> O artista efêmero: melancolia, alegoria e os anos 1960[1]

> The ephemeral artist: melancholy, allegory and the 1960s

por Tainan Barbosa
Doutoranda em Estudo Artísticos (Artes e Mediações), linha de pesquisa Contemporary Art Studies (CASt), do Instituto de História da Arte (IHA), na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa, com bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT); mestra em Estética e Estudos Artísticos pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; bacharel em Teoria e História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mails: tainanrabarbosa@gmail.com / tainanbarbosa@fcsh.unl.pt. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4726-6482.

Resumo
Os anos 1960 tornaram evidente a crise do objeto de arte. É pelo excesso de consciência de seu mundo que o artista nesse período sofria de melancolia, mas uma melancolia criativa, que possibilitou desenvolver uma linguagem artística transgressora pautada na prática experimental. No entanto, por terem uma compostura efêmera, essas práticas artísticas são sentenciadas à morte. Diante desse cenário, é necessário complexificar a postura desse artista de vanguarda através da *morte do sujeito humanista*, proposto pelo critico norte-americano Hal Foster; como também analisar a documentação desses processos artísticos que foram sentenciadas a existir num dado espaço-tempo. Por fim, a sobrevivências dessas obras em imagens de registro são evidenciadas por meio da interpretação alegórica de Walter Benjamin.

Palavras-chave: Efemeridade. Melancolia. Registro. Alegoria.

Abstract
The 1960s made the crisis of the art object evident. It is due to the excess of awareness of his world that the artist at this period suffered from melancholy, but a creative melancholy, which makes it possible to develop a transgressive artistic language based on experimental practices. However, in many cases these practices, due to their ephemeral nature, are sentenced to death. Based on this scenario, it is necessary to complexify this avant-garde artistic posture through the *death of the humanist subject* proposed by the North American critic, Hal Foster; as well as to analyze the documentation, carried out by these artists, of these artistic processes that were sentenced to exist in a given space-time. Finally, the survival of these works in recording images is evidenced through the allegorical interpretation of Walter Benjamin.

Keywords: Ephemerality. Melancholy. Record. Allegory.

> Artigo recebido em 16.10.2022 e aceito em 12.01.2023.

[1] Este trabalho é financiado através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da bolsa de investigação 2022.14383.BD.

A obra efêmera, a obra que se acaba, não se segura num lugar preciso, forma-se e desforma-se por qualquer tipo de secção, possui uma estética pautada na perda. O objeto de arte é diretamente proporcional ao fato de deixar de possuir algo ou de ter algo. A arte efêmera é então um trabalho da perda — isso devido à escolha por enfatizar o processo do pensamento e ao profundo interesse na evolução artística do trabalho. O movimento seria, assim, a fonte de energia para a produção de uma arte como ideia e como ação. A reflexão radical sobre a desmaterialização da arte deu-se no final dos anos 1960 e consolidou-se nas produções artísticas dos anos de 1970. É nesse contexto de crise que a ideia de obra estável, de fato, acaba, e os caminhos alternativos – contrários à visão linear da forma, da matéria e do espaço – colocam em xeque o suporte e as linguagens tradicionais da arte.

A obra pautada na ideia era concebida para ser entregue ao acaso. Certamente, o uso do objeto de arte como veículo de ideia não é algo novo. Os artistas dessa geração também não inauguraram a efemeridade da obra. Muito antes, com o Dadaísmo e o Surrealismo, já se pensava em questionar o objeto de arte pelo transitório. O início do século XX trouxe consigo uma vanguarda artística que se posicionava contra a conservação da arte do passado, questionando a razão do privilégio de algumas coisas em detrimento de outras; a preocupação da sociedade perante o antigo, buscando sua conservação e restauração, enquanto outras eram entregues ao abandono e com ele ao poder destruitivo do tempo. Procuravam-se, desse modo, respostas alternativas às soluções tradicionais, já que estas não eram satisfatórias.[2] A arte desmaterializada da vanguarda dos anos 1960 bebeu dessas fontes e se radicalizou na utilização do elemento destrutivo, claramente sob a influência de Marcel Duchamp, sendo disseminada e fragmentada nessa radicalização.

O pulsar desse período buscava exceder o objeto de arte e entregar seu desenrolar ao evento, ao efêmero. Houve uma explosão de fazer artístico que se desenrolou em *performances*, intervenções em áreas públicas, *land art*, *body art* e no conceitualismo, que não eram necessariamente objetos contemplativos.

