

# CULTURA COMPLEXA E COMUNIDADES SINGULARES: ENSAIO SOBRE A FRATURA DE SI NAS FORMAS DO CONTEMPORÂNEO

*CULTURA COMPLEJO Y COMUNIDADES NATURALES: ENSAYO SOBRE LA FRACTURA DE SI SOBRE FORMAS CONTEMPORÁNEAS*

**Mauricius Martins Farina**  
**Instituto de Artes – UNICAMP/Bolsista PQ-2 – CNPq**

## **RESUMO**

Esse texto tratará de uma metáfora do coletivo relacionada à dificuldade de estabelecer sentidos de futuro, estando a linguagem enredada numa falácia ao se construir o pensamento. Investirá também sobre um cogitar, através das imagens, relacionado às distopias singulares que se abrem ao outro, por um sentimento de complexidade que se envolve com a vida em comum, considerando ainda uma dificuldade objetiva de se manifestar sobre o devir das comunidades.

Palavras-chave: Estudos Visuais; Arte Contemporânea; Sociedade; Distopia.

## **RESUMEN**

*Este texto intenta relacionar la metáfora del colectivo con una dificultad de establecer sentidos de futuro en la comunidad contemporánea, estando el lenguaje enredado a una falacia cuando sometida en la construcción del pensamiento. También investigará acerca de un pensar por imágenes relacionadas con distopías singulares y que se abren al otro cuando la complejidad, un sentimiento que está involucrado en la vida común, aunque que teniendo una dificultad objetiva para expresarse en el devenir de las comunidades.*

*Palabras-clave: Estudios Visuales; Arte Contemporánea; Sociedad; Distopia*

## Prólogo de uma semiótica perdida

“Certamente, os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio nem como homogêneo”.

Walter Benjamin

Em direção ao futuro, alguns se lançam pelo que vivem, outros pela nostalgia do que viveram, mas também há aqueles que vivem pelo que não querem saber e tantos outros pelas certezas que a fé lhes propicia. Entre esses, ainda existem os que não têm certeza de nada e também aqueles que, diante disso, se angustiam perseguindo um horizonte que nunca será alcançado, deslocando-se em suas próprias formas de esquecimento.

Já disseram, num outro registro lógico, numa chave mística, que conhecer não significa aprender um novo, mas apenas lembrar, trazer à tona uma experiência vivida: acessar a memória, rememorar. Trata-se, com isso, de uma ideia que faz romper o tempo linear que avança, para retroceder ao tempo de uma experiência armazenada numa outra dimensão que uma lógica linear não pode alcançar. Dizer que não importa responder, sobre o que virá, corresponde a se considerar o tempo presente em diálogo com a experiência vivida, entretanto, é dessa dívida com o que foi, que o presente se apresenta como dúvida, ao constituir o devir.

As imagens e os pensamentos, em formas as mais inusitadas, referindo-se à necessidade de saber, de ter em conta algum sentido que seja, manifestam-se como aquilo que nunca poderia ser um único, já que tramam sobre os sentidos da vida. De qualquer forma, pensar sobre as coisas que nos cercam, viver pensando nelas, tentar compreendê-las, é uma necessidade para os que procuram.

Escutar um pensamento, ao mesmo tempo em que se pensa, vale para demonstrar um jogo de relações entre uma camada aparente e outras, muito mais internas, inseparáveis dessa sua parte primeira, que poderia chamar-se: uma imagem potência em suas várias formas de apresentação. Buscar uma explicação para o que se estabelece diante dessa relação, é uma necessidade de conhecimento, faz propor um jogo: onde não se é apenas participante, e ainda que não se conheça tudo sobre ele ao fazer parte dessa complexa alteridade. Um pensamento, como uma peça – ajustada em seus desajustes – desconhecida de suas intenções funcionais, nunca está isolado, num ato de sequência, articula uma estratégia para considerar uma ou outra saída, qual seja, a de ouvir um outro pensamento, como se este fosse a dialética de sua própria imanência.

