



ARTIGOS/ENSAIOS

A DESAFIADORA TAREFA DA CRÍTICA DE ARTE HOJE

Quais seriam algumas das características primordiais dos artefatos culturais produzidos no período convencionalmente designado por “pós-modernismo”? Como estabelecer relações produtivas entre os imperativos materiais para a sua produção e o chão histórico sob o qual se assentam?

MARCOS FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

Como compreender o mundo contemporâneo sem explicar as relações existentes entre capital financeiro, sociedade de consumo, cultura de massas, mídia e pós-modernismo? Como os produtores de imagem se inserem no processo de produção imagético pós-moderno, no qual a cultura do dinheiro parece estabelecer diretrizes bastante precisas para a produção artística? E o que seria, afinal, uma imagem “tipicamente” pós-moderna? Quais são os elementos que a caracterizam, por que se apresentam da forma como o fazem e quais os conteúdos sócio-históricos sedimentados neste tipo de produção?

A importância e complexidade destas questões não permitem que nos esquivemos da discussão proposta ou que ofereçamos respostas simplistas às intrincadas e nem sempre aparentes relações entre a hegemonia global do capital, a mercantilização da sociedade e da cultura e suas consequentes manifestações nas produções artísticas. A tentativa de esclarecer tais questões, buscando decifrar alguns dos elementos constitutivos da imagem fotográfica



Menina com bandolim, Pablo Picasso, 1910. Imagem: reprodução.

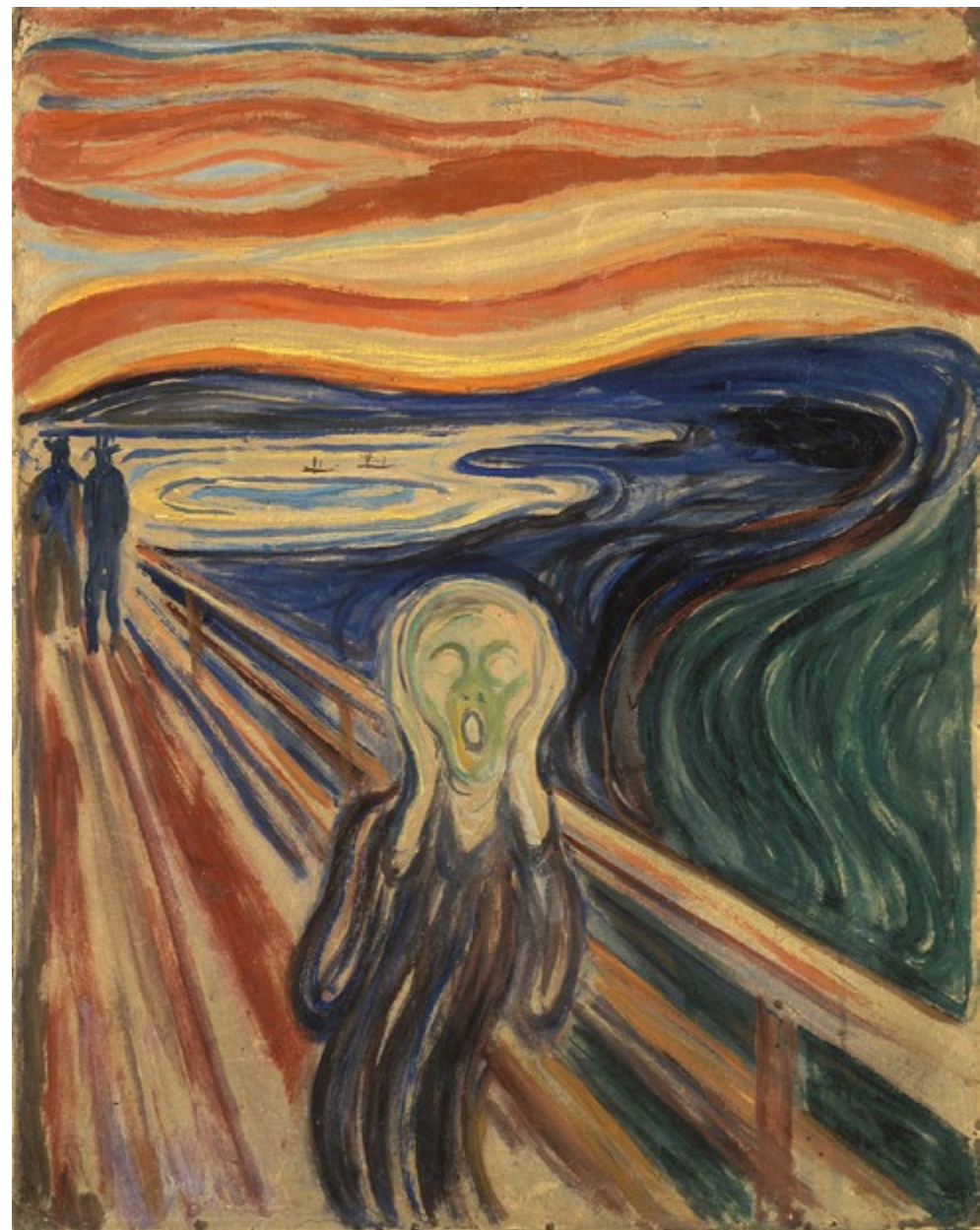
contemporânea (ou pós-moderna), é de fundamental importância não somente para melhor compreendermos a atual produção imagética e suas relações com outras áreas da experiência humana, como também para melhor estabelecer as devidas conexões entre as diversas áreas da experiência social.

