

O Caso Contra a Arte

John Zerzan

Desconhecido

A arte sempre trata de "algo oculto". Mas será que ela nos ajuda a nos conectarmos com esse algo oculto? Acho que ela nos afasta dele.

Durante o primeiro milhão ou mais de anos como seres reflexivos, os humanos parecem não ter criado arte. Como disse Jameson, a arte não tinha lugar naquela "realidade social não decaída" porque não havia necessidade dela. Embora as ferramentas tenham sido criadas com uma surpreendente economia de esforço e perfeição de forma, o velho clichê sobre o impulso estético como um dos componentes irredutíveis da mente humana é inválido.

As obras de arte mais antigas e duradouras são as impressões de mãos, produzidas por pressão ou pigmento soprado - um símbolo dramático de impressão direta na natureza. Mais tarde, na era do Paleolítico Superior, há cerca de 30.000 anos, começou o surgimento repentino da arte rupestre associada a nomes como Altamira e Lascaux. Essas imagens de animais possuem uma vibração e um naturalismo muitas vezes de tirar o fôlego, embora a escultura concorrente, como as estatuetas de "vênus" de mulheres, amplamente encontradas, fosse bastante estilizada. Talvez isso indique que a domesticação das pessoas precedeu a domesticação da natureza. Significativamente, a teoria da "magia simpática" ou da caça da arte primitiva está agora diminuindo à luz das evidências de que a natureza era abundante e não ameaçadora.

A verdadeira explosão da arte nessa época revela uma ansiedade nunca sentida antes: nas palavras de Worringer, "criação para subjugar o tormento da percepção". Aqui está o surgimento do simbólico, como um momento de descontentamento. Era uma ansiedade social; as pessoas sentiam algo precioso se esvaindo. O rápido desenvolvimento do primeiro ritual ou cerimônia é paralelo ao nascimento da arte, e somos lembrados das primeiras reencenações rituais do momento do "início", o paraíso primordial do presente atemporal. A representação pictórica despertou a crença no controle da perda, a crença na própria coerção.

E vemos as primeiras evidências de divisão simbólica, como nos rostos de pedra metade humanos e metade animais em El Juyo. O mundo é dividido em forças opostas, por meio das quais se inicia a distinção binária do contraste entre cultura e natureza, e uma sociedade hierárquica e produtivista talvez já esteja sendo prefigurada.

A ordem perceptiva em si, como uma unidade, começa a se desfazer em reflexo de uma ordem social cada vez mais complexa. Uma hierarquia de sentidos, com o visual cada vez mais separado dos outros e buscando sua conclusão em imagens artificiais, como as pinturas rupestres, substitui a simultaneidade total da gratificação sensual. Lévi-Strauss descobriu, para seu espanto, um povo tribal que era capaz de ver Vênus durante o dia; mas não apenas nossas faculdades já foram tão agudas, como também não eram ordenadas e separadas. Parte do treinamento da visão para apreciar os objetos da cultura foi a repressão do imediatismo em um sentido intelectual: a realidade foi removida em favor da experiência meramente estética. A arte anestesia os órgãos dos sentidos e remove o mundo natural de seu alcance. Isso reproduz a cultura, que nunca pode compensar a deficiência.

Não é de surpreender que os primeiros sinais de um afastamento dos princípios igualitários que caracterizavam a vida dos caçadores-coletores apareçam agora. A origem xamânica da arte visual e da música tem sido comentada com frequência, com o argumento de que o artista-xamã foi o primeiro especialista. Parece provável que as ideias de excedente e mercadoria tenham surgido com o xamã, cuja orquestração da atividade simbólica pressagiava mais alienação e estratificação.

A arte, assim como a linguagem, é um sistema de troca simbólica que introduz a própria troca. Ela também é um dispositivo necessário para manter unida uma comunidade baseada nos primeiros sintomas de uma vida desigual. A declaração de Tolstói de que "a arte é um meio de união entre os homens, unindo-os em um mesmo sentimento", elucida a contribuição da arte para a coesão social no início da cultura. O ritual de socialização exigia arte; as obras de arte se originaram a serviço do ritual; a produção ritual da arte e a produção artística do ritual são a mesma coisa. "A música", escreveu Seu-ma-tsen, "é o que unifica".

