

Gênese da representação como gênese do real

Walter Romero Menon Jr

Professor de Filosofia na Universidade Federal do Paraná (UFPR)

romeromenon@yahoo.fr

Resumo: Este texto tem como propósito sustentar a tese de que o mundo da arte se distingue do mundo da vida por ser aquele onde se dá o regime ficcional por excelência. Levando em conta os dois tipos de teoria pensado por Arthur Danto como dois tipos gerais a partir dos quais se pensa o mundo da arte: teoria da imitação e teoria do real, sugerimos uma continuidade entre eles. O primado da ficção seria próprio do mundo da arte. Entretanto, o ficcional próprio da representação na arte não pode ser pensado sem o pólo do real, o pressupõe e o designa fazendo com que os limites entre o mundo da arte e o da vida estejam em constante litígio sem entretanto desfazer definitivamente as diferenças entre os dois pólos.

Palavras-chave: mundo da arte; imitação; ficção; real; representação.

Genesis of Representation as Genesis of Reality

Abstract: This text aims to support the thesis that the world of art is distinguished from the world of life because the first one is where the fictional regime par excellence occurs. I will take into account the two types of theory proposed by Arthur Danto as two general types on the basis of which the world of art is thought, i.e. the theory of imitation and the theory of the real. I will suggest a continuity between them. The primacy of fiction is characteristic of the art world. However, the fictional character of representation in art cannot be thought without the pole of the real. The fictional presupposes and designates the real by outlining the boundaries between the world of art and that of life. The two poles stay in constant confrontation without, however, definitively undoing the differences between them.

Key-words: art world; imitation; fiction; real; representation.

I

É próprio do mundo da arte a partir do início do século anterior e sobretudo a partir de meados dos anos cinquenta o processo acelerado de expansão das fronteiras, dos limites conceituais do mundo da arte no sentido de absorver o mundo da vida criando zonas de indistinção temporária entre esses dois mundos. Porém por mais que se esgarcem, se tornem ambivalentes esses limites eles nunca desaparecem. Há como que a resignificação permanente dos mesmos incorporando elementos não ficcionais na ficção. Em contraposição ao movimento de expansão das fronteiras, interno e próprio ao mundo da arte, recentemente assiste-se no Brasil a um outro que tem o sentido inverso: pretende-se mostrar? a inexistência dos limites entre ficção e realidade, e afirmar, portanto, que haveria apenas um regime de? representação: aquele que apresenta necessariamente o representado.

No primeiro capítulo de *A Transfiguração do Lugar-Comum*, Danto repassa, à sua maneira, o que ele crê ser alguns dos episódios fundamentais da história da ideia de imitação na filosofia, sobretudo no que diz

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



respeito a arte. Evidentemente a fonte primeira é o livro X da República de Platão, no qual Sócrates reduz o problema da imitação à metáfora do espelho. Haveria uma relação causal necessária entre representação e representado. Tal qual o espelho a arte mimética basicamente duplica o mundo rerepresentando ilusoriamente o representado, enganando os sentidos. Para entender a confusão entre apresentação e representação no discurso socrático, é marcante a proeminência, para Danto, da teoria da origem do teatro grego em Nietzsche. Nela se encontra uma explicação histórica da origem da representação, ou da ideia de representação, que seria concomitante com a origem do teatro grego. Como se sabe, em *O nascimento da Tragédia Grega* Nietzsche afirma que o teatro grego teria sua origem nos cultos ao deus Dioniso. Paulatinamente surge o coro separado do resto dos oficiantes que mais tarde se separam em atores, aqueles que representam, e público, aqueles para quem a representação é dirigida. Haveria, portanto, dois regimes de representação. Um é aquele anterior ao surgimento do teatro e próprio ao espaço sagrado do ritual dionisíaco. Não se encontra nesse momento ainda formada a ideia de representação como representação de algo, isto porque não há algo a ser representado nem “para quem” se dirigiria a representação. Não há expectadores, quer dizer, uma instância externa ao ritual. Todos estão envolvidos em um transe produzido pela música, vinho e dança. Emulam o deus, suas características e, nesse sentido, este torna-se presente, se “apresenta”. Talvez algo próximo possa ser pensado com relação à eucaristia na missa católica. A hóstia consagrada não é um “pão que imita as propriedades do corpo de Cristo, mas “é” o corpo de Cristo. O corpo de Cristo está presente na hóstia consagrada.

O segundo sentido de imitar, como já se pode entender, aquele que surge com o teatro, portanto, é a representação de algo para alguém, e representar não é “tornar presente”, não é apresentar, mas “estar no lugar de”. Ao representado (ausente) se substitui a sua representação (imagem, signo, símbolo). Entre representação e representado há necessariamente uma relação causal. No caso da apresentação há uma relação de identidade, já quando há um referente a relação é de designação e não há necessariamente relação de semelhança entre o representado e a representação. Pode ser que haja semelhança quando o representado que precede a representação é sua causa física, como no exemplo da foto do World Trade Center analisado por Danto, cuja origem é o próprio World Trade Center. Este é o campo da imagem como registro, como documento, memória. Algo que durante séculos estava presente na concepção da arte como imitação. Porém, como uma ação involuntária não é uma ação, uma foto que tem a imagem do World Trade Center, mas foi produzida por um objeto que não é o World Trade Center, não é uma imagem deste (DANTO, 2010; p 92). A lição a se extrair daí é que a relação de semelhança, de identidade perceptual entre representação e representado não é necessária na medida em que a rerepresentação do representado na representação é um vestígio daquele momento pré-representação pensado por Nietzsche e não determina o princípio de representação que tende a ser pensado como designação, ou significação.