Sabemos que a maior parte dos textos contemporâneos que são produzidos, sobre a natureza das coisas, posicionam-se diante de um continente de possíveis, ao alimentarem o sistema que os circunda com suas proposições e dúvidas. Ainda assim, uma sua atribuição de importância é também relativa à carga de energia que se põe em movimento, perseguindo a vida que se desdobra em camadas e sutilezas, quando as histórias pessoais, cheias de sentidos próprios, são feitas de experiências e apresentam caminhos que não se podem reduzir numa dada proposição arquitetada em hipóteses formais. Histórias que se manifestam como um relato possível onde, pelo fato de tomar parte nesse complexo, instituem sentidos próprios ao ser da cultura em sua história.

As experiências daquilo que vivemos podem estar gravadas nas camadas subjetivas que fazem parte da natureza da vida, mas considerando-se em particular a natureza da cultura, de suas manifestações materiais, o exercício coti-

diano dessa ação de pensar sobre os sentidos na vida, nas mais diversas formas, é uma recorrência que vai além dos filósofos, dos místicos e dos artistas, é uma dúvida própria daquilo que somos, uma característica de nossa humanidade. Num nível imaterial, ao refletir sobre a vida ou sobre a morte inevitável, tratamos de uma narrativa sobre a qual desconhecemos os verdadeiros objetivos, ao buscar elucidar os fenômenos da ocorrência que nos submete, esbarramos em mitos, não podemos reconhecer se essa história que se vive é plena de sentidos, que tomarão para si a lógica dessa narrativa, ou se trata apenas de um *nonsense* absoluto que em si é o que é.

### **A linguagem como uma falácia**

Sob um aspecto puramente designativo, os nomes deveriam vir em função das coisas que representam. Entretanto, a partir das estratégias comerciais do mundo contemporâneo, é possível pensar em coisas que surgem depois dos seus nomes, não como um simples projeto, mas como a invenção de uma necessidade através marketing. Assim, esses fundamentos comerciais revelam aspectos de uma inversão de ordem e lugar, num contingente de tecnologias e de éticas que surgem para transformar, inclusive as sociedades, numa mercadoria a se acrescentar nas prateleiras. Basta ver o quanto as corporações comerciais se entranharam na vida humana, ou como um exemplo prático, verificar o quanto a história da *Coca-Cola* tem a ver com a cultura americana e com a construção do transnacional.

Sobre essa condição da comercialidade da vida, inflacionada após 1945 com a influência americana, artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Johns ou Piero Manzoni, entre outros, caracteristicamente, puderam se expressar através dos objetos, invertendo as

lógicas estratificadas dos conceitos de cultura e sociedade. As condições críticas estavam dadas e territórios se expandiram para a realidade mundana, o que foi emblemático deste momento Pós-Moderno.

Quando o consumo se torna um álibi, ao suprimir os ritos mais íntimos da vida em seus processos orgânicos, está se agindo em favor de uma necessidade de supressão de um vazio pessoal por uma compulsão que é fundamentalmente efêmera e viciosa. De forma mais ampla, podemos perceber uma necessidade de atualização constante que está presente no imaginário social, quando *ser up to date* configura também uma marca de pertencimento ao presente, o que aprofunda os abismos sociais e as distâncias entre o centro e a periferia. Na percepção desse estado de coisas, a noção de um vazio que atua nos apagamentos de uma sensação de futuro, age em detrimento de um processo histórico de lutas sociais que não se sustenta, abrindo espaço para velhas ideologias religiosas “atualizadas”, que prometem o paraíso na terra e arrastam multidões alienadas de presente.

O confronto entre o ser, o ter e o estar, nas sociedades contemporâneas, configura também um dos traumas mais fundamentais no cenário das neuroses cotidianas. Quando a localidade é invadida pelo global, a cultura complexa das comunidades, que são singulares, vai se enfraquecendo diante de uma aridez de princípios tradicionais, vitimada pelo interesse comercial que via de regra, promove essa invasão pela via da sedução. A supremacia das estruturas que alimentam o consumo, em escala global, leva a este estado de coisas, desvia o curso dos rios, apaga mitos de origem, em favor de um estar aqui agora que não considera uma ecologia das subjetividades e dos meios, sejam ambientais ou culturais.