À medida que a necessidade de solidariedade se acelerou, o mesmo aconteceu com a necessidade de cerimônia; a arte também desempenhou um papel em sua função mnemônica. A arte, seguida de perto pelo mito, servia como uma aparência de memória real. Nos recônditos das cavernas, a doutrinação mais antiga era feita por meio de pinturas e outros símbolos, com o objetivo de inscrever regras na memória coletiva despersonalizada. Nietzsche viu o treinamento da memória, especialmente a memória

das obrigações, como o início da moralidade civilizada. Uma vez que o processo simbólico da arte se desenvolveu, ele dominou a memória e a percepção, colocando sua marca em todas as funções mentais. A memória cultural significava que a ação de uma pessoa poderia ser comparada com a de outra, incluindo os ancestrais retratados, e o comportamento futuro poderia ser previsto e controlado. As memórias se tornaram externalizadas, semelhantes à propriedade, mas nem mesmo propriedade do sujeito.

A arte transforma o sujeito em objeto, em símbolo. O papel do xamã era objetivar a realidade; isso acontecia tanto com a natureza externa quanto com a subjetividade porque a vida alienada assim o exigia. A arte proporcionou o meio de transformação conceitual pelo qual o indivíduo foi separado da natureza e dominado, no nível mais profundo, socialmente. A capacidade da arte de simbolizar e direcionar a emoção humana atingiu os dois objetivos. O que fomos levados a aceitar como necessidade, a fim de nos mantermos orientados na natureza e na sociedade, foi, no fundo, a invenção do mundo simbólico, a Queda do Homem.

O mundo deve ser mediado pela arte (e a comunicação humana pela linguagem, e o ser pelo tempo) devido à divisão do trabalho, como visto na natureza do ritual. O objeto real, sua particularidade, não aparece no ritual; em vez disso, é usado um objeto abstrato, de modo que os termos da expressão cerimonial estão abertos à substituição. As convenções necessárias na divisão do trabalho, com sua padronização e perda do único, são as do ritual, da simbolização. O processo é basicamente idêntico, baseado na equivalência. A produção de bens, à medida que o modo caçador-coletor é gradualmente liquidado em favor da agricultura (produção histórica) e da religião (produção simbólica completa), também é uma produção ritual.

O agente, novamente, é o xamã-artista, a caminho do sacerdócio, líder por dominar seus próprios desejos imediatos por meio do símbolo. Tudo o que é espontâneo, orgânico e instintivo deve ser neutralizado pela arte e pelo mito.

Recentemente, o pintor Eric Fischl apresentou no Whitney Museum um casal em ato sexual. Uma câmera de vídeo gravou suas ações e as projetou em um monitor de TV diante dos dois. Os olhos do homem estavam fixos na imagem da tela, que era claramente mais excitante do que o ato em si. As imagens evocativas da caverna, voláteis nas profundezas dramáticas e iluminadas por lâmpadas, deram início à transferência exemplificada no quadro de Fischl, no qual até mesmo os atos mais primitivos podem se tornar secundários em relação à sua representação. O autodistanciamento condicionado da existência real tem sido um objetivo da arte desde o início. Da mesma forma, a categoria de público, de consumo supervisionado, não é nova, pois a arte tem se esforçado para tornar a própria vida um objeto de contemplação.

Quando a Era Paleolítica deu lugar à chegada da agricultura e da civilização no Neolítico - produção, propriedade privada, linguagem escrita, governo e religião -, a cultura pôde ser vista mais plenamente como um declínio espiritual por meio da divisão do trabalho, embora a especialização global e uma tecnologia mecanicista não tenham prevalecido até o final da Idade do Ferro.

A representação vívida da arte dos caçadores-coletores tardios foi substituída por um estilo formalista e geométrico, reduzindo as imagens de animais e seres humanos a formas simbólicas. Essa estilização estreita revela que o artista está se desligando da riqueza da realidade empírica e criando o universo simbólico. A aridez da precisão linear é uma das marcas registradas desse ponto de virada, lembrando os iorubás, que associam a linha à civilização: "Este país se tornou civilizado" significa literalmente, em iorubá, "esta terra tem linhas em sua face". As formas inflexíveis de uma sociedade verdadeiramente alienada são visíveis em toda parte; Gordon Childe, por exemplo, referindo-se a esse espírito, aponta que os potes de uma aldeia neolítica são todos iguais. Da mesma forma, a guerra na forma de cenas de combate faz sua primeira aparição na arte.

