

Repelir e fruir: a experiência do degradado como poética da sensação

Alberto Semeler¹, Joana Burd²

Keywords: *Abject, repulsive, traumatic, sensory, neuroesthetics.*

Resumo: Este artigo analisa a relação da repulsa e da feiúra como poética na arte atual. Estas teorias da arte, foram baseadas inicialmente na psicanálise. Hoje em dia usam-se tecnologias da neurociência como as do neuroimageamento que confirmam algumas constatações da psicanálise. A empatia estética e suas implicações vinham sendo abandonadas de forma progressiva na arte. Pensar em linguagem em detrimento de estética, foi uma estratégia plausível para artistas e teóricos modernos e contemporâneos driblarem a necessidade do desagradável na arte. Mas, a exaustão deste ponto de vista, fez com que artistas, teóricos e críticos de arte procurassem reestabelecer estas antigas problemáticas no contexto da arte. Uma estratégia é apelar para o abjeto e o repulsivo na arte. O abjeto é visto aqui, como a forma de empatia na arte dos dias de hoje que restabelece um vínculo direto com o espectador.

Palavras chave: **Abjeto, repulsivo, traumático, sensório, neuroestética.**

Abstract: *This article analyzes the relationship of disgust and ugliness as poetics in art today. These theories of art were initially based on psychoanalysis. Nowadays they are used neuroscience technologies such as the neuroimaging to confirm some findings of psychoanalysis. The aesthetic empathy and its implications were being abandoned progressively in the art. Think of the language to the detriment of aesthetics, it was a plausible strategy for artists and modern theoretical and contemporary dribble the necessity of unpleasant in the art. But the exhaustion from this point of view, made artists, theoreticians and art critics seek re-establish these issues the context of the old art. One strategy is to appeal to the abject and repulsive in art. The abject is seen here as a form of empathy in the art of today re-establishing a direct link with the spectator.*

Keywords: *Abject, repulsive, traumatic, sensory, neuroesthetics.*

1 O abjeto, o repulsivo e o feio

Neste artigo, o uso do repulsivo, do feio e do abjeto não tem qualquer relação com figuras folclóricas como o diabo e outros mitos religiosos. Mas sim, com a descarga cerebral de adrenalina e nora adrenalina que estimulam as reações do espectador frente a obra. Cabe destacar que esta estratégia de recorrer a morbidez tem sua raiz histórica nos contos moralizantes e romance negro do século XVIII, onde cenas sanguinolentas começam a aparecer na literatura. Com o intuito de educar e moralizar a população que aderira a um deus católico começou-se a desvelar uma necessidade do violento e do degradado nas artes visuais e na literatura (MUNCHEBLED, 2003).

¹ Prof. Dr. Alberto Marinho Ribas Semeler, UFRGS - INSTITUTO DE ARTES/ Departamento de Artes Visuais – Ministra disciplinas de Arte e Tecnologia para os cursos de graduação em Artes Visuais, Historia da Arte, Comunicação e Museologia /Professor Colaborador do PPGAV- Coordenador do Laboratório de Arte Digital-Grupo de Pesquisa: Tecnopoéticas, Neuroestética e Cognição.

² Joana Burd, Artista Visual. Mestranda em Poéticas Visuais do PPGAV, UFRGS - INSTITUTO DE ARTES. Graduada em Licenciatura em Artes Visuais. Email joanabburd@gmail.com.

Também serão abordadas, a teoria da abjeção para a poética, desenvolvida pela psicanalista feminista Julia Kristeva, que vê no horror um mecanismo universal de subjetivação, os questionamentos sobre a beleza na arte contemporânea propostos por Arthur Danto e as abordagens sobre volta do real na arte contemporânea e a teoria traumática da arte Pop de Hall Foster.

Essas abordagens teóricas têm como elemento comum questionar alguns paradigmas estéticos, como a imposição de um ideal pacificador instaurado a partir do ato criativo. Talvez o fio condutor desses discursos encontre ressonâncias nas teorias propostas por Georges Bataille. Como sugere Rosalind Krauss, ao sintetizar a obra de Bataille: “se não há nada mais a acrescentar algo deve ser destruído”(KRAUS, 2010, p. 183).

Bataille instaura o ato sacrificial enquanto processo de criação: criar é, antes de qualquer coisa, fratura, separação e morte. Nem por isso, a posição proposta por esses autores irá invalidar a necessidade de discutir a neurociência na arte, em que se afirmam os mecanismos cerebrais envolvidos no desejo pelo repulsivo.

Assim, desprovida de seus atributos apaziguadores, essa “emanação teórica” deve aparecer como elemento de implosão, produzindo estilhaços políticos e estéticos na sociedade. O dadaísmo foi precursor desta perspectiva negativa na arte. Em "O Dadá significa nada" de 1918 Tristan Tzara aponta para o aspecto regressivo que passa, a partir de então, a operar nas artes e, busca nesse movimento implosivo e primitivo da anti-art o sentido animalesco e de auto devoração (HARRINSON, 1999).

2 A ARTE ABJETA COMO FORMA ARCAICA DA BELEZA

A arte abjeta ou repulsiva é uma tendência que ganhou força nas últimas décadas do século XX e segue em evidência. Esse movimento tinha como ponto de partida retomar a arte enquanto experiência sensorial e afetiva, buscando trazer à tona as relações primitivas do sujeito com a imagem.