[2] Boris Groys, *Arte em fluxo*, 2022, p. 7.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 2, 2022
ISSN 2596-0911

Percebe-se, assim, uma ânsia pelo movimento que desencadeou uma sucessão de experimentos nas artes visuais que tiravam a pintura e a escultura dos holofotes da prática artística. Era vingado, então, um pensamento híbrido que rompia com as barreiras e englobava a dança, o filme, a música e a fotografia. Isso não significou o desaparecimento total do objeto de arte, mas o declínio de sua hegemonia e a rejeição, ou a negação, ao culto a ele dedicado. Ficou evidente uma produção dedicada a nadar contra a correnteza de uma arte focada na matéria, em busca de um processo de libertação de sua qualidade objetual. Segundo o crítico de arte norte-americano Harold Rosemberg, a "estética da impermanência" "[...] enfatiza a obra de arte como um intervalo na vida tanto do artista quanto do espectador"[3]. Isto é, a arte passa a estar sujeita ao tempo e às condições do meio em que é empregada. Rosemberg diz ainda que o artista promove um tipo de suicídio, condena a própria obra à destruição, ainda que esse ato seja gerado pela utilização de materiais perecíveis. O contexto da crise da especificidade dos objetos e, principalmente, do plano pictórico foi incentivado por práticas artísticas temporais e processuais. E o objeto de arte, considerado como supérfluo, principalmente na concepção da arte conceitual, passa a ser reformulado ao propor a sua própria matéria como conceito. Assim, a experiência do tempo, do espaço e da matéria passa de uma representação na forma de objetos, estática, para um movimento que atua como um mediador direto da expressão ou da comunicação da arte.

Os anos 1960 proclamam *a morte do sujeito humanista*, insiste o crítico de arte e historiador Hal Foster em passagens no capítulo final do seu livro *O retorno do real:*

> [...] a morte do sujeito está morta, por sua vez: o sujeito retornou na política cultural de diferentes subjetividades, sexualidades e etnicidades, às vezes sob o antigo disfarce humanista, não raro em formas contrárias — fundamentalista, híbrida ou traumáticas[4].

É num momento de forças históricas e imperativos intelectuais diversos, de uma história de guerra mundial e mutilação militar, da disciplina industrial,

[3] Harold Rosemberg, *O objeto ansioso*, 2004, p. 93.
[4] Hal Foster, *O retorno ao real*: a vanguarda do final do século XX, 2017, p. 191.

da fragmentação mecanicista de assassinato mercenário e do terror político, que o artista dos anos 1960 surge com o artifício de uma arte abjeta. É um sujeito que se figura em paranóia, força um discurso único e proíbe uma significação promíscua, em um tempo de furor contra todas as instituições autoritárias. O ataque ao autoritarismo, que estilhaça os sujeitos e os entrega à fragmentação, advém das forças que o autoritarismo mais teme: a sexualidade e o inconsciente; os desejos e os impulsos. Assim, a turbulência da década e a tomada de consciência dos desastres do século XX suscitaram um sentimento aflitivo e agônico no artista, resultando em produções focadas no campo experimental, mas que obtinham uma forte preocupação ideológica. A arte seria produto de uma espécie de fermento político dos novos tempos, mas também estaria voltada às transformações da linguagem, disposta a transformar a própria definição de arte e a negar quase tudo que a rodeava: a obra de arte, a instituição-arte, as autoridades e o poder do capital. A negação enquanto luta culminaria na sentença da sua própria obra à morte.

Boris Groys, crítico e historiador de arte alemão, em sua publicação *Arte em Fluxo*, também discorre sobre os impulsos da arte destrutiva de vanguarda da arte contemporânea. Para o teórico, "a polêmica vanguardista contra a instituição do museu era movida pelo mesmo impulso igualitário da própria política moderna".[5] O crítico acredita que essa busca por igualdade, das coisas e dos tempos dentro das estruturas artísticas, pode ser realizada de duas diferentes maneiras: a primeira seria alargando as perspectivas, em um ato de inclusão; e a segunda seria abolindo essas estruturas por completo. Entretanto, a primeira alternativa, para o teórico, não é viável, por mais democrático que o museu possa ser. A arte criou uma fluidez com a vida que a estrutura museológica não consegue abarcar. Portanto, somente a segunda via seria possível: a via da destruição. O artista, mediante as reflexões políticas, pratica "uma antivisão e a imitação do futuro em que as coisas agora contemporâneas desaparecem"[6]. No entanto, essa imitação do futuro não pode produzir obras de arte. Deve-se pensar o trabalho de arte como "eventos artísticos, performances e exposições temporárias que

[5] Boris Groys, *Arte em fluxo*, 2022, p. 7.
[6] *Ibidem*.

demonstram o caráter transitório da ordem presente das coisas e as regras que regem o comportamento social cotemporâneo."[7] Para Groys, a imitação do futuro antecipado só pode engendrar-se como evento e não como coisa, precisando começar e acabar.