Jean Baudrillard em *Simulacros e simulação* afirma que “a informação devora os seus próprios conteúdos” e assim “devora a comunicação e o social”. Para ele, as causas disso têm a ver com o esgotamento que ocorre na encenação da comunicação através dos simulacros e com a desestruturação do real que se produz pela exacerbação desta encenação, ou seja, processos aos quais estamos sujeitos ao sermos submetidos no ambiente dos excessos comunicacionais que são recalçados pela intensa necessidade consumista na vida cotidiana. Esses ambientes que contaminam processos singulares de configuração simbólica, baseados numa lógica artificial, enviam para o abate a experiência estética dos indivíduos mais susceptíveis ao seu “canto de sereia”.

A capacidade de ouvir o pensamento que nos institui, de perceber a aura na presença do fenómeno, nos compõe e nos dá sentido na lógica dos organismos vivos, na presença saborosa da percepção e do reconhecimento do outro. Substituir essa atribuição potencial pelo kitsch armado por uma fabricação de estereótipos comerciais e viver apenas disso, implica uma condição falida, quando a crítica da realidade estaria fadada ao esgotamento.

De outro modo, essa capacidade de fruição e de contato com a aura dos objetos e com a vida, implica dada experiência estética que, como tal, precisa se alimentar do cultivo das diferenças, conquistando sua sobrevivência pelas margens de sua própria razão sensível, no reconhecimento das contradições do estranho ao qual pertence, o que constitui um necessário repertório, sem isso não se pode acessar o imaginário profundo onde se rememoram as experiências dos processos circulares.

Vivemos um tempo em que se tem muita informação à disposição na rede de computadores online mas, para acessar essas informações

é preciso saber o que procurar, mais que isso, é preciso querer procurar, um *hic et nunc* que não se faz sem uma experiência repertoriada. Uma experiência estética por ser íntima, não é mensurável, mas pode ser compartilhada, entretanto, essa mesma experiência, uma necessidade básica da vida, não poderá ocorrer num sentido cultural mais amplo, sem que se considere, politicamente, a inclusão das pessoas através de uma educação que considere o cultural singular das comunidades e que não se imponha, mas que transforme a alienação de uma dada realidade homogeneizada pelo *kitsch*, através da expressão das subjetividades individuais, quando se pode reconhecer a circularidade do tempo e de suas narrativas complexas.

Nesse sentido uma pergunta se apresenta: uma experiência estética revelada numa ação produtiva, num ato criativo, pode se fazer conhecida estando à deriva da condição contemporânea de ser um organismo global, de pertencer a uma sociedade, que apesar do sucesso de suas corporações é efêmera? Sobre a resposta é preciso pensar nos ambientes humanos, nos territórios específicos e em suas histórias, e na submissão das comunidades ao domínio do mais forte. O que se localiza na margem, tradicionalmente, fica no campo dos esquecidos, não interessa a não ser pelo exotismo. Os dândis da cultura se localizam nos grandes centros, são eles que detêm o poder da homologia cultural. Os periféricos podem se perder de si e do outro, procurando se igualar ao centro. O singular é aquilo que institui a diferença: uma revolução importante seria considerar a diferença, não o exótico.

## A memória circular

Finalmente, os psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento (nomea-

damente no seguimento de Ebbinghaus), nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, p. 422, 2003).

Como se observou, temos a percepção da ocorrência de memórias coletivas que atuam no tempo, através de um espaço, que é construído socialmente em seus mecanismos de poder. O lugar onde estão armazenadas as manifestações materiais dessas memórias, entretanto, não é feito apenas de dispositivos físicos, mas também psíquicos – individuais ou coletivos – a partir dos quais se acessa um complexo de sistemas, incluindo o conjunto das imagens que se manifestam na subjetividade dos indivíduos e que depois, de alguma forma, podem se materializar no coletivo. Essas memórias geram sentidos de pertencimento e embora muitas vezes não lhe reconheçamos a origem, implicam numa abertura dimensional que extrapola os eixos fenomenológicos do espaço e do tempo, permitindo a ocorrência de histórias dentro da história, numa condição tal em que o anacronismo prenuncia a circularidade temporal da cultura.