As questões acima mencionadas poderiam ser observadas de inúmeras perspectivas. No entanto, acredito que vertentes críticas que pretendem estabelecer relações entre os processos estéticos e os conteúdos sócio-históricos sedimentados na obra deveriam ser utilizadas na análise de nossos objetos. Posto de outra forma, os procedimentos formais utilizados pelos produtores de imagem não têm autonomia própria: eles não estão desvinculados dos contextos sócio-históricos que os produziram, não são meros joguetes formais. Gostaria de refletir sobre tais questões norteando-as por balizas críticas caras à crítica materialista, uma das mais importantes tendências críticas que analisam a forma artística como sedimentação do conteúdo sócio-histórico na produção artística.

“AGORA, PORTANTO, AS FORMAS ARTÍSTICAS NAS SUAS RELAÇÕES COM A REALIDADE “VISÍVEL” DEVEM SE DISSOLVER PARA QUE A ARTE POSSA FALAR SOBRE AQUILO QUE ESTÁ DEBAIXO DAS APARÊNCIAS”

Toda a arte modernista da primeira metade do século XX vive e se alimenta da dicotomia que nasce do conflito entre a vocação “realista” da arte, ou seja, a de

estabelecer relações com a sociedade de seu tempo através da mimese, e a concepção de que a “cópia” de uma vida que se tornou complexa demais já não é suficiente para revelar a “verdade” de seu momento histórico. O alto grau de fragmentação da vida social (explicitado pelo início das batalhas nas ruas de Paris em 1848 e posteriormente com as batalhas urbanas da Comuna em 1871), consequência da dissolução do projeto burguês de igualdade expresso pela Revolução Francesa de 1789, tornou a realidade cada vez menos passível de compreensão em seu “todo”, já que a partir deste momento não há mais a percepção de uma realidade única, coletiva. Assim, a cópia “fiel” de um modelo humano na pintura, por exemplo, não mais expressa de modo claro o desespero e a angústia do homem moderno – para ser “realista” é preciso distorcer a realidade e o corpo humano para expressar esta “realidade” mais claramente (pensemos na obra de Picasso ou no homúnculo de Munch em *O Grito*). Por outro lado, o enredo de ação da literatura e do teatro comerciais, baseado numa visão “simplista” da vida cotidiana, também é uma “mentira”: coloca no centro de nossa atenção personagens que, ao contrário do que acontece na vida “real”, podem “agir”, mudar suas vidas, resolver seus conflitos. Agora, portanto, as formas artísticas nas suas relações com a realidade “visível” devem se dissolver para que a arte possa falar sobre aquilo que está debaixo das aparências. É este o papel da arte de “vanguarda” segundo Theodor Adorno. Contrapondo-se a essa arte de vocação desestabilizadora e revolucionária, estaria a



O grito, Edvard Munch, 1893. Imagem: Google Arte Project.

chamada “cultura de massas”, depósito de interesses puramente comerciais, inimiga mortal da reflexão crítica. Ao contrário da alta cultura, que tenta manter vivos os ideais mais progressistas da humanidade e denunciar a falsidade da indústria cultural, a linearidade da arte da cultura de massa tentaria facilitar o fluxo e o consumo fácil da arte como mercadoria, mantendo, assim, o status quo.

As distinções culturais acima descritas pareciam mais pertinentes no período modernista. Entretanto, com o avanço do capitalismo globalizado e a colonização da vida por um processo sem precedentes de mercantilização, as fronteiras entre a “arte de vanguarda” e a “cultura de massas” se dissolvem: as áreas da experiência humana, inclusive as produções artísticas, foram colonizadas pelo mercado e estão a serviço da lógica da mercadoria. Assim, as formas da arte modernista teriam sido, elas também, absorvidas pela cultura de massa na pós-modernidade. Desta maneira, o período denominado pós-moderno,

com início no final dos anos 50 ou princípios dos 60 do século XX, é marcado pelo esfacelamento gradual das antigas fronteiras entre as chamadas alta cultura e cultura de massas (ou cultura comercial).