A obra que se acaba possuiria assim um núcleo temporário de energia para se tornar independente do fetichismo, do antigo ou da importância do capital. A noção de objeto deveria mudar e ter um ponto de vista próprio. Sua experiência não poderia ser eterna. Dessa forma, o protagonista deste texto é o *artista efêmero* — expressão criada aqui para identificar os sujeitos, dentro do período tratado, que lidam com a morte literal da obra, mais especificamente, com o artifício de destruição total de sua criação. Boris Groys afirma que a produção de vanguarda contemporânea entende ser necessário entrar no fluxo do tempo.[8] O artista em questão, o que trata da arte destrutiva, possui uma relação traumática e de eterna crise com o tempo em diversos aspectos. A primeira crise estaria na consciência do tempo da história, como Hal Foster relatou com a *morte do sujeito humanista*: os acontecimentos históricos do passado e do presente são tão dolorosos para esse artista que, por mais que tenha uma postura revolucionária — assunto que iremos abordar com mais profundidade adiante —, o faz mediante a uma visão negativa do mundo em que vive. A segunda crise estaria na relação ambígua com as vanguardas artísticas passadas, com a própria história da arte e todos os seus agentes diretos e indiretos. Ou seja, houve uma insatisfação com o modo de produção artístico passado, ainda que esses artistas tenham bebido de fontes das vanguardas modernistas, principalmente do dadaísmo e do surrealismo, como já mencionado. A terceira crise estaria no tempo de duração das obras, tendo em vista que a produção de obras efêmeras surgiu como um artifício em detrimento dos suportes intelectuais para ideias petrificadas. Essa insatisfação se relaciona também com a segunda crise, já que a crise do tempo de duração do objeto de arte surge por intermédio de um sentimento dúbio em relação às vanguardas antecessoras. Por mais importantes e inspiradores que tenha sido o desenvolvimento artístico dos períodos antecessores, estes

[7] *Ibidem*, p. 9.
[8] *Ibidem*, p. 7.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 2, 2022
ISSN 2596-0911

suscitaram também um sentimento de mal-estar e frustração, uma vez que, sob o ponto de vista dos artistas efêmeros, eles fracassaram. Assim, a relação complexa e profunda com o tempo aflora o melancólico dentro desses artistas, que não conseguem se adaptar ao seu mundo.

O artista que destrói sua obra sofre de melancolia. É importante referir que a melancolia não pode ser datada, porque ela remonta à origem dos tempos. É um fenômeno sem idade e anterior ao tempo cronológico e histórico, e por isso persiste na contemporaneidade. Em outras palavras, ela é contemporânea porque é fruto de uma relação com o tempo, não é dependente da nossa história em comum. A melancolia é, na verdade, uma perspectiva sobre como lidamos com o nosso passado. O questionamento da tradição e da obra de arte enquanto um produto do eterno pode suscitar um enlace entre arte e melancolia, como é o caso do período aqui tratado, pois, nesse caso, o artista efêmero só pensa a arte a partir do seu fim. A negação do objeto, da sua condição enquanto artista e, de um modo geral, da própria arte, não diz somente respeito a uma visão sobre o mundo, mas, de certo modo, sobre o sentir e o sofrer esse mundo. O artista padece de um sofrimento em relação à arte e ao processo artístico difícil de curar. É, na verdade, fruto de um excesso de consciência e desencanto em relação ao mundo no qual está inserido. A ambiguidade, característica do melancólico, se torna muito clara nessa relação com o objeto de arte, já que ao mesmo tempo que reflete a sua condição sobre todas as injustiças do campo artístico e social, dispõe-se a transformar esse mundo que o faz sofrer, sentenciando a sua própria criação à morte. Essa destruição parece ser a única saída a esse sofrimento difícil de curar. E, com isso, posiciona-se entre a racionalidade e a loucura, entre o experimentar a arte com tamanha profundidade e, nesse mesmo ato, destruí-la. Há, desse modo, uma relação problemática com o passado e uma tensão entre ser herdeiro de modos transgressores de pensar e de sentir, como também o despertar de uma necessidade intrínseca em romper com a tradição.

