
Narrativa Crítica: arte e memória

Mauricius Martins Farina*

O Editor convidado nos preparou um dossiê reunindo dois pesquisadores, Etienne Samain e Maria de Fátima Morethy Couto, que discutem em seus textos teorias de dois importantes autores, respectivamente Aby Walburg e Hall Foster. Separados pelo tempo e pela epistemologia, eles se encontram, no entanto, pelo interesse que demonstram pela complexidade simbólica da imagem.

Aby Walburg; Hall Foster; teoria da imagem

O que aproximaria uma investigação sobre uma prancha específica do famoso Atlas de Aby Walburg da investigação crítica de Hal Foster sobre a arte das últimas décadas do século XX? O fato de influenciarem, cada uma a seu modo, os estudos sobre as imagens na arte e a percepção do tempo em seu anacronismo; não para definir um campo, mas para considerar um problema epistemológico: a retomada de uma condição estrutural de busca de significados para problemas específicos na história da arte.

W.J. T. Mitchell, em sua *Teoria da Imagem*, apresenta a ideia de um 'giro pictórico', considerando os ciclos e as retomadas do problema da significação na história visual, e a importância desse debate no horizonte dos estudos da imagem, e das artes visuais, em particular. Portanto, essa aproximação é possível.

*Mauricius Martins Farina. Doutor em Ciências da Comunicação (ECA-USP). Coordenador do PPG Artes Visuais (IA/UNICAMP). Membro da diretoria da ANPAP gestão 2011/12 (1º Tesoureiro). Trabalha com teoria e crítica da imagem, atuando principalmente com temas relacionados com a fotografia, a história da arte, e a semiótica da cultura. Líder do grupo de pesquisa "Estudos Visuais". Integra o GT para a implantação do Museu de Artes Visuais da UNICAMP.

Se nossa ideia fosse a de delimitar um campo temático para atrair a discussão para um assunto específico, essa aproximação não seria prudente. Entretanto, em cada imagem da arte há um território, que é também um lugar para a manifestação singular de uma potência. Nesse ponto, confluímos para a necessidade de uma história da arte que considere as imagens e seus fundamentos “plásticos e icônicos” no sentido que lhes atribui o Grupo μ ¹.

A distinção fundamental entre o icônico e ϵ -plástico foi com efeito negligenciada durante bastante tempo pela teoria semiótica da imagem, que esteve no início principalmente ligada ao nível icônico, recorrendo à mimese. As características “substanciais” ou “materiais” da imagem foram consideradas; primeiro; variantes estilísticas e foram analisadas como plano de expressão do signo icônico [...] foi o Grupo μ um dos primeiros a proporem considerar a dimensão plástica das representações visuais como um sistema de signos, de parte inteira, como signos plenos e não simplesmente como significantes dos signos icônicos.²

Apresentamos nesse dossiê questões sobre teoria, história da arte e da hermenêutica das imagens artísticas, relacionando a importância visionária e precursora de Aby Warburg e de sua compreensão da memória investida nas imagens com os desdobramentos posteriores na arte, ao final do século XX: quando se reconstitui o espaço das imagens simbólicas, resistindo ao purismo formalista que tomou conta da visualidade moderna, particularmente com o pensamento crítico de Hal Foster, e de seus rebatimentos.

Não é por acaso que o professor Warburg, inventor de uma nova ciência das imagens, seja tão estudado nos dias atuais, quando sabemos que “levamos o mundo às costas” e a questão das imagens e de sua circulação é fundamental. Abrir espaço para a investigação sobre a ocorrência de imagens carregadas pelo simbólico e pela pulsão de imaginários é fundamental para a composição das teorias sobre a arte em sua contemporaneidade.

Para compor essa experiência, convocamos o antropólogo e estudioso das imagens Etienne Samain que, em seu texto, trata o enigma das imagens em Warburg e, particularmente, da última prancha do seu Atlas, para demonstrar que as imagens “conhecem e produzem pensamento.” A historiadora e teórica da arte Maria de Fátima Morethy Couto apresenta uma reflexão sobre o debate crítico que ocorreu nos anos 80/90 em relação ao retorno à pintura, “apresentando diferentes aspectos da polêmica travada entre os defensores de uma arte de caráter político e aqueles que celebravam a volta de uma arte subjetiva,” tendo Hal Foster como a figura central dessa questão.