A arte abjeta é uma convocação do degradado como uma espécie de choro ou apelo em nome de uma humanidade recalcada. Para muitos, na cultura contemporânea, a verdade reside no traumático e no tema abjeto no corpo doente ou mutilado. Assim, o corpo degradado é um importante testemunho contra o poder, usado nas representações da tecnologia do corpo ciborgizado como saída para um humanismo decadente.

O anti-textual

Essa reação (que reação) é decorrente da estagnação causada, principalmente, pelos movimentos conceitualistas na arte, também denominada por Hal Foster de “tendência textualista”. Para o autor, a arte do pós-guerra acaba espelhando-se na cultura dominante: “o movimento *Color Field*, de alguma maneira, reitera a lógica corporativa do design; o Minimalismo, a Pop Arte, a lógica do consumismo diferencial e, por fim, a arte conceitual vincula-se à lógica da sociedade administrada ou controlada” (FOSTER, 1996, p.122).

Foster também analisa os modelos teóricos com genealogia minimalista presentes na neovanguarda. Para ele, a maioria dos artistas e críticos dessa genealogia permanece cética com relação ao realismo e, conseqüentemente, ao ilusionismo. Assim, continuam a guerra da abstração contra a representação.

No entanto, na Pop Arte, no Hiper-realismo (fotorrealismo), o apropriação vem comprometer-se de forma significativa com o realismo, complicando, portanto, as noções reducionistas de ilusionismo e realismo propostas pela crítica de arte de genealogia minimalista.

A maioria dos críticos usa a Pop Arte como um paradigma da superficialidade da imagem; ela é transformada em simulacro: pura aparência, vazio de sentido ou referencial, o que apresenta e não representa.

Desse modo, a negação do real e do ilusionismo proposto pela crítica de arte pós-estruturalista (Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, entre outros), a partir do uso da noção de simulacro, busca esvaziar, alienar e separar a imagem de qualquer referente no mundo real. Porém, a arte Pop, e particularmente a obra de Andy Warhol, também são usadas propondo uma visão referencial para abordar o universo dessas imagens. Autores como Tomas Crow, veem na obra de Warhol uma remissão ao universo da moda, à cultura gay, ao *glamour* e mesmo ao sofrimento e à morte, possuindo forte referência ao real.

Assim, como terceira via de leitura para a representação na arte contemporânea, Hal Foster propõe a noção de “realismo traumático”, que será analisada mais adiante.

A abordagem de Foster parte da teoria de Julia Kristeva. Para o autor, o real é a tentativa de representar o impossível, o que escapa totalmente à linguagem; o retorno do real na arte ocorre pela via dos temas desagradáveis e repulsivos. Portanto, para Foster, o abjeto nas artes é o princípio de um renascimento da mimese na arte contemporânea. Dessa forma, o abjeto acontece num movimento natural de contraposição à tais correntes textualistas dos anos de 1960.

Em sua obra *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art* (2003), o crítico de arte Arthur Danto analisa a derrocada das questões referentes ao belo na arte, bem como da importância do feio e do desagradável. A análise do abjeto de Danto tem como referência a crítica pejorativa de Jean Clair feita contra a arte contemporânea. Para o crítico, a arte contemporânea subverte os valores, fazendo com que o repulsivo e o desagradável passem a ocupar o lugar do gosto (DANTO, 2003).

Assim, Danto rebate a crítica de Jean Clair, lembrando-nos de que o repulsivo sempre ocupou um lugar de destaque na arte. Para o autor, o repulsivo funciona segundo a lógica das *vanitas*: não se trata de provocar prazer através do desagradável, mas nos lembrar de que a carne é corruptível.

Contudo, o repulsivo coloca-se como condição banal para a poética de algumas obras, identificando-se, assim, com a crítica de Jean Claire sem, no entanto, ratificar seu conteúdo pejorativo. Buscando ir um pouco além da análise de Danto, o hediondo aqui tenta provocar uma resposta sinestésica, o pútrido conecta-se ao corpo e compartilha de sua carnalidade com o espectador, provocando uma reação fisiológica: a repulsa.

Artur Danto também discorre sobre a exclusão da beleza na arte contemporânea. Para o autor, em nossos dias, a beleza transformou-se apenas em uma opção. “Portanto, ela deixa de ser uma condição necessária para arte. No entanto, não é uma opção para a vida, mas sim uma condição necessária, sem a qual não viveríamos” (DANTO, 2003, p. 160). Em sua análise, através da definição de sublime, Danto inclui o desagradável e o feio enquanto componentes da beleza. Não existe o belo sem a onipresença do feio. O sublime é aquela mera habilidade ou faculdade de pensar o que ultrapassa todos os sentidos limites e padrões. Ao contrário das outras qualidades estéticas, o sublime é visto enquanto componente da beleza. É pela via do sublime que o abjeto aparece como uma condição possível para a

permanência da beleza como forma residual na arte contemporânea.