A modernidade, o chamado novo tempo, se distingue do antiquado — que seria o tempo passado e acabado – através das mudanças, das descobertas e da transformação no modo de pensar e sentir do ser. Hal Foster oferece uma visão compenetrada e sóbria sobre o moderno, e nos ajuda a entender a crise do artista

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 2, 2022
ISSN 2596-0911

efêmero, quando questiona o que aconteceu com o *pós-modernismo*.[9] O crítico afirma que o movimento possui três momentos cruciais, três crises, dentre eles o período proposto para discussão neste artigo: os meados dos anos 1960 ou o que ele considera o auge do pós-moderno. Foster também propõe uma análise dos modelos críticos da arte e os *retornos* das práticas históricas. Primeiramente, expõe como o próprio conceito *pós-moderno* é controverso, dizendo que a "[...] versão de (Jean François) Lyotard[10] do pós-moderno foi por vezes tomada como o último nome próprio do ocidente, agora melancolicamente obcecado com o seu declínio pós-colonial (ou os informes prematuros deles)"[11]. Citando Sigmund Freud, atesta que esse período é feito por uma sucessão de acontecimentos que podem se tornar traumáticos por essa mesma sucessão, já que, para ele, o modernismo e o pós-modernismo são constituídos de modo análogo, no que chama de *efeito posteriori*. Esse efeito é constituído de futuros antecipados e passados reconstruídos. Ou seja, promove uma relação crítica com os tempos em uma extinção do simples "agora", em que o presente é feito por uma mistura de tempos, assincrônico. Contrariando Walter Benjamin,[12] que alega que cada época sonha com a seguinte, o crítico norte-americano discorre sobre como o processo pós-moderno revê o que existiu anteriormente sem expectativa de um futuro. Mais precisamente, diz que esse sujeito reconstrói os momentos do passado tidos como começos dessas mudanças, e antecipa momentos futuros em que se projeta a conclusão dessas mudanças. Essas questões promovem um discurso significativo sobre o sujeito, o outro cultural e a tecnologia — questões elaboradas na década de 1960 —, e com isso um determinado excesso de consciência sobre seu tempo nas produções artísticas. O artista que tudo nega não espera mais nada do tempo, pensa que o mundo não entende o que ele é ou o que ele sente e por isso o renuncia. Com isso, para o artista efêmero, a vida só pode ser pensada a partir do fim da sua obra. Produz, desse modo, uma *contra-arte* em um *contra-tempo*. A efemeridade da obra é o resultado da reflexão do tempo que tudo destrói

[9] Hal Foster, *Op. Cit.*, 2017, p.187.
[10] Jean-François Lyotard foi um dos mais importantes filósofos da França na discussão sobre a pós-modernidade. Cf. Jean-François Lyotard, *A condição pós-moderna*, 2021.
[11] Hal Foster, *Op. Cit.*, 2017, p. 189.
[12] *Ibidem*, p. 25.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 2, 2022
ISSN 2596-0911

e tudo consome, conjugando em si um desfazer de tudo que existe. Assim, mediante a crise do sujeito, que possui uma perspectiva do mundo partindo da negação, do repúdio e da rejeição, o artista efêmero utiliza a angústia como revolução.

A melancolia, em contrapartida, não é linear. Para Aristóteles[13] e os antigos é uma doença sagrada. É uma causa natural e não transcendente, não é uma anomalia. Na verdade, o filósofo afirma que ela caracteriza e define a natureza de alguns seres humanos. À primeira vista, é quase paradoxal associar a melancolia com a benesse. Entretanto, Aristóteles – e a perspectiva filosófica de uma maneira geral – acredita que a melancolia possui algum tipo de fertilidade, e não é necessariamente autodestrutiva. O filósofo propõe que o melancólico é capaz de descobrir nessa mesma lucidez, que o afoga, alguma criatividade. Para Hal Foster,

> [...] se a maioria dos artistas da década de 1950 havia reciclado os procedimentos da vanguarda, os artistas da década de 1960 tiveram que elaborá-lo criticamente; a pressão da consciência histórica não permitia nada menos que isso[14].