Essa nova “geografia”, (re)definida pela quebra de fronteiras entre estes dois “tipos” de arte, suscita toda sorte de postura ante a produção artística pós-moderna, da apologia do “novo” à estigmatização do material “decaído”, produzido sem a “nobreza” de valores da alta arte modernista. O crítico norte-americano Fredric Jameson alerta que nenhuma destas posturas são de fato esclarecedoras, uma vez que tanto a apologia quanto a estigmatização da atual produção artística são meras tomadas de posição sobre a natureza do capital: os apologistas, por um lado, celebram a vitória do fragmento na pós-modernidade, pois, segundo eles, as narrativas mestras do passado (ou seja, as grandes maneiras de interpretar a vida do ponto de vista da totalidade como o marxismo, a luta de classe ou a própria democracia) são totalitárias.

Elas analisam o mundo segundo uma perspectiva logocêntrica e do ponto de vista do discurso hegemônico imperialista, criada nos centros destes grandes impérios. Negando tais narrativas, festejam as formas culturais híbridas (a mistura de etnias, grupos, nacionalidades), a dissolução da posição binária entre centro e periferia e o fluxo livre de cultura.

Em teoria, festejar esta nova humanidade, pluralismo e diversidade não é má ideia: neste “novo” espaço, uma imensa gama de grupos, raças e etnias, que antes estavam restritas a seus pequenos universos, tem a chance de se manifestar. Estas minorias marginalizadas podem agora adquirir visibilidade e “aprendemos” então a respeitar as diferenças. Entretanto, o engodo parece estar precisamente no fato de que o fluxo livre de cultura no mundo pós-moderno está em descompasso com o fluxo do capital, que somente caminha em mão única. Como decorrência, são os centros hegemônicos capitalistas que determinam quais e como se darão as trocas culturais e artísticas.

Desta maneira, os apologistas, no intuito de defender a quebra do paradigma centro-periferia, apenas o ratificam e o revigoram ao camuflar suas questões sócio-históricas centrais. Por outro lado, aqueles que estigmatizam a produção pós-moderna negam o possível valor da cultura de massa e afastam-se dos debates e questões contemporâneas, como a (aparente) impossibilidade de modos coletivos de interpretação. Assumindo muitas vezes uma posição elitista e saudosista, cultuam a ideia de que é a grande obra modernista quem resguarda os verdadeiros valores da cultura negativa, não se dando conta de que ela também se tornou mercadoria. É desta maneira que nem a apologia nem a estigmatização do material pós-moderno auxilia na sua compreensão.

A proposta de Jameson para o melhor entendimento da produção artística pós-moderna e de suas relações com seus contextos sócio-históricos é de, sem festejar ou estigmatizar, desenvolver um instrumento analítico que denominou de “mapeamento cognitivo”, ou seja, uma série

de práticas interpretativas que visam estabelecer conexões entre as relações locais da experiência subjetiva e as forças abstratas e impessoais do sistema global. Em outras palavras, este mapeamento é um ato interpretativo que procura relacionar os fragmentos (que no pós-modernismo parecem adquirir “vida própria”), tentando compreendê-los dentro de uma perspectiva de relações muitas vezes obscurecidas com o todo ao qual estão relacionados. Assim, o mapeamento cognitivo proposto por Fredric Jameson pode ser, conforme a definição de ideologia do crítico francês Louis Althusser, uma tentativa de compreensão da representação imaginária de nossas relações com nossas reais condições de existência. Assim, Jameson, munido deste instrumento de análise, propõe que sem celebração ou condenação do material artístico pós-moderno, um debate se inicie em torno da seguinte questão: “Qual o (possível) poder que as obras pós-modernistas têm de revelar o conteúdo de verdade sócio-histórico de seu tempo?” A tentativa de responder a tal questão nestes

termos propõe que o pós-modernismo seja abordado de forma histórica e não meramente estilística. Este seria, segundo Jameson, um possível caminho para desmascarar as atuais estruturas de dominação econômicas e culturais imperialistas, encobertas inclusive pelo mito da globalização pós-moderna, explicitando e elucidando questões referentes ao aparente fim da possibilidade de movimentos coletivos de natureza político-libertária (principalmente a partir do final dos anos 50, início do pós-modernismo) e de narrativas mestras que auxiliem a interpretação e compreensão das relações sociais do ponto de vista da totalidade.