Nessa época, a obra de arte não era autônoma em nenhum sentido; ela servia à sociedade em um sentido direto, um instrumento das necessidades da nova coletividade. Não havia cultos de adoração durante o Paleolítico, mas agora a religião dominava, e vale a pena lembrar que por milhares de anos a função da arte será representar os deuses. Enquanto isso, o que Gluck enfatizou sobre a arquitetura tribal africana também era verdade em todas as outras culturas: os edifícios sagrados ganharam vida segundo o modelo dos edifícios do governante secular. E, embora nem mesmo as primeiras obras assinadas apareçam antes do final do período grego, não é inapropriado abordar aqui a realização da arte, algumas de suas características gerais.

A arte não apenas cria os símbolos de e para uma sociedade, mas também é uma parte básica da matriz simbólica da vida social alienada. Oscar Wilde disse que a arte não imita a vida, mas vice-versa, ou seja, que a vida segue o simbolismo, sem esquecer que é a vida (deformada) que produz o simbolismo. Toda forma de arte, de acordo com T.S. Eliot, é "um ataque ao inarticulado". Sobre o não simbolizado, ele deveria ter dito.

Tanto o pintor quanto o poeta sempre quiseram alcançar o silêncio por trás e dentro da arte e da linguagem, deixando a questão de saber se o indivíduo, ao adotar esses modos de expressão, não se contentou com muito pouco. Embora Bergson tenha tentado se aproximar da meta do pensamento sem símbolos, tal avanço parece impossível fora de nosso desfazer ativo de todas as camadas de alienação. No extremo das situações revolucionárias, a comunicação imediata floresceu, ainda que brevemente.

A principal função da arte é objetivar o sentimento, por meio do qual as motivações e a identidade de uma pessoa são transformadas em símbolo e metáfora. Toda arte, como simbolização, está enraizada na criação de substitutos, substitutos para outra coisa; por sua própria natureza, portanto, é falsificação. Sob o pretexto de "enriquecer a qualidade da experiência humana", aceitamos descrições vicárias e simbólicas de como deveríamos nos sentir, treinados para precisar dessas imagens públicas de sentimento que a arte ritual e o mito fornecem para nossa segurança psíquica.

A vida na civilização é vivida quase que totalmente em um meio de símbolos. Não apenas a atividade científica ou tecnológica, mas também a forma estética são cânones de simbolização, muitas vezes expressos de forma não espiritual. É amplamente afirmado, por exemplo, que um número limitado de figuras matemáticas é responsável pela eficácia da arte. Há o famoso ditado de Cezanne de "tratar a natureza pelo cilindro, pela esfera e pelo cone", e o julgamento de Kandinsky de que "o impacto do ângulo agudo de um triângulo em um círculo produz um efeito não menos poderoso do que o dedo de Deus tocando o dedo de Adão em Michelangelo". O sentido de um símbolo, como concluiu Charles Pierce, é sua tradução em outro símbolo, uma reprodução sem fim, com o real sempre deslocado.

Embora a arte não esteja fundamentalmente preocupada com a beleza, sua incapacidade de rivalizar sensorialmente com a natureza evocou muitas comparações desfavoráveis. "O luar é escultura", escreveu Hawthorne; Shelley elogiou a "arte não premeditada" da cotovia; Verlaine declarou que o mar é mais belo do que todas as catedrais. E assim por diante, com pores do sol, flocos de neve, flores etc., além dos produtos simbólicos da arte. Jean Arp, de fato, chamou o "quadro mais perfeito" de nada mais do que uma "aproximação verrucosa e esfarrapada, um mingau seco".

Por que, então, alguém responderia positivamente à arte? Como compensação e paliativo, porque nossa relação com a natureza e a vida é tão deficiente e não permite uma relação autêntica. Como disse Motherlant, "a pessoa dá à sua arte o que não foi capaz de dar à sua própria existência". Isso é verdade tanto para o artista quanto para o público; a arte, assim como a religião, surge de um desejo insatisfeito.

