



## A REVERSÃO DO LOGOS NA LEITURA ESTÉTICA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

### THE REVERSION OF LOGOS IN AESTHETIC READING OF CONTEMPORARY ART

*Fernando Alberto Pozetti Filho<sup>1</sup>*

**RESUMO:** Percorre este artigo o interesse de se avançar por caminhos e perspectivas epistemológicas conduzidos pela Teoria francesa contemporânea da Arte. Diante de tais operadores, viu-se a partir da década de 1960, a inclusão de uma nova produção teórica em Estética, campo que necessitou, desde então, atentar para a intrincada associação entre conceitos filosóficos revigorados, denominados de “pós-estruturalistas”, e a adesão de novos dados relativos à concretude da experiência mediada pela transferência sensível entre a obra de arte contemporânea e os seus espectadores.

**Palavras-Chaves:** Ontologia negativa; arte conceitual; Simulacro; Psicanálise.

**ABSTRACT:** This article deals with the interest of advancing epistemological paths and perspectives led by the contemporary French Theory of Art. In view of such operators, the inclusion of a new theoretical production in Aesthetics was seen from the 1960s on, a field that has since tried to attenuate the intricate association between invigorated philosophical concepts called "post-structuralist" and the accession of new data on the concreteness of the experience mediated by the sensible transference between the contemporary work of art and its spectators.

**Keywords:** Negative ontology; conceptual art; Simulacrum; Psychoanalysis.

## 1. INTRODUÇÃO

---

<sup>1</sup> Pedagogo, Historiador da Arte e Psicanalista.

Revista Contemporânea: Revista Unitoledo: Arquitetura, Comunicação, Design e Educação, v. 03, n. 01, p. 58-73, jan/jun. 2018.

No engajamento produzido pela Teoria francesa contemporânea da Arte observa-se a profanação a uma série de asserções lógicas e epistemológicas ancestralmente estabelecidas. Tais asserções, que possuem sua gênese no método da partilha de Platão, encontraram no percurso de formação e progresso do pensamento ocidental, um campo propício para sua efetivação e positivação, ou seja, uma recepção prolífica e de enormes consequências para as questões que envolvem as Ciências Humanas desde sua formação até os dias atuais. Será justamente contra esta “herança” que as Teorias Críticas se posicionarão, incluindo, neste certame, as que tratam das questões artísticas.

A militância destes críticos foi constituída perante uma união de tremendos esforços – uma vez que estava implícito a necessidade de se pensar através de interunidades – visto que a exigência de se analisar a hermenêutica e a epistemologia das manifestações artísticas são, naturalmente, compostas por diferentes áreas do saber. Em suma, restringiremos tal programa ao abordar as contribuições críticas especificamente frente ao desejo de se romper com o paradigma histórico da representação e, sincrônico a este, a renúncia implícita de se prolongar aspectos envoltos da metafísica da subjetividade.

O posicionamento entre representação e subjetividade, intrínseca ao paradigma moderno da intersubjetividade, estabeleceu máquinas de “leitura” à qualquer obra de arte. Este é o objeto de reflexão dos módulos da razão moderna, constituída como um mecanismo pré-reflexivo *a priori* pois demarcado por aspectos estruturais rígidos. Havia, conforme as exigências de tal paradigma (do nascimento da modernidade) a necessidade irredutível em se abordar “cientificamente” a obra de arte e fundamentar, tanto no campo das discussões do receptor (Estética), quanto na do autor (Poética e Crítica) um estatuto de sujeito específico, bem como um estatuto da ideia de representação que devesse relacionar-se e referir-se com o objeto de análise de forma conciliativa.

As relações estruturalismo/produção cultural e sujeito/idealismo quando voltadas à arte instauraram uma maneira de constituir o objeto (artístico) através de um estilo de formalização restrito e perigosamente previsível. Já que o valor, o sentido, o desejo, a mediação – que constituem posições analíticas prévias e metodológicas – uma vez indexados à investigação artística, deveriam ser inferidos apenas perante o lugar que cada objeto ocupasse no interior de uma estrutura simbólica (metalinguagem), nestes procedimentos, apesar dos avanços materiais e formais, viu-se que um grande contingente de “substâncias”,

“fluxos”, “devires”, “linhas de forças”, “rupturas esquizóides”, “paralaxes”, “anomorfoses”, permaneciam negligenciadas.

Assim, para apontar a tão aguardada (re) orientação dentro do universo artístico foi necessário realizar uma grande revisão, estas que se mostraram que o único papel que sobraria à dignidade ontológica do Ser, é o seu oposto, o seu negativo. Evidência efetiva e material de tal percurso, ostentado em larga escala pela obra de arte contemporânea conceitual, é a própria produção de obras que deflacionam o poder dos atos representativos de um “*Penso, logo sou*”, tanto nos atos de sua linguagem (performativas) quanto da plasticidade da obra artística (não-semiotizada). Ou seja, para a teoria crítica, somente a supressão e desarticulação dos caracteres que ostentassem um desejo de consolidar a ideia de identidade poderia iniciar o combate à velha e insalubre orientação teórica mediada pelo rigor cientificista ao signo artístico.