“O CONCEITO DE ESTILO COMO QUEBRA DE PARADIGMA, CARACTERÍSTICO NO PERÍODO MODERNISTA E EXPRESSO PELOS MOVIMENTOS DE VANGUARDA, DESAPARECE POR COMPLETO NA PÓS-MODERNIDADE”

A pergunta acima proposta por Jameson gira em torno de uma série de questões a ela relacionadas, uma delas ligada à questão do estilo no pós-modernismo.

O conceito de estilo como quebra de paradigma, característico no período modernista e expresso pelos movimentos de vanguarda, desaparece por completo na pós-modernidade. As conquistas formais de artistas modernos como Picasso, Joyce ou Schönberg, ligadas à utilização de recursos anti-ilusionistas, ou seja, recursos que desmascaram a ilusão de arte como cópia “fiel” da realidade, foram completamente incorporadas e institucionalizadas no pós-modernismo. Esta institucionalização de procedimentos formais na produção cultural pós-moderna, que outrora foram *avant-garde* e punham em xeque a mera fruição estética e os diversos processos de identificação sem a devida reflexão e distanciamento críticos, serve hoje a interesses específicos para estimular e facilitar a produção, o fluxo e o consumo de mercadorias num mundo globalmente dominado pela economia de mercado. Tomemos por exemplo as conquistas formais cinematográficas de Sergei Eisenstein. Se no alto modernismo o cineasta russo utilizava-se de recursos de montagem baseados no

choque abrupto de imagens, claramente de cunho revolucionário, em filmes como *O Encouraçado Potemkin*, *Greve* ou *Outubro*, buscando uma forma artística que mimetizasse o choque revolucionário tanto no conteúdo das imagens como na própria forma utilizada, hoje estes mesmos recursos foram apropriados por outros veículos para falarem de outros conteúdos, notadamente os vídeos musicais produzidos para redes sociais, consumidos por um sem-número de internautas. Também na fotografia não nos faltam exemplos. Todas as conquistas formais de fotógrafos como Atget (e seu surrealismo *avant la lettre*), Rodchenko (e a alteração do ponto de vista tradicional) ou Kertész (e suas distorções da forma humana) estão hoje a serviço da fotografia publicitária ou de moda. Em todos estes casos, muito do recurso criativo modernista tornou-se mais uma saída para facilitar e ratificar tanto o fluxo de mercadorias como a própria lógica da economia de mercado.

Portanto, o que era estilo modernista transforma-se em mero código pós-

moderno absorvido e incorporado à lógica da economia de mercado. Desta maneira, por não se distinguirem mais os procedimentos estilísticos formais com objetivos semelhantes àqueles utilizados no modernismo, não seria adequado falar em um “estilo pós-moderno”, mas sim em uma mudança contínua entre os mais diversos estilos anteriores, desligados de seus referenciais sócio-históricos. O pós-modernismo seria, por conseguinte, não um “estilo”, mas um “dominante cultural”.

Considerando-se a questão estilística na pós-modernidade, a pergunta inicialmente posta, ou seja, “qual o (possível) poder que as obras pós-modernistas têm de revelar o conteúdo de verdade sócio-histórico de seu tempo?” ramifica-se e nos chama a atenção para um outro aspecto desta mesma questão, a saber, a relação entre a forma pós-modernista e sua possível capacidade de expressar conteúdos de “verdade”. Posto de outra maneira, poderíamos nos perguntar: pode-se, de fato, através da análise dos códigos pós-modernos, meros dominantes culturais que obviamente

servem a interesses mercadológicos e, portanto, falsificados, identificar momentos de “verdade” dentro dos mais evidentes momentos de “mentira” expressos nas obras pós-modernistas?

“ATÉ MESMO NUM NÍVEL MAIS PRIMÁRIO, A PRÓPRIA INSISTÊNCIA, POR EXEMPLO, DO CINEMA COMERCIAL EM CONSTRUIR NARRATIVAS QUE ENCONTREM “SOLUÇÃO” IMAGINÁRIA NO FINAL, JÁ DENUNCIA UM MUNDO NO QUAL AS SOLUÇÕES JÁ NÃO PARECEM POSSÍVEIS”