Abrimos espaço para um convívio improvável diante do tempo ampliado dessas pesquisas para pensar também o campo multidisciplinar das teorias da arte – através das escolhas que aqui foram feitas – engendrando uma reflexão sobre vastos horizontes que se constituem como paisagens teóricas, tratando de imagens que se apresentaram por ciframentos diante do anacronismo do tempo na arte e de suas relações culturais.

O pensamento visual de Aby Warburg se constitui como forma aberta para se compreender as tantas possibilidades e potências das imagens, constituindo-se como um ato criativo ao compor uma narrativa remontando à cultura visual a partir e antes do renascimento; numa relação de temporalidade ampliada, como um *bricoleur* sofisticado, a potência das imagens que utiliza demonstra que se podem articular correspondências complexas, numa ação que busca encontrar relações perdidas; e para isso Warburg trama atos “pansemióticos”.

Hal Foster é fundamental – por seu espírito crítico – para compor uma teoria das artes visuais a partir da transposição de sua etapa moderna. Foster foi capaz de perceber outras verdades que apresenta a arte contemporânea, um signo subversivo em suas relações antropológicas, históricas e políticas. Sua articulação teórica foi capaz de perceber – e refazer – exemplarmente, as ligações perdidas pelo apagamento do surrealismo que a hegemonia de um pensamento formalista considerou abolir, quando instituía uma ideia de arte determinada por uma noção de experiência, de autonomia da criação artística, e propunha um purismo nefasto à complexidade ontológica do surrealismo, que foi empurrado para “debaixo do tapete”. O surrealismo em sua imanência psicanalítica e política tratava de subjetividades poéticas perfeitamente articuladas com as vanguardas do pensamento à sua época, mas suas ideias foram abortadas pelo vazio da guerra e pela utopia dos formalistas durante um ciclo; por sua pulsão irônica e intelectual, contudo, essas ideias haveriam de retornar ao debate.

As práticas pós-modernas que sucederam a esse formalismo se fizeram notar pela ampliação e destituição de uma ideia de gêneros e purezas, considerando as mestiçagens e a percepção de um conceitualismo que incluía a destituição da maldição de ruptura como noção de arte. A complexidade de uma sociedade que se reconstruía a partir dos avanços tecnológicos, motivados entre outras coisas pela conquista do espaço, representa também a explosão de um capitalismo cultural que se apodera dos objetos do mundo como mercadoria. A arte não fica fora disso: Piero Manzoni, com sua obra *Merda d'artista* (1961), é modelar a esse respeito.

O retorno da arte aos realismos do cotidiano não se fez de forma ingênua, mas pela via das poéticas da ironia e, a partir disso, por um neossurrealismo que, pela via da abjeção, vai implicar uma reconstituição da história da arte dos séculos XX e XXI. E nesse sentido, é preciso reconhecer a importância do pensamento crítico de Hal Foster como um articulador presente nessas poéticas contemporâneas, e, mais ainda, como fundador de um conceito ampliado de teoria, crítica e história da arte.

Os textos aqui apresentados epistemologicamente se situam, cada um, em sua experiência e formatação; entretanto, numa posição contrária aos enunciados de caráter formal que trabalham sem fazer uma conexão dialógica, quero trazê-los para perto um do outro considerando o caráter multidisciplinar do pensamento e da teoria da arte, que pode oferecer ao leitor predicados poéticos, teóricos, antropológicos, históricos, semióticos, estéticos, enfim; quero aproximá-los para considerar nessa dimensão plural um lugar onde os sentidos das imagens atuam como um devir, um acontecimento por se fazer.

Os estudos ampliados das imagens, na arte, empreendem uma tarefa fundamental já que atuam como uma consequência da alteração de paradigmas estruturais. Oferecem uma possibilidade menos parcial, quando, numa perspectiva marcada pela transversalidade, as imagens são percebidas como um conjunto de relações interdisciplinares. Os eventos que se manifestam nas imagens não podem se dar aos olhos por simples magnetismo. A ação de fazer sentido não se faz por dentro de uma imagem; faz-se por considerar sua materialidade como coisa, no molde do tempo, implicando perceber complexidades específicas e interdependentes que podem, num exercício de práticas e de repertórios, coincidir numa questão: ao se fazer uma imagem como campo de expressão e de conhecimento, que é o lugar de origem da arte, há uma presença que se manifesta por meio dela e se impregna de tempo, passando a fazer-se, através dela, como uma marca de pertencimento ao universo de uma coleção de subjetividades que constitui a história da arte e das culturas.