Conforme esclarece Stéphane Huchet “não é possível aproximar-se da obra de Arte satisfazendo apenas a ideia pierciana de que o real é aquilo a que as informações chegarão num certo momento para tornar-se sua configuração clara”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 22). As novas referências dentro da produção cultural da arte contemporânea, agora repletas de efeitos estéticos renovados, serão capazes também de atribuir uma ambiência receptiva e concreta ao corpo do espectador, fato negligenciado nos movimentos artísticos antigos, este corpo cujo status passou a ocupar a noção de sujeito moderno, agora não figura-se constrangido à idealidade de um eu transcendental, mas sim de um campo de força que tramita igualmente em processos de transformações tal como a afetação e flexão subjetiva.<sup>2</sup>

Em sua busca por um saber objetivo e universal (*atemporal* e *a-espacial*, já que relativo a todas as realidades, tanto no espaço quanto no tempo), a *ciência* que foi proposta para dissecação dos procedimentos e processos artísticos excluiu, em última análise, a própria capacidade de se compreender o processo da vida em sua constante criação, transformação, reversibilidade e complexidade. Excluiu também a possibilidade de se compreender a dinâmica da realidade histórica e o caráter complexo dos novos processos sociais, de novos

---

<sup>2</sup> Uma Teoria da arte hoje necessita da integração feita por Michel Foucault em “duplo empírico-transcendental”. Uma produção filosófica a partir da segunda metade do século XX trouxe ganhos à estética justamente porque seus conceitos não se mantiveram na pura intencionalidade abstrata. Tanto filosofia quanto estética agora convocam “correlações empíricas para que se cumpra a tarefa historiográfica que elas deveriam estruturar transcendentemente.” DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*; trad. Paulo Neves, 2. Ed. São Paulo: Ed. 34. 2010. p. 18.

Revista Contemporânea: Revista Unitoledo: Arquitetura, Comunicação, Design e Educação, v. 03, n. 01, p. 58-73, jan/jun. 2018.

procedimentos sensíveis, de possíveis aberturas às alteridades *perspectivistas*, à pertinência de outra ontologia, como também, o necessário alargamento da ética e da epistemologia.

## 2. A ICONOLOGIA *VERSUS* O REAL

A recusa ao estruturalismo como tessitura teórica e investimento militante da Teoria francesa contemporânea da Arte ocorre por razões sedimentadas e já investida de grandes reviravoltas pelas correntes teóricas sobre as artes na atualidade, conforme Jean-François Lyotard anunciava em 1971, “o sensível artístico não pode acabar afogado pela matematização do sentido providenciada pelo estruturalismo.” (LYOTARD apud DIDI-HUBERMAN, 2010. p.26).

Rever a caracterização do plano *sensível* desarticulado do *inteligível* implica em novas conjecturas entre a provisão do Ser contemporâneo (cognitivas, efetivas, sensoriais, Éticas), visto que a relação fundamental frente ao vínculo simbólico da cultura ostentar uma relação de identificação do indivíduo com uma forma assumida por uma posição reordenada do objeto, este desprovido, em si, de uma estrutura clássica de apreensão: “O pano de fundo da questão não é outro senão a recusa da concepção hermenêutica do sentido, calcada na ideia de um simbolismo como depósito de significados velados sob os significantes da cultura”(IANNINI, 2012, p. 98). Neste sentido, também se pautou a produção do filósofo francês Félix Guattari, defendendo um novo paradigma estético que viesse a desarticular a concepção hermenêutica do sentido, pois: “foi um grave erro da corrente estruturalista tentar reunir tudo o que concerne à psique sob o signo baluarte do significante linguístico” (GUATTARI, 2008. p. 14).

Não obstante, tais embates servirão de grande utilidade e pertinência à formação de críticos de arte como George Didi Huberman e Hal Foster, pois seus operadores são justamente um embate diante da crise da “iconologia oficial” como estabelecimento de uma camisa de força cognitiva sobre as obras de Arte, cuja interpretação não deveria deixar nada de fora de seu alcance totalizante, verbalizador e discursivo”. (DIDI-HUBERMAN, 2010. p. 15)

Escapar às apropriações iconológicas e às tentativas de redução de todos os signos, temas e símbolos a um mesmo denominador comum cultural e contextual, mostraram que a Teoria francesa das Artes nunca quis romper com o coeficiente da *presença viva* na obra de

arte. Longe de ser, como é a Semiótica, uma forma de epistemologia que reduz o *sensível* e o visual ao funcionamento informacional de signos, conforme categorias operacionais muitas vezes estreitas, a Teoria francesa da Arte sempre buscou outro caminho. Este caminho conseguiu emancipar o objeto na arte ao ponto de que ele próprio pudesse anunciar suas proposições conceituais internas: “a pintura pensa. Como? É uma questão infernal. Talvez inaproximável para o pensamento” (Ibidem, p. 7).