A arte deve ser considerada uma atividade e categoria religiosa também no sentido do aforismo de Nietzsche: "Temos a arte para não perecermos de verdade". Seu consolo explica a preferência generalizada pela metáfora em vez de uma relação direta com o artigo genuíno. Se o prazer fosse de alguma forma liberado de todas as restrições, o resultado seria a antítese da arte. No entanto, na vida dominada, a liberdade não existe fora da arte e, portanto, até mesmo uma fração minúscula e deformada das riquezas do ser é bem-vinda. "Eu crio para não chorar", revelou Klee.

Esse reino separado da vida planejada é importante e cúmplice do pesadelo real que prevalece. Em sua separação institucionalizada, ele corresponde à religião e à ideologia em geral, onde seus elementos não são e não podem ser atualizados; a obra de arte é uma seleção de possibilidades não realizadas, exceto em termos simbólicos. Surgindo do sentimento de perda mencionado acima, ela se conforma à religião não apenas por causa de seu confinamento a uma esfera ideal e sua ausência de quaisquer consequências dissidentes, mas, portanto, não pode ser mais do que uma crítica completamente neutralizada, na melhor das hipóteses.

Frequentemente comparadas a jogos, a arte e a cultura - assim como a religião - têm funcionado mais frequentemente como geradores de culpa e opressão. Talvez a função lúdica da arte, assim como sua pretensão comum de transcendência, deva ser avaliada da mesma forma que se pode reavaliar o significado de Versalhes: contemplando a miséria dos trabalhadores que morreram drenando seus pântanos.

Clive Bell apontou para a intenção da arte de nos transportar do plano da luta diária "para um mundo de exaltação estética", em paralelo ao objetivo da religião. Malraux ofereceu outro tributo ao ofício conservador da arte quando escreveu que, sem obras de arte, a civilização desmoronaria "em cinquenta anos"... tornando-se "escrava dos instintos e dos sonhos elementares".

Hegel determinou que a arte e a religião também têm "isso em comum, ou seja, ter assuntos inteiramente universais como conteúdo". Essa característica de generalidade, de significado sem referência concreta, serve para introduzir a noção de que a ambiguidade é um sinal distintivo da arte.

Geralmente retratada de forma positiva, como uma revelação da verdade livre das contingências de tempo e lugar, a impossibilidade de tal formulação apenas ilumina outro momento de falsidade sobre a arte. Kierkegaard considerou que a característica definidora da perspectiva estética é sua reconciliação hospitaleira de todos os pontos de vista e sua evasão de escolha. Isso pode ser visto no compromisso perpétuo que, ao mesmo tempo, valoriza a arte apenas para repudiar sua intenção e conteúdo com "bem, afinal de contas, é apenas arte".

Hoje a cultura é uma mercadoria e a arte talvez seja a principal mercadoria. A situação é entendida inadequadamente como o produto de uma indústria cultural centralizada, à la Horkheimer e Adorno. Testemunhamos, em vez disso, uma difusão em massa da cultura que depende da participação para se fortalecer, sem esquecer que a crítica deve ser da própria cultura, não de seu suposto controle.

A vida cotidiana tornou-se estetizada por uma saturação de imagens e música, principalmente por meio da mídia eletrônica, a representação da representação. A imagem e o som, em sua presença constante, tornaram-se um vazio, cada vez mais ausente de significado para o indivíduo. Enquanto isso, a distância entre o artista e o espectador diminuiu, um estreitamento que apenas destaca a distância absoluta entre a experiência estética e o que é real. Isso duplica perfeitamente o espetáculo em geral: separado e manipulador, experiência estética perpétua e uma demonstração de poder político.

Reagindo contra a crescente mecanização da vida, os movimentos de vanguarda, no entanto, não resistiram à natureza espetacular da arte mais do que as tendências ortodoxas. De fato, pode-se argumentar que o esteticismo, ou "arte pela arte", é mais radical do que uma tentativa de envolver a alienação com seus próprios dispositivos. O desenvolvimento do *art pour l'art* no final do século XIX foi uma rejeição autorreflexiva do mundo, em oposição ao esforço da vanguarda de organizar de alguma forma a vida em torno da arte. Um momento válido de dúvida está por trás do esteticismo, a percepção de que a divisão do trabalho diminuiu a experiência e transformou a arte em apenas mais uma especialização: a arte se desfez de suas ambições ilusórias e se tornou seu próprio conteúdo.

