

INTERCULTURALIDADE

A estética à prova da reciclagem cultural*

*Jean Klucinskas***

*Walter Moser****

Resumo

Intenta-se, neste texto, proceder a uma releitura do conceito de estética à luz do conceito de reciclagem, considerada, no sentido lato do termo, como uma espécie de denominador comum para resumir as transformações maiores que acontecem há algum tempo na produção cultural, em geral, e artística, em particular. Caracterizariam a reciclagem deslocamentos espaciais e temporais de objetos estético-culturais, abarcando um processo que consiste em várias fases de um gesto que comporta ao mesmo tempo repetição e transformação.

Palavras-chave: Reciclagem cultural; Deslocamentos espaciais e temporais; Repetição e transformação.

* Tradução do original francês por Cleonice Mourão.

** Universidade de Montreal/Canadá.

*** Universidade de Ottawa/Canadá.

Reciclagens na arte contemporânea

No outono de 2002, a cidade de Berlim exibia as cores do México e, mais especialmente, as de sua cultura. Durante várias semanas, em vários locais no coração da capital alemã, a cultura mexicana foi onipresente: colóquios, conferências, filmes, vendas de livros, exposições de arte e de fotografias. Assim, a produção cultural contemporânea do México ocupou um lugar de destaque.

Uma dessas exposições, que teve lugar no Instituto de Arte Contemporânea de Berlim (Kunst-Werke Berlin), era particularmente interessante. Intitulada **Mexico-city: an exhibition about the exchange rates of bodies and values**,¹ tratava da articulação da relação entre estética e reciclagem cultural. Nela estava presente, entre muitas outras, uma obra do artista Eduardo Abaroa, **Portable broken obelisk (for outdoor markets)**, apresentada em duas formas diferentes: primeiro, uma parte material, onde se encontravam algumas hastes de andaime de diversos comprimentos, dispostas no chão, tendo, ao lado, algumas lonas dobradas, de um rosa vivo, que constituíam os elementos de montagem de uma obra de arte transportável; em seguida, uma parte documentária e explicativa, na qual se apresentavam fotos da peça montada num bairro popular da Cidade do México, integrada a um mercado do qual ela retomava a cor viva das tendas, cobrindo as bancas dos vendedores locais. Reconhecia-se aí uma estética de arte ambiental transposta ao meio urbano, fundada na dupla intenção de integrar a arte aos bairros populares e modestos da metrópole e dialogar com os dados materiais desse ambiente inusitado para as tradições artísticas européia e norte-americana.

O projeto e a história da gênese da obra eram documentados numa série de cartazes pendurados na parede. Era nessa documentação cuidadosamente organizada pelo artista que se revelava a dimensão recicladora da estética de Eduardo Abaroa. Na verdade, sua obra, que poderíamos classificar como instalação ambulante, era a retomada explícita de uma escultura instalada de maneira fixa, em diversas cópias, em diferentes cidades dos Estados Unidos: o **Broken obelisk**, de Barnett Newman, que, por sua vez, retomara, transformando-o, o monumento típico que se encontra nas praças públicas de diversas cidades que

¹ Essa exposição foi também mostrada, em 2002, no P.S. 1 Contemporary Art Center de Nova Iorque.

serviram de capitais dos antigos impérios coloniais. Basta pensar no obelisco da praça da Concórdia, em Paris, que, presente do rei do Egito ao rei da França, foi transportado e erigido em 1836, evocando as campanhas militares de Napoleão no Egito. De Lúxor a Paris, de Paris a Nova Iorque e de Nova Iorque ao México... quantos espaços percorridos numa seqüência de transferências culturais: primeiro de um objeto material de várias toneladas; em seguida, de um conceito e projeto de criação artística.

Essas diversas etapas de deslocamento induzem um processo de metamorfose que resumiremos aqui com o termo “reciclagem estética” e que consiste em várias fases de um gesto que comporta ao mesmo tempo repetição e transformação, pois, contrariamente aos reis do Egito e da França, Newman não deslocou nenhum objeto material, mas retomou a idéia de obelisco, objeto monumental, por excelência. A “reciclagem” do obelisco comporta, entretanto, um trabalho maior de transformação: Newman não manteve o material natural de origem – o granito – mas produziu sua obra industrialmente em aço, por meio de uma empresa especializada. Passando da pedra ao aço, ele conservou um material nobre e durável, que está de acordo com as idéias tradicionais de monumentalidade e longevidade da obra de arte (*vita brevis, ars longa*).

A intervenção transformadora seguinte de Newman foi ainda mais importante. Executando uma estátua vertical de aproximadamente oito metros de altura, ele problematizou o monumentalismo fálico do obelisco, diminuindo suas dimensões (os obeliscos egípcios atingem até trinta metros), e, em seguida, quebrou-a e inverteu um de seus fragmentos. Inspirado no obelisco quebrado (e disposto horizontalmente sobre o chão) que se encontra no lugar dos templos de Lúxor, no Egito, **Broken obelisk** é a montagem, em posição vertical, de dois fragmentos de obelisco, tendo sido o segundo – a parte superior da obra – invertido e montado sobre o primeiro, ponta contra ponta, com o corte no alto.

Abaroa retomou a idéia e a montagem do **Broken obelisk**. Entretanto, mudou radicalmente de material. Uma vez montada, sua obra reproduzia fielmente a forma da estátua de Newman, mas tratava-se de um volume vazio, obtido por um andaime improvisado recoberto de lonas rosas. Precárias e temporárias, estas constituíam materiais estranhos à tradição da arte estatutuária. Tratava-se, na realidade, de uma instalação artística móvel, que adotava exatamente o princípio de montagem das bancas de mercado utilizadas no México. Abaroa deslocou, pois, a idéia da obra de Newman para o Sul, no México, e para um lugar menos prestigioso. Inserindo o **Broken obelisk** na pobreza do México urbano e cotidiano, sua reciclagem estética abria um espaço de diálogo, potencialmente conflituoso, entre o Norte e o Sul.

Um outra obra da mesma exposição apresentava uma estética de reciclagem totalmente diferente. Tratava-se de uma pintura-instalação da artista Teresa Margolles. A experiência estética dessa obra havia sido precedida de um cheiro de

escândalo nas mídias e nas conversas berlinenses. Esse rumor, estranhamente, criou para o visitante um efeito de anticlímax, porque a obra, visualmente, não tinha nada de espetacular: a grande superfície de um dos muros do grande pátio do Kunst-Werke estava simplesmente coberta de um branco sujo, e esse muro de um branco sujo era justamente a obra escandalosa de Teresa Margolles! O trabalho consistia entretanto em um tipo de reciclagem estética muito particular, porque a artista utilizara, como material pictural, matéria gordurosa humana que havia recolhido nas clínicas do México onde se pratica a lipoaspiração.

Na exposição paralela **Zebra crossing**, que acontecia no Haus der Kulturen der Welt, a mesma artista apresentava uma instalação intitulada **Vaporization**. Ela convidava o visitante da exposição a entrar numa espécie de estufa de plástico cheia de uma espessa bruma. Na entrada, ficava-se sabendo que essa bruma era produzida com a água – desinfetada – que tinha sido utilizada, nos necrotérios do México, para lavar os cadáveres. Uma outra maneira, mais radical ainda, de tematizar o corpo, e sobretudo a morte, e uma mesma estratégia artística, que consistia em reciclar materiais provenientes de corpos humanos anônimos, para nos oferecer uma experiência estética! Qualquer que seja o valor crítico de tal obra, tratava-se aqui de um caso extremo – donde o efeito escandaloso – de fazer intervir um processo de reciclagem num projeto artístico.

Encontra-se, pois, nessas instalações de Margolles, um ato de reciclagem bem mais material e literal que na de Eduardo Abaroa, mas os dois tipos de obras – escolhidas entre outras – testemunham formas e estratégias de produção cultural e, mais particularmente, artística, onde a questão da estética se conjuga a um processo de reciclagem. E é dessa conjugação que se trata neste ensaio.

Estética e reciclagem

Em 2004, estamos longe das mudanças radicais trazidas pelas vanguardas históricas no domínio da arte, e dos desafios que determinaram a sua adoção pela estética, quer se designe por essa noção um discurso, um campo de saber ou, ainda, uma disciplina acadêmica velha, de mais de 200 anos. E, entretanto, trata-se novamente de mudanças, de abalos maiores que afetariam tanto o campo da arte quanto o da estética, mas, sobretudo, a correlação estável que parecia já estabelecida entre as duas. A obra de arte, assim como a experiência que ela proporciona, era o objeto privilegiado da estética; em troca, a estética contribuía para dar à obra de arte suas letras de câmbio teóricas, até mesmo filosóficas.