Sob tais operadores, é pontual a anúncio de Didi-Huberman sobre as novas orientações para o programa teórico da arte contemporânea: “São meros interstícios topológicos, corpóreos e fantasmáticos apresentados como uma ciência rigorosa tecida fio a fio a partir de uma instrumentalidade conceitual riquíssima e genialmente integrada”. A linha em comum a estas incursões é clara e altamente corrosiva, pois no percurso e ensino do psicanalista francês Jacques Lacan, veremos recorrente o mesmo apelo em se abdicar da noção de um sujeito idealizado (sujeito de cognição, sujeito de conhecimento, sujeito fixo, sujeito transcendental), tratando-se de aceitar a aposta de formulação de um pensamento capaz de transitar no espaço vazio desenhado pela “recusa do paradigma do sujeito consciente de si, e de suas garantias ontológicas”. (IANNINI, 2012, p. 138). Já na teoria de Lacan, em seu estatuto hermenêutico de progresso da simbolização em análise clínica, algo muito visceral à contemporaneidade artística novamente ganha força. Isto é, da não obstinação do “alargamento do campo do eu” (SAFATLE, 2006, p. 64), mas sim, alargamento do objeto de uma arte que tomaria “um declínio do imaginário do mundo e uma experiência no limite da despersonalização”. (LACAN, 1986, p. 258).

O sujeito deixa de ser uma entidade substancial que fundamenta os processos de autodeterminação, para transformar-se no locus da não-identidade e da clivagem [...]. Uma articulação fundamental entre sujeito e negação que nos indica uma estratégia maior para sustentar a figura do sujeito na contemporaneidade [...]. No caso do sujeito, essa não-identidade encontra seu espaço privilegiado de manifestações por meio da experiência do corpo, da pulsão e dos modos de subjetivação. (SAFATLE, 2006, p. 208)

Compondo o cenário da formação e da alienação desta mesma subjetividade – historicizada somente pela sua plasticidade de sujeição e condicionamento – uma atenção se volta às especificações, àquilo de falhas e de lapsos, de *aphanisis*, de dobras e interpenetrações táteis do inconsciente e, principalmente, da possível capacitação estética desta subjetividade contemporânea que não se opera como na “casa” dos modernos e

idealistas. Este reverso, espaço de indeterminação onde o sujeito não mais peticiona indentidade a si, neste flanco que é pura ruptura e, por vezes, traumático, mas que corresponde, por outro lado, à processos terapêuticos eficazes contra diversas psicopatologias, podemos denominar de Real. Este Real, que não deve ser confundido como referênte à realidade, (des)figura o coeficiente da produção lógica do estruturalismo, engajando-se e interpondo-se na inversão da *lógica do Imaginário*, semeado, por sua vez, pela reversão do platonismo diante da reinscrição do conceito de Simulacro.<sup>3</sup>

Caracteriza-se assim, este Real, de se aproximar da arte contemporânea no plano hermenêutico, heurístico e instrumental, modalizando em si novas capacitações para uma Teoria Estética da Arte contemporânea, ou seja, aquilo que é produzido nestes referentes, pelas vias crítica da negatividade ontológica, instersubjetiva e plástica. O impulso a tal negatividade retém com a própria realidade cultural uma relação empírica, este que além da prolífica produção das obras, recompõe novos traços críticos à cultura e ao desvendamento dos processos de formação inconsciente da subjetividade contemporânea, minados e omitidos pela rendição do ativismo e dos operadores teóricos, bem como da amargura do cenário pós-utópico que nos precede.

### 3. CRÍTICA À LÓGICA DA APARÊNCIA

Essência e aparência são asserções de *uma* lógica ancestralmente estabelecida. Tais termos conduzem e descrevem conteúdos de proposições gregas amplamente (re) utilizadas nos dias atuais. Tal lógica é o invólucro de uma sistêmica interação entre “duetos”, lógica de inversão simples, cujos processos decorrem em transformações frente às leis heterônomas. Tal lógica designa pressupostos para a formatação de um sistema unificado, nomeado ou refratário ao *paradigma intersubjetivo*.