Para Danto, a arte contemporânea concebe a beleza como uma luxúria do espírito e, portanto, passa a ser consecutivamente abusada. O primeiro abuso à beleza é de ordem religiosa, associada à moral, à bondade, à verdade e à religião; portanto, não tem razão de existir numa sociedade laica. O segundo abuso é político: o belo é um costume afetado e burguês. Portanto, esse estado de alienação representado pela ideologia da beleza deve ser combatido de forma radical. Por fim, a beleza sofre um abuso filosófico: a estética enquanto subdivisão da filosofia é associada ao embelezamento, à futilidade, ao ornamento e à superficialidade. Assim, a estética deixa de ter importância enquanto ramo da filosofia que se ocupa apenas com o estudo da beleza. Dessa forma, a arte deve ser, antes de qualquer coisa, um problema que concerne à filosofia e à linguagem abrangendo o sentido como um todo.

A beleza adquire um peso moral, sendo vista apenas como uma das diversas qualidades estéticas, como a verdade e a bondade, de certa forma revivendo a religião na arte contemporânea. Dito isso, a beleza deve ser combatida sendo não essencial à obra de arte; contemplar o belo é um ato moral que deve ser banido, sua remoção passa a ser um ato político. A beleza deixa de ser um fim na arte. Para o músico John Cage, uma das responsabilidades do artista é esconder a beleza. (DANTO, 2003, p. 46).

Assim, paralelamente ao repúdio, a beleza e a estética também devem ser postas de lado. A arte e a crítica de arte devem concentrar-se em questões filosóficas e analisadas à clareza da ciência e da linguagem. Uma das grandes contribuições da filosofia da arte durante o século XX é de que algo pode ser artístico sem ser necessariamente belo. Quando a filosofia contemporânea da arte, proposta por Nelson Goodman, coloca a beleza de lado para tratar de representação e de significado, não é com a intenção de retornar a ela com ganho de entendimento. Isso é feito a partir da conscientização de que a beleza não pertence nem à essência e muito menos à definição de arte. Dessa forma, por estar ligada de forma recorrente à beleza, a estética também deve ser dispensada como fator necessário à essência e à definição de arte.

A arte também é uma forma de obtenção de conhecimento e a filosofia da arte possui a finalidade de explicar como se obtém esse conhecimento. Assim sendo, as obras de arte não se destinam a serem contempladas ou à fruição e à adoração, mas sim a proporcionar conhecimento das coisas. Compreender uma obra de arte não implica apreciá-la nem ter experiências estéticas acerca dela, nem tampouco descobrir a beleza. “Compreender uma obra de arte é interpretá-la corretamente, tal como se faz quando se interpreta uma frase, um mapa, uma afirmação moral, um sinal luminoso ou uma radiografia” (GOODMAN, 2006, p. 22).

Encurralada, a beleza encontra poucas possibilidades de manifestação **na arte**: manter-se como mecanismo político de alienação exaltando a frivolidade num mundo de desigualdades sociais. Negação de si própria como ausência concreta no objeto artístico e presença simbólica como sentido filosófico oculto, ou, ainda, uma terceira via, que é a de simplesmente oferecer o belo enquanto tapume e esconderijo para um sofrimento.

A primeira preposição teórica relativa à ausência total de reação do espectador, tanto do bom quanto do mau gosto, chama-se *anesthésia* e aparece com os primeiros *readymades* duchampianos (DANTO, 2003). Dentro da lógica da exclusão da estética do campo da filosofia da arte, segundo Danto, Duchamp declarou retrospectivamente, no ano de 1961, que os *readymades* nunca foram feitos para a estética do deleite.

Dentro dessa ótica na filosofia hegeliana, a arte é, numa certa medida, mais uma questão mental do que uma questão natural. Diferentemente da filosofia, a arte necessita de interlocutor físico para sua expressão no mundo e manifesta seu conteúdo num meio ou noutro (pintura, escultura, entre outros). A filosofia é uma atividade do puro espírito, não demanda manifestação física. Para Hegel, de forma parecida com a filosofia, a arte é uma decorrência da atividade do espírito; porém, ela desloca sua reflexão para um meio sensório. Portanto, a filosofia é uma atividade superior à arte.

O objeto artístico passa a ser, antes de qualquer coisa, uma questão da metafísica e da filosofia. A configuração de um objeto como objeto de arte pressupõe uma qualidade interna da obra, um problema de sentido. O que diferencia a arte das coisas naturais e dos produtos industrializados é o sentido, ou seja: o valor da arte está em seu sentido (DANTO, 2003).

Radicalizando as proposições dos primeiros *readymades*, a arte conceitual ou textualista preocupava-se mais com a definição do que é, onde e quando um objeto adquire o status de obra de arte. O textualismo ou conceitualismo passam a se instaurar numa lógica de desconstrução, preocupando-se com arte enquanto fenômeno filosófico e linguístico, eliminando tudo que é considerado acessório, como a aparência, a forma, a cor, na busca de sua essência filosófica superior para a arte. Apesar do conceitualismo, em sua origem inicial, propor uma ruptura crítica com a arte e as instituições da arte, ele acaba burocratizando e impulsionando a arte e a crítica de arte. Desse modo, ele funciona como mais um dispositivo disciplinar do sistema das artes. E, portanto, supervaloriza os circuitos de legitimação pelos quais deve transitar um objeto para que, enfim, adquira a prerrogativa de objeto de arte. A crítica de arte e a arte herdada das vanguardas esquerdistas acabam por se converter numa “arma de direita” (FOSTER, 1996, p. 18).