Retornando ao conceito de mapeamento cognitivo proposto por Jameson, a obra de arte no capitalismo teria, em maior ou menor grau, e apesar de colonizada por este sistema, um poder intrínseco de revelar algo sobre seu tempo: por um lado ela se oferece como mercadoria num processo de reificação; entretanto também sinaliza determinados vetores utópicos. Se no modernismo estes vetores utópicos eram mais perceptíveis, no pós-modernismo eles encontram-se mais camuflados do que nunca. O caráter a-histórico presente na obra de arte pós-moderna, ou

seja, a história escondida atrás da aparente falta de história expressa na obra é, na verdade, um índice da história de seu tempo - o material com que o artista trabalha é sempre e necessariamente as relações sócio-históricas contemporâneas à sua produção. Estas relações oferecem uma determinada “resistência” que se impõe na análise independentemente das diversas maneiras de tentar camuflá-las. Desta forma, os vetores utópicos presentes na obra de arte têm poder de revelar as condições imaginárias das relações expressas com as reais condições de existência dos indivíduos em sua época de produção, ou seja, o poder de expressar “o que não é”, “o que falta”, “o que poderia ser”, através de uma lacuna no centro da representação. Até mesmo num nível mais primário, a própria insistência, por exemplo, do cinema comercial em construir narrativas que encontrem “solução” imaginária no final, já denuncia um mundo no qual as soluções já não parecem possíveis. Jameson esclarece:

“Deste modo, já começamos a apresentar uma justificativa para abordar o

cinema comercial como um meio em que seria possível detectar uma eventual mudança no caráter de classe da realidade social, uma vez que a realidade social e os estereótipos de nossa experiência da realidade social cotidiana constituem a matéria-prima com que os filmes comerciais e a televisão são inevitavelmente forçados a trabalhar. É essa a minha resposta, por antecipação, aos críticos que, a priori, fazem objeção à presença de qualquer conteúdo genuinamente político, pois que os vultosos custos dos filmes comerciais, que inevitavelmente submetem sua produção ao controle das corporações multinacionais, tornam improvável a presença de qualquer conteúdo político genuíno, ao mesmo tempo que asseguram a vocação dos filmes comerciais para veículos de manipulação ideológica. Não há dúvida de que é isso o que ocorre, se nos ativermos apenas à intenção do cineasta, que tem que se limitar, consciente ou inconscientemente, às circunstâncias objetivas. Mas esse argumento nega a identificação com o conteúdo político da vida



Um par de sapatos, Vincent van Gogh, 1887. Imagem: Van Gogh Museum.



Diamond Dust Shoes, Andy Warhol, 1980. Imagem: reprodução.

cotidiana, com a lógica política que já é inerente à matéria-prima com que o cineasta precisa trabalhar: uma lógica política como essa não irá, portanto, manifestar-se como uma mensagem política explícita, tampouco transformará o filme em uma declaração política livre de ambiguidades. Irá, contudo, contribuir para o surgimento de profundas contradições formais, às quais o público não pode deixar de notar, tenha ou não os instrumentos conceituais para compreender o que tais contradições significam.”

O crítico identifica uma ruptura entre o modernismo e o pós-modernismo no que diz respeito à figuração dos vetores utópicos acima mencionados. Até o modernismo, parecia ser possível produzir figurações nas quais a arte, oferecendo-se como mercadoria, também se mantinha imersa na história, ou seja, o mundo do trabalho não era (completamente) eliminado e uma ideia de vínculo com a totalidade ainda era possível. Já no pós-modernismo, os contextos sócio-históricos são eliminados da figuração através da fragmentação

da forma para que o vetor utópico seja mantido. Com a eliminação dos contextos sócio-históricos, tem-se a consequente eliminação do conceito de totalidade, ratificando-se ainda mais o caráter reificado da obra. Agora os objetos figurados passam a ser meros simulacros, ou seja, representações desprovidas de contextos humanos e esvaziadas de conteúdos. Neste tipo de figuração o objeto é representado como oco, uma vez que seu conteúdo se torna irrelevante (desde que o fluxo da arte como mercadoria esteja de alguma maneira assegurado). Esta forma de figuração seria a tônica do pós-modernismo: a produção de “imagens-cópias” de originais que jamais existiram. Vejamos como esta relação entre “fragmento” e “compensação utópica” se equaciona e qual seu potencial cognitivo em dois momentos distintos sugeridos por Jameson: a produção artística de Vincent Van Gogh e a de Andy Warhol.

Em *Um par de sapatos*, de 1887, Van Gogh representa as botas de um camponês de modo a transformar um universo árduo em algo exuberante. O mesmo é válido

para outras obras como *Semeador com Sol se Pondo*, de 1888 ou *A Arlesiana*, de 1888: o campo e o trabalhador explodem em uma superfície de cores e os estereótipos dos habitantes do vilarejo, criaturas exauridas pelo trabalho e caricaturas de uma tipologia humana quase grotesca, são retratados com exuberante profusão de cores. Toda esta explosão cromática tenta, de certo modo, compensar as reais condições de existência do objeto retratado. E entretanto, as botas têm história: estão inscritas numa sucessão temporal, têm ontem, hoje e amanhã e estão imersas num contexto humano que lhes dão seu caráter.