Nestas chaves bipartidas, de grande pertinência para a compreensão da História da Arte, como p. exemplo: inteligível/sensível, forma/conteúdo, essência/aparência, ideal/

---

<sup>3</sup> Ficava claro, também, além do arduo regime crítico, que somente a filiação a um novo regime de linguagem – não àquele restrito à representação como se opera no estruturalismo – viesse tomar espaço para que novas resoluções e amplitudes abarcassem o teor e o vigor das novas manifestações culturais, tais regimes apareciam pouco a pouco, e foram extraído tanto dos elementos da Filosofia da linguagem estoica, quanto ao da sofista, sendo o Simulacro, tanto a tessitura dos programas filosóficos quanto a operacionalidade de uma linguagem voltada à performance dentro de tais “Escolas” rivais da Grécia Clássica.

empírico, vemos categorias que ocupam a posição superior (inteligível, essência etc), e ostentam uma substância que é irreduzível, fornecendo dados constantes ou diretrizes cujo fim é de promover *processos definicionais*. Tal existência é regida pela necessidade de se estabilizar, legitimar e positivar *Um* saber e *Uma* Ontologia. A natureza de tais termos é totalmente especulativa; trata-se de um conceito abstrato ao qual não pode ser dado nenhum exemplo empírico. Do lado inferior da chave (sensível, aparência etc) existem as interpretações, os valores, ou seja, elementos contingente às significações atribuídas a realidade (superior) e convergente à univocidade. Os elementos subsidiados devem variar conforme a cultura, a língua e as construções sociais que se queiram produzir.

Pela produção incessante destas divisões, nestas interações entre domínio e contradomínio, encontramos, por exemplo, todo o escopo que dá corpo aos processos metodológicos da ciência, pois delimitar uma definição é sempre um processo de especificação contínua, assim: “O projeto platônico só aparece verdadeiramente quando nos reportamos ao método da divisão. Pois este método não é um procedimento dialético entre outros. Ele reúne toda a potência da dialética, para fundi-las com uma outra potência e representa, assim, todo o sistema”. (DELEUZE, 2011.p. 259). Ou seja, sob a ilusão de uma falsa dialética, vemos que este trajeto de “divisões simples” são, ainda, as divisões refratárias ao universo de díades clássicas que operam os elementos entre si e as relações que estabelecem entre um e outro termo, mesmo que opostos.

Não só a Ontologia carrega este “programa”, ou a constatação operacional (metodológica) dos saberes e do conhecimento da ciência, bem como os vários percursos de compreensão da sensibilidade, da poética e da literatura coexistem e reproduziram-se neste campo de obrigação ancestral, campo que será intitulado de “estrutural”. No início do século XX, uma enorme sobrevida toca tal sistema, justamente àquele que nutrirá às intuições filosóficas ao constituírem os elementos primários que formularam a função entre o significante/significado e, de tal segmento, toda a propagação do percurso histórico continuou perante aos programas estruturais voltados às ciências humanas.

Contudo, como revide de tal força operacional no amago desta estrutura, houve durante a segunda metade do século XX, – de forma engajada e profundamente crítica dentro da arte, filosofia e psicanálise – movimento denominado de pós-estruturalista. Percebeu-se, assim, que fatos e ocorrências até então plenamente previsíveis dentro das categorias dualistas (platônica, kantiana, saussuriana e freudiana) promoviam equívocos e insuficiências

operacionais teóricas, bem como abriu-se campo à novas incidências sensíveis que acabaram se proliferando nestes flancos. A crítica iniciada por Nietzsche, mas conduzida rigorosamente por Jacques Lacan e Gilles Deleuze, é de que o método da sistematização mentalista das “divisões” não formavam uma instância ou uma categoria potencialmente humana, cuja correspondência é inata ao indivíduo, mas, todavia, são procedimentos com os quais a história do pensamento pôde organizar e produzir uma forma de dominação em que o pensamento viria a ser uma violência a si mesmo<sup>4</sup> pensamento que só é capaz de conhecer o triunfo da mentalidade factual.

O objetivo da divisão não é, pois, em absoluto, dividir um gênero em espécies, mas, mais profundamente, selecionar linhagens: distinguir os pretendentes, distinguir o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico. De onde a metáfora constante, que aproxima a divisão da prova de ouro. O platonismo é a Odisseia filosófica; a dialética platônica não é uma dialética da contradição nem da contrariedade, mas uma dialética da rivalidade (*amphisbetesis*), uma dialética dos rivais ou dos pretendentes. A essência da divisão não aparece em largura, na determinação das espécies de um gênero, mas em profundidade, na seleção da linhagem. Filtrar as pretensões, distinguir o verdadeiro pretendente dos falsos. (DELEUZE, 2011.p. 260).

Não tememos em nomear, visto que o ultrage de se supor dominar a natureza através da técnica, esta que “é tão democrática quanto o sistema econômico com o qual se desenvolve. A técnica essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital” (ADORNO E HORKHEIMER, 1985 p. 5).

#### 4. UM NOVO PARADIGMA ESTÉTICO

O pensamento estético aderindo a tais procedimentos de uma renovada epistemologia – e seus correlatos “desacoplamentos” ora filosóficos ora psicanalíticos clássicos – promovem de um lado: (i) a crítica ao arcabouço estético como uma experiência de conhecimento, e (ii) a eleição de uma nova condição conceitual organizadora da realidade sensível, entre eles o simulacro, mas também o fantasma e o semblante.

Um ponto de contato para começarmos a elucidar os programas teóricos desta “nova arte” é entender que a filosofia sobre a estética contemporânea será mediada, entre outros conceitos, pela revisão do conceito de *simulacro*. Conceito originário em Platão, mas,

---

<sup>4</sup> C.F. A dialética do Esclarecimento.