Arriscamos isto: o discurso histórico não “nasce” nunca. Sempre recomeça. Constata-mos isto: a história da arte – a disciplina assim denominada – recomeça vez após a outra. Toda vez, ao que parece, que seu próprio objeto é vivenciado como morto... e como renascendo. (HUBERMAN, p. 13, 2013).

A distância cronotópica constitui o fato histórico do tempo percorrido, os elementos indiciais ou os resquícios dessas lembranças que se manifestaram num passado podem ser acessados de uma forma interconectada pelo subjetivismo ou pela arquetiotopia do inconsciente coletivo, consequentemente alguns desses aspectos que se transformam em matéria viva para a arqueologia de um tempo passado podem, numa dimensão psicológica da cultura, permitir ter em conta o que sequer vivemos ou experimentamos concretamente, através dos arquivos que nos permitem estar diante de construções expressivas, partindo de deduções, invenções, intuições a serem observadas no campo dessas subjetividades coletivas.

Memórias próximas ou derivadas de ecos longínquos se alimentam de um senso de comunidade que nos mantêm em diálogo, um sentido de experiência que pode ser compartilhado numa fruição expressiva. Nesse sentido, a materialidade da arte compõe um dos possíveis acessos para uma relação com essas ancestralidades. Nas memórias coletivas, habitam as imagens que foram construídas pelos eventos do tempo, mas a distância desses eventos lhes dificulta conhecer a origem quando, então, temos a matéria, um mito, uma representação. Por isso, a potência da arte, de seus simbolismos, no sentido de uma prospecção das mentalidades, é algo que não pode ser relegado a um papel intermediário. A arte é um fundamento na vida.

Imagem, memória, teoria, razão, arte: ocorrem sujeitos nas coisas que são também os seus objetos e para que eles possam aparecer, é preciso notar o que está vivo na necessidade de ser do homem. A comunidade, em si, é mais que um conceito que perseguimos como as coisas que, no lugar dela, tomam a presença do vazio. Sua ausência pode ser um lugar que não se sabe, como a morte ou o esquecimento: um lugar va-

zio que se busca preencher, diante de uma necessidade de estar junto, que é contingenciada pelo tempo, e uma consequência da experiência de vivê-lo.

### O direito de pensar através das imagens



Figura 1. Marcel Duchamp 1950.  
© Jacqueline Matisse Monnier

A imagem de Marcel Duchamp jogando xadrez é emblemática sobre um hibridismo que tomará parte na cena contemporânea, quando o território dedicado ao pensamento será visitado pela arte de forma mais enfática, já que muito antes Leonardo da Vinci havia escrito que a “pintura é coisa mental”. A atitude performativa de Duchamp, em relação ao xadrez, suas estratégias conceituais relacionadas às obras que produziu, têm relação com a natureza investigativa da arte. As metáforas envolvidas nessa ação do pensamento, assim como a própria ideia de jogo, ajudam a colocar em um outro patamar a distinção entre os modos e as ações, questionando o próprio lugar das coisas específicas, entre elas, o exercício de pensar como um ato de ofício determinado numa epistemologia própria. A esse respeito, a atitude operacional de Duchamp se demonstra claramente como uma fala inaugural.