Uma conseqüência que Danto extrai de suas considerações acerca das ideias de Nietzsche é que na medida em que se estabelece a representação por designação se instaura o conceito dual de realidade e ficção. Só há o conceito de real porque há o conceito de ilusão, ou irreal. O caso da representação visual ilustra bem o que Danto pretende ao delimitar os campos do real e ficcional como estruturalmente ligados e instaurados pela relação de representação. Na tradição ocidental, a imagem de uma coisa é uma coisa de ficção, uma “falsa” coisa que representa uma “coisa” real. O interesse de Danto por “essa antiga teoria”, como ele denomina a teoria da mimesis, é a hipótese de que o hiato entre imitação e realidade e aquele outro entre arte e vida, ou melhor, entre uma obra de arte e um objeto cotidiano, são do mesmo tipo. Há uma separação ontológica entre representação e representado idêntica àquela entre uma caixa de sabão Brillo que é uma embalagem dessa marca de sabão e uma caixa de sabão Brillo de Warhol. No entanto, a ideia de que algo do representado é conservado na representação se deve ao fato de que o primeiro sentido de representação não denotativa, a apresentação, se confundiu, no decorrer



do desenvolvimento da teoria da arte mimética e da própria arte mimética com o segundo sentido de representação que é um conceito dual. É como se na representação de algo, algumas propriedades desse algo devessem estar necessariamente presentes, notadamente propriedades perceptuais e dessa forma os limites entre os dois mundos, o da ficção (a imagem) e o mundo real (o objeto) acabassem por se confundir. Porém, essa confusão nunca se estabelece de fato enquanto certas marcas, fronteiras, limites conceituais entre os dois mundos estão presentes e são entendidos pelo expectador. Ela surge apenas nos casos extremos, isto é, naqueles em que se instaura um regime de ambigüidade acerca da condição ficcional, ou representacional em questão; quando certos objetos, eventos, etc., se encontram em litígio quanto a serem obras de arte ou não.

Uma característica importante da arte no século XX, sobretudo a partir da sua segunda metade, e da arte contemporânea em geral é a busca reiterada pela ruptura dos limites entre esses dois mundos produzindo sistematicamente zonas de confusão e ambigüidade. Isto é, a busca por se romper o binômio conceitual ficção/real. Lembremos, para dar alguns exemplos, das colagens cubistas e dadaístas, passando pelos readmades de Duchamp, as Brillo Box de Warhol, a cama de Rauschenberg, o Fluxus e as ações dos situacionistas; as incorporações de ruídos nas composições eruditas, a intervenções teatrais e de performance em circuitos simbólicos cotidianos provocando distúrbios nos mesmos e assim por diante. No entanto, como também é próprio do movimento, em certo sentido dialético, desse processo de ruptura, as marcas do território simbólico da arte são necessariamente retomadas em seu espectro ampliado de modo que aquilo que gerava litígio passe a ser entendido como arte. Observe-se que este movimento é interno ao próprio mundo da arte e inclui, evidentemente, a referência a um público que possa minimamente identificar as marcas que delimitam esse território de invenção.

II

Ocorre exatamente o oposto quando, digamos, o mundo da vida irrompe as fronteiras do mundo da arte, quando as marcas conceituais que separam esses dois mundos não são reconhecidas e predicados aplicados a objetos, eventos, fatos etc. que denominamos reais são aplicados a representações ficcionais, ao chamado mundo da arte. A ambigüidade se instaura, portanto, não como parte do processo histórico, do processo de invenção, ou criação interno ao mundo da arte, mas como fim desse processo na medida em que não há mais diferença entre ficção e seu oposto. Os amortecedores conceituais, as marcas, os indicadores que mantêm o binômio conceitual ficção/real não são reconhecidos. Esses indicadores são tanto aqueles já incorporados nos diferentes modos e estilos das obras de arte, na sua própria fatura, na sua materialidade que respondem à história da produção artística, quanto aqueles outros que identificam os espaços de exibição, os textos de apresentação, de crítica, de curadoria e assim por diante. O fato é que nessas situações certos elementos históricos, institucionais, estéticos entre outros não são reconhecidos por um grupo de pessoas que não podem ser identificados como expectador. Não o podem, justamente por não terem essa capacidade de reconhecer o mundo da arte.