Revista Contemporânea: Revista Unitoledo: Arquitetura, Comunicação, Design e Educação, v. 03, n. 01, p. 58-73, jan/jun. 2018.



reposicionado com os pós-estruturalistas, assumirá outro escopo, outra configuração de tal reformulação de categorias organizacionais do estatuto do conhecimento e, conseqüentemente ao universo sensível do mundo ocidental.

Pensar a reversão do platonismo é pensar uma nova teoria da fantasia. Um novo entendimento do que venha a ser o fantasma. O simulacro detecta Deleuze, faz parte de um plano de entendimento de conceitos. Um plano de entendimento cujo nome é fantasia. Bem, deste plano de entendimento que há “a fantasia” e há “a realidade”. A fantasia é uma espécie de penumbra, de véu de encobrimento de representação da realidade que está para lá da fantasia. Se trataria de uma prova chave de que a fantasia não se opõe a realidade, mas a estrutura. Esta coisa que chamamos de realidade não é uma coleção de entes e objetos, mas é uma unidade que tem uma coerência, que alcança inclusive a dimensão perceptiva” (DUNKER, 09/2015).<sup>5</sup>

Nestas incursões críticas, Lacan demonstrará a ocorrência de um descaminho percorrido pela filosofia desde o método da partilha. Isto consiste no fato de que aquilo que nos chegou até hoje, perante a confabulação de categorias ditas dominantes (*inteligível, essencial...*) que não obstante subsidiaram categorias primárias, parelhas em sua natureza idealista, tais como a *Natureza* e a *Identidade*, resolvem-se como uma específica *função*. Esta *função* de aspecto positivo converge sempre ao Uno, àquilo que é “fixo” e “atemporal”, “unitário” e “permanente”, “converge”, “Deus”, nas “garantias de verdades”.

Uma convergência estratégica que produz no método a designação da Unidade, da estabilidade, ou seja, o local de convergência das significações, da *Coisa em si*: “está aí o elemento novo: que se exija dos símbolos, através dos quais temos acesso ao divino, não apenas a plenitude e a força sensíveis, mas sobretudo a precisão e a certeza intelectuais”. (CASSIRER, 2001.p. 90-91)

Adorno é o primeiro a sustentar que a *desqualificação* do sensível que aparece como resultado maior de uma linguagem reificada e submetida à racionalidade instrumental é um fenômeno que se confunde com a razão ocidental: ‘De Parmênides a Russel, a divisa continua: Unidade. O que continuamos a exigir é a destruição dos deuses e das qualidades’”. (SAFATLE, 2006 p. 303).

Neste registro, há o retorno progressivo e continuado de toda a cadeia de significações para *um* ponto. O saber converge a um determinado ponto, tal como a cadeia de significantes converge numa significação, pois “o *Um* sustenta-se na essência do significante”. (LACAN, 2008, p. 12); e (ii), na categoria inferior – fechando o universo lógico binário – onde situa-se

<sup>5</sup> DUNKER., (Informação verbal) Seminários sobre a obra de Lacan, Ipusp, 09/2015.

Revista Contemporânea: Revista Unitoledo: Arquitetura, Comunicação, Design e Educação, v. 03, n. 01, p. 58-73, jan/jun. 2018.

a ocorrência dos *fenômenos*, da *multiplicidade*, do *passageiro*, e do *significado*, percebemos configurar, internamente à teoria lacaniana, outra *função*, porém, esta dará escopo ao registro do Imaginário. Àquilo que é instituído como *sensível*, diferentemente do *inteligível*, também será elevado como *função*, e tal função responderá, diferente da parte superior unívoca e incontestável campo da Verdade, outro campo, um campo onde percorrem e tramitam a multiplicidade, o variável e o *impermanente*.

A arte contemporânea trabalharia com esta instância na qual parte relevante da sua função, tanto simbólica quanto imaginária<sup>6</sup> não convergem à positividade de um entendimento estável, ou seja, o Imaginário da arte contemporânea não é submisso à coalização estabilizada do *saber-fazer-com-a-obra* promovido pela função Simbólica. O imaginário aqui é uma espécie de “forma da categorização espaço-temporal do diverso da intuição e da sensibilidade”. (Safalte, 2006 p. 177). Este diverso se apresentará justamente como campo da inversão do conceito de Simulacro e à Ontologia negativa, “ou seja, ontologia pensada não mais como regime de discursividade positiva do ser enquanto ser, mas operação fundada no reconhecimento de um conceito ontológico de negação como modo de manifestação da essência”. (Safalte, 2006 p. 320).