De modo geral, a vanguarda tem se empenhado em reivindicações mais amplas, projetando um papel de liderança que lhe foi negado pelo capitalismo moderno. Ela é mais bem compreendida como uma instituição social peculiar à sociedade tecnológica que valoriza tanto a novidade; ela se baseia na noção progressista de que a realidade deve ser constantemente atualizada.

Mas a cultura de vanguarda não pode competir com a capacidade do mundo moderno de chocar e transgredir (e não apenas simbolicamente). Seu desaparecimento é mais um dado de que o próprio mito do progresso está falido.

O Dadaísmo foi um dos dois últimos grandes movimentos de vanguarda, com sua imagem negativa bastante reforçada pelo sentimento de colapso histórico geral irradiado pela Primeira Guerra Mundial. Mas a pintura não pode negar a pintura, nem a escultura pode invalidar a escultura, tendo em mente que toda cultura simbólica é a cooptação da percepção, da expressão e da comunicação. [A escrita também não pode negar a escrita, nem a digitação de ensaios radicais em disquetes para ajudar na sua publicação pode ser libertadora - mesmo que o digitador quebre as regras e coloque um comentário não convidado] De fato, o Dadaísmo foi uma busca por novos modos artísticos, seu ataque à rigidez e à irrelevância da arte burguesa foi um fator de avanço da arte; as memórias de Hans Richter se referiam à "regeneração da arte visual que o Dadaísmo havia iniciado". Se a Primeira Guerra Mundial quase matou a arte, os dadaístas a reformaram.

O surrealismo é a última escola a afirmar a missão política da arte. Antes de cair no trotskismo e/ou na fama do mundo da arte, os surrealistas defendiam o acaso e o primitivo como formas de desbloquear "o maravilhoso" que a sociedade aprisiona no inconsciente. O falso julgamento que teria reintroduzido a arte na vida cotidiana e, assim, transfigurado-a, certamente não entendeu a relação da arte com a sociedade repressiva. A verdadeira barreira não está entre a arte e a realidade social, que são uma só,

mas entre o desejo e o mundo existente. O objetivo dos surrealistas de inventar um novo simbolismo e uma nova mitologia sustentava essas categorias e desconfiava da sensualidade não mediada. Com relação a essa última, Breton sustentava que "o prazer é uma ciência; o exercício dos sentidos exige uma iniciação pessoal e, portanto, você precisa de arte".

A abstração modernista retomou a tendência iniciada pelo esteticismo, pois expressava a convicção de que somente por meio de uma restrição drástica de seu campo de visão a arte poderia sobreviver. Com o menor grau de embelezamento possível em uma linguagem formal, a arte tornou-se cada vez mais autorreferencial, em sua busca por uma "pureza" hostil à narrativa. Com a garantia de não representar nada, a pintura moderna é conscientemente nada mais do que uma superfície plana com tinta.

Mas a estratégia de tentar esvaziar a arte de valor simbólico, a insistência na obra de arte como um objeto em seu próprio direito em um mundo de objetos, provou ser um método praticamente autoaniquilador. Essa "fiscalidade radical", baseada na aversão à autoridade, embora fosse, nunca foi mais, em sua objetividade, do que o simples status de mercadoria. As grades estéreis de Mondrian e os repetidos quadrados totalmente pretos de Reinhardt ecoam essa aquiescência, assim como a horrenda arquitetura do século XX em geral. A autoliquidação modernista foi parodiada pelo Erased Drawing (Desenho Apagado) de Rauschenberg, de 1953, exibido após o apagamento de um desenho de De Kooning que durou um mês. O próprio conceito de arte, apesar de Duchamp ter mostrado um mictório em uma exposição de 1917, tornou-se uma questão em aberto nos anos 50 e tem se tornado cada vez mais indefinível desde então.