Já nos sapatos “pós-modernos” de Warhol, intitulados *Diamond Dust Shoes* (1980), percebe-se uma abordagem essencialmente distinta daquela utilizada por Van Gogh: o trabalho de Warhol gira em torno da mercantilização. Posto de outra maneira, a relação entre arte e mercadoria, até então mascarada no campo das artes, é explicitada por Warhol, inclusive quando retrata a própria mercadoria como assunto de

suas obras: sopas Campbell, garrafas de Coca-Cola e embalagens de sabão em pó (sem falar nos retratos de figuras famosas como Marilyn Monroe ou Mao Tse-Tung, estes também transformados em imagens-simulacro). A “narrativa” desaparece, bem como os contextos humanos.

Se no movimento modernista esta relação entre arte e mercadoria explicitada por Warhol é posta como uma angústia das questões estéticas, no pós-modernismo a arte se põe explicitamente como mercadoria e a angústia moderna transforma-se em pura euforia estética pós-moderna. Assim, o querer ir além da forma, como na obra de Van Gogh, não é mais uma questão, uma vez que no pós-modernismo existe total dissociação entre forma e conteúdo: ao contrário da obra de Van Gogh, o mundo do trabalho e a própria história só estão presentes na obra de Warhol - e da maioria dos artistas pós-modernos - através de suas ausências. As intensidades estéticas vagam sobre o conteúdo: não há mais relação orgânica entre a forma utilizada e o conteúdo expresso (novamente a

presença do simulacro). Agora é a mercadoria quem passa a ser o astro da obra.

Na maior parte das imagens produzidas sob este regime, percebe-se uma nova forma de achatamento, um novo tipo de superficialidade - em sua forma mais literal. Este novo tipo de achatamento é outro procedimento formal pós-moderno por excelência. Assim, se os sapatos de Van Gogh estão imersos na História, os sapatos de Warhol estão imersos em “nada”, atuando como personagens principais nesta nova falta de profundidade de campo.

Novamente pensando nas questões referentes ao pós-modernismo não somente em termos estilísticos, mas também em termos históricos, percebe-se que esta nova ausência de profundidade é oriunda da crise do conceito de espaço, ligada por sua vez à crise do capital contemporâneo. A história do capital já viveu sua fase nacional de desenvolvimento, com expansão dos mercados internos, sua fase internacional com a expansão imperialista para conquista

de novos mercados e agora esgota suas últimas possibilidades em sua fase multinacional ou global, com a economia mundial de mercado dominada econômica e culturalmente pelos Estados Unidos da América em cada canto recôndito do planeta, que pode agora ser alcançado num piscar de olhos através do emprego da tecnologia cibernética. Portanto, neste atual momento da história, os espaços já não podem ser ampliados uma vez que não existem mais espaços disponíveis para colonização/dominação: como resolver as atuais crises econômicas do sistema global e para onde dirigir energias se todo o planeta está integrado no fluxo de capital internacional? A crise do conceito de espaço é refletida nesta nova forma de achatamento: o espaço “encolhe”, “desaparece” e a profundidade e a perspectiva são substituídas pela superficialidade.

Esta maneira “a-histórica” de figuração presente na obra de arte pós-moderna merece consideração e deve, como todas as outras formas de figuração, ser historicizada, pois tais procedimentos não são meros

recursos autônomos que se descolam da história como se fossem apenas mais uma solução artística de ordem puramente estilística. Ao contrário, eles estão inseridos e fazem parte de complexas redes de relações sócio-históricas e devem, portanto, ser considerados sob esta ótica. Assim, esta figuração “a-histórica”, ou seja, a “ausência” da história na obra de arte pós-moderna, aquele “nada” no qual a obra parece estar imersa, revela a presença da história justamente através de sua aparente ausência. Aqui o conceito de mapeamento cognitivo proposto por Jameson revela-se uma ferramenta útil para melhor compreendermos a questão da figuração “a-histórica”. O entendimento do referente histórico é condição fundamental para o entendimento do momento presente. Na medida em que, como acontece na obra de arte pós-moderna, este referente histórico desaparece e o sentido de historicidade é dissipado, quando a ideia de história como projeto coletivo é esvaziada ou “inviabilizada”, quando o fim de movimentos coletivos de natureza político-libertárias e

de narrativas mestras que auxiliam a interpretar a vida do ponto de vista da coletividade e da totalidade são “decretados”, nasce a ideia do “fim da história”.