Essa relação simbiótica parece hoje estar rompida. Constatação, aliás, que se faz, o mais das vezes, sob um signo negativo. Se se olha do lado da arte (objetos e experiências), observa-se uma incerteza categorial, pelo fato de que se torna cada vez mais difícil traçar os contornos do campo que ela presumidamente ocupa. Suas linhas de demarcação tornaram-se cada vez mais porosas,

quer se trate de diferenciá-la com relação ao campo mais vasto da cultura e, mais especificamente, da cultura de massa, de opô-la aos produtos da indústria cultural, de mantê-la ao abrigo da influência das mídias modernas, de impedir que ela seja contaminada pelos procedimentos da indústria de entretenimento, do *showbiz*, da publicidade ou do “espetáculo” tal como o define Guy Debord (1992), ou ainda de não deixar que ela seja inundada pela onda dos produtos artísticos que constituem um segundo círculo,² mais vasto e de menor valor. Esses produtos, circulando cada vez mais livremente e exercendo uma pressão simplesmente por seu número e volume, envolvem o círculo estreito da arte e ameaçam tomá-la de assalto. Essa percepção defensiva da arte apresenta-a como uma fortaleza assediada por todos os lados. A constatação é negativa; fala-se de banalização, de degradação, de diluição, pelo menos numa perspectiva pessimista. Os otimistas descrevem a mesma situação em termos de abertura, de disponibilidade e de livre circulação dos materiais culturais e dos artefatos. Regozija-se, então, com as mudanças acrescidas no domínio cultural, mudanças que comportariam uma oportunidade de revitalização e de redefinição do mundo da arte.

Mas otimistas e pessimistas deverão se dar conta de uma transformação que não oferece mais ao discurso estético um objeto estável para ser conceitualizado, o que lhe conferiria uma credibilidade teórica e, em troca, designaria à estética uma função tranquilizadora, que consistiria em dar um lugar à arte na cidade – um lugar que havia sido denegado aos poetas por Platão – e em relegitimar esse lugar em circunstâncias históricas mutáveis.

Voltemo-nos agora para a estética propriamente dita. Dada a instabilidade de seu objeto privilegiado, quase exclusivo, ela é levada a se colocar questões desestabilizantes. Poderia ela continuar a se conceber e a se legitimar antes de tudo como uma teoria (filosófica) da arte (obras e experiências)? Sua existência de disciplina acadêmica e, sobretudo, de subdisciplina filosófica estaria ainda assegurada? Intercalamos aqui um breve histórico da disciplina estética a fim de delimitar, ao final do percurso, o contexto dessas interrogações contemporâneas.

Estética

a) A invenção da estética

A necessidade de um discurso “estético” se faz sentir na metade do século XVIII, num momento em que se desenvolve uma filosofia materialista. Nessa época, a teoria das artes volta-se sobre a natureza dos sentimentos que a arte desperta no espectador. Os teóricos da arte, na Europa, procuram, com um rigor cartesiano, os princípios da arte, do belo, do bom gosto. É nesse contexto intelectual que Alexander G. Baumgarten (1988), com apenas 21 anos, esboça,

² Os estudos literários, há algum tempo, chamavam esse círculo de “paraliterário”.

em 1735, a idéia de uma ciência da percepção sensorial. Como sabemos, ele chama essa nova ciência de “estética”. Seu objetivo é explicar os sentimentos de prazer que derivam da leitura de um belo poema. Para Baumgarten, as representações sensíveis são estéticas e distinguem-se das representações “noéticas” ou conceituais (PRANCHÈRE, 1988). As percepções sensíveis procedem ao mesmo tempo dos objetos do mundo e de suas representações. Essas percepções são mediatizadas pela imaginação. O belo é compreendido aqui como a perfeição da percepção sensível, e por essa razão o belo artístico torna-se exemplar.

Em 1750, ele publica sua *Esthétique*, texto programático que apresenta sistematicamente essa nova ciência e onde aparece a palavra pela primeira vez, numa língua moderna (BAUMGARTEN, 1988). Visto hoje, o verdadeiro objeto de seu livro parece vago: trata-se, ao mesmo tempo, do belo, das belas artes, das percepções sensoriais, da imaginação e, talvez, em primeiro lugar, da linguagem poética. Mas essa ciência, na medida em que propõe uma nova divisão da filosofia, atrai a atenção dos filósofos.

De 1750 a 1800, a estética oscila entre uma teoria do belo e uma teoria da percepção sensorial. Alguns teóricos da arte adotam o termo, mas muitos acham-no problemático. É o caso de Kant, que em 1781, em sua *Critique de la raison pure* (1982), exprime sua reticência numa nota em que observa que os alemães são os únicos a utilizar essa palavra para descrever o que as outras nações chamam de crítica do bom gosto. Alguns anos mais tarde, Kant publica sua *Critique de la faculté de juger* (2000), um livro que reorienta o pensamento estético. Kant distancia-se de Baumgarten sob vários pontos de vista. Primeiro, o belo, em Kant, não é concebido como uma perfeição sensível, e o julgamento estético não produz nenhum conhecimento do objeto. Em seguida, a percepção estética é pensada mais especificamente como julgamento estético. A “terceira crítica” mostra de maneira mais rigorosa, como não havia feito Baumgarten, o lugar que deve ocupar a estética no seio da filosofia. O julgamento estético é utilizado para fazer a ponte entre o entendimento e a razão. O procedimento kantiano serviu para construir o objeto da estética filosófica, sobretudo porque a obra de arte é aí concebida como um objeto sem finalidade, em oposição aos objetos, como as ferramentas, produzidos para funções específicas. Essa distinção delimitou a arte como objeto da estética. Kant parece ter ignorado o fato de que a representação artística possa ter a função de propaganda. Essa ausência de finalidade coloca a obra de arte numa esfera autônoma, separada de qualquer outro tipo de percepção. A idéia de um julgamento estético “puro” ou “desinteressado”, ainda que teórica, determina o lugar de uma concepção da estética que não cessará de ser criticada.

Apesar do impacto desse livro (KANT, 2000), o sentido restrito que Kant atribuía à palavra “estética” foi, em grande parte, neutralizado. Durante o período entre 1790 e 1810, na Alemanha, o sentido da palavra “estética”

desliza irrevogavelmente para o de “filosofia da arte”, e o projeto de uma ciência da percepção atenua-se. Cada vez mais a tarefa da estética será pensar filosoficamente a idéia de arte. Ela passa de um discurso sobre a percepção subjetiva àquele sobre um objeto. A filosofia permanece consciente do sentido etimológico do termo, mas não o ativa teoricamente e segue outras vias de exploração. O melhor exemplo é o de Hegel (1995), que, em seu **Cours d'esthétique**, adota uma atitude defensiva, na qual reconhece que o termo “estética” não é a palavra justa para descrever sua reflexão sobre a arte. A tarefa da filosofia consiste em refletir sobre o belo, tal como ele se manifesta através da arte; logo, o termo para designar essa nova ciência seria, mais exatamente, aquele que englobasse uma filosofia das belas-artes. Esse momento assinala um período de estabilização relativa do conceito, durante o qual a estética se impõe enquanto uma filosofia da arte. Ao longo de sua evolução posterior, continuaria a haver tentativas para resistir à hegemonia do idealismo, propondo uma ciência mais empírica (cf. BARCK *et al.*, 2000a).

Na metade do século XIX, o termo “estética” expande-se na França e na Inglaterra. Tal difusão mostra-nos que a evolução dessa disciplina é também a história de uma “transferência cultural” (cf. DECULTOT, 2002). O conceito, doravante, é aí utilizado também em domínios não filosóficos, tal como no da crítica de arte, ao passo que, no século XX, as considerações de natureza estética penetrarão a psicologia, a sociologia e a antropologia. O idealismo, que dominou a estética do século XIX, fundou um discurso sobre a essência da arte. Se, por volta do fim do século XIX, se observam uma proliferação das perspectivas estéticas e o irrompimento de rivalidades ideológicas, o objeto da estética limita-se sempre, entretanto, às belas-artes. Ora, a contestação da própria herança idealista (e do objeto de seu discurso) é um desafio importante da crise da estética, no século XX. Várias abordagens tentam trazer um remédio contra a forte tendência especulativa da metafísica da arte. Assim, os procedimentos da história da arte e da sociologia fundam seu discurso em práticas tangíveis e em delimitação de contexto. Por outro lado, no interior da própria filosofia, a filosofia da linguagem, dita analítica, tenta, por seu rigor discursivo, opor-se ao que ela identifica como a ficção de uma essência da arte. É verdade que a estética analítica evolui paralelamente a outras filosofias da arte, com tensões, mas sem maior confrontação. A crítica da metafísica da arte em si não abalou, pois, a filosofia da arte. A crise da estética manifesta-se, propriamente, em conseqüência de um questionamento sobre o objeto de arte, seu objeto de predileção. Para alguns, seria a crise da arte, sobrevinda no final da vanguarda, que teria provocado essa crise. A esfera da arte, absorvendo-se na da cultura, faz o objeto distinto da estética perder seus contornos nítidos.