É em meio a essa pressão que o artista se torna revolucionário e, assim, a melancolia dessa vanguarda pode ser associada à criatividade. Abriu-se às dimensões dos tempos, da palavra e do corpo, em uma espécie de apelo genérico, utópico e contraditório à capacidade de intervenção sobre o real. O excesso de consciência desse artista, imerso na negação de quase absolutamente tudo, se dispõe a transformar a própria definição de arte. O artista passou a assumir uma nova consciência crítica diante da cultura, em especial da cultura de massa e do fenômeno mais amplo da estetização do cotidiano, fruto do impacto da tecnologia. Suas criações eram críticas diretas aos museus, aos salões de arte, ao mercado de arte e, principalmente, à tradição. Expandiram as fronteiras da pintura e da escultura e forçaram novos modos de intervenção sobre o espaço –

[13] Aristotle, "Problems", 2011, p. 272-311.
[14] Hal Foster, *Op. Cit.*, 2017, p. 25.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 2, 2022
ISSN 2596-0911

"[...] o que dispersou do sujeito da década de 1960 foi uma força revolucionária"[15].

É o excesso de reflexão sobre todos os ângulos do mundo que desperta, contraditoriamente, tanto a melancolia como a necessidade de mudanças: as obras, as instituições e o contexto que o fazem melancólico também o fazem criativo. O excesso o deixa melancólico porque ele mesmo não sabe da onde vem essa dor: é de tudo, vem de tudo, mas ao mesmo tempo não vem especificamente de nada. Ele não sabe bem a razão ou a origem e por isso rebela-se contra tudo. É desse modo que a ambiguidade do artista efêmero possui uma criatividade e consegue, na negação do sentido convencional da obra de arte, desenvolver uma noção de objeto artístico completamente transformada, ampliada e fundada às realidades, com tudo o que de utópico há nisso. Abre-se à dimensão do tempo e das ideias, que só é possível na obra que morre; na negação da instituição Arte e de seus dispositivos institucionais de legitimação, tentando dominar seus próprios meios de produção através da incorporação desse domínio na estrutura de sua ações temporárias – arte proposta na rua, circuitos alternativos e obras não vendáveis –; e na negação do contexto social, em uma mudança pela inserção fenomenológica da obra a fim de estender a preocupação do trabalho artístico para outras instituições que constituem o mundo social. Porém, vale ressaltar que, esses artistas, nesse movimento de revolução, muitas vezes caem em contradição e não alcançam de fato a real mudança que utopicamente desejavam, tendo consciência dessa contradição. Essa lucidez tanto corrobora com a postura revolucionária quanto com a melancólica. E, mesmo que a contradição surja entre a melancolia e a criatividade, ela não desautoriza a revolução artística ocorrida na década de 1960.

A ação artística pautada no acaso emana de um pensamento e escorre em um ciclo que germina, floresce, dispersa e morre. A mudança da ênfase da arte como produto para a arte como ideia libertou o artista de limitações presentes — tanto econômicas como técnicas —, mas trouxe questões relacionadas ao legado. O desafio da arte pautada no conceito não recai sobre a ideia, mas sobre encontrar

[15] *Ibidem*, p. 196.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 2, 2022
ISSN 2596-0911

meios de expressar essa ideia, já que o movimento é sua fonte de produção e esse se acaba. Morre. Morre, mas registra-se. O ato de registrar surge para documentar, informar uma ação que vai se desfazer, se deteriorar, se apagar. Há a necessidade de inscrever essa impermanência em um dispositivo moderno, torná-la documento. Porém, é um tanto quanto contraditória a intenção de tornar eterna uma ideologia que é pautada na morte da obra. A década de 1960 e seu campo experimental trouxeram a fotografia e o video para dentro das práticas artísticas, utilizando esses dispositivos como artifício de apoio para que fosse possível inscrever a efemeridade dessas práticas. Boris Groys, entretanto, salienta como a compreesão contemporânea da arte que tem a fluidez parece contradizer a sua finalidade original a partir do momento em que documeta suas ações. Esses eventos "não podem ser conservados e contemplados como obras de arte tradiconas", mas "podem ser documentados, narrados e comentados"[16]. Assim, a acessibilidade dos dispositivos fotográficos e audiovisuais passou a interferir diretamente na concepção e na noção do objeto de arte. Essa tática era fruto da inserção dos dispositivos de registro na arte contemporânea, principalmente mediante os adventos do século XIX e da invenção da fotografia, abrindo novas questões no mundo da arte.