Walter Benjamin, igualmente fundamental, escreveu um texto referencial sobre a reprodutibilidade técnica das imagens, constatando a possibilidade comunitária de ampliação de re-

ptório que a transformação da obra de arte em imagem, pelos meios de reprodução – a fotografia em particular – representa. Considerou também que a própria condição dessa transformação da coisa em si da arte, para uma imagem, um seu fantasma, instituiria uma perda. Entretanto, essa ausência precisa ser observada no contexto da relação mediadora da reprodutibilidade, o que não implica que ela de fato aconteça sempre. Isso pode ocorrer quando se transforma um objeto – atribuído de uma presença necessária – em imagem, mas não ocorre quando a imagem é ela mesma um ser da coisa, e não uma sua representação. É preciso destacar esse problema funcional da informação, a partir de uma outra possibilidade, que os meios de reprodução oferecem, quando a aura, o estar em presença, pode sobreviver à própria reprodutibilidade, considerando por exemplo o cinema e a fotografia em sua disposição poética – como uma coisa em si – não como meio intermediário. Pensar sobre a visualidade da arte, nesses termos, é uma tarefa complexa, envolve circunstâncias históricas.

Na atualidade, já não é possível separar a arte da vida mas, de qualquer forma, o distanciamento contemporâneo dessa experiência, que implica no reconhecimento da aura, é modelar sobre esse vazio que acompanha as coisas, ainda que se metamorfoseie nos objetos da vida e que continue presente, sua complexidade permanece oculta no poético. O próprio conceito contemporâneo de arte carrega certa dificuldade quando se pensa nos diversos paradigmas que historicamente foram sendo pensados desde sua invenção.

A ideia que vivemos num ambiente em que há ‘arte depois da arte’ (Danto, 2009), está implicada em se considerar sobre a dificuldade de pensar arte, quer seja como nomenclatura ou aferição de sentidos, numa noção tradicional e retiniana que já não alcança o que a tornou pos-

sível historicamente, seja porque representar o mundo para no fim tematizar sobre si mesma constitui uma necessidade desaparecida, seja porque estas próprias ocorrências, tramadas no século XX, alteraram a própria consideração a respeito dos territórios da arte.

Fazer arte – a palavra insiste – inclui relacionar os objetos da vida numa cadeia de expressões que se constroem, a partir disso, como uma forma própria de pensar sobre o que se vive, em termos tais que as modalidades se encontrem abertas e não precisem ser reinventadas. Pode-se trabalhar com o que se quiser, desde os meios tradicionais ou novos, o que se coloca vai além da formalidade das tecnologias, a arte sobrevive com isso e apesar disso. Ao considerar que as razões da arte foram instituídas, até recentemente, por princípios autocentrados, por elocuições de grandes princípios, na contemporaneidade buscou-se para além desses modos, e nesse sentido, encontramos relações partilhadas, renovações de autoria, alteração de conceitos, aproximação com a vida, com as ciências, exercícios políticos de pertencimento, manifestações conflitivas e performativas, etc.

Assim, o ser da coisa passou a ser entendimento em diálogo com outros sistemas numa relação “constelativa”, criando em muitos casos a sensação de que a arte deveria se abrir para uma dimensão do coletivo e da alteridade, questionando as categorias do artista e do autor, categorias estas que foram conquistadas pela Modernidade com muito esforço e que, portanto, serviram de preparação para o atual estado de coisas.

Essas questões também implicam, de um ponto relacionado na observação de um avesso, certa incompletude do projeto moderno de

sujeito, quando no isolamento do ser contemporâneo percebe-se um estar junto que não se completa. Suas motivações ensejam uma perda, seja por um esquecimento forçado pela velocidade com que se desejou dominar o tempo e a razão, seja por uma motivação profundamente bélica que nos acompanha, quando a história estabelece um trauma a ser esquecido, construído entre guerras e domínios, seja também por um vazio não declarado, mas de sentimento profundo, que nos acompanha desde que a natureza se transformou, pelo artifício da lógica, num abismo que não se completa.

### Arte e distopias

As questões da distopia manifestaram-se com força na arte do século XX, como no Dadaísmo e depois no Surrealismo, no chamamento à realidade mundana vivido por algumas tendências do pós-guerra em vários lugares, particularmente nas primeiras manifestações, englobadas pela diversidade de tendências desde a Arte Pop que não foram imediatamente percebidas em seu caráter como distopias, considerando-se sua ironia como uma incapacidade de reação, ou mais, como uma forma de adesão<sup>1</sup>.