No fim dos anos 1980, os discursos teóricos interdisciplinares dos *Cultural Studies* multiplicam as críticas relativas à estética filosófica, denunciando-a como

um discurso ingênuo, tornado obsoleto. Esse ataque, em contrapartida, serve para legitimar as artes populares como objeto de estudo. Os argumentos mobilizados para essa operação procedem, em grande parte, da sociologia, da antropologia cultural e dos estudos sobre as mídias. Contra a estética filosófica, os *Cultural Studies* tentam descobrir uma nova dinâmica cultural, formas de representação que circulam entre as diversas culturas populares e de massa, as culturas marginais e as culturas eruditas, abrindo-se igualmente aos fenômenos não ocidentais. Um título como “Um saber completamente inútil: uma crítica política da estética” (BENNET, 1987, 1990, tradução nossa) dá o tom da polêmica instaurada pelos teóricos dos *Cultural Studies* contra a estética filosófica. Rapidamente, a legitimidade dessa crítica é reconhecida por uma nova geração de filósofos no interior mesmo da disciplina, uma geração mais familiarizada com a experiência do cinema, da televisão e da música rock. Embora o impulso para a renovação do discurso estético tenha sido dado por discursos não filosóficos, seria preciso esperar que a própria filosofia reconhecesse uma nova concepção da cultura antes que começasse a transformação da estética.

b) Sintomas de crise

Os sintomas de uma crise da estética filosófica aparecem no grande número de títulos publicados, os quais encabeçam as obras lançadas ao longo dos 1990. O ano de 1990, em que se comemoravam os 200 anos da publicação da *Critique de la faculté de juger* (KANT, 2000), deveria ser o momento de celebrar a instituição da estética. Houve homenagens e reflexões sobre a herança kantiana, mas o que mais marcou esse ano foi a retomada da questão da estética filosófica e de seu papel nas ciências humanas. Testemunhas disso são os livros críticos, como *Homo aestheticus*, de Luc Ferry (1990), e *The ideology of the aesthetic*, de Terry Eagleton (1990), que expõem as implicações políticas da disciplina.

Mais recentemente ainda, produziu-se uma segunda onda de publicações, desta vez mais polêmicas e sintomáticas de uma perturbação. Esses livros lançam um olhar crítico sobre a estética enquanto disciplina de pesquisa. Eles preconizam a necessidade de renovar a estética ou anunciam seu fim. Vários títulos, a maior parte em inglês, propõem uma ultrapassagem da estética, como *Beyond aesthetics* (2001). O teórico alemão Wolfgang Iser exprime um sentimento análogo em *Undoing aesthetics* (1997). Na França, igualmente aparecem várias obras com títulos provocadores, como *Adieu à l'esthétique*, de Jean-Marie Schaeffer (1990), e *La fin de l'expérience esthétique*, do americano Richard Shusterman (1999).³ Esses livros têm em comum a vontade de repensar a estética para redefinir sua função e seu objeto.

³ Ver também Rainer Rochlitz (1990).

A necessidade de redefinir a estética manifesta-se também através de uma convergência dos saberes. Depois de dois séculos de análises e de teorias, chegou o momento de reunir e ordenar esses saberes. Seria uma incerteza ou dissensões sobre a função da estética que suscitariam a necessidade de uma síntese enciclopédica? Manifesta-se, ao mesmo tempo, uma vontade de retrair a história dessa disciplina. Desde os primórdios de sua evolução, a estética filosófica deu lugar a reflexões de natureza histórica. Já Hegel (1995), em seu curso, apresentava sua teoria da arte numa perspectiva histórica. No entanto, a primeira verdadeira história da estética apareceu em 1858 (ZIMMERMANN, 1858). Geralmente essas histórias descrevem o surgimento da estética como uma manifestação moderna da teoria das artes, atribuindo um papel menor a Baumgarten (cf. CROCE, 1904). Os primeiros historiadores da disciplina nunca deram muita importância à “invenção” da estética como tal. Em 1971, o filósofo Joachim Ritter estava entre os primeiros a insistir na modernidade do conceito, fazendo-o no verbete “Aesthetik/aesthetisch”, que ele escreve para o monumental **Historisches Wörterbuch der Philosophie** (1971, p. 555-580). Rompendo com o hábito que se tinha de traçar a história da teoria das artes a partir da Antiguidade, ele apresenta a estética de maneira radical, começando sua história precisamente em 1735, com a formação do conceito em Baumgarten.

Durante os últimos anos, temos visto proliferar livros de referência sobre a estética: dicionários, enciclopédias, guias, manuais etc. Tais obras oferecem um apanhado da evolução da disciplina e, ao mesmo tempo, uma imagem do que ela está em vias de se tornar. Mas daí resulta muito mais que uma definição geral da estética, porque esse tipo de projeto, por seu ponto de vista retrospectivo, revê a história do campo e produz uma redefinição, tanto pela escolha dos conceitos julgados essenciais, quanto pela maneira de os redescrever. Mencionemos aqui dois projetos enciclopédicos.

Encyclopedia of aesthetics (KELLY, 1998), um dicionário filosófico, foi publicado em quatro volumes. Mais que uma compilação de saberes, essa obra redefine a estética, colocando o acento num novo ecletismo. Os verbetes compreendem artigos sobre os conceitos de poética e de estética, sobre os filósofos que marcaram sua história, sobre artistas contemporâneos e também sobre diversas mídias e gêneros artísticos. Grandes esforços foram consagrados para apresentar levantamentos de concepções estéticas não européias, sobretudo da Índia, da Ásia e da África. Através de um olhar pós-colonial, essa enciclopédia desenha, de maneira mais ou menos coerente, um retrato universal da estética, para ultrapassar seu enraizamento na tradição da filosofia européia.

Publicada na Alemanha, uma outra obra de síntese oferece um dicionário histórico dos conceitos de base da estética. O primeiro tomo de **Historisches Wörterbuch in sieben Bänden**, “Ästhetische Grundbegriffe”, apareceu em 2000 (BARCK *et al.*, 2000b), tendo sido a obra completada em 2006, compondo-se de

seis tomos, além de um volume de registro. Nesse dicionário enciclopédico, os verbetes não se limitam a definições. Eles apresentam o uso e a função dos conceitos, antes de se voltar sobre sua evolução histórica e sua recepção mais ou menos conflituosa. Um artigo substancial sobre a estética apresenta os desenvolvimentos e os debates mais recentes, sublinhando a influência transformadora da filosofia pós-estruturalista (BARCK *et al.*, 2000a, p. 308-400). Traçando a história da estética de maneira detalhada, esse dicionário enciclopédico revela-nos uma disciplina que não cessa de ser reconfigurada, redefinida na sua relação com a arte, a cultura e o corpo. Essa obra reconfigura a estética na medida em que, além dos conceitos familiares, como “Imaginação” e “Sublime”, inclui verbetes como “Ausência”, “Aura”, “Oralidade” e “Performance” (BARCK *et al.*, 2000b, tradução nossa).

Essas duas obras mostram que o vocabulário da disciplina se ajusta, talvez com um pouco de atraso, às experiências estéticas contidas nas práticas culturais contemporâneas.

c) A *aïsthesis*: volta a Baumgarten?

Se se considera o conjunto dessas obras publicadas ao longo da última década, constata-se que elas fornecem um diagnóstico da situação atual da disciplina. Um consenso emerge, hoje, sublinhando a urgência de repensá-la. Essa tarefa parece tanto mais necessária quando se pensa que a institucionalização da disciplina rejeitou um potencial sensorial inerente à sua origem. Inúmeras estratégias são desenvolvidas visando, na maior parte dos casos, a poder sair do impasse da metafísica da arte. E como o termo “estética” foi sempre percebido como uma designação incorreta para descrever a filosofia da arte, tenta-se, hoje, modificá-lo, reativando seu potencial semântico. Refletir sobre a função da estética é, pois, também repensar a significação da palavra. Como essa renovação se manifesta? Vimos primeiro as “anti-estéticas”. Depois, seguiram-se proposições para pensar a “inestética”, ou uma “soma-estética”. O que porém se encontra mais freqüentemente é a vontade de voltar à percepção sensorial. Uma revitalização etimológica acontece: a estética torna-se uma “*aïsthesis*”.⁴

Uma das estratégias de renovação consiste em assumir a tarefa da filosofia da arte. Isso significa manter as belas-artes como um objeto bem delimitado, embora problemático, pois que elas recobrem fenômenos como a arte de massa. Significa sobretudo reconhecer que a percepção sensorial implica um domínio mais amplo e que a relação com o objeto de arte não é exclusivamente ou