A negação destas categorias ancestrais “é o modo de acesso a essência do que há de Real no sujeito”. Se no amparo dualista existia uma relação cujos coeficientes tramitavam entre o Simbólico e o Imaginário, o ganho do procedimento lacaniano é começarmos a traçar um pensamento em tríade que possam nos elevar a segmentos que não ostentem, simplesmente, uma natureza *impermanente* da lógica da essência, mas que podem carregar em si novos aspectos sensíveis. Está aí a reconsideração plausível ao novo conceito de Simulacro a esta nova cultura. Em uma situação histórica na qual o domínio da apresentação parece não mais nos enviar a sistemas estruturados de produção de sentido, a temática do simulacro, com sua desorientação das dicotomias entre aparência e essência, ganha corpo.

Na cultura contemporânea abdica-se de uma orientação cujo sensível necessite se integrar a dados convergentes permeados pelo inteligível. Uma produção imaginária do sensível cultural não está, aqui, se correspondendo àquela instância que tornaria a produção um ganho quantitativo. Existem para o mundo da cultura artística contemporânea referências

---

<sup>6</sup> “Notemos aqui que a aparência é inicialmente compreendida como o espaço do Imaginário e de seus sistemas de produção de imagens. Assim quando Lacan fala da aparência como engano e do final de análise como um “declínio imaginário do mundo” (Lacan, 1998, p. 258) capaz de nos desvelar a estrutura significante que constitui o mundo dos objetos dos desejos, poderíamos pensar que tal estratégia indica a existência de uma espécie de oposição entre aparência e essência em vigor no interior da psicanálise lacaniana(...). A resposta de Lacan consiste em dizer que a aparência se transforma em semblante, ou seja, *aparência que se coloca como pura aparência*” (SAFATLE, op cit., p.136).  
Revista Contemporânea: Revista Unitoledo: Arquitetura, Comunicação, Design e Educação, v. 03, n. 01, p. 58-73, jan/jun. 2018.

a tipos de *substâncias*, de *devires*, de fluxos *esquizos*, de *imanências*, mas principalmente, de “aparências tomadas apenas por aparências”. Consequência epistemológica não facilmente esgotável pois o papel exato do conceito de natureza (tanto do produtor quanto do produto artístico) não admitiria aqui uma relação expressiva nem uma relação convencionalista com a natureza.

Uma vez que seja possível aderir a uma negatização da Identidade (lembrando que identidades são permeadas pelas categorias superiores onde há uma perfeita coesão quanto à unificação do Ser ao saber, incluindo a perfeita sincronia deste ao registro estrutural Simbólico que lhe subsidia) este negativo “introjetado” por Lacan, seria “contra intuitivo”, pois temos na raiz da influência grega que pensar em identidades é sempre pensar em positividade. Porém, ensinam-nos as obras de artistas contemporâneos – por onde tramitam formas de identidades não fixas – que tal rigidez é substituída pela *alteridade e perspectivismo*.... Ou seja, para o “binarismo” clássico, existe *uma* Natureza, e as identidades humanas são componentes fundamentais deste referencial de existência, enquanto subsistem a elas universos epistemológicos. Para a arte contemporânea, tal organização é invertida, existem várias naturezas humanas (ontologia variável) e apenas uma epistemologia (*perspectivista*).<sup>7</sup>

Simbólico/essência e Imaginário/aparência quando transcritos em termos negativos, ou seja, nas alteridades da essência e nos singularismos do Simulacro, devem comportar um novo referente Real. Este referente que está aberto na mais *intramitável e incognoscível* instalação artística, ou seja, o terceiro elemento que nasce da promoção do pensamento em tríade é aquilo com o qual a arte contemporânea mais se filiou: o vazio, o Real traumático, o contingente.

É na (re) categorização do Imaginário – como reflexo impermanente ou como formação dos elementos – que se observa a computação ou o acúmulo dos sentidos e dos significados renovados dentro de novas orientações espaço/temporais. Tais categorizações seriam capazes de produzir outros significados mediados por um sistema de imagens pensadas como objetos autoidênticos, fixos e substanciais que procurassem impedir as inversões da identidade em diferença e inaugurar um movimento dialético. A produção artística contemporânea é capaz de negar os elementos, assim como negar e profanar um tipo de

---

<sup>7</sup> C.f., VIVEIROS DE CASTRO, A. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio; e DUNKER, C. Mal-Estar, sofrimento e sintoma. São Paulo: Biotempo, 2013. Revista Contemporânea: Revista Unitoledo: Arquitetura, Comunicação, Design e Educação, v. 03, n. 01, p. 58-73, jan/jun. 2018.

experiência sensível pautada ou refratária aos dados inteligíveis. Ela nega as identidades e faz da subjetividade um ponto de referência manipulável e passivelmente flexivo a outras assunções. O Simbólico na arte contemporânea não se inscreve como função. Este simbólico que as teorias críticas e semióticas patinam ao tentar desvendar precisa ser tomado como uma reversão à obstinação de que pensar *identidades* e *saberes* não é, necessariamente, pautado apenas na estabilidade de sua refração lógica num universo verificacional, ou estrutural, como se produziu no século XX.