A emergência de narrativas distópicas como um ato traumático vai ocorrer com força mais evidenciada nos inícios da década de 1980 - 1990, quando o caráter de abjeção de uma representação dos corpos, na produção de diversos artistas tais como Kiki Smith (1954), Cindy Sherman (1954), Joel-Peter Witkin (1934), Andres Serrano (1950), é avassalador e vai corroborar para que se permita pensar uma conexão com o trabalho fundamental de Diane Arbus (1923 – 1971) percebendo naquele estado de coisas da cultura americana dos anos 1960 – 1970, um ambiente pleno

---

<sup>1</sup>Entretanto, quando em 2013, numa grande retrospectiva de Andy Warhol na China, se proíbe a exibição de suas serigrafias de Mao Tsé-Tung, pode-se concluir o contrário.

de sentidos relacionados com a desesperança e a morbidez, tão característicos desde então.

É o que se pode reconhecer com uma manifestação poética da fratura, do corte, numa contiguidade com as tendências expressivas que desde o Pós-Impressionismo até o Expressionismo, com Vincent Van Gogh (1853 – 1890), Edvard Munch (1867 – 1944), Emil Nolde (1876 – 1956) entre outros, permite perceber nas obras visuais mais que apelos à formalidade, mais que uma simples experiência visual ou fenomenológica, mas uma visão íntima do mundo num ato de atualização cultural. Em outros campos da arte, como a literatura e o cinema, autores como George Orwell (1903 – 1950) com *1984* e a *Revolução dos bichos*, Aldous Huxley (1894 – 1963) com *Admirável Mundo Novo*, surgem como agentes emblemáticos deste temperamento da contemporaneidade entendido como distopia. Podemos incluir nesta lista Anthony Burgess (1917 – 1993) com *Laranja Mecânica* – que na sua versão cinematográfica (1971) com Stanley Kubrick (1928 – 1999), influenciará toda uma geração. Também Ray Bradbury (1920 – 2012) com *Fahrenheit 451*, adaptado para o cinema em 1966 por François Truffaut (1932 – 1984), *Videodrome* (1983) filme de David Cronenberg (1943), ou Terry Gilliam (1940) que em 1985 realizou *Brazil* o filme numa clara alusão à perda das individualidades numa sociedade totalitária com domínio dos sistemas de informação.

Em todos estes trabalhos, e vários outros para citar, percebem-se as marcas de uma distopia que emerge, estando influenciada por uma crítica tanto à sociedade capitalista quanto ao desvario da alienação de si. A distopia, como uma crise do coletivo, já está de tal forma entronizada no imaginário que, para além de uma discussão sobre a comunicação e a alienação das massas corretamente pautada pela Escola de Frankfurt à sombra do fascismo, surge tam-

bém agora no cenário contemporâneo como uma metáfora do cotidiano que se vive e pelo qual se desiste de pensar.

As manifestações de revolta ou de protesto, articuladas pelas redes sociais que se iniciaram na América do Norte, depois no Oriente-Médio e agora também no Brasil, apresentam um sentimento sobre algo que é necessário mudar e mais que tudo, demonstram que existem aqueles que precisam agir para movimentar uma vida que parece murchar, ao sabor de um declarado desassossego, algo que parece inevitável. Nesse ambiente, alguns agem com passividade, outros com raiva. Os ingênuos e os propositivos se misturam aos vândalos e a outras espécies, em grupo, proclamando nas ruas contra a injustiça social. Nesse ponto, quando as metáforas e as utopias civilizatórias parecem não fazer sentido, as ideias se encontram num emaranhado de contradições sobre os projetos de futuro. A própria vinculação ao performático visual que estas manifestações carregam, corrobora para se pensar que, neste caso, a vida imita a arte. Numa sociedade midiática é preciso compor um diálogo que se estabeleça segundo uma proxêmica, segundo uma figuração articulada para ser apresentada visualmente como performance pública. Como disse Guy Debord,

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação (Debord, 1997: 13).