⁴ Um dos primeiros estudos sobre as novas práticas artísticas foi *The anti-aesthetic* (FORSTER, 1983), uma obra coletiva onde se descrevem práticas de apropriação hostis aos princípios de originalidade e de belo artístico, e cujo título acentua a incapacidade da estética filosófica de tratar esses fenômenos. Semelhante proposta de reajuste entre estética e filosofia pode ser encontrada em *Petit manuel d'inesthétique* (BADIOU, 1998). Ver também BADIOU (2002) e BÖHME (2001).

puramente estética, isto é, que a apreciação de uma obra não é somente formal. Uma outra estratégia consiste em voltar à raiz do conceito, concebendo a estética como uma teoria da percepção. O campo de estudo ultrapassaria então, largamente, o domínio da arte, para englobar toda relação entre o corpo e o mundo. Essa perspectiva foi adotada pelo pragmatismo, que prega uma abordagem “naturalista”, apoiando-se na biologia, para demonstrar que o valor da arte reside no prazer estésico em si. Uma das conseqüências dessa abordagem é que ela produz um alargamento transcultural e transhistórico do campo. Isso serve para demonstrar que a conduta estética sempre fez parte do comportamento humano e que já está presente desde bem antes da invenção, no século XVIII, do conceito em questão. Uma vez que o prazer proporcionado pela relação estética é, em si, desejável, a produção artística não depende mais de uma produção de significação. A perspectiva “estésica” atribui um lugar importante ao corpo enquanto *medium* da experiência.

Pensar a estética enquanto “estesia” é também fazer o gesto de voltar a Baumgarten, a seu projeto de uma ciência da percepção sensorial. Mas a possibilidade de tal retorno deriva, hoje, sobretudo de uma nova concepção da cultura e da representação. Ela acompanha a emergência de uma concepção antropológica da cultura que se opõe à idéia de que as belas-artes são o apanágio da cultura ocidental. Se, para a filosofia, a arte é a representação simbólica por excelência, a antropologia social mostra-nos que toda prática social é representação.

Essas reconceituações correspondem aos novos modos de produção cultural que põem em primeiro plano o corpo humano e a materialidade dos artefatos. Desde os anos 1960, diversas teorias mostravam que era preciso compreender a cultura através de suas mídias e que estas apelavam diretamente para os cinco sentidos (MCLUHAN, 1964). Marshall McLuhan definiu as mídias como extensões de nossos sentidos. Cada dispositivo tecnológico visaria a amplificar um dos sentidos em sua relação com o mundo. Dessa teoria deriva também uma nova concepção do corpo, uma vez que as mídias têm o poder de transformar nossas capacidades perceptivas, assim como de reativar os sentidos que são menos utilizados, como fez o rádio dos anos 1930 ao reanimar a oralidade numa sociedade dominada pela cultura visual dos jornais (MCLUHAN, 1964, p. 259). Cada cultura evolui, de alguma maneira, num conflito dos sentidos, porque a extensão de um modo de percepção implica a diminuição de um outro, segundo uma lógica compensatória. No entanto, McLuhan (1964) não fez apelo ao discurso da estética filosófica. Sua teoria das mídias revela os fundamentos estésicos da sociedade e mostra que as novas tecnologias dão lugar a comportamentos hiperestésicos, produzindo um bom número de fenômenos que ele qualifica de anestésicos.⁵

⁵ Ver também Buck-Mors (1993) e Welsch (1997, p. 25, 72, 83).

A análise estética da cultura interessa-se pelos processos corporais em ação na percepção do mundo. Ela aborda as representações culturais por sua materialidade, para voltar a atenção sobre uma lógica da produção que não é a expressão artística. A obra de arte não é a realização de uma idéia, e o material não se reduz a ser o veículo de uma significação. A arte vê-se recolocada no contexto geral das práticas culturais. Pensar a estética é uma solução para contornar o impasse da doutrina metafísica da arte. É descrever a nova maneira de realizar a experiência da cultura.

d) Aisthesis: materialidade e temporalidade

A teoria das mídias mostra como as novas tecnologias modificam nossa experiência do mundo, porque elas mudam, na realidade, as próprias condições da experiência estética. A filosofia da arte foi elaborada a partir da experiência de um sujeito que contempla uma obra de arte, uma experiência pontual, fundada na coerência da estrutura da obra. Hoje, a recepção das representações culturais parece mais variada. Walter Benjamin (1987) havia observado que essas condições levavam a experiência estética a formas outras que a contemplação do objeto de arte. Ele chamou nossa atenção sobre a percepção tátil que resultaria de uma outra forma de experiência estética, incluindo outros modos de recepção, como a percepção distraída, donde a importância de pensar a experiência estética de outro modo que não a contemplação do objeto de arte. O conceito de distração requer uma noção ampliada de estética, que ultrapasse a relação pontual com a obra de arte. Em seu ensaio sobre a reprodução da obra de arte, de 1935, Walter Benjamin (1987, p. 193-194) observa uma nova maneira de realizar a experiência das obras de arte:

Não podemos compreender a especificidade dessa recepção se a imaginarmos segundo o modelo do *recolbimento*, atitude habitual do viajante diante de edifícios célebres. Pois não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica. A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica. Também ela, de início, se realiza mais sob a forma de uma observação casual que de uma atenção concentrada... essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica.

[...]

A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. [...] O cinema se revela, assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética.

Segundo Benjamin (1987), vários fatores influenciam, pois, a transformação da experiência estética: a concepção do espectador, a recepção de massa e a atitude de recepção. Assim, ele terá dado um dos impulsos decisivos para

repensar a estética, e isso, a partir da necessidade de pensar a maneira pela qual as novas mídias determinam nossa experiência.

Reciclagem

Propomos aqui uma porta de entrada particular para esse vasto debate sobre a estética, acoplando a esta a noção de “reciclagem”. Essa decisão obriga-nos, de imediato, a enfrentar uma barreira de contra-argumentos que podem simplesmente recusar esse acoplamento. Estética e reciclagem, objeto-se, vivem em dois continentes diferentes, sobretudo em termos axiológicos. A estética explora e afirma o valor (sobretudo artístico) de uma obra, ao passo que a reciclagem não seria senão des-valor, situando-se num deserto de valor cultural e artístico, ou, então, não possuiria, no máximo, senão um valor material, quer se trate de um valor bruto da matéria reciclada, ou da valorização econômica. Esse raciocínio parece-nos limitado, porque são justamente os procedimentos que resumimos aqui como “reciclagem” que trazem um dos impulsos de maior transformação à cultura contemporânea. Essas transformações revelam a própria impossibilidade de traçar uma linha nítida entre o cultural em geral e o artístico em particular.

Quer tomemos os termos mais recentes para designar procedimentos recicladores no seu sentido mais largo – *revival*, *remake*, *sampling*, *copy-art* – ou, ainda, os termos mais antigos – pastiche, paródia, plágio, reescritura, recriação, reconversão –, é forçoso constatar que a produção cultural contemporânea, em grande proporção, está associada a esse gênero de procedimentos. Daí a afirmar que, globalmente, vivemos numa cultura recicladora, há um caminho que não estamos prontos para percorrer, muito menos com o julgamento negativo que geralmente esse tipo de afirmação conota.

Eis, a título de exemplo, a evocação, por Jean Baudrillard (1995, p. 43-46), de um fim de mundo – ou melhor, da impossibilidade de seu fim – que adotaria os traços de um regime de reciclagem generalizado:

Parece que estamos destinados à retrospectiva infinita de tudo o que nos precedeu. O que é válido para a política e para a moral parece igualmente válido para a arte. Todo o movimento da pintura se afastou do futuro, deslocando-se para o passado. A arte actual está a reapropriar-se das obras do passado [...].

Na realidade, não há um problema insolúvel dos detritos. O problema está resolvido com a invenção da pós-modernidade e da reciclagem e do incinerador. Os grandes incineradores da história, de cujas cinzas ressuscitou a Fênix da pós-modernidade! Temos de render ao fato de que tudo o que era não degradável, não exterminável, é hoje reciclável, e portanto não há solução final. Não escaparemos ao pior, a saber, que a história não terá fim, visto que os restos, todos os restos – a Igreja, o comunismo, a democracia, as etnias, os conflitos, as ideologias – são indefinidamente recicláveis. O que é fantástico é que nada do que julgávamos ultrapassado pela história desapareceu verdadeiramente, está

tudo aí, prestes a ressurgir, todas as formas arcaicas, anacrônicas, intactas e intemporais, como os vírus no fundo do corpo.

