



Compreender é julgar

Nessa entrevista de Danièle Cohn a Glória Ferreira e Cezar Bartholomeu (Paris, 23 de junho de 2007) são abordadas questões como a possibilidade de compreender e julgar a arte, a superação da idéia de autonomia da obra de arte, a permanência do projeto romântico na arte contemporânea, a obra de Anselm Kiefer e a relação da arte com a história.

Teoria da arte, arte contemporânea, romantismo, crítica de arte.

Glória Ferreira *Seu seminário na École des Hautes Études en Sciences Sociales, "Realidade, forma, verdade" [2006-2007], discute se ainda há uma verdade artística. No confronto de uma perspectiva ética com o fim do paradigma da autonomia da arte, essa verdade resiste?*

Danièle Cohn Penso que as artes foram confrontadas com a crise da idéia de verdade como todo o resto, isto é, elas não escaparam a toda essa fase, das vanguardas até o pós-modernismo, em que a contestação da idéia de que exista uma verdade produz todo tipo de efeitos.

Há elementos que provavelmente são particulares às artes, por exemplo, o modo pelo qual se constitui esse paradigma da autonomia, a partir do fim do iluminismo e durante todo o período romântico (com um tipo de apogeu no começo do século 20), aliado à ilusão de uma *tabula rasa* que permitia sempre recomeçar, tornando desnecessária a história, a relação com a história da arte, seu passado, sua ancoragem, seu atrelamento à religião, política ou moral. As artes se encontravam em um sistema no qual, no fundo, a própria idéia de valor era sistematicamente pensada (e contestada) como obstáculo externo.

A verdade surge como valor contestável, derrotada por uma crítica filosófica segundo a qual tanto o bem moral quanto a verdade não poderiam existir. Trata-se da mesma crise que afetou as ciências. Torna-se evidente que as ciências nunca buscaram estabelecer a verdade, mas uma verdade historicizada, relativa, e que seria suficiente, à la Thomas Kuhn, modificar o paradigma para que uma verdade se tornasse erro; de qualquer modo, as descobertas científicas formavam um sistema que eliminava as descobertas do passado em benefício de novas descobertas.

No fundo, não há coerência própria ao verdadeiro, e é impossível demonstrar que há verdade. Qualquer tipo de evidência de que as artes tocam a verdade era contestado pelo fato de a própria idéia de verdade não poder ser mantida. No fundo, a verdade tornou-se um tipo de objeto histórico, e as artes participaram disso, e participaram, a meu ver, muito ativamente, por exemplo na crítica ao belo.

Chegamos efetivamente a um sistema em que depois de o verdadeiro ter sido confinado ao domínio da ciência, isto é, a uma idéia de demonstração, e demonstração que permitisse chegar a conclusões universais, passamos a um estágio superior da crítica da verdade, isto é, não existe mais verdade, mas apenas fórmulas que funcionam em um determinado momento.

Creio que estamos agora em uma fase completamente diferente, pois essa espécie de relativismo generalizado chega também a uma crise. Retomamos, assim, esquemas mais antigos, em um tipo de reflexão que, creio, é bastante interessante, porque se pode religar a idéia de verdade e a idéia de moral através desse conceito de justiça (*justesse*). Emociona-me muito saber que esse conceito, que comecei a empregar há três ou quatro anos, é utilizado por vários artistas.

A justiça está bem além da idéia de "interpretação correta", como se diz muito no campo da música; quer dizer, a música é arte que demanda um intérprete para fazer viver a partitura, e assim a questão é a de saber se há

Anselm Kiefer
Steminal
Instalação no Grand Palais,
Projeto Monumenta, 2007
Foto: Cezar Bartholomeu

várias interpretações corretas. Wittgenstein teorizou sobre isso. Grande amante de música, muito cedo ele percebeu essa questão, e em *Remarques [Vermischte Bemerkungen]* encontramos a idéia de que, no fundo, podem existir várias interpretações justas e que todas são verdadeiras: isso é um modo de ultrapassar o relativismo absoluto. Essa idéia de justeza aproxima-se da idéia de verdade, mas também de algo que tem relação com a ética, pois o que é justo é o contrário daquilo que é falso, mas também o oposto do que falsifica a relação com a obra, a relação com a arte, a relação que temos com o artista como produtor, etc., isso é algo que retornou e é bastante interessante.