Desse ponto de vista, as problemáticas de emancipação das comunidades e os nós dessas combinações, situados na rede, configuram um outro espaço, não e apenas um cenário público representado pelo logradouro, mas também o espaço no ambiente virtual das redes em inter-

comunicação relacionando o ser num conjunto no qual a comunicação midiática se configura num sistema tentacular, atuando para a legitimação das ideologias a partir de identidades e interesses combinados.

A mídia profissional, as empresas de comunicação talvez não tenham se dado conta de que, com isso, não se apresentam como as únicas formas dessa legitimação das ideologias contratantes, elas agora estão entronizadas no ambiente das redes virtuais e deixam de estabelecer sua pedagogia predatória passando a compor uma mera figura de atestação documentária. A vida se tornou performática tramando-se num cenário visual, mas isso não resolve certos problemas de origem. Desde que se propõe à expressão de suas necessidades através de um sistema de representação, o artista, partindo de uma linhagem marcada pela subjetividade e também por uma percepção crítica da realidade, permanece batendo-se contra os empenhos superficiais e tecnicistas apregoados pelos interesses que deslocam o pertencimento em favor da acumulação material como um poder em si.

A ocorrência desse espírito de resistência ao indivíduo fechado em si que alimenta o debate da arte contemporânea, duvidando de conceitos como dom, gênio ou intuição lírica, marca também a própria noção de potência criativa que se torna um sintoma emaranhado num conjunto de definições singulares que movimentam a subjetividade dos indivíduos. Problematizar o lugar que forma esse indivíduo, numa condição envolvida com um aprendizado das memórias que se possa acessar e, a partir delas, em sua alteridade compor um relacionamento com esse mesmo indivíduo é o que singulariza a experiência. A destituição da noção de autor não implicou a sua verdadeira desaparecimento, mas outras formas de se pensar

a autoria, ou parafraseando a noção de Arthur Danto sobre a arte, uma noção de autor depois da sua morte. Um autor depois do autor, considerando-se também a própria impossibilidade de uma autoctonia em relação a isso.

O sujeito existe, mas ele é composto do outro o que, entretanto, não se pode compreender em favor de uma estrutura que não o levará a sério, mas o terá no cálculo de seus interesses. Não se quer mais a “ vaidade dos escolhidos”, mas não se pode abolir a potência da vida que se alimenta de mistérios ou de ficções que se pode compartilhar e reconhecer. Ultrapassando o conceito de linguagem como uma ordenação possível dos modos de ser e de pensar, como alguns dos nós que formam um sujeito, estamos diante da pluralidade onde não existe um só, mas ainda assim, é o que perseguimos sendo o que somos.

Para além de uma mera categorização espaço-temporal, pensando a emergência desse debate por seu avesso representacional, o vazio, o isolamento, as diversas flutuações da natureza contemporânea desde aqui, passando pelo Niilismo, vão apontar para as crises de pertencimento social como um fenômeno que, nos dias atuais, não nos permite chegar a um termo de resolução, quer seja sobre o projeto da civilização, quer seja sobre o projeto de emancipação dos sujeitos. Nesse sentido, percebe-se a presença de uma distopia, que nos acompanha através das obras de artistas com tendências distópicas, onde se localiza um manifesto reconhecimento sobre um estado de coisas passíveis de serem compartilhadas em sua desesperança, na possibilidade de se constituir, como um contra-argumento, uma narração do cotidiano em suas contradições críticas.

A distopia, como uma proposição artística, não se interpõe como um eixo temático, sua condução conceitual não é independente de suas estruturas formais assim como das so-

ciais, mas revela uma construção amplamente complexa, situando-se entre a expressão em si e o manifesto como algo que se põe para fora. Aquém e além dos interesses econômicos de uma cultura mercadológica ou dos mais legítimos objetivos pelo que se quer partilhar, considera-se essa expressão poética como um dos eixos mais representativos de um conceito de civilização à deriva, que se apresenta nas mais diversas formas da arte, seja na literatura, no cinema, na fotografia, na pintura, nas performances, na escultura, no desenho, na gravura, etc. Enfim, é uma expressão que se apresenta desde as erosões de um projeto – ou mesmo da sua falta – coletivo concreto, quando os desequilíbrios da vida são provocados pelo desvio ao consumo como um fim em si mesmo, alimentando uma desesperança em relação ao futuro.