Em *Les météores*, Michel Tournier (1975) cria um protagonista que inverte essa atitude. Alexandre Surin, o rei da imundície, desenvolve uma “estética do dândi das imundícies”, cujo núcleo é um elogio da cópia:

Quanto a móveis e objetos de arte, prefiro sempre as imitações aos originais, sendo a imitação o original cercado, possuído, integrado, eventualmente multiplicado...

Minha morada parisiense é inteiramente de segundo grau. Sempre sonhei em elevá-la dali ao terceiro grau, mas se existem exemplos de imitações de imitação, a coisa é tão rara, destinada pelo desprezo da multidão estúpida a um desaparecimento tão rápido, que eu não poderia guarnecer com isto inteiramente minha residência senão com imensos esforços [...]

No fundo, o que é a imundície, senão o grande reservatório dos objetos levados pela produção em série a um potência infinita? O gosto das coleções de objetos originais é absolutamente reacionário, intempestivo. Ele se opõe ao movimento de produção-consumo que se acelera cada vez mais em nossas sociedades – e que desemboca na imundície [...]

Esses elementos, cabe-me, pelo método da descarga controlada, assegurar-lhes uma conservação indefinida num meio seco e estéril. Não sem me exaltar antes de sua inumação diante do poder infinito desses objetos produzidos em massa – e, logo, cópias de cópias de cópias de cópias de cópias de cópias etc. (TOURNIER, 1975, p. 101-103, tradução nossa)⁶

O resultado é o mesmo: há um paradigma cultural – o da reciclagem e da cópia – que se afirma, mesmo se seus contornos continuam vagos; ele toma lugar e impõe-se como uma dominante. Iremos nós inscrevê-lo num discurso de lamentação cultural, de fim de mundo, de catastrofismo – como o faz Baudrillard (1995) –, ou ainda num discurso de provocação e de desafio, assumindo o contravalor que ele possivelmente comporta – como o faz Alexandre Surin (TOURNIER, 1975)? As duas estratégias discursivas parecem-nos excessivas. A primeira vê apenas a vertente negativa: a retomada de materiais sem o trabalho propriamente histórico que, aos olhos de Baudrillard (1995), deveria seguir uma lógica hegeliana, segundo a qual o momento crítico do presente deveria permitir ultrapassar o nível de consciência histórica que os materiais do passado manifestam. Sem esse trabalho, que faz avançar a história – possivelmente para um fim –, não se faria senão uma imobilização, repetindo materiais mortos. Nessa lógica, esse canibalismo cultural equivaleria a nada menos que a uma saída da própria história e acarretaria uma “des-historicização”.⁷ Ou ainda,

⁶ Nota das editoras: Nos casos em que não se encontrou a obra traduzida para o português, manteve-se a versão da tradutora.

⁷ Baudrillard (1995, p. 31) constata ainda que é “todo o trabalho do negativo que desaparece”. Mesma afirmação pode ser encontrada em Fredric Jameson (1991) sobre a cultura pós-moderna.

visto sob o olhar psicanalítico, seria a incapacidade de um sujeito – individual ou coletivo – fazer o trabalho do luto, permanecendo, por isso, melancolicamente ligado aos objetos, sempre os mesmos, investidos da energia psíquica, num passado que viria então obcecá-lo por falta de “controle”,⁸ pela via da perlaboração. Nos dois casos, um processo ou um trabalho que, presumidamente assegurando a normalidade histórica ou psíquica, não se cumpriria corretamente.

Na contrateoria provocadora de Alexandre Surin (TOURNIER, 1975) – uma verdadeira anti-estética –, é essa própria norma que é radicalmente rejeitada. Esta última deve dar lugar a uma outra “estética”, a da iteração jubilante, da cópia *ad infinitum*. Não se trata, evidentemente, senão de uma inversão – assumida ainda sob a lei hegeliana, desta vez da determinação negativa –, mas o gesto provocador que a acompanha traz em sua performance o levantamento da questão das normas: são elas predeterminadas, estabelecidas uma vez por todas? Mais geralmente: não há história senão moderna, de tipo hegeliano, que progrediria teleologicamente?⁹ Ou de saúde psíquica, que no trabalho do luto se cumpriria como se deve?

A dominante recicladora de nossa cultura tem, pois, pelo menos indiretamente, a virtude de tornar incontornáveis questões maiores quanto a nosso “ser-na-cultura”. Tem também, à sua maneira, um potencial crítico. Ela exerce uma crítica não mais hegeliana mas, antes, uma crítica contra as aquisições hegelianas que se resumem no processo dialético do movimento triunfal do espírito em direção à parúsia final. Quer se privilegie o procedimento dialético ou a parúsia final, Baudrillard (1995) compreendeu bem que as práticas de reciclagem cultural não confirmam nem um nem outra. E é nesse sentido, justamente, que eles não devem ser rejeitados com um tapa.

Para voltar ao domínio mais estreitamente estético, é preciso começar por se render à evidência de que, já há muito tempo, um certo número de fatores históricos, ligados à história material das tecnologias e das mídias, transformaram e continuam a transformar as modalidades e mesmo as condições de possibilidade de produção cultural. Tais fatores, por isso, afetaram o trabalho sobre os conceitos no domínio da estética.

a) A arte industrial

A industrialização introduziu novos procedimentos de produção segundo os quais se pode fabricar, diretamente, a partir de um molde ou de uma matriz, um número muito grande de objetos idênticos. Não se trata de cópias, pois não

⁸ Alusão à noção alemã, muito ambivalente, de *Vergangenheitsbewältigung*: ocupar-se do passado e controlá-lo.

⁹ Ainda em 1970, Henri Lefebvre (1970, p. 13, tradução nossa) afirmava com ênfase a figura de pensamento do fim da história: “a história não tem sentido senão por seu fim”.

há original. Na realidade, esses procedimentos fazem implodir a oposição entre original e cópia. Pode-se considerar a gravura como um precursor desse princípio: a placa em cobre não é um original, como tampouco o são, mais tarde, a página composta em caracteres de chumbo pelo tipógrafo, ou o clichê pelo fotomontador, ou, ainda mais tarde, já num outro regime tecnológico, o programa informático. Trata-se sempre da produção de grandes séries de objetos. Quanto mais a matriz se desmaterializa – da placa em cobre à página tipográfica, do clichê fotográfico ao programa eletrônico – mais a deterioração material diminui, e mais os artefatos produzidos são idênticos e a série pode prosseguir ao infinito.

Um momento importante nessa lógica industrial é quando ela começa a se aplicar à arte, a tornar-se um modo de produção artística. Nascida já no século XIX,¹⁰ a arte industrial não fez senão se refinar através das diversas fases de aperfeiçoamento tecnológico.¹¹ Estamos hoje nas tecnologias eletrônicas, digitalizadas, que têm um impacto maior sobre a criação artística de nossos dias.

b) A reprodução mecânica da obra de arte

Tem-se acesso à categoria benjaminiana da reprodução mecânica da obra de arte, quando se passa, em pintura, por exemplo, da cópia que o aprendiz produz, em seu cavalete instalado diante da obra-prima, à fotografia. Por um procedimento analógico, certas qualidades materiais do original “imprimem-se” na placa fotográfica, de onde se pode extrair, em seguida, um grande número de imagens idênticas. Esse procedimento é concebido ainda na base da diferença ontológica entre o original – que é sempre um – e a cópia, que é potencialmente múltipla. A multiplicação mecânica¹² das cópias faria com que o original perdesse sua aura, ao abrir novas potencialidades, novos efeitos a produzir pela obra-cópia plurificada. A reprodução mecânica repetida da obra de arte, no sentido estrito do termo, pode, entretanto, desenrolar-se segundo duas variantes que produzem efeitos diferentes: seja tirando de um original uma multidão de cópias de mesmo nível ontológico (aproxima-se, então, da lógica da arte industrial), seja usando um processo em profundidade, tratando cada cópia como o original da próxima cópia, acumulando-se assim as perdas ontológicas num processo de tipo entrópico, até o apagamento da imagem.¹³

¹⁰ Alois Riegl (1985), referindo-se à época romana tardia, já fala em “Kunstindustrie” (indústria artística). Num contexto mais distante ainda no tempo e no espaço, encontra-se a produção de milhares de soldados em barro cozido, para o mausoléu do imperador chinês Qin Shi Huang-di (221-209), em Xian, a partir de moldes pré-fabricados, em verdadeira cadeia de montagem. Eis a arte artesanal produzida segundo uma lógica já industrial!

¹¹ Para uma análise mais detalhada sobre a questão da arte industrial, ver Maag (1986) e também Pfeiffer, Jauss e Gaillard (1987).

¹² “Mecânica” deve ser compreendida no sentido largo, uma vez que a fotografia analógica inclui o registro químico das luminosidades emitidas pelo objeto.

