

Da conversão estética da aversão na arte contemporânea

Palavras-chave: *aversão, arte abjecta, distanciamento, materialidade, reacção*

Nos seus aforismos sobre a arte, Henry Fuseli eleva o terror a uma condição estética superior, assaz distinta da do horror. Este último possui, segundo o autor, elementos excessivos que o afastam da verdadeira expressão artística e da simpatia que actua nas disposições psíquicas do espectador. Por “elementos excessivos” considerem-se, aqui, aquelas formas de configuração artísticas que suprimem o terror inspirado pela natureza em favor da ornamentação supérflua. Crítica e separação idênticas podem ser encontradas em “On the Supernatural in Poetry”, de Ann Radcliffe, nomeadamente quando a romancista gótica afirma que o terror “expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life” e o horror, inversamente, “contracts, freezes, and nearly annihilates them”. As concepções de Fuseli e Radcliffe fazem eco das teorias setecentistas do gosto estético e implicam, na conversão estética do terror, a ideia de distanciamento psíquico como pedra de toque do gosto cultivado.

Vislumbre exemplar da associação do sentimento de terror à ideia de distanciamento é o conhecido texto de Edward Bullough, “‘Psychic Distance’ as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle”. Logo nos parágrafos iniciais, o autor introduz o exemplo do terror suscitado pelos fenómenos da natureza. Bullough, ainda no trilho teórico de Immanuel Kant e Edmund Burke, parte do caso de uma experiência ligada à ideia de sublime: do sentimento de terror, provocado por um intenso nevoeiro marítimo, provém, quando se gera a distância psíquica necessária, um sentimento de deleite. O autor preserva, ainda mais, o legado kantiano, ao considerar as artes visuais e as artes musicais como aquelas que melhor promovem o sentimento de distância.

“Atracção” e “aversão” são duas reacções que se inscrevem nas obras de arte influenciadas pelos sentimentos de horror. Por exemplo, na arte escultórica

contemporânea, dos corpos fragmentados de Louise Bourgeois, aos corpos desfigurados de Berlinde De Bruyckere e, mais recentemente, às esculturas de carne de Andrea Hasler e aos cadáveres plastificados de Gunther von Hagens, há uma continuada *reconfiguração da simultaneidade* das duas emoções. Comparada com as dinâmicas estéticas do terror, presentes na ideia de sublime, e em virtude de a simultaneidade sugerir, igualmente, o acoplamento da aproximação com o afastamento, trata-se, aqui, portanto, de uma inversão dos pressupostos estéticos do distanciamento psíquico. Permitindo uma observação empírica tridimensional, a arte escultórica favorece, sobremaneira, a inscrição dos nexos somáticos da locomoção do espectador na oscilação psíquica entre atracção e aversão.

O terror do sublime é, em Burke, alavancado pela natureza material dos objectos, a ponto de a sua extensão empírica ser um critério de demarcação face aos objectos considerados belos. Nas esculturas de carne de Andrea Hasler, o potencial aversivo não reside tanto nas formas que as figuras assumem, mas antes na própria materialidade (ilusoriamente carnal) do médium. A carne, sem pele, triturada, redefine o médium como superfície de inscrição. Importa, porém, inquirir se a conversão estética da aversão inaugura uma nova forma de conceber a experiência estético-artística e as descrições que a arte faz de si mesma ou se, pelo contrário, se encontra inexoravelmente confinada aos limites fisiológicos da mera reacção.

As descrições filosóficas e extra-filosóficas sobre o “abjecto” e a “arte abjecta” tendem, na maior parte dos casos, a ser inspiradas pelo léxico da psicanálise. Julia Kristeva, em *Pouvoirs de l'horreur. Essay sur la abjection*, define o abjecto através da relação pré-edipiana entre mãe e filho, mormente no que à individuação do ego do segundo diz respeito. Ora, tal discurso psicanalítico apoiado nas fundações do inconsciente leva, por exemplo, Hal Foster a colocar as seguintes questões: “Can the abject be represented at all? If it is opposed to culture, can it be exposed in culture? If it is unconscious, can it made conscious and remain abject? In other words, can there be a

conscientious abjection, or is this all there can be?" (Hal Foster, *The Return of the Real*, p. 156)

Todas estas descrições incidem sobre o objecto da representação e, por isso, são, essencialmente, narrativas importadas dos motivos artísticos, cruzadas com o discurso contemporâneo sobre a fragilidade do corpo. Embora a fragilidade do corpo nutra a maior parte das representações artísticas da "abject art", as dimensões materiais das superfícies de inscrição são reinventadas através da introdução de elementos orgânicos, como, por exemplo, os fluídos corporais utilizados por Andres Serrano nas suas obras pictóricas. Logo, a aversão não deve ser compreendida apenas como uma simples reacção aos motivos e às formas de representação artísticos. Defenderemos, pois, a tese de que o fenómeno da aversão deve ser considerado a partir das dinâmicas estéticas entre a materialidade do médium e as formas de representação, o que implica uma articulação programática *sui generis* da estética da recepção com uma estética da produção. Com efeito, o potencial aversivo de certas obras de arte reconfigura as relações semióticas entre médium e forma, mormente aquelas que decorrem da oscilação que anima os processos de aversão-atracção e que transportam os traços da indistinção entre representante e representado.