Contudo, não podemos pensar de forma simplista: a teoria não é apenas um elemento decorativo na arte, bem como a política não pode ser um evento externo. Ao contrário, na arte que se pretende inovadora, a teoria deve ser imanente. Bem como a estética deve constituir-se enquanto potência capaz de produzir crítica e política.

Desse modo, a arte abjeta permanece também como reação a essa burocratização e esvaziamento da arte. Muitos artistas propõe, através das relações regressivas e primitivas do sujeito com a imagem, reestabelecer os vínculos afetivos com a obra de arte e seu público, que tinham se tornado exageradamente racionais. Os artistas abjetos passam a usar dejetos, representações de partes internas do corpo, matéria em decomposição, sangue, obscenidade, náusea e assim, através do choque, resensibilizar seu público (LECHTE, 2003).

Os poderes do horror

A teoria da abjeção para a arte tem origem na obra da psicanalista, filósofa, crítica literária e feminista búlgaro-francesa Julia Kristeva: *Powers of Horror: an Essay on Abjection* (1982). Nesta obra, a autora teoriza as relações existentes entre a imagem e o medo em nossa formação pré-simbólica, propondo a abjeção e a repulsa como inerentes à criação artística.

Essa teoria insere a abjeção tanto na origem do sujeito quanto na origem do processo de criação, já que a mesma está diretamente relacionada aos processos imagéticos subjetivos, servindo como um núcleo arcaico para ambos. O medo e a repulsa são uma espécie de mecanismo de construção da individualidade: “é preciso que a primeira imagem criada a partir da representação materna seja repudiada

radicalmente, para que, assim, o ego assumira sua autonomia e se construa como ente separado da mãe”(KRISTEVA, 1982, p. 13).

Para a autora, o bebê passa a se constituir pela via da imagem-anteparo, enquanto vínculo narcísico com a mãe. Esta imagem-anteparo é uma proteção onde o sujeito encontra abrigo e protege a si mesmo, a fronteira da não existência e do aniquilamento na alucinação. A imagem-anteparo também pode ser pensada como uma espécie de protótipo virtual do eu. Para a autora, o abjeto e a abjeção são nossos guarda-costas, os fundadores da “cultura do eu”. Aqui a ideia de cultura do “eu” não pressupõe necessariamente o narcisismo no sentido restrito, mas o início da história individual de cada um enquanto elemento de origem.

Assim, Kristeva analisa a formação narcísica do sujeito, que ocorreria basicamente em dois momentos: um narcisismo primário, fase onde a ideia do todo e de unidade é constituída a partir da figura materna ou olhar materno; e um narcisismo secundário, onde o sujeito rejeita ou abjeta essa imagem primordial, criando outra formação imagética de si, autônoma e desvinculada da representação materna. Desse modo, o indivíduo é fundado numa espécie de matricídio. Portanto, a teoria abjeta desloca o narcisismo do Complexo de Édipo, reivindicando um princípio feminino como fundador do eu.

Para Kristeva, a imagem abjeta da mãe é essa imagem constituída enquanto conexão que nos vincula ao biológico, que nos revela o quanto somos feitos de carne, compartilhando com a matéria todos os processos celulares, sejam eles vitais, de crescimento celular, ou de morte, apontando nosso futuro enquanto cadáveres, dejetos, matéria morta. É contra essa imagética primordial que nos conecta de forma patológica ao corpo da mãe que surgem os impulsos fóbicos, repulsivos e abjetos, pois sua única condição é a de colocar a subjetividade em risco.

O abjeto inscreve-se então na batalha primordial travada pelo ego em sua busca de sua autonomia. Nesse embate fundador, para se constituir enquanto entidade autônoma, o ego lança mão de sentimentos negativos como o medo, a repulsa e o horror. Entre a operação abjeta e a condição de ser abjeto, há uma condição de ambiguidade e deslizamento. Isso quer dizer que ser abjeto é expulsar, separar, assim, o abjeto deve ser repulsivo.

Consequentemente, esses sentimentos negativos funcionariam como uma energia arcaica, uma espécie de *bio-drive*: impulso que nos separa das forças da natureza. O abjeto surge como uma função do superego, contrapondo a relação narcísica do ego com seu objeto, sua imagem primordial. A abjeção revela que nós existimos a partir de uma perda inaugural. Para cada ego seu objeto, para o superego seu abjeto (KRISTEVA, 1982, p. 2).

O abjeto convoca o superego a partir estímulo ao id (acredito que id traz o abjeto não

Essa leitura de Kristeva, que num primeiro olhar parece envolta numa lógica metafísica. Contudo, com as descobertas sobre o cérebro nos exames de neuro-imageamento começam a ratificar sua análise sobre o processo criativo. O neurocientista indiano Ramachandram em suas pesquisas sobre membros fantasma é quem retoma questões da psicanálise como por exemplo, o recalque como mecanismo fisiológico. Após anos da perda por amputação, pés, braços não são esquecidos pelo cérebro em pacientes que continuam a sentir dor e a presença destes membros. Ramachandan percebe que em alguns pacientes um fenômeno passa a ocorrer: a anosognosia, dependendo do lado do corpo onde o membro foi amputado alguns pacientes realizam um processo de negação da amputação, está questão já tinha sido amplamente destacada pela psicanálise freudiana quando trata dos mecanismos de

defesa (RAMACHANDRAM, 1998).