E, no entanto, como num processo freudiano de repressão, o reprimido reaparece de outras formas, por outros meios. A história, de modo inexorável, “entra pela porta dos fundos”, retornando na imagem de diferentes maneiras através de “lacunas” na figuração: o “nada” na qual parece estar imersa, o simulacro de originais inexistentes, a dissociação entre forma e conteúdo, a euforia estética pós-moderna. A história é, portanto, reinventada em um nível puramente estetizado no pós-modernismo. Trata-se aqui de um processo de reinvenção da história sob a ótica da imagem reificada, ou seja, sob a ótica de uma nostalgia que transforma a História em “*pop-History*”. Todos estes indícios, os dominantes culturais pós-modernos, que em teoria nos deveriam levar a crer no fim da história são efetivamente parte da própria história.

Esta crise do conceito de história incentiva a perda do controle sobre a organização da experiência humana como um todo, dificultando sua melhor compreensão. A produção artística pós-moderna reflete esta crise e a figura, na medida em que se utiliza da representação do fragmento e não do todo para “expressar” seus “conteúdos”. Esta é outra característica da produção pós-moderna: a ênfase na figuração dos fragmentos. Estes, por sua vez, com suas relações obscurecidas com o todo ao qual se relacionam, parecem adquirir completa autonomia, tornando-se “independentes” uns dos outros - e, portanto, completamente aleatórios. Posto de outra maneira, ao perder-se a ideia de totalidade figura-se apenas o fragmento, decorrendo daí a impressão de que todas estas frações são instâncias completamente autônomas, homogêneas e não mais passíveis de interpretação histórica. Nenhum destes detalhes parecem se fixar historicamente; eles mudam de significado a cada instante, atribuindo à obra de arte pós-moderna um caráter altamente

fragmentário e esquizofrênico. Esta fragmentação esquizofrênica, quando se torna norma cultural, obscurece outras formas de efeito negativo (no sentido de negar e possivelmente reverter este processo de fragmentação) e se disponibiliza para usos estritamente decorativos. Dialeticamente, está precisamente aí apontado o papel cognitivo da crítica à imagem pós-moderna: em sua função crítica de revelação da negação do estado das coisas e do simulacro no qual a imagem se apresenta.

A imagem pós-moderna “típica”, além de imersa naquela “*pop-history*” e ter um caráter fragmentário e esquizofrênico, é também brilhante. Seu caráter brilhante auxilia o embelezamento da forma utilizada com o intuito de facilitar cada vez mais o consumo de mercadorias (e da própria arte como mercadoria): essa forma, cada vez mais embelezada (e cada vez mais dissociada do conteúdo da obra), torna-se mais facilmente consumível. Portanto, a principal função deste caráter brilhante na imagem pós-moderna é a de adornar a forma para que esta se torne mais

e mais “palatável”, “visualmente aprazível” e, portanto, consumível. Este embelezamento da forma, através do caráter brilhante que a imagem pós-moderna adquiriu e do qual se serve para facilitar o fluxo da arte como mercadoria, não é outro mero procedimento de natureza puramente estilística. Ao contrário, é mais um recurso a ser utilizado em uma batalha ideológica travada no campo do olhar. Retomando a prática de mapeamento cognitivo, Jameson historiciza inclusive os modos de percepção humana. Segundo ele, o aparelho sensorial humano foi colonizado pelo capital e fragmentou-se de acordo com a lógica do capitalismo. Assim, as capacidades humanas de quantificar são privilegiadas enquanto que o *locus* do “desejo” se restringe ao “olhar” (numa relação que a psicanálise procurou explicar). Desta forma, há uma compensação utópica do desejo triunfando sobre as quantidades, fazendo com que o ver ganhe novas proporções, exageradamente enfáticas. Desta maneira, o olhar transforma-se no campo de batalha ideológica e o visual é dominado por

formas de domesticação: controla-se o que ver, ensina-se o que e como ver, e “onde colocar o desejo”. A indústria cinematográfica de Hollywood é o exemplo clássico desta forma de dominação do olhar. A obra de arte pós-moderna, não somente através do cinema, mas em maneiras diversas da representação artística como pintura ou fotografia, estimula tanto a domesticação do olhar bem como a colocação do desejo na mercadoria a ser consumida (processo este que atinge seu auge na fotografia publicitária).

A valorização excessiva da forma, seja através da utilização de recursos tecnológicos ou do caráter brilhante da imagem acima descrito, nos leva à outra característica das imagens pós-modernas: o que Jameson denominou de desaparecimento do afeto. O afeto ao qual se refere são os significados e os contextos humanos em torno do conteúdo da obra. Uma vez que a relação forma-conteúdo é inexistente, como anteriormente mencionado, desaparece o afeto. O que “vale” então é somente a forma pela forma, inserida em um processo