Veja-se a série de episódios ocorridos no ano de 2017 no mundo da arte no Brasil (FIDELIS, 2017). Episódios em que performances, pinturas, instalações, etc., que compõem ou não exposições em galerias ou museus são percebidas, em seu conjunto e separadamente, como um ato criminoso. O que significa antes de qualquer coisa que elas são percebidas despidas de seu status de obra de arte. O binômio ficção/real é rompido pelo lado do real: não há mais a dimensão da ficção. Tudo passa a ser real, e o real é da ordem da definição do crime pela lei e pela moral. Há, evidentemente, como aponta Rodrigo Duarte em meio ao não-público essa parte que representa uma vontade e mentalidade política e ideológica, cuja raiz sempre foi a do autoritarismo e da identificação com tudo o que representa o oposto da livre



expressão (DUARTE, 2017). Todavia, buscamos evidenciar aqui, incorporando até mesmo esse espectro ideológico, o desvio cognitivo e a falta de referencial próprias do comportamento que identifica um lugar de fala, de referência que não é o do público de arte. À medida que não se reconhece os indicadores conceituais que separam arte de realidade, não há mais nada fora do real, no sentido de que uma representação simbólica passa a ser aquilo mesmo simbolizado, não há mais obras de arte, mas sim atos de instigação à pedofilia, a zoofilia, ao estupro, e assim por diante. Nem mesmo os museus, as galerias, os espaços de exposição são identificados como índices, marcas de que o que ocorre nesses espaços tem em última instância seu sentido ficcional aí demarcado. Como sabe qualquer um que sabe o que é uma obra de arte, mesmo que não seja um especialista, ainda que em muitos momentos essas ocorrências que chamamos obras de arte mencionem, tratem ou documentem outras ocorrências que podem significar fatos, elas não são os fatos que representam. Se são exemplos, amostras dos fatos, elas o são apenas no sentido ficcional e não de fato. No entanto, seguindo o exemplo que estamos explorando é como fatos criminosos que obras de arte são percebidas pelo “não-público”, pois este não reconhece os elementos conceituais que compõem os limites entre mundo da arte e mundo da vida, por não conhecê-los, ou apenas por não desejar reconhecê-los.

III

Lembremos por um instante das reflexões de Foucault acerca da série de quadros “isso não é um cachimbo” do artista belga Magritte. (FOUCAULT, 1989) Não importa o modo que se queira pensar as possíveis relações de referência entre imagem do cachimbo e enunciado referencial, tais relações estão desde sempre curto-circuitadas pelo fato de que a frase e a imagem de cachimbo são uma única imagem, de uma única representação pictórica. No quadro de Magritte os limites da representação pictórica tornam-se o objeto da representação pictórica e dessa forma são expostos, problematizados. Esse é o movimento interno à arte empurrando seus limites, apontando para fora do paradigma da mimesis, em um gesto que mesmo antes de Magritte vai ser cada vez mais comum na arte ocidental.

O jogo de Magritte só é possível por ter como referente esse próprio jogo como próprio da representação pictórica. Talvez a ilustração cabal disso que se está tentando mostrar aqui seja o quadro *Pedofilia* de Alessandra Cunha que foi retirado da exposição do Museu de Arte contemporânea de Mato Grosso do Sul pela Delegacia Especializada em Proteção à Criança e ao Adolescente. Na ocasião um grupo de deputados pede para que o nome da artista seja incluído no cadastro estadual de pedófilos. Nessa pintura pode se ler o seguinte texto: “o Machismo mata violenta e humilha”. A frase que é parte da pintura, parte da imagem, é dotada de uma evidencia referencial e nisso talvez resida a sua força. Não há muita interpretação a ser feita, a frase aponta para algo, denota algo que é um fato, mas este fato, justamente por ser um fato, não se confunde com a imagem em que essa frase figura. O jogo revelado pela artimanha de Magritte a muito se tornou parte do repertório do mundo da arte. Um repertório a que o público de arte está habituado. Para que a pintura *Pedofilia* torne-se um ato de *Pedofilia*, é preciso que ela seja destituída de sua condição de obra de arte, é preciso que o jogo da representação pictórica seja inviabilizado pela ruptura dos limites entre ficção e realidade, ruptura que por ser externa ao mundo da arte lhe é imposta de maneira violenta e humilhante por um “não-público” por uma instância que não está integrada ao mundo da arte. Estar integrado como parte do mundo da arte não pressupõe a aceitação passiva de tudo o que ocorre neste âmbito, mas possuir as ferramentas histórico-cognitivas (que inclui afetos) necessárias para reconhecer mais ou menos como se dá separadamente ou não: apresentação, representação e designação na ficção.



REFERÊNCIAS

DANTO, A. *A transfiguração do Lugar-Comum*, São Paulo, Cosac Naify, 2010.

FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.

FIDELIS, G. *Não à censura* in *Arte sobe coerção. Moralismo Privado no espaço público*, São Paulo, Revista Cult, número 230, 2017.

DUARTE, R. *Arte, ódio e ressentimento* in *Arte sobe coerção. Moralismo Privado no espaço público*, São Paulo, Revista Cult, número 230, 2017.