A teoria de Julia Kristeva atribui uma função crucial à imagem arcaica primordial enquanto evento fundador tanto do indivíduo quanto do processo de criação. Em decorrência desta separação inicial, o abjeto torna-se uma potência enquanto motor imaginário que origina a poética. Portanto, para a autora, a abjeção está na base de todo o processo de criação artística: a repulsa e a náusea são bordas pelas quais a arte se autoriza a frequentar o espaço inexistente do abjeto, tornando-os possíveis através de si.

Julia Kristeva não é a única autora a relacionar o processo de criação a um tipo de violência primitiva. A relação da arte com forças destrutivas já tinha sido teorizada em 1930 por Georges Bataille. O autor propunha uma teoria para o nascimento da arte, em particular sobre a arte rupestre enquanto mutilação. Segundo ele, nossos homens primitivos não são criativos; metaforizado pelo infantil, o homem primitivo não tinha intenção de criar, mas, sim, a de violar a superfície, seus instintos atendiam ao mais puro sadismo. A eles agradava arrastar seus dedos sujos pelas paredes, desfigurá-las. Desse modo, Bataille via no nascimento da arte um ritual de desfiguração, de automutilação. A essa vontade de autodesfiguração e antinarcisismo marcada pela horripilância das representações dentro das cavernas o autor chamava de informe. O impulso informe não é uma vontade de representação, mas de alteração. Para Bataille, a palavra alteração possuía a ambivalência tanto para a evolução quanto para a “devolução”. Para ele, a alteração está relacionada à decomposição de cadáveres. A alteração se dá de forma ambígua como uma representação vista ao avesso, de cima para baixo. Assim, o primordial e o originário eram vistos por ele como algo fraturado, irremediavelmente difuso (KRAUS, 1997).

Essas abordagens podem parecer inicialmente como portadoras de um certo anacronismo. Apesar de inovadoras, suas proposições teóricas se enquadram numa perspectiva clássica da psicanálise. Contudo, outros autores contemporâneos, partindo de uma abordagem científica dos processos cerebrais, trazem-nos uma interpretação sobre a análise simbólica proposta pelos autores acima citados.

O neurobiologista inglês Semir Zeki, em sua obra *Splendors and Miseries of the Brain: Love, Creativity and the Quest of Human Happiness* (2009), analisa, entre outras questões, a relação cerebral existente entre o amor materno, o amor romântico e o prazer estético. ~~A meu ver~~ A tese desse autor atualiza a teoria de Julia Kristeva, que possui inicialmente apenas um teor de especulação teórica e que ganha um estatuto de possibilidade científica.

Primeiramente, vamos introduzir algumas questões da neuroestética para que possamos situá-la em nossa problemática: como atuam aos mecanismos cerebrais biológicos inatos e adquiridos na construção do indivíduo a partir de seus vínculos com a mãe e, posteriormente, com o grupo.

Semir Zeki, a partir da neurobiologia e da neurociência, criou uma linha de investigação que pesquisa o “córtex visual ou cérebro visual”, a qual ele denomina de neuroestética. A função do córtex visual ou cérebro visual, para este autor, é produzir conhecimento visual a partir da experiência visual do mundo. Por exemplo, as cores são um tipo de conhecimento visual produzido a partir de informações de comprimento de onda recebidos de dados externos e convertidos em conhecimento das cores a partir de neurônios especializados em decodificar dados da cor. A luz caracteriza-se apenas por diferentes comprimentos de onda; assim, o que vemos são superfícies que refletem estes comprimentos de onda que são decodificados no córtex visual e que se convertem em conhecimento da cor. O conhecimento da cor envolve complexas regiões corticais que agem paralelamente para traduzir os comprimentos

de onda em informação e “conceito cerebral de cor”. Para ele, o conhecimento visual possui uma origem inata e outra adquirida.

A parte inata é pré-verbal e evoluiu com a espécie humana. Para o autor, as artes visuais são a exteriorização dos processos complexos de conhecimento do córtex visual e, portanto, devem ser investigadas à luz dos novos conhecimentos da neurobiologia e da neurociência. Porém, a noção de conhecimento proposta por ele nada tem a ver com o modelo linguístico da filosofia da linguagem que equipara o conhecimento produzido pela obra de arte visual a outros sistemas de notação simbólica, como o modelo linguístico e filosófico. Um exemplo disso é o conceito de “constância da cor”, que, em resumo, significa a qualidade cerebral de manter a memória da cor. O cérebro cria o conceito de cor a partir de comparações: constâncias e inconstâncias. Portanto, para que um objeto mantenha sua cor em diferentes tipos de iluminação, o cérebro aprende a subtrair a informação oriunda da iluminação do ambiente para manter o registro mnemônico da cor – sua constância (ZEKI, 1993).

Desse modo, a neuroestética, a partir de novos conhecimentos sobre o cérebro visual, propõe uma revisão deste paradigma linguístico-filosófico, desierarquizando o modelo que é comumente supervalorizado em detrimento da experiência sensorial, que é vista enquanto dispositivo rudimentar de cognição.