A Pop Art demonstrou que os limites entre a arte e a mídia de massa (por exemplo, anúncios e quadrinhos) estão se dissolvendo. Sua aparência superficial e produzida em massa é a de toda a sociedade, e a qualidade desinteressada e vazia de Warhol e seus produtos resume tudo isso. Imagens banais, moralmente sem peso, despersonalizadas, cinicamente manipuladas por um estratagema de marketing consciente da moda: o nada da arte moderna e de seu mundo revelado.

A proliferação de estilos e abordagens artísticas nos anos 60 - Conceitual, Minimalista, Performance etc. - e a obsolescência acelerada da maior parte da arte trouxeram a era "pós-moderna", um deslocamento do "purismo" formal do modernismo por uma mistura eclética de realizações estilísticas passadas. Isso é basicamente uma reciclagem cansada e sem espírito de fragmentos usados, anunciando que o desenvolvimento da arte está chegando ao fim. Além disso, contra a desvalorização global do simbólico, ela é incapaz de gerar novos símbolos e quase nem se esforça para isso.

Ocasionalmente, críticos, como Thomas Lawson, lamentam a atual incapacidade da arte de "estimular o crescimento de uma dúvida realmente preocupante", sem perceber que um movimento de dúvida bastante perceptível ameaça derrubar a própria arte. Esses "críticos" não conseguem entender que a arte deve continuar sendo alienação e, como tal, deve ser superada, que a arte está desaparecendo porque a separação imemorial entre natureza e arte é uma sentença de morte para o mundo que deve ser anulada.

A desconstrução, por sua vez, anunciou o projeto de decodificar a literatura e, de fato, os "textos", ou sistemas de significação, em toda a cultura. Mas essa tentativa de revelar uma ideologia supostamente oculta é prejudicada por sua recusa em considerar as origens ou a causalidade histórica, uma aversão que herdou do estruturalismo/pós-estruturalismo. Derrida, a figura seminal da desconstrução, lida com a linguagem como um solipsismo, consignado à autointerpretação; ele não se envolve em atividade crítica, mas em escrever sobre a escrita. Em vez de uma desconstrução da realidade impactada, essa abordagem é apenas um academicismo autocontido, no qual a literatura, como a pintura moderna antes dela, nunca se afasta da preocupação com sua própria superfície.

Enquanto isso, desde que Piero Manzoni enlatou suas próprias fezes e as vendeu em uma galeria, e Chris Burden levou um tiro no braço e foi crucificado em um Volkswagen, vimos na arte parábolas cada vez mais adequadas de seu fim, como os autorretratos desenhados por Anastasi - com os olhos fechados. A música "séria" está morta há muito tempo e a música popular se deteriora; a poesia se aproxima do colapso e se retira de vista; o drama, que passou do Absurdo para o Silêncio, está morrendo; e o romance é eclipsado pela não-ficção como a única forma de escrever seriamente.

Em uma época cansada e enervada, onde parece que falar é dizer menos, a arte certamente é menos. Baudelaire foi obrigado a reivindicar a dignidade de um poeta em uma sociedade que não tinha mais dignidade para distribuir. Um século ou mais depois, quão inescapável é a verdade dessa condição e quão mais enfraquecida é a consolação ou a posição da arte "atemporal".

Adorno começou seu livro assim: "Hoje em dia, nem é preciso dizer que nada em relação à arte pode ser dito, muito menos pensado. Tudo sobre a arte se tornou problemático; sua vida interior, sua relação com a sociedade, até mesmo seu direito de existir". Mas a *Aesthetic Theory* afirma a arte, assim como fez a última obra de Marcuse, testemunhando o desespero e a dificuldade de atacar a ideologia hermeticamente fechada da cultura. E embora outros "radicais", como Habermas, aconselhem que o desejo de abolir a mediação simbólica é irracional, está se tornando mais claro que, quando realmente experimentamos com nossos corações e mãos, a esfera da arte se mostra lamentável. Na transfiguração que devemos realizar, o simbólico será deixado para trás e a arte será recusada em favor do real. A brincadeira, a criatividade, a autoexpressão e a experiência autêntica recomeçarão nesse momento.

Biblioteca Anarquista



John Zerzan
O Caso Contra a Arte
Desconhecido

<https://theanarchistlibrary.org/library/john-zerzan-the-case-against-art>

Título original: The Case Against Art. Tradução: Contraciv

bibliotecaanarquista.org