Ao se negar a função simbólica como organizadora epistemológica, um dado de existência se pauta, então, no negativo. Negação que produz também identidades, porém, na inclusão agora de objetos que auxiliam no bloqueio da obrigatoriedade transitivista da contrariedade ontológica, o mundo contemporâneo reforça que a diferença entre o pensamento representativo do “eu” e o objeto da experiência deve aparecer como ‘desigualdade da substância consigo mesma’, como contradição no interior do próprio objeto da experiência. Já em Hegel, encontramos a intuição deste novo ambiente reflexivo cultural quando proferiu que “a substância se mostra ser essencialmente sujeito.

Sendo possível a assunção de múltiplas *Naturezas* e de um *Saber* não apenas convergente à cadeia de significação pré-estipulado pelo universo de discurso e pela produção de identidades, passamos sem constrangimento a positivar a impermanência de sentido como prerrogativa do Imaginário, em sua veia estritamente produtora. Esta em que toda a multiplicidade é produzida ora pela reunião de imagens, ora na fruição dos corpos e dos significados. Assim, somos conduzidos a uma nova lógica da aparência que não é determinada pela lógica da essência, inclusive de uma (re) organizações sensível que não está indexadas a qualquer dado sistematicamente previsto. As artes contemporâneas elaboram, assim, uma forma de cultura não permeada pelo *logon didonai* grego, e tampouco pela *reforma* do universo sócio/cultural moderno.

Na outra vertente, a posição da aparência permite a revelação da negatividade da essência. Não se trata aqui de dizer que o semblante dissolve a oposição entre a aparência e essência, mas que ele permite uma passagem em direção a uma essência que não é mais pensada a partir da determinação positiva da substância. Como na dialética hegeliana da essência e da aparência, essa passagem se produz quando se desvela que “a nulidade da aparência não é outra coisa que a natureza negativa da essência” (Henrich, 1967, p. 117). Ou seja, a essência aparece quando a aparência é compreendida como “o negativo posto como negativo” (Hegel, WLI, p. 19). Esta vertente que insiste na aparência estética como formalização da inadequação está mais próxima das reflexões lacanianas sobre objetos que sejam a objetivação da não-identidade” (SAFATLE, op. cit p. 295).

A Lógica da negação da essência conduzida pela prerrogativa de anular também o vínculo instrumental à aparência, ou seja, este “negativo posto como negativo” conforme prepondera Hegel na citação acima, é a nosso ver, o procedimento que atravessa as criações artísticas contemporâneas. Existe uma nova produção cultural neste campo que, ao mesmo tempo em que se desvincula de um pensamento excessivamente carregado da arcaica metafísica, deixa de ser refratária ao autoritarismo estrutural. A arte contemporânea é intuitiva a ponto de existir para que seu entendimento possa ser postergado a um outro *olhar* avaliativo, crítico e epistemológico. Pois “tudo se transformou em simulacro. Já que não devemos compreender o simulacro como sendo uma simples imitação, mas o ato pelo qual a ideia mesma de um modelo ou de uma posição privilegiada encontra-se contestada, invertida”. (DELEUZE, 2011, p. 95)

Esta arte é o espaço de reflexão sobre modos de formalização que possam indicar o limite para a prosa comunicacional do conceito e de constelações conceituais, seu modo de posição de não-identidade como figura de uma negação que é manifestação da resistência do objeto. (SAFATLE, 2006 p.37). Tudo aqui será em aderir a um primado renovado de objeto artístico e a não “intersubjetivação” do sujeito em relação ao mesmo, a sua representação, e ao outro.

De fato, esta teologia negativa se caracteriza por uma hipóstase das figuras da negatividade, que faz com que a obra de arte seja abordada continuamente para além da experiência sensível que a caracteriza. Junto com isso, há uma espécie de desqualificação da imagem como categoria relevante para a pesquisa psicanalítica. Essa assimilação, rápida demais, entre a imagem e imaginário, deriva de uma leitura platônica e kantiana de Lacan. Nesta chave o sensível é reduzido ao ilusório (aparência) e ao fenômeno particular (patológico, no sentido kantiano). Surge daí uma espécie de repúdio teórico a pensar historicamente as relações entre psicanálise e arte, um repúdio metodológico em admitir a linguagem da arte como não inteiramente redutível à linguagem em psicanálise e finalmente um repúdio epistemológico a praticar, com consequência, a tese freudiana de que a arte precede a psicanálise no domínio da descoberta e investigação dos fatos psíquicos. (DUNKER In RIVERA, p. 86, 2006).

A arte contemporânea mostra-nos a recorrente desqualificação imagética de sua vasta produção, engajamento que não possui princípios normativos e classificatórios, bem como utiliza-se de uma variedade de materiais que há muito ultrapassaram as manifestações clássicas/modernas pautadas em pintura e/ou escultura.