Nesse horizonte é possível se constituir uma hermenêutica para dialogar e decifrar certas pulsões e sentidos. A busca pela compreensão do espaço e do tempo das artes visuais em seus variados desdobramentos conceituais solicita o trabalho de um repertório articulado em vários domínios: o do específico, que mostra o campo de maior pouso do artista; e os de outros que – pela natureza complexa da arte – podem instigar o espectador crítico a aprender novos caminhos relacionando aquilo que se tem como um objeto específico e sua conexão com a polissemia do coletivo, permitindo a ele construir sua própria narrativa.

Olhar imagens seria apenas olhar uma forma que se manifesta como expressão visual para perceber um segredo, ou uma substância para lhe situar um sensível? Certamente essa relação é muito mais sensível que intelectual. O *status* intelectual e expressivo das imagens tem se alterado potencialmente desde o século XIX, e essa prática pode ser considerada como um lugar de amplitude que se abriu para as ciências que fazem dela um objeto de análise.

Nesse sentido, é possível considerar a psicanálise, a antropologia, a história da arte, a sociologia, a filosofia, e incluir também a noção ampliada das poéticas como conhecimento das imagens e também suas sintaxes, para compor uma teoria determinada aos estudos da imagem. Determinando um campo de interesse pela imagem como expressão artística e reconhecendo-a no interior da cultura visual, ainda que recortada dessa última pela necessidade de uma topologia para tratar da arte e não para a sua homologia, vislumbra-se um campo ainda em construção.

Hal Foster, em diálogo com Anna Maria Guasch, figura central dos Estudos Visuais na Espanha, diz que, se trabalhasse na Espanha, provavelmente ficaria encantado com o caráter interdisciplinar dos Estudos Visuais; entretanto, acrescenta que o “melhor lugar para reivindicar o visual segue sendo a história da arte.” Explicitando melhor, conclama a tradição iniciada “por reconhecidos historiadores da arte como Aby Warburg e Erwin Panofsky para reivindicar as imagens desde parâmetros históricos e não antropológicos ou culturais”. Sua afirmativa suscita um problema, já que não se pode negar a dimensão antropológica necessária à iconologia. O que incomoda a Foster – apesar do encantamento por ele vivenciado junto aos teóricos dos Estudos Visuais, Guasch e José Luis Brea, em particular – é que ele não quer ou não pode abrir mão da importância da história da arte como o lugar específico da arte. Apesar de seus textos abrirem a discussão para outros caminhos, da política à antropologia, em função do embate com os teóricos dos Estudos Culturais que muitas vezes discutem as questões da arte num limite tão distante quanto ilustrativo, essa posição faz sentido.

Buscando averiguar a relação das linguagens e dos sistemas de representação a partir das noções mais ampliadas do objeto contextualizado, numa perspectiva imanente em relação aos enunciados poéticos da cultura visual, a dimensão do objeto de estudo da arte pode se pulverizar. Neste contexto, vislumbramos uma perspectiva metodológica para o trabalho com as imagens que se desviam das funções utilitárias, considerando a perspectiva transdisciplinar.

Ou seja, o interdisciplinar se faz pelos pesquisadores em sua ampliação de fronteiras; eles percebem que, ao ampliar os limites epistemológicos, aproximam-se da experiência artística; e é assim, na complexidade de seus repertórios, que os teóricos da arte posicionam o debate, quase como uma experiência criativa, uma literatura ao seu modo.

A presença de imagens cifradas no período entreguerras foi considerada uma política reacionária pela experiência formalista recrudescida pelo pensamento de purista modelar de Clement Greenberg. Ao retomar o conceito de inquietante estranheza de Sigmund Freud, Hal Foster escreve *Compulsive beauty* (1993) para analisar o surrealismo que tinha sido preterido; e escreve com a ajuda de Rosalind Krauss – *Le Photographique* (1990) e *The Optical Unconscious* (1993) – uma nova história do modernismo e de seus pluralismos. Hal Foster percebe os espaços de recodificação e subversão dos signos na arte e que eles implicam uma reestruturação. Ao analisar o estatuto da experiência surrealista e seu diálogo com a psicanálise, Foster demonstra que nas últimas décadas do século XX, numa interseção da arte e das teorias do capitalismo cultural, irrompe um novo surrealismo da presença das imagens como construto de significações conexas entre a materialidade e as narrativas simbólicas libertas da necessidade de uma autonomia plástica.