Hal Foster também aponta uma questão ambígua dos anos 1960 sobre o impacto da tecnologia na cultura ocidental, na era da revolução cibernética e em toda a sua "sociedade do espetáculo"[17]. Para ele, no momento pós-industrial desse período tanto houve uma superação quanto a sua extensão. Isso pode explicar o uso dos dispositivos de massa, pelos artistas, contra a própria cultura de massa. Contudo, o registro de uma obra de arte efêmera é contraditório, mas explicável, e faz parte também de um processo criativo. Primeiramente, há de se entender a razão de criar uma imagem que contradiz todo o discurso da efemeridade, proposta por uma ideologia contra a *sociedade do espetáculo*. A questão baseia-se em um produto de fragmentação e ausência, em uma prova daquele processo artístico que não mais existe. Ou seja, a imagem de registro é um constante lembrete daquilo que falta, daquilo que se perdeu. É a presença de

16 Boris Groys, *Arte em fluxo*, 2022, p. 10.
17 Guy Debord, *Sociedade do espetáculo*, 1997, p. 230.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 2, 2022
ISSN 2596-0911

uma ausência, porque a fotografia ou o video jamais tomam lugar da obra em si, esta tem um espaço-tempo de aparição e desaparição.

O registro talvez seja o maior espelho desse artista, porque não é neutro nem indiferente. Na verdade, evidencia que não é uma questão de ser ou não ser, mas sim uma perda sem objeto. Uma perda necessária. Não é possível identificar no registro o que se perdeu, pois esse é fragmento, é um *entre*; não se apropria totalmente da obra, mas também não a perde definitivamente. O artista efêmero produz um impasse: no processo de dor e no desespero da morte esse melancólico conserva sua obra, mas não mais como objeto e sim como fantasma. É uma presença aparente, são imagens daquilo que se ausentou, porém não é possível fazer uma substituição. O artista só realiza o registro porque essas imagens, ao mesmo tempo em que se afirmam negam o ausente, o objeto de arte, não são capazes de substitui-lo. Apesar disso, contrariando sua essência, o registro é uma autodestruição que permite uma autocriação em forma de sobrevivência.

> A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Bem ao contrário, ela sobrevive sintomalmente [sob a forma de sintoma] e fantomalmente [sob a forma de fantasma] a sua própria morte: tendo desaparecido em um ponto da história tendo reaparecido muito mais tarde, num momento em que talvez não se esperava mais; tendo consequentemente sobrevivido nos limbos ainda mal definidos da "memória coletiva"[18].

O registro é a sombra da obra, consiste em aparências através das quais mantém uma certa fidelidade com aquilo que já não está. Parece ser dessa forma que o artista justifica a contradição da existência do registro, este seria o atestado de que a obra não existe mais. Em outras palavras, um atestado de sua não-sobrevivência. O artista assegura que os sintomas intrínsecos às suas obras, bem como os fantasmas que circundam seus registros, sobrevivam. Essas imagens são, então, sobrevivência do objeto artístico em sedimentações de múltiplos movimentos históricos, antropológicos e psicológicos, que começam e terminam fora dele. Vale frisar que a sobrevivência em imagem não afirma que o registro é a obra, mas que a existência e a sobrevivência de um está no outro, próprio de uma relação comensal, mesmo que sejam elementos completamente distintos.

[18] Georges Didi-Huberman, *Diante do tempo*, 2015, p. 67

Georges Didi-Huberman, em seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, faz uma analogia interessante sobre a sobrevivência da imagem através das "[...] imagens-vaga-lumes: imagens no limar do desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga..."[19]. A sobrevivência compreendida aqui é a sobrevivência após a morte. Algo que não só morreu, mas que gerou um trauma apocalíptico a partir de sua destruição. Ao trazer esse termo para o campo da imagem, busca-se pensar não na sobrevivência de gestos de um passado, mas em imagens ou lampejos de um passado. É a dinâmica de aparecimento e reaparecimento narrado pelo autor, bem como sua inscrição no mundo pela luz de um *vaga-lume* — ser que possui uma luz própria — que se consolida em um *gesto mímico*. A ação da luz do vaga-lume pulsante, passageira, frágil, que se inscreve no mundo, muito se assemelha à luz do registro de uma obra de arte efêmera. Isto é, a cada instante a imagem passa como um relâmpago, pois está sempre em risco de desaparecimento. Desse modo, a imagem é convocada por uma duração absoluta, que a permite sobreviver em um diferente tempo. A partir da ideia de sobrevivência, Georges Didi-Huberman nos convida a pensar em imagens como fantasmas de obras desaparecidas, que resistem em outro formato, em outros tempos.