Para que a plasticidade e a linguagem possam novamente se integrar à compreensão das obras, é preciso que se aborde as manifestações artísticas para além da experiência sensível  
Revista Contemporânea: Revista Uniletoledo: Arquitetura, Comunicação, Design e Educação, v. 03, n. 01, p. 58-73, jan/jun. 2018.

que as caracterizam, assim com para além da função representativa do estatuto de linguagem. Estas são as vias do negativo, da fratura, de componentes não convergentes e correspondentes entre sua forma e seu conteúdo. A arte é, assim como a clínica psicanalítica, um local onde há aberturas traumáticas aos sujeitos, é um encontro traumático que põe em jogo o impossível do Real. Didi-Huberman alerta que “uma obra de arte parece ser sempre obra da perda da crença na força comunicacional da língua”. SAFATLE, op cit., p. 298. Ainda pondera que “enriquece a ideia de que o conjunto dos sintomas e dos não-sentidos contidos nas imagens artísticas poderia constituir a substância de uma nova História da Arte”.

Ao desestabilizar segmentos binários – fazendo que no primeiro momento se destitua a condição de tal dupla articulação ser elemento obrigatório da composição ontológica/cognitiva/representativa – e, no segundo momento, incluindo a esta divisão uma nova categoria, o Real, a epistemologia que queira sustentar autenticamente uma avaliação destas produções culturais precisa encontrar referentes que legitimem a desobstrução do sistema de matriz estrutural e, assim, evocar a instabilidade de uma vazia que vai além de qualquer experiência sensível que se efetue. Que module o sensível de forma heterogênea e que emancipe neste certame novas ocorrências de linguagem cuja incidência performática é núcleo central.

O real laciano não é um horizonte acessível à consciência imediata ou um estado de coisas que se submeteria a um pensamento de adequação. O real não está ligado a um problema de descrição objetiva de estados de coisas. Ele diz respeito a um campo de experiências subjetivas que não podem ser adequadamente simbolizadas ou colonizadas por imagens fantasmáticas. Isso nos explica porque a emergência do Real é normalmente compreendida por Lacan como “acontecimento traumático”, já que o *trauma* é aqui compreendido como encontro com um acontecimento não suportado pela estrutura simbólica responsável pelas determinações de identidade. Nesse sentido, não há nada mais traumático do que a aparição do objeto como aquilo que resiste à predicação do pensamento e ao regime de identificação do Imaginário. Nada mais traumático do que uma arte capaz de “absorver na sua necessidade imanente o não idêntico ao conceito” (Adorno, p. 155). E foi pensando nisso que alguns críticos de arte de inspiração laciana chegaram a cunhar a expressão realismo traumático (Foster, 1996, p. 132) para dar conta de tal programa. (SAFALTE, 2006, P. 288)

Ciente destes elementos, foram cruciais as incursões de Félix Guattari e Didi-Huberman que durante os anos setenta em diante, se lançaram à produção textual desta nova natureza estética, uma excursão ao universo da arte contemporânea que ali ganhava seus projetos, suas leituras de objetos para além das contingências, seu remanejamento plástico e espacial a outros âmbitos que não os convencionais. São tais textos que se engajaram na

contrapartida da noção “romântica de um inconsciente freudiano [...] encerrado na prisão da interioridade” (COTTET apud IANNINI, 2012. p. 39).

Sobre isto, é contundente também a análise de Rancière. Ele diz: “é preciso que seja revogado esse regime de pensamento das artes, esse regime representativo que também implica uma determinada ideia de pensamento: o pensamento como ação que impõe a uma matéria passiva. O que chamo de revolução estética é justamente isso: a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade” (RANCIERE, 2012. p. 25).

A arte contemporânea busca um tipo de formalização da negação que não é suplementada apenas pela simbolização. Tudo que foge à simbolização de uma subjetivação sem sujeito produzida pela cultura também fugiu de sua produção crítica. Neste patamar de incursões percebemos que a falência da crítica se deu, quase que exclusivamente, na dificuldade de se assumir um patamar do Real que foi objeto inicialmente da expulsão para fora de si e que, conseqüentemente, *retorna ao avesso do imaginário da realidade*.

## 5. REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

DIDI-HUBERMAN, G.O que Vemos, o que Nos Olha, trad. Paulo Neves, 2. Ed. São Paulo: Ed. 34. 2010.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*; trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento*. Tradução do alemão João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*; trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lucia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008.

IANNINI, Gilson. *Estilo e Verdade em Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

Revista Contemporânea: Revista Unitoledo: *Arquitetura, Comunicação, Design e Educação*, v. 03, n. 01, p. 58-73, jan/jun. 2018.

\_\_\_\_\_. O seminário livro 20: mais, ainda. Trad. M.D Magno; 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SAFATLE, Vladimir. A Paixão do Negativo, Lacan e a Dialética, São Paulo, Unesp 2006.

RANCIERE, Jacques. O inconsciente estético. São Paulo: Ed 34, 2012.

RIVERA, Tânia. Sobre arte e psicanálise (Org.) São Paulo: Escuta, 2006.