação do mercado e produção de demandas, passamos a testemunhar um aparente esgotamento dos anseios e questionamentos que estimularam o senso de experimentalidade da geração dos anos 60 e 70.

A situação que segue não é, aparentemente, propícia a uma atitude interventora, pelo menos não do modo como esta foi pensada e adotada há três décadas. E isto tanto em nível de questões de linguagem, quanto a interesses, ideologias e modo de operar adotados pelo sistema de arte.

Hoje vivenciamos não uma ressaca dos efeitos legados das primeiras gerações de artistas contemporâneos, sobretudo pelo senso de desconfiança que os impregnava. Alcança-nos, sim, um frescor e uma dispersão, até certa desorientação que deveria estimular um debate mais acirrado sobre o que se pensa e produz em matéria de arte. Óbvio que esta complexa situação forçará automaticamente a mudança da própria crítica operada pela obra.

Dito isto, cabe avaliarmos o alcance do *desconhecido*, sua incógnita dando vazão à imaginação, estimulando ideias e entendimentos, produzindo na poíesis consequências enriquecedoras para a experiência com as obras. É isto o que fica a ser considerado.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

BLOOM, Harold. Kenosis ou Repetição e Descontinuidade. In: *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

CHKLOVSKI, Victor. L'Art comme procédé. In: TODOROV, Tzvetan (org.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris: Editions Seuil, 2001.

FREUD, Sigmund. *O inquietante*. História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.