artístico que se limita a canibalizar estilos anteriores. Não se trata aqui de uma canibalização paródica nos termos modernistas, uma vez que não se estabelecem quaisquer relações entre os estilos anteriores e a produção pós-moderna. Ao contrário, trata-se de uma “canibalização aleatória” de estilos passados, de um pastiche, outro dominante cultural pós-moderno: um esvaziamento - historicamente determinado - da forma artística e das relações entre estilos anteriores e a atual produção artística pós-moderna. O pastiche, este dominante cultural pós-moderno por excelência, seria assim uma purgação dos conteúdos político-históricos, um “jogo formal”, uma arte que “mira seu próprio umbigo”, em cópias de diversos estilos anteriores totalmente desconexos de seus referentes sócio-históricos. O pastiche pós-moderno seria assim o Belo, a arte em si e para si, desprovido do Sublime modernista, uma experiência trans-estética que transcende o Belo e tenta estabelecer relações entre a arte e a sociedade.

“A ABORDAGEM CRÍTICA SERIA, ENTÃO, UMA RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E FORMA ARTÍSTICA, OU SEJA, ENTRE O “COMO” OS CONTEXTOS EXTERNOS À OBRA SE ENCONTRAM PRESENTES EM SUA FATURA FORMAL”

Sem perder de vista a questão inicialmente posta por Jameson e sua proposta historicista de abordá-la, constatamos que a produção imagética pós-moderna, através de simulacros ociosos cujo único conteúdo é somente sua forma, é possivelmente a principal característica de uma sociedade que reflete em sua produção artística uma inversão de valores sem precedentes: o valor de troca dos objetos, ideias e conceitos foi tão amplamente generalizado ao ponto de obscurecer a memória de seu valor de uso. Esse tipo de imagem tornou-se a forma final da reificação da mercadoria. O caráter da imagem pós-moderna nos remete novamente à questão do possível poder cognitivo destas imagens de revelar algo de “verdade” sobre seu tempo através de códigos que expressam tão evidentes “mentiras”. Parece de fato cada vez mais difícil

que estas imagens-simulacro figurem representações de nossa realidade cotidiana, uma vez que tais imagens primam cada vez mais pelo apego ao ponto de vista do individual, do fragmento com sua “vida própria”, e que este seja representado através da utilização desses códigos que, como anteriormente mencionado, estão a serviço da lógica da mercadoria. Então como figurar estes “momentos de verdade” nesta lógica, na qual o passado como referente é gradualmente excluído, deixando-nos apenas com “textos” imersos naquele “nada” “a-histórico” que permeia a obra pós-moderna?

Jameson parece oferecer uma resposta complexa, porém exequível: a utilização do mapeamento cognitivo como instrumento de análise crítica. A apreciação crítica deste procedimento leva em consideração o fato de que não existe um ponto de vista fora da ideologia. Portanto, a chamada “crítica objetiva”, imparcial e desinteressada seria um embuste, já que toda ação crítica é também uma ação ideológica, que serve interesses precisos (naturalmente

os diferentes interesses em jogo variam enormemente; cabe ao crítico escolher com consciência sua abordagem) A ação política da crítica se daria, dentro do panorama aqui descrito, através do mapeamento cognitivo da organização e avaliação do mundo do ponto de vista de dentro da ideologia. A abordagem crítica seria, então, uma relação entre história e forma artística, ou seja, entre o “como” os contextos externos à obra se encontram presentes em sua fatura formal. Não me refiro aqui a uma relação unívoca e mecânica, entre uma história pré-conhecida e conteúdos explícitos na obra de arte, mas a uma descrição da forma enquanto estrutura e, ao mesmo tempo, dos conteúdos sócio-históricos que nela se encontram decantados. A desafiadora tarefa crítica reside, portanto, na análise dos conteúdos “externos” e seu papel estrutural na obra de arte.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. *Dialect of Enlightenment*. Londres & Nova York: Verso, 1995.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas - magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERGER, J. *Ways of Seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 1977.
- BERRETT, T. *Criticizing Photographs - An Introduction to Understanding Images*. Mountain View, California, London & Toronto: Mayfield Publishing Company, 2000.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EAGLETON, T. *The Significance of Theory*. Oxford: Blackwell, 1990.
- JAMESON, F. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso, 1991.
- _____. *Reificação e utopia de massa*. In Jameson, F. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- _____. *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2001.

MARCUSE, H. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

MARCOS FABRIS

Bacharel em fotografia pelo Centro Universitário SENAC-SP e doutor pela FFLCH-USP, com pós-doutorado na Universidade de Columbia (Nova York), Université Paris Ouest Nanterre (Paris), MAC-USP, FFLCH-USP e UNIFESP (São Paulo). É autor dos livros *Correspondências: pintura, fotografia e o retrato da modernidade*, *Trabalho da encenação - ensaios sobre fotografia norte-americana e Imagem e História*. É crítico de arte associado à Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).