Dito isso, retomaremos a proposta da neuroestética para a relação do indivíduo com a imagem instaurada em seus primeiros meses de vida. A partir de exames de imagem com técnicas contemporâneas de ressonância nuclear magnética, Zeki constatou que a área ativada no córtex cerebral nesses casos é basicamente a mesma (junção occipito parietal, região temporal média, córtex pré-frontal lateral e polo temporal), variando apenas na extensão da área cortical afetada. Para o autor, no caso da relação mãe-bebê, o processo é inato e decorrente da evolução da espécie. Entre as áreas ativadas pelo amor materno, está uma região especializada em reconhecimento de faces, no córtex frontal e pré-frontal e, assim, enfatiza-se a troca através do olhar entre a mãe e o bebê.

Outro autor a rever a teoria psicanalítica com as novas descobertas da neurociência é o neurologista indiano Vilayanur S. Ramachandran (1998). Em *“Phantoms in the Brain: probing the mysteries of the human mind”* de 1998 ele vai argumentar, que antes de tudo, Freud era um exímio anatomista e baseou sua teoria em constatações oriundas de seu conhecimento profundo em neuroanatomia; ele só não possuía os dispositivos tecnológicos para comprovar suas descobertas sobre o funcionamento fisiológico do nosso desejo naquela época.

Também ocorre, simultaneamente, a ativação da área especializada em reconhecimento de expressões faciais, centros de recompensa (responsáveis pela liberação de neurotransmissores como a ocitocina e vasopressina) e supressão da região responsável pelo juízo crítico. Para Zeki, tudo isso é decorrente de uma necessidade evolutiva, favorecendo, assim, o vínculo da mãe com o bebê para que os mesmos fiquem juntos nesse período crucial do desenvolvimento da espécie humana.

O processo de troca entre mãe e bebê dar-se-ia também pela ativação dos “neurônios espelho”. Esse grupo de neurônios, descobertos entre as décadas 1980 e 1990 pelo neurofisiologista italiano Giacomo Rizzolatti, revela o processo de aprendizado através da observação pura. Esses neurônios, presentes no córtex pré-motor, mostram como podemos aprender através da imitação mesmo sem compreender o significado da ação e mesmo sem realizar nenhum movimento. Quando observamos alguém realizando uma tarefa qualquer, ativamos em nós a mesma área do córtex cerebral. (ONIAN, 2007).

Zeki também analisa a experiência afetivo-comportamental estudada em

primatas Resus pelo neuropsicólogo norte-americano Harry Harlow. Em colônias de macacos, o neuropsicólogo propôs um estudo das conexões neuroafetivas entre as mães e seus bebês e relações coletivas revisitando a teoria freudiana sobre vínculos afetivos. Primeiramente, ele isolou filhotes nas primeiras semanas de existência, privando os mesmos de contato físico com a mãe e com outros indivíduos da espécie. Desse modo, Harlow acabou constatando que esses macacos desenvolveram disfunções sociais e afetivas, ficando incapacitados de serem reintroduzidos ao grupo e desenvolvendo comportamentos bizarros como o autoflagelo e movimentos compulsivo-repetitivos. No entanto, outros macacos da mesma espécie, que foram retirados do ambiente selvagem e que mantiveram um primeiro contato afetivo com a mãe, mesmo privados da liberdade e submetidos às mesmas condições, eram facilmente reintegrados ao grupo e a seu habitat natural sem desenvolverem aberrações comportamentais. Harlow também comparou macacos órfãos com grupos de macacos não órfãos. Os macacos não órfãos são mais vivazes e conseguem estabelecer relações mais consistentes com indivíduos da sua espécie do que os órfãos. Os macacos órfãos também foram introduzidos ao grupo nas primeiras semanas de vida, compensando, desse modo, sua privação do contato com a mãe. Assim, nesse período da existência, chamado de período crítico (entre o terceiro e sexto mês de vida), a perda do contato com a mãe só é compensada pelo contato com o grupo. A conclusão da experiência constatou que o amor pela mãe é inato e biologicamente programado, mas que, no processo de amadurecimento do indivíduo, o vínculo é transferido ao grupo (ZEKI, 1993).

Conclui-se, portanto, a partir das constatações de Semir Zeki e do experimento comportamental de Harlow, que a teoria abjeta para a arte proposta por Julia Kristeva muda sua legitimidade. O que era visto até então apenas como especulação conceitual da psicanálise passa a ser vista como processo biológico inerente à espécie humana. O vínculo materno inicial é pré-programado geneticamente e, assim, garante nossa sobrevivência. A mãe, através de seu olhar, ativa na criança o córtex visual e as áreas responsáveis pelos complexos processos de crescimento neuronal. Porém, para que possamos evoluir da condição narcísica para a condição de indivíduo social, o vínculo genético e inato com a mãe tem de ser abandonado, dando lugar aos vínculos sociais do indivíduo inserido no grupo.