O registro é uma ruína. É ruína porque é fragmento da obra. É um intervalo que foi feito visível em fotografia ou vídeo, sua imagem acaba por se instalar em uma fratura que, ao se abrir, torna-se visível como um fóssil, um pedaço do passado. A imagem de registro enquanto ruína é também uma alegoria da obra que se destruiu. Em seu livro *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin discorre sobre como a imagem alegórica é uma ruína. Na verdade, Benjamin reabilita a alegoria, que, segundo ele, foi depreciada pela tradição filosófica clássica por seu caráter arbitrário. A imagem, para o filósofo, faz parte dos três níveis de leitura, níveis esses de sentido literal, moral e alegórico. Resumidamente, as duas primeiras leituras seriam o leitor tosco e o leitor prevenido, respectivamente, e a alegoria faria parte de leitura cuja perfeição espiritual saberia descobrir o sentido escondido sob o véu das palavras. A interpretação alegórica pode construir uma ligação entre sentido e imagem, mas

[19] Idem, *Sobrevivência dos vaga-lumes,* 2011, p. 153

é incapaz de estabelecer a necessidade dessa ligação. A arbitrariedade característica da alegoria se opõe a uma feliz evidência do sentido e ao imediatismo do símbolo, e ressalta a deficiência dessa linguagem na qual o sentindo verdadeiro nunca é alcançado. O símbolo é eterno, possui uma significação estática, a alegoria, não. A alegoria é ruína porque acredita que o sentido só existe nos rastros visíveis deixados pelo próprio esforço humano de fazer sentido e, assim, se faz tributária ao desenvolvimento do tempo. A imagem de registro de uma obra que morreu é uma alegoria daquela obra, ela não tenta explicar seu processo de destruição. Em contrapartida, apresenta pedaços para entender e reconfigurar essa falta, podendo assim ser renovada e também nunca acabada.

Benjamin diz que "a alegoria é no reino do pensamento o que as ruínas são no reino das coisas"[20]. Assim, as imagens de registro, como alegorias da obra, nunca terão um significado definitivo, porque em sua própria concepção não são totalitárias. Ou seja, são ruínas da obra, são fragmentos que podem ser sempre reativados. Nesse caso, a linguagem alegórica retira sua profusão de duas fontes: da tristeza, da ausência de uma última referência e da liberdade lúdica, na possibilidade de inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros. É em razão dessas características duais que Benjamin afirma que a alegoria é impregnada de melancolia. Entretanto, por mais que essa imagem alegórica seja a prova de uma perda e não possua uma regra definitiva, isso não impede sua produtividade, já que esta nasce dessa mesma perda e de seu reconhecimento, em uma espécie de melancolia criativa. A sobrevivência da obra em imagem de registro nos propõe refletir sobre o sentido que não nasce da vida, e sobre como significação e morte podem amadurecer juntas. Assim, a interpretação alegórica dessas imagens não é mera fruição melancólica que só produz dor, ela também pode se apresentar como redenção, e mais, como esperança. Isso porque a fragmentação da obra em registro, manifestada pela alegoria, coloca em xeque a

[20] Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, 2004, p. 193.

falsa aparência de uma totalidade do mundo, já que "a história não se revela como processo de uma vida eterna"[21].

O registro da obra é o choque entre o desejo de eternidade do artista e a sua consciência aguda do mundo, incorporada na ação de destruir sua própria obra. É nesse impasse que "[...] a alegoria se instala mais duravelmente, onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente"[22]. Segundo Benjamin, a fonte da intenção alegórica sempre se baseia na desvalorização do mundo aparente e do mundo dos objetos. Parece que a obra efêmera personifica a crise do sujeito moderno, e o registro da obra morta promove novos sentidos para sua origem, que é perda. Nesse processo, ao mesmo tempo se movimenta e se afasta desse improvável início, promove uma torrente de imagens com diversos retornos de sentido. Isso porque os registros mecânicos acumulam e desdobram a visibilidade e a temporalidade da obra e, também, condensam as diferentes figuras do trabalho efêmero. Por essa razão, brota a necessidade da interpretação alegórica, tendo em vista que "[...] as coisas olham para nós em forma de fragmento"[23].