As distopias atuam como previsões sombrias sobre qualquer coisa cujo futuro seja catastrófico, desde o clima do planeta, ou das constantes disputas religiosas e econômicas que destroem o mundo. São fabulações que se alimentam dos fatos sombrios que constituem as mazelas do mundo, mas que não se apresentam nas projeções futuras de uma cultura que seria voltada para o bem-estar do *hic et nunc*. Nesse ambiente complicado cresceram e se desenvolveram artistas de uma linhagem pós-romântica, cuja alcunha de artistas marginais, rebeldes, trágicos, niilistas, serviu para afirmar a potência dessas sensibilidades individuais atuando numa frequência supostamente negativa, em se considerando um projeto positivo de cultura que, desde a sociedade industrial, financia para o prazer das elites e para a idolatria dos aspirantes a elas, o sonho de consumir o paraíso na terra.

Muitos artistas, como se sabe, estão entre os destoantes desse paradigma de mundo, já que estão marcados pela desesperança abissal

acerca de um futuro que, ao se aproximar, revela catástrofes de toda ordem. Estes indivíduos não pretenderam sepultar as contradições e desigualdades desse mundo concreto, ao contrário, fizeram disso uma questão para desafiar uma ideologia consumista que se impõe, mas que não consegue resolver suas contradições que parecem permanentes: o que torna a utopia de uma civilização igualitária uma simulação com acento alienante revestida de demagogia que não percebe como viver pode ser um ato político.

### **Considerações finais**

Distantes destas manifestações da arte e de suas distopias, quer seja pela inabilidade ou pelo desconhecimento de sua causa, muitos teóricos olharam para a arte a partir de seus territórios específicos tendo-a como uma ilustração de suas teorias, não reconhecendo a experiência de si que a arte propõe. Estes teóricos deixaram de perceber que a arte é um lugar específico, não uma manifestação corriqueira que possa ser vista como a aplicação de uma dada teoria, no sentido mais inadequado do termo. Muitos se deixam levar por certos aspectos do significado que as obras carregam, deixando de compreender que a arte envolve seus corpos e aquilo que os anima, a partir da vida à qual pertence, mas também constituindo uma vida própria para além dos signos e de seus objetos, ainda que os contenha. Para além de seus sentidos ou narrativas, a presença desses relacionamentos de formas com conteúdos próprios e conteúdos com formas próprias, não têm na distopia uma fórmula ou um cânon a seguir, mas uma necessidade expressiva à qual não se consegue traír ou deixar, porque é o que se sente e é preciso dizer.

Os valores da cultura e a erudição do ambiente ocidental, nos últimos séculos, construíram espaços de pertencimento e instituíram o pró-

prio sentido da arte, assentando a figura do artista, primeiro como instrumento, depois como gênio criativo e finalmente como tal, considerando a distinção entre o homem e a natureza, entre a beleza e a arte, como uma manifestação construída pelo sentido humano e a beleza constituída pelo natural como uma medida para o senso estético, e agora, como sujeito de permutações entre a identidade e alteridade, travando uma relação conflituosa entre os sistemas de mediações e as transposições de sua natureza, buscando insistentemente o preenchimento de um vazio profundo que separa as beiradas do espaço para a concepção das camadas e dos simulacros.

Estes valores da estética, antes de parecerem sólidos, estão arraigados numa esfera instituída pela própria história em seus processos orgânicos e conflituosos, manifestando-se amplamente nesses personagens impetuosos que integram as sociedades complexas, mas que se vistos em sua particularidade são aqueles que detêm a ca-

pacidade de atravessar paradigmas, de produzir e renomear até mesmo a noção de arte.

### Referências

- BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter [et al.]. Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DANTO, Arthur C. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- DEBORD, Guy. A sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- WOLLHEIM, Richard. A pintura como arte. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.