3 O REALISMO TRAUMÁTICO

Você faz um trabalho de reciclagem, recicla pessoas, expande os seus negócios, que são produtos secundários de outros negócios. Outros negócios que são diretamente competitivos. Como se vê, trata-se de um procedimento operativo muito econômico. E mais divertido também, pois como disse antes os refugos são intrinsecamente divertidos. A vida em Nova York fornece muitos incentivos para se desejar o que os outros não querem: a querer coisas descartadas. Há tanta gente com quem competir aqui, que a única esperança de ter alguma coisa está em trocar os próprios gostos e desejar aquilo que os outros não querem: a desejar o que foi descartado. (WARHOL, 1975, p.418).

Em *The Return of Real* (1996), Hal Foster propõe como realismo traumático a

rejeição de algumas correntes da cultura e da arte contemporânea à crítica minimalista e ao textualismo. Baseadas na ideia da “imagem que remete à imagem”, numa pura lógica da economia do signo e do simulacro numa negação de qualquer vínculo com o real ou dimensão realista da imagem. Retomando, a tendência abjeta na arte caracteriza-se pela busca do real: figurar o que é anterior a linguagem, indizível por palavras porque não respeita suas bordas, escapa às suas posições e regras, existe apenas como repetição traumática. Foster apropria-se do conceito psicanalítico de trauma. O traumático é definido por ele como um encontro perdido com o real: o real não pode ser representado, somente repetido. Assim, o autor redefine a arte Pop reivindicando sua dimensão realista e política ao qual ele denomina de realismo traumático.

A arte Pop é o primeiro movimento a inserir signos espúrios na arte, objetos banais e cotidianos que passam a ser promovidos à condição de objeto de arte. Reivindicadores da banalização propiciada pela reprodutibilidade serigráfica da imagem, esses objetos de arte propostos por Warhol se apropriam de signos obscenos e abjetos. Para ele, os acidentes de automóveis funcionam como um signo da repetição da máquina enquanto tecnologia. Nesse sentido, ele elabora o que Walter Benjamin chamava de “inconsciente ótico”, que, em resumo, seriam os efeitos subliminares das tecnologias na imagética moderna. Benjamin desenvolveu essa noção no início da década de 1930 como resposta à fotografia e ao cinema. Warhol atualiza o inconsciente ótico de Benjamin trinta anos depois como resposta à mecanicidade das imagens da cultura de massa, do espetáculo e do signo-*comodity* (signo-mercadoria), adicionando um componente obsessivo-compulsivo. Assim, o real irrompe em sua versão tecnológica (FOSTER, 1993).

Na obra *White Burning Car III*, de 1963, Warhol apresenta sua série de acidentes de carros, como trauma do tecnológico. Para Hal Foster, essas obras de Warhol não são reproduções no senso da representação (portadoras de um referente) nem simulação (uma pura imagem separada do seu significado), mas sim, repetições traumáticas do real. A repetição na obra de Warhol funciona como anteparo para o real, compreendido enquanto evento traumático (FOSTER, 1993). Em suas paródias psicanalíticas, Foster também propõe outra perspectiva para sua noção de trauma: a arte de vanguarda funcionaria como um trauma para a arte contemporânea. Para o autor, todos os movimentos neo, pós, entre outros, estariam marcados pela repetição traumática e subterrânea com seus antecessores vanguardistas. Por exemplo, o hiper-realismo teria como “trauma de origem ou fundante” o surrealismo. Assim sendo, a repetição traumática viria como forma de tentar superar os acontecimentos marcantes da vanguarda. Contudo, isso necessariamente não implica que repetir exclua a inovação e a diferença, o traumático acaba desdobrando-se num processo sequencial onde a repetição desdobra-se e vai solucionando questões deixadas em aberto pelas vanguardas.

Convém destacar aqui que a análise da vanguarda enquanto trauma se aproxima, de certo modo, do que Lev Manovich propõe enquanto presença residual das vanguardas artísticas nos novos meios. Para Manovich, um efeito genérico da revolução digital é usar as estratégias estéticas das vanguardas que estão encravadas (inseridas) nos comandos e nas interfaces como metáforas nos *softwares*. Em resumo, a vanguarda torna-se materializada no computador como interface. Por exemplo, a colagem vanguardista aparece como operação de copiar e colar (a mais elementar operação presente no computador). A ideia de retoque direto na película iniciada pelos artistas vanguardistas aparece anexada aos *softwares* de edição de vídeo e cinema digital. A vanguarda buscava unir texto, imagem, animação, ações ao vivo;

tudo isso passa a ser corriqueiro nos programas gráficos para computador. O computador, para ele, é o resultado de apropriações consecutivas de procedimentos da vanguarda, portanto, encontram-se virtualizadas no computador (Manovich, 2001).

Didi-Huberman (1999) analisa o descaso da crítica com relação às esculturas de cera enquanto objetos estéticos. Para ele, as propriedades plásticas da cera de imitar a carne possibilitam um grau de realidade extremo que provocam mal-estar a partir da semelhança; elas vão além da fronteira que separa o símbolo da realidade. As esculturas de cera propiciam um realismo bruto, repulsivo. Essa pista fornecida por Didi-Huberman nos sugere que o real é a borda que separa o artístico da experiência mundana. Assim, toda imagem técnica enquanto portadora dos atributos do real carrega em si a potência repulsiva. Sua realidade extrema remete-nos à nossa carnalidade e insufla em nosso imaginário fantasias primitivas: o ser inanimado que ganha vida, o real em sua potência demoníaca.