As imagens de registro são modos de como a obra se desdobra, se desloca e produz condensações de figuras e significações do real. Essa significação é movimento, mas um movimento criador. Essa imagem quer ser criadora porque quer tornar visível no presente algo do passado através da evidência de uma perda. Ela vive na troca do eterno diálogo entre passado, presente e futuro, porém sua origem jamais pode ser acessada por completo. Ela não tenta repetir o que já foi dito, busca apenas uma reescrita dos fatos. O progresso contínuo do passado não é um corte, mas uma continuidade, já que o passado dura e sobrevive ao presente que ele foi. "Não podemos falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não podemos falar de imagem sem falar de cinzas"[24]. O ato de registrar é resistência, não só pelos elementos que aparecem na imagem, mas também pelos elementos que lá já não estão e que atuam na invisibilidade. As cinzas seriam tudo que encaramos como rastro, um

[21] *Ibidem*, p. 192.
[22] *Ibidem*, p. 247.
[23] *Ibidem,* p. 203.
[24] Georges Didi-Huberman, "Quando as imagens tocam o real", 2012, p. 206-219.

fragmento e uma lacuna, entendendo que algo ausente pode exigir presença. Isto é, um efeito presente de uma causa ausente. Assim, o artista efêmero constrói a sua própria fogueira e é através da interpretação alegórica, entre destroços e fragmentos, que se deixa entrever os esboços de uma outra realidade. A interpretação alegórica permite ver o que queimou e a presença da ausência do que virou cinza. Benjamin propõe também que essa interpretação seja uma teoria da história como lugar de um conjunto de significações e, principalmente, de morte. A história não precisa ser apenas um lugar de decadência como uma infinita melancolia poderia induzir, já que é possível escavar a transcendência morta e meditar sobre as ruínas do passado, como um arqueólogo.

O artista efêmero é melancólico porque é um alegorista e, segundo Benjamin, o alegorista é melancólico. Ele é um criador de ruínas ou um colecionador de vazios. Esses destroços são fruto de uma crise desse artista com o mundo moderno, e principalmente com o tempo. É fruto de uma certa tendência à destruição, porque não há mais razão de ser ou de ter. É uma reação ao problema do fim da arte no ocidente, já que as categorias que forneciam respostas parecem ter falido. No entanto, antes de sua total destruição, o artista documenta aquilo que está perdendo, essa ação deixa bem clara a ambiguidade dessa produção. Por mais contraditório que seja, é nesse ato que o artista apresenta de que maneira a melancolia pode ser criadora, pois é uma atividade que propõe retornar ao visível o que desapareceu. Logo, o ato destrutivo do artista é também uma relação obsessiva com o que se perdeu e transparece o desejo oculto de sobreviver, de recomeçar, de refazer e, principalmente, de emancipar.

A benesse dessa melancolia e dessa morte só pode ser alcançada pela interpretação alegórica das imagens de registro. Isso porque não só o artista é um alegorista, mas através das imagens ele convida todos a se portarem como tal. Os registros possuem a chave do saber oculto porque são fragmentos do processo do efêmero. É no meio desses escombros que devemos cavar. A pergunta talvez não seja *onde*, mas *como,* já que buscar é esperar encontrar algo. O artista efêmero nos convoca a buscar o que se perdeu daquela obra, entender a sua sobrevivência em latência, sua inconsistência, e, na melancolia da destruição, ser criativo. É na perda da obra e na aparição de imagens que o visível se faz em fragmentos, esses

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 4, nº 2, 2022
ISSN 2596-0911

inevitavelmente produzem uma distância. Essa distância é alegórica e não se limita a evocar a perda, mas constitui outras figuras de sentido que nascem tanto da eternidade como do luto e da história. É preciso percorrer essa distância e com isso buscar nas ruínas das imagens de registros outros tempos, outras histórias, outras memórias e outras significações.

Referências

ARISTOTLE. *Problems*, Volume I: Books 1-19. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DEBORD, Guy. *Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, p. 204-219, 30 nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOSTER, Hal. *O retorno ao real*: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GROYS, Boris. *Arte em fluxo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2022.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2021.

ROSENBERG, Harold. *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Referência para citação deste artigo
BARBOSA, Tainan. O artista efêmero: melancolia, alegoria e os anos 1960. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 4, número 2, p. 5 - 20, 2022.