As etapas investigativas e os textos críticos dos anos 80/90 contribuíram para retomar a questão da memória e da epocalidade artística, considerando sua circularidade temporal, reconhecendo a importância do pensamento de Aby Warburg na contemporaneidade, de sua biblioteca, e de seus textos em particular. Georges Didi-Huberman realiza em 2010/2011 no Museu Nacional de Arte Reina Sofia, em Madri, uma curadoria que considero reveladora dessa condição ampliada das imagens no tempo e no espaço da memória. Relaciona um repertório pessoal, utilizando imagens da arte em sua anacronia, para “sustentar” a compreensão de que, além “do mundo nas costas”, existe também um tempo que é sequência, duração. Essa é uma questão que Didi-Huberman tem perseguido em seus textos, particularmente em *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images* e *Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire de l’art*.

As perguntas que Warburg começou a se fazer acerca das obras de arte o levaram inevitavelmente a ir mais longe das categorias tradicionais sobre as quais estava fundamentada a história da arte. Seus interesses se estenderam para além do repertório canônico da “grande arte” não porque este tinha deixado de lhe interessar, senão porque queria compreendê-lo melhor.

Considerou as obras de arte, não como objetos válidos em si mesmos e por si mesmos, definitivamente, senão como veículos selecionados da memória cultural. As obras de arte estavam, portanto, carregadas não somente de tesouros inviolados da memória, senão também de equívocos e enigmas. Warburg não estava disposto a considerar as obras de arte como formas oníricas, porém, segundo ele, estas compartilham com os sonhos aquelas transformações, deslocamentos e inversões que parecem inexplicáveis, que nos confundem e que reclamam uma interpretação.³

O que “levamos nas costas” é todo o tempo do mundo, e essa noção nos distingue da necessidade modernista de destruir os museus; isso nos aproxima mais de Warburg e de seus métodos “proféticos”⁴. Muitos ignoram o tempo que Warburg, paciente de si, já idoso, esteve internado aos cuidados do renomado psiquiatra Ludwig Binswanger para tratar de uma terrível psicose e como, “milagrosamente”, conseguiu se curar⁵. Marcada em sua própria biografia está uma história de sobrevivência a um processo maníaco-depressivo com cinco anos de duração que culminou em seu restabelecimento total. Viveu na própria pele as descobertas científicas dos processos mentais que iriam alimentar o imaginário da arte contemporânea.

O pensamento crítico de autores como Aby Warburg é fundador de uma nova epistemologia para a arte. Autores como Hal Foster e Didi-Huberman tornam-se fundamentais para a constituição de uma teoria crítica da história da arte, considerando tanto os elementos plásticos quanto os icônicos nas imagens da arte, contextualizando de forma unívoca a presença da realidade e de seus estranhamentos no imaginário da arte. Um relacionamento entre o singular e o plural que constitui o ambiente, a história da arte produzida pela imaginação artística através da cultura material, de seus diálogos e pulsões, de um repertório, de um rastro de pertencimento.

Notas

1 “Iconique et plastique”, in *Rhétoriques et sémiotiques*, Revue d’esthétique, col. “10/18”, 1979. *Apud* JOLY, M. 2005.

2 JOLY, Martine. **A imagem e os signos**. Lisboa: Ed.70, 2005. p. 136

3 FOSTER, Kurt W. “Introdução” In WARBURG, Aby. **El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo**. Madrid: Alianza, 2005. p. 33-35

4 Destituir a memória foi uma necessidade performática do futurismo que naquele momento sentia que o peso da memória e da tradição o ameaçava de “morte”. Uma atitude comunicacional mais que estética: performativa e política acima de tudo.

5 Sobre isso, ver: BINSWANGER, I. e WARBURG, A. **La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Referências

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

—————. **Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte**. Murcia: Cendeac, 2010.

—————. **Atlas ¿Como llevar el mundo a cuestas?** Madrid: MNCARS, 2011.

—————. **La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg**. Madrid: Abada, 2009.

FOSTER, Hal. **Belleza compulsive**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

—————. **The return of the real**. Cambridge: Mit Press, 1996.

GUASCH, Anna Maria. **La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte e pensamento atual (2000-2007)**. Murcia: Cendeac, 2007.

JOLY, Martine. **A imagem e os signos**. Lisboa: Ed.70, 2005.

KRAUSS, Rosalind. **El inconsciente óptico**. Madrid: Tecnos, 1997.

—————. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MITCHEL, W.J.T. **Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual** Madrid: Akal, 2009.