4 conclusão: o desvio obsceno

Para Foster, o abjeto é uma estratégia, uma maneira de flertar com o moralismo, o uso do sexual desviado da pornografia pela estratégia obscena. Portanto, apesar de flertar com o sexual no sentido explícito, o abjeto nunca é pornográfico. Os apelos eróticos do abjeto são sempre obscenos. O obsceno só é possível de ser representado através do abjeto, sobretudo porque ele é uma representação sem cena, sem objetificação para o espectador. Para que o espectador exerça seu voyeurismo pornográfico, o objeto deve estar presente na cena e se fazer distante o suficiente para que possa ser erotizado. Assim, o obsceno é obtuso à pornografia, esquiva-se do voyeurismo, está próximo demais para ser erótico.

O obsceno pressupõe uma relação de “náusea erótica”, pois avança excessivamente sobre o sexual a ponto de “intoxicar” o espectador, provocando uma reação estomacal, pois a repulsa à comida é uma forma arcaica de abjeção. Assim, o sexual é sempre regressivo e deserrotizado na arte abjeta. “Eu tenho medo de ser mordido ou tenho medo de morder?” O obsceno passa pela lógica da “passivação”, habilidade de se colocar no lugar do objeto. Uma agressão que não aparece de forma clara, uma estratégia viabilizada pela fobia, o ativo se torna passivo depois, é metaforizado (KRISTEVA, 1982).

As novas descobertas da ciência vem corroborar com estas posições teóricas oriundas da psicanálise atualizando-as. Para concluir propõe-se aqui, um “sujeito carne” e, a estética como uma decorrência fisiológica da experiência carnal desse indivíduo com as obras de arte. O abjeto é a forma de empatia na arte dos dias de hoje o espectador experimenta e sente a obra pela sensação abjeta.

REFERÊNCIAS

- ALIAGA, Juan Vicente. **Necrosis Carnal**: sobre Joel-Peter Witkin. In: FERRÉ, Juan Francisco. *La nueva carne: una estética perversa del cuerpo*. Barcelona: Editorial Valdemar, 2002, p. 369-383.
- ANDY, Warhol. A Filosofia de Andy Warhol. In: ECO, Umberto. *A História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- BATAILLE, Georges. *The Bataille Reader* / edited by Fred Botting and Scott Wilson. London: Blackwell, 1997.
- BATAILLE, Georges. **A Parte Maldita precedido de a Noção e a Despesa**. Lisboa: Fim

- de Século, 2005.
- BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- DANTO, C. Arthur. **The Abuse of Beauty: aesthetics and the concept of art**. Chicago: Carus, 2003.
- DANTO, C. Arthur. Marcel Duchamp e o Fim do Gosto: *uma defesa da arte contemporânea*. In: **Ars Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Eca-Usp**. São Paulo, ano 6, nº 12, 2008, p.15-28.
- DELEUZE, Gilles. **A Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Corpo di cera, circoli viziosi*. In: **Encyclopaedia Anatómica. Museo di Storia Naturale Dell'Università di Firenze, Sezione di Zoologia La Specola**. Printed In Germany: Taschen, 1999, p.74-84.
- ECO, Umberto. **História da Feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FOSTER, Hal. **The Return of Real: the avant-garde at the end of the century**. Massachusetts: MIT, 1996.
- GOODMAN, Nelson. **Linguagens da Arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos**. Lisboa: Gradiva, 2006.
- HARRINSON, Charles & Wood, Paul. **Art in theory 1900-1990: An anthology of canging ideas**. Massachusetts, Blackwell, 1999.
- KAISER, Wolfgang. **O Grotesco: configuração na pintura e na escultura**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- KRAUS, Rosalind. **El Inconsciente Óptico**. Barcelona: Tecnos, 1997.
- KRAUS, Rosalind. **Perpetual Inventory**. Massachusetts: MIT, 2010.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University, 1982.
- LECHTE, Jonh. **Key Contemporary Concepts: from abjection to zeno's paradox**. London: SAGE, 2003.
- MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. London: MIT Press, 2001.
- MARR, David. **Vision: a computational investigation into human representation and processing of visual information**. Massachusetts: MIT, 2010.
- MUNCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo**. Lisboa: Terramar, 2003.
- ONIAN, Jonh. **Neuroarthistory: from Aristotele and Pliny to Baxandal and Zeki**. London: Yale, 2007.
- PARKES, F. Weber. **Aspects of Death in Art**. London: Royal Numismatic Society of London, 1910.
- RAMACHANDRAN, V.S. **Phantoms in the Brain: probing the mysteries of the human mind**. New York: William Morrow and Company, 1998.
- SEMELER, Alberto M. R. **Pintura Tridimensional: Fantasmas, Reciclagens**. 1995. 94 f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) Instituto de Artes Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- ULLMAN, Shimon. **High-level Vision: Object recognition and visual cognition**. London: MIT, 2000.
- WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- ZEKI, Semir. **A Vision of the Brain**. London: Blackwell, 1993.
- ZEKI, Semir. **Inner Vision: an exploration of art and the brain**. London: Oxford, 1999.
- ZEKI, Semir. **Splendors and Miseries of the Brain: love, crativity, and the quest of Human Happiness**. London: Blackwell, 2009.