¹³ A copy-art experimentou esse segundo tipo de reprodução mecânica.

c) O tratamento numérico dos dados multimídias

A transposição de uma obra para um suporte eletrônico “numerizado”¹⁴ ou a sua produção inicial nesse tipo de suporte abrem caminho a procedimentos de reciclagem inauditos. Primeiramente, esse suporte pode tratar em pé de igualdade, tecnologicamente falando, dados sonoros e visuais. O que, nos *output* da máquina, se dirige diferenciadamente aos ouvidos e aos olhos humanos (o som e a imagem) é, na máquina, tratado indiferentemente como fluxos eletrônicos “numerizados” e transformados em unidades digitais rigorosamente descontínuas. A tecnologia numérica apaga, pois, a diferença entre a voz, a escritura, a imagem e o som, e, conseqüentemente, entre as artes às quais esses fenômenos deram lugar tradicionalmente: a literatura, a pintura e a música. Isso abre possibilidades quase ilimitadas de tratamento recicante: pode-se extrair de qualquer obra – multimídia ou não – qualquer parte e “tratá-la”, isto é, copiá-la, transformá-la, inseri-la em outros “dados”, misturá-la (*mixer*) com extratos provenientes de outras fontes (considerados artísticos ou não) etc. Torna-se possível, doravante, criar música, num estúdio sonoro, sem a intervenção de músicos ou de instrumentos de música no sentido tradicional dos termos,¹⁵ e criar imagens artísticas – móveis ou não – utilizando como “matéria-prima” o enorme arquivo visual disponível na Internet. Pode-se, pois, dizer que reciclagem e arte não se excluem; cópia e criação não são mais termos opostos.

Se registramos a acumulação dos impactos repetidos e superpostos desses avanços tecnológicos, e se levamos em conta a onipresença de seus produtos, que, graças às novas tecnologias de telecomunicação, circulam cada vez mais rapidamente, temos de nos render à evidência de que a categoria de “obra de arte” deve ser repensada, de que a conceitualização estética deve ser retomada.

Às evoluções das modalidades e das condições de produção, traçadas aqui sucintamente, acrescenta-se uma transformação concomitante de nossas sensibilidades culturais e do sistema de valores associado às categorias de objetos que constituem nosso entorno, sobretudo nos grandes centros urbanos. Um exemplo representativo dessa transformação é o filme **Blade runner**,¹⁶ no qual nos é mostrada a cidade de Los Angeles com uma abundância de detritos e imundícies em suas ruas. Os dejetos não são mais excluídos de uma visão depurada da realidade urbana, mas fazem parte, integralmente, do projeto estético do filme.

As mentalidades e as sensibilidades culturais são objetos vagos, difíceis de apreender e de reconstruir; no entanto, há pesquisadores que se atrelam a essa tarefa. De um ponto de vista sociológico, Michel Maffesoli (1990) entregou-se

¹⁴ O termo francês “numériser”, aqui traduzido por “numerização” (e seus derivados), significa representar sob forma numérica uma informação relativa a som, texto ou imagem.

¹⁵ A título de exemplo, cita-se a música produzida por Kruder e Dorfmeister, da qual se fala em termos de remixage e reworkings.

¹⁶ Filme dirigido por Ridley Scott e lançado nos Estados Unidos, em 1982, cuja história é projetada no ano de 2019.

a isso e ressaltou, entre outras coisas, uma sensibilidade barroca na cultura contemporânea; e, de um ponto de vista privilegiando as culturas urbanas, Celeste Olalquiaga (1992) questionou, por sua vez, as “sensibilidades metropolitanas”. Os dois estudos revelam mudanças axiológicas que intervêm nas relações com nosso ambiente cultural. Formulamos aqui a hipótese de que essas mudanças de valor e de sensibilidade estão estreitamente ligadas ao fenômeno mais geral da “cultura recicladora” na qual vivemos.

Esse rápido olhar sobre a transformação das modalidades de produção artística e cultural mostra-nos, pois, que o artista trabalha cada vez mais explicitamente com materiais culturalmente já disponíveis e marcados. Não há mais o que esconder. Sua integração na criação artística, sua “exibição” ou tematização não têm mais efeito desvalorativo como outrora, quando se podia desacreditar um autor, afirmando que ele havia composto sua obra de peças desunidas, fragmentos transportados, restos díspares vindo de outros lugares, não sendo de sua própria invenção nem feitura. Seu estatuto de autor era ligado, justamente, à sua capacidade de tirar de si mesmo sua obra, de lhe imprimir suas propriedades – fazendo valer seus títulos de propriedade sobre ela – e de produzir a mais-valia atribuída à novidade do ato criador.

Generalizando injuriosamente, poder-se-ia pois afirmar que um paradigma estético de produção artística está em vias de deixar o espaço cultural. Esse paradigma pode ser mais bem definido pela tríade conceitual de novidade, originalidade e autenticidade. Esses três termos eram investidos de valor positivo. O novo paradigma que invade pouco a pouco o espaço cultural apóia-se em outra tríade, na qual a cópia, a reciclagem e a seriação podem ser identificadas como as características cardeais.¹⁷ O cenário de uma mudança maior de paradigma sendo assim afirmado, é preciso logo dissipar as falsas expectativas ou percepções. Não se trata aqui de uma ruptura nítida entre um bloco cultural homogêneo e unitário e um novo bloco da mesma natureza nem de um salto, com os pés juntos, de um para outro. Como em toda periodização histórica, trata-se, no máximo, de traços dominantes, de uma mudança de tendência, o que significa que as bordas dos dois paradigmas deslizam umas sobre as outras e que os paradigmas se recobrem. Complexas idas e vindas entre eles manifestam-se, e fenômenos de sobrevivência do antigo, de reativação do residual e mesmo de ressurgência daquilo cuja morte já foi anunciada, até mesmo decretada, devem ser observados. Retomamos uma formulação que Néstor García Canclini (1990) utilizou para posicionar a América Latina em relação à modernidade: estamos numa fase em que, culturalmente, entramos e saímos continuamente em relação ao espaço definido

¹⁷ Andy Warhol poderia ser citado para ilustrar esse novo paradigma da maneira mais “pura”, se é que a impureza desse paradigma possa ser praticada de maneira “pura”. Guy Scarpetta (1985) fez da impureza um traço característico desse novo paradigma estético.

por esses dois paradigmas – certamente, com uma tendência a ver o antigo paradigma enfraquecer e o novo adquirir vigor.

Essa situação móvel e instável é a nossa hoje, pelo menos nas áreas culturais européia e norte-americana. Seus aspectos inquietantes são exacerbados pela evolução rápida das novas tecnologias e das novas mídias, que não cessam de cortar as amarras que nossos hábitos de pensamento têm tendência a tecer. Mas é exatamente a partir dessa situação que nosso trabalho de pensamento se concebe e articula-se nesse domínio. É a essa situação, com suas interrogações desconcertantes, que devemos trazer respostas.

Práticas e teorias de reciclagem cultural

No sentido largo do termo, a problemática cultural da reciclagem manifesta-se hoje em várias cenas discursivas, em diversos campos práticos, e dá lugar a manifestações concretas muito variadas na vida cultural contemporânea. Eis a evocação de três dessas cenas.

a) Cultura material e projetos estéticos recicladores

No seu sentido mais literal, o termo “reciclagem” pode ser aplicado a certos projetos artísticos, porque um processo reciclador entra, de maneira constitutiva, na produção das obras. Trata-se aí da prática artística mais próxima do domínio técnico e material, onde se lança mão da reciclagem por outras razões que não estéticas e com objetivos de outra ordem (que podem ser da economia, do ambiente, da recuperação de matérias-primas etc.). O caso de Teresa Margolles, que recicla material orgânico humano, é um dos mais extremos. Mais freqüentemente, vêem-se artistas trabalhar com “objetos achados”. Dieter Roth, por exemplo, fez uma coleção dos mais heterogêneos objetos recuperados, que ele utiliza como materiais artísticos; Bernhard Luginbühl trabalhou com pedaços de ferraria, reesculpindo-os.¹⁸ No cinema, o equivalente é o trabalho com o *found footage*, restos de fitas filmicas literalmente encontrados ou recuperados de um processo de montagem ou de censura (como o filme que é montado a partir da reciclagem de cenas de beijos proibidos, no filme **Cinema Paradiso**, de 1988). Em literatura, o gênero *centone* (montagem de citações) pode ser considerado o precursor de uma estética de reciclagem. Mais recentemente, e mais radicalmente, o *cut-up* de Burroughs comporta um aspecto reciclador desse grau zero. Entram igualmente nessa categoria, embora partindo de um projeto estético diferente, as latas de lixo de Arman.

Os projetos estéticos aos quais se pode aplicar a noção de reciclagem de maneira mais metafórica são ainda mais numerosos. Pertence a eles o exemplo dado no início deste texto, o **Portable broken obelisk**, do artista mexicano

¹⁸ Quanto aos materiais usados pela arte moderna e contemporânea, ver Monika Wagner (2001).

Eduardo Abaroa. Esses projetos remontam, historicamente pelo menos, às vanguardas do início do século XX, que utilizavam diversas práticas de retomada e reutilização de materiais extraídos da história cultural ou do mundo cultural circunvizinho (pode-se pensar aqui nas montagens cubistas, nos trabalhos dos fotomontadores John Heartfield e Hannah Höch, mas também nas instalações dadaístas – por exemplo, a missa dadá internacional de 1920 ou, ainda, o **Merz-Bau**, de Kurt Schwitters). Muitos artistas contemporâneos e autores de instalações – entre eles Ilya Khabakov e Janet Cardiff – ficaram próximos desse tipo de procedimento, inspirando-se também em cabinets de curiosidades barrocas. O princípio permanece o mesmo: materiais de origens diversas – muitas vezes identificáveis, às vezes retrabalhados até se tornarem desconhecidos – entram como materiais constitutivos de um ato artístico complexo, determinando a estética das obras ou das instalações que deles resultam.

Evidentemente que várias distinções devem ser sublinhadas nessa vasta produção que a metáfora da reciclagem pode compreender. São diferenças de natureza histórica, de orientação estética, de gêneros e de disciplinas artísticas. E são diferenças atribuíveis a modos de produção que se fazem possíveis graças às novas tecnologias e às novas mídias. Por exemplo, a retomada de temas populares nas sinfonias de Mahler não está fundamentada no mesmo modo de produção que o *sampling* de alta tecnologia, que permite, hoje, reciclar qualquer música e, mais seletivamente, qualquer banda sonora, para extrair novas mixagens musicais.

A lista de artistas, de obras e de campos artísticos poderia ainda continuar, mas seu número e sua variedade já permitem ver que a “reciclagem”, no sentido largo do termo, pode nos oferecer, hoje, uma espécie de denominador comum para resumir as transformações maiores que aconteceram há algum tempo na produção cultural, em geral, e artística, em particular.

b) Reciclagem e história cultural: rebarbarização

Em sua obra **Der Barbar, Endzeitstimmung und Kultur-recycling**, Manfred Schneider (1997) propõe uma verdadeira teoria da reciclagem cultural. Essa proposição desloca a questão da reciclagem do domínio da produção artística e cultural para o da evolução cultural.

Schneider (1997) não analisa a evolução cultural empiricamente, tal como teria realmente acontecido. Seu objeto é mais a tradição de um discurso que chama de “rebarbarização”. Ele faz recuar esse discurso até Platão (sua crítica dos sofistas) e mostra sua retomada através da história cultural ocidental. De Platão ao **Novo Testamento**, depois a Santo Agostinho e a Lutero, até os críticos contemporâneos das novas mídias, passando por Rousseau e outros, Schneider sublinha regularidades, lógicas argumentativas, lugares comuns e figuras. No centro de sua análise, ele situa a figura antropomórfica do bárbaro, que se torna para ele o operador por excelência da reciclagem cultural.

O bárbaro de Schneider (1997) é um herói da ciclicidade, articulado sob a autoridade tutelar dos *corsi e ricorsi*, de Giambattista Vico. Com essa lógica cíclica, Schneider retoma uma configuração temporal pré-moderna, o que lhe permite articular um desenrolar da história que se afasta da progressão linear moderna. O bárbaro reciclador vem anular os fantasmas de progresso e de avanço que motivam os pensadores modernos. Ele se afasta dessa continuidade, remetendo a hora da história cultural a zero e instaurando um outro tipo de continuidade: o da repetição cíclica, do eterno retorno.

O bárbaro intervém na cena cultural no momento crítico do ciclo, quando o momento apocalíptico resgata a cena para um recomeço. Ele combina, pois, a ruptura total e violenta com a repetição e a nova partida. Ele opera ao mesmo tempo o fim e o começo. Segundo Schneider (1997), o bárbaro é uma figura bífida, com cabeça de Janus, com duas faces representando as duas vertentes que articulam as crises culturais: há o *Endzeitbarbar*, o bárbaro tardio, que chega tarde no ciclo cultural e é uma força negativa, associada ao crepúsculo e ao apocalipse; e há seu irmão gêmeo, o *Frühzeitbarbar*, o bárbaro dos primeiros tempos, que representa o momento selvagem que precede a história e a cultura, pura promessa de novidade cultural.

O bárbaro do fim dos tempos encarna negatividade e destruição. Ele é aquele que destrói, que apaga, que ativamente faz advir o esquecimento. É o iconoclasta por excelência, na medida em que combate aquilo que Schneider (1997, p. 139, tradução nossa) chama de “o quarteto imortal das mídias: língua, escritura, lei, dinheiro”.¹⁹ É ele que celebra as liturgias da abolição.²⁰ Seu retrato, traçado por Schneider (1997), inclui, não sem um ponta de ironia cáustica, os críticos das mídias modernas. Ele se estende, de fato, a toda crítica das mídias – desde a crítica da retórica sofista e da escritura – que se articule em nome de uma imediatez fantasmática.

O bárbaro dos primeiros tempos, o que opera a rebarbarização da cultura, não é senão positividade; sua figura está investida de todos os valores positivos com os quais pode sonhar o civilizado depravado. Schneider (1997) chama-o de *Unschuldssbarbar*. Ele representa a inocência, o primitivismo de uma origem virgem e de seus atributos: pureza, verdade, imediatez, oralidade. É o herói do “retorno à natureza”, a versão radical do “homem novo”. E ele traz a redenção cultural.

Na medida em que essa figura do bárbaro encarna a nostalgia de uma imediatez (SCHNEIDER, 1997), ela permite também fazer o laço com a *remediation* de Bolter e Grusin (1999), os quais mostram que, apesar dos avanços

¹⁹ “[...] das unsterbliche Quartett der Medien: Sprache, Schrift, Gesetz, Geld”.

²⁰ “Ganz im Gegensatz zu diesem Unschuldssbarbar feiert sein kriegerischer Zwillings, der Endzeitbarbar, die Liturgien der Abschaffung: Liquidierung der Gesetze, Ikonoklasmus, Vergewaltigung, Raub, Mord, Schändung der Symbole. Er geht dann stets aus Ganze”. (SCHNEIDER, 1997, p. 11)

tecnológicos, toda nova mídia ocupa seu lugar com uma promessa de maior imediatez em relação às mídias precedentes.

A ação conjunta dessas duas metades opostas do bárbaro tem um importante potencial crítico em relação à história cultural moderna: ela efetua sua volta ao ponto zero e, por isso mesmo, sua emergência no novo. Ela permite pensar a saída radical de uma história sempre em curso, de sua continuidade, de suas sujeições, dos avessos negativos do progresso. O tratamento dessa figura, tal como o articula Schneider (1997), permite acentuar dois aspectos particulares da reciclagem cultural. O primeiro é sua dimensão crítica; por seu componente de estaca zero e de saída das continuidades, o ato de reciclar comporta um potencial de crítica cultural. O segundo é seu momento negativo, que o uso ecologista do termo tenta fazer esquecer; reciclar começa pela destruição, pela negação do que está culturalmente formado, constituído, instituído. Contrariamente, pois, à afirmação de Baudrillard (1995, p. 31) de que “todo o trabalho do negativo [...] desaparece”, essa teoria da rebarbarização acentua o momento negativo da reciclagem.

c) Reciclagem e mídias: remediation

Que as mídias modernas aceleram e intensificam os processos de reciclagem é o que aparece de maneira evidente a quem segue os debates recentes sobre a globalização e sobre o papel que as mídias aí desempenham. Mas que sua própria lógica de emergência esteja fundada em estratégias de reciclagem, isso não foi tão bem demonstrado senão na obra recente de Dávid Jay Bolter e Richard Grusin (1999), intitulada **Remediation: understanding new media**.

O que interessa a Bolter e Grusin (1999) é o fenômeno da *remediation*. Perseguindo o objetivo de nos oferecer um acesso mais direto, mais transparente, mais imediato ao real, as novas mídias, em sua emergência e sua implantação, apóiam-se numa estratégia de retomada de antigas mídias. Assim, por exemplo, os dois autores levam a *windowed screen*, que nos oferece a tecnologia “numerizada” do computador e da televisão (já *remediation* do computador), às janelas da representação sobre as quais já havia teorizado Leon Battista Alberti e que os pintores da Renascença praticavam.

Essa retomada de uma outra mídia – muitas vezes mais antiga e já familiar, até “naturalizada” – é apresentada primeiro como uma regra geral, quase como uma lei de funcionamento midiático simplesmente:

Cada ato de mediação é precedido de um outro ato de mediação. É assim que, de maneira contínua, as mídias comentam umas sobre as outras, reproduzem-se e substituem-se; esse processo é inerente às mídias. As mídias têm, pois, necessidade dessa interação a fim de operar enquanto mídia. (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 55, tradução nossa)

O funcionamento das mídias seria, pois, fundamentalmente baseado em processos de *remediation* ou, pelo menos, destes indissociável. Situado no centro da teoria das novas mídias, esse processo vai muito além do que Marshall McLuhan (1964) já havia afirmado a respeito do fato de que cada nova mídia começa por se apresentar no disfarce de uma outra mais antiga. Tal como proposta e utilizada por Bolter e Grusin (1999), a noção de *remediation* cobre um vasto campo semântico, que se articula em um grande número de termos, muitas vezes utilizados metaforicamente e veiculando diversas conotações. Os termos *incorporating*, *absorbing* e *cannibalizing* indicam uma relação de incorporação; os termos *reforming*, *redeploying*, *translating* e *refashioning* remetem a uma relação de mudança de forma e de transferência; os termos *borrowing* e *inheriting* evocam relações de propriedade e de transmissão de propriedade; o termo *resurrecting*, com conotação religiosa, sugere a ultrapassagem de um ciclo de vida; os termos *competing* e *remastering* evocam relações de rivalidade e de controle, logo, de desafios de poder; o termo *imitating*, finalmente, situa a operação na lógica tradicional da reprodução representativa. Superpondo todas essas facetas semânticas, chega-se a uma operação de *remediation* de grande complexidade, que implica retomada, deslocamento e refuncionalidade, mas numa relação de incorporação que pode incluir tensões conflituosas e desafios de propriedade, adotando as relações já teorizadas da imitação e da tradução.

Pode-se assim afirmar que o conceito proposto como central por Bolter e Grusin (1999) cobre uma larga parte do campo semântico do processo de reciclagem. No entanto, é preciso pensar a reciclagem menos como uma recuperação de materiais e mais como uma estratégia para transpor funções e modos de funcionamento, já existentes, para novos fundamentos tecnológicos e materiais. Esse é, sobretudo, o caso na *remediation* mais volumosa hoje em curso: a “numerização” de todas as mídias anteriores.

Bolter e Grusin (1999, p. 54-55) voltam, entretanto, à generalidade que haviam dado, de início, à lei da *remediation*, introduzindo aí especificações culturais e históricas que levam a vasta generalidade do processo ao que eles chamam seja de *our historical moment*, seja de *our culture*. A generalidade da *remediation* seria, pois, o que caracteriza nossa cultura contemporânea em particular. Com isso, ela vem coincidir com a dominante recicladora da contemporaneidade cultural. Ela confirma assim – e isso num campo de prática muito particular, cuja importância não se precisa mais provar – a atual dinâmica cultural das práticas recicladoras, uma vez que a reciclagem, teorizada enquanto *remediation*, mostra ser uma lei geral do funcionamento das mídias.

Abstract

This article presents a re-reading of the concept of aesthetics in the light of the concept of re-cycling, considered, in the broad sense of the term, a sort of common denominator to sum up larger transformations that have taken place in cultural production in general, particularly in art. Spatial and temporal displacements of aesthetical-cultural objects characterise re-cycling, comprising a process made up of various stages of a gesture including both repetition and transformation.

Key words: Cultural re-cycling; Spacial and temporal displacements; Repetition and transformation.

Referências

- BADIOU, Alain. **Petit manuel d'inesthétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- BADIOU, Alain (Org.). Philosophie et art: la fin de l'esthétique? **Magazine Littéraire**, Paris, n. 414, p. 65-77, nov. 2002.
- BARCK, Karlheinz *et al.* Aesthetik/aesthetisch. In: BARCK, Karlheinz *et al.* **Historisches Wörterbuch in sieben Bänden**. Stuttgart: Metzler, 2000a. v. 1, p. 308-400.
- BARCK, Karlheinz *et al.* Ästhetische Grundbegriffe. In: BARCK, Karlheinz *et al.* **Historisches Wörterbuch in sieben Bänden**. Stuttgart: Metzler, 2000b. v.1.
- BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Terramar, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. **L'illusion de la fin ou la grève des événements**. Paris: Galilée, 1992.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **L'esthétique**. Paris: Éditions de l'Herne, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. L'oeuvre de l'art à l'ère de sa reproductibilité technique. **Œuvres**, Paris, v.3, p. 108-139, 2000.
- BENNET, Tony. Really useless knowledge: a political critique of aesthetics. In: BENNET, Tony. **Oustside literature**. London: Routledge, 1990. p. 38-57.
- BENNET, Tony. Really useless knowledge: a political critique of aesthetics. **Literature and History**, London, n. 13, p. 38-57, 1987.
- BÖHME, Gernot. **Aisthethik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre**. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

- BOLTER, David Jay; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: MIT Press, 1999.
- BUCK-MORS, Susan. Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's artwork essay reconsidered. In: BUCK-MORS, Susan. **October**. Cambridge: MIT, 1993, p.37-53.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Grijalbo, México, 1990.
- CROCE, Benedetto. **Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale**. Tradução de Henry Bigot. Paris: Giard & Brière, 1904. v. 2.
- DEBORD, Guy. **La société de spectacle**. Paris: Gallimard, 1992.
- DECULTOT, Élisabeth. « Esthétique » Histoire d'un transfert franco-allemand. **Revue de métaphysique et de morale**. Paris, v. 2 Avril-juin. p.157-178, 2002.
- EAGLETON, Terry. **The ideology of the aesthetic**. Cambridge: Basil Blackwell, 1990.
- FERRY, Luc. **Homo aestheticus: l'invention du goût à l'âge démocratique**. Paris: Grasset, 1990.
- FOSTER, Hal (Org.). **The anti-aesthetic: essays on postmodern culture**. Washington: Bay Press, 1983.
- HEGEL, Georg W. Friedrich. **Cours d'esthétique**. Tradução de J. P. Lefebvre e V. Von Schenck. Paris: Aubier, 1995.
- JAMESON, Fredric. **Postmodernism or the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.
- KANT, Emmanuel. **Critique de la faculté de juger**. Paris: Flammarion, 2000.
- KANT, Emmanuel. **Critique de la raison pure**. In: KANT, Emmanuel. **Œuvres philosophiques**. Paris: Gallimard, 1982. v. 1.
- KELLY, Michael (Org.). **Encyclopedia of aesthetics**. New York: University Press, 1998. 4 v.
- LEFEBVRE, Henri. **La fin de l'histoire**. Paris: Minuit, 1970.
- MAAG, Georg. Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. In: MAAG, Georg. **Synchronische Analyse einer Epochenschwelle**. Munich: Fink, 1986. p. 78-132.
- MAFFESOLI, Michel. **Au creux des apparences: pour une éthique de l'esthétique**. Paris: Plon, 1990.
- MCLUHAN, Marshall. **Understanding media, the extensions of man**. New York: Mentor Book, 1964.
- OLALQUIAGA, Celeste. **Megalopolis: contemporary sensibilities**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- PFEIFFER, Helmut; JAUSS, Hans-Robert; GAILLARD, Françoise (Org.). **Art social und Art industriel: Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus**. Munich: Fink, 1987.
- PINNEY, Christopher. **Beyond aesthetics**. New York: Berg Publishers, 2001.
- PRANCHÈRE, Jean-Yves. L'invention de l'esthétique. In: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **L'esthétique**. Paris: Éditions de l'Herne, 1988. p. 6-15.

- RIEGL, Alois. **Late roman art industry**. Roma: Giorgio Bretschneider, 1985.
- RITTER, Joachim. Aesthetik/aesthetisch. In: RITTER, Joachim (Org.). **Historisches Wörterbuch der Philosophie**. Bâle: Schwabe, 1971. v. 1, p. 555-580.
- ROCHLITZ, Rainer (Org.). **Théories esthétiques après Adorno**. Paris: Actes Sud, 1990.
- SCARPETTA, Guy. **L'impureté**. Paris: Grasset, 1985.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **Adieu à l'esthétique**. Pau: Publications de l'Université de Pau, 1990.
- SCHNEIDER, Manfred. **Der Barbar, Endzeitstimmung und Kultur-recycling**. Munich: Hanser, 1997.
- SHUSTERMAN, Richard. **La fin de l'expérience esthétique**. Paris: Pup, 1999.
- ZIMMERMANN, Robert. **Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft**. Viena: W. Braumüller, 1858.
- SOURIAU, Étienne (Org.). **Vocabulaire de l'esthétique**. Paris: PUF, 1990.
- TOURNIER, Michel. **Les météores**. Paris: Gallimard, 1975.
- WAGNER, Monika. **Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne**. Munich: C. H. Beck, 2001.
- WELSCH, Wolfgang. **Undoing aesthetics**. London: Sage, 1997.