Ocorre agora um tipo de transposição das teorias sobre a verdade. A dificuldade da justeza é o que também permite finalmente religar as três idéias platônicas – o belo, o bom e o verdadeiro. A partir do momento em que encerramos a idéia da autonomia da obra de arte, retornamos a essa questão, o que não significa restauração ou retorno, mas outro trabalho, que, provavelmente, restitui às artes sua amplitude e sua função, incluindo sua função social – o verdadeiro problema está aí.

Os artistas, mesmo quando aderiam no plano teórico a essa idéia de que tudo deveria ser destruído, sempre se engajaram e sempre recusaram profundamente a idéia de não ser engajados, ou de não servir para nada na sociedade. Em seus escritos se evidencia muito a idéia de os artistas terem um papel a preencher, algo a dizer, algo a fazer. Fazer uma obra de arte é trabalho que possui impacto social e é, de fato, algo político. Combate-se por valores, e não pelo vazio, pela pura autonomia.

Cezar Bartholomeu *Penso, em decorrência de seu seminário, na música como ferramenta crítica da arte contemporânea. A música, na história da filosofia, possui papel problemático e problematizador. Por outro lado, penso também no esquema de [William] Rubin sobre as artes visuais, segundo o qual as artes primeiras ou a fotografia estão em determinada exterioridade no sistema. De certo modo e, aliás, muito conseqüente, em seu caso, a música se coloca contra a autonomia.*

DC O que é bastante paradoxal, pois, de certa maneira, é em torno da idéia de música pura que o tema da autonomia se desenvolveu do modo mais conseqüente no século 19. Houve enorme polêmica envolvendo o tema – entre a música de programa e a música pura –, e a autonomia e a modernidade estavam do lado da música pura. Tal questão fomentou o debate entre os românticos e Wagner, e fundamenta o desprezo de Rossini pela música de Wagner. É curioso e complexo que o florescimento da ópera acompanhe a reivindicação de uma música puramente instrumental que não exprimisse conteúdos de sentimentos exteriores. Complexo, porque de fato esse tipo de música, desde Monteverdi, sempre buscou a reflexão precisa de quais eram seus limites. Ele destituiu o paradigma da expressão contra a imitação, e a expressão, finalmente, poderia retornar à imitação, e, assim, torna-se necessário ainda lidar com essa expressão imitativa, e desse modo chegamos à idéia de música pura.

Creio que sou, na filosofia, uma voz que no fundo circunda as vozes maiores da história da filosofia. De fato, isso ocorre para o período das luzes, momento do nascimento da estética. Há duas figuras que marcaram meu itinerário intelectual: Rousseau e Goethe. São duas vozes, na relação com as artes e com a estética, completamente diferentes da de Kant. Minha relação com Goethe é bastante conhecida, mas, para mim, a voz de Rousseau é muito forte e, evidentemente, inclui a música. Rousseau, a despeito de quaisquer comentários, por exemplo, sobre o fato de ele ter inventado uma notação, é alguém que localiza na música e na análise da voz certo número de valores estéticos extremamente fortes – destaco aquele que explica que a voz jamais engana, que sua relação com a verdade é essencial, que o canto precede a linguagem racional articulada, que a música é a expressão da alma, enquanto a linguagem busca sempre racionalizar e, desse modo, engana.

Em Rousseau, a relação com a verdade, com a justeza, com a moralidade, tudo passa pela música, e para mim isso é algo também importante porque toca as questões de teatro. No caso das artes, isso se conecta com o que se chama agora de artes do espetáculo vivo, incluindo a performance. Aí temos uma

concepção de artista que ultrapassa a perspectiva acadêmica e que se apóia sobre uma filosofia na qual a idéia de verdade entra em crise em prol de uma noção de sinceridade. Muito cedo me coloquei a questão do que pode ser uma obra sincera. Rousseau, é claro, faz *Confissões*, e assim, ao lê-lo, admitimos sua sinceridade. É diferente se tentamos questionar esteticamente o que seria uma obra sincera. Finalmente, obra sincera é a que toca com justeza, ou seja, que possui objetividade em si: a sinceridade só interessa se possui endereçamento objetivo. Se o que é comunicado for apenas subjetivo, estamos no campo do biográfico, e isso não interessa. No entanto, se lidamos com a sinceridade e com todos os seus paradoxos, chegamos à idéia de que deve haver algo que faz com que uma obra produza confiança, no modo pelo qual engaja convicção.

A música, ao longo de todo o século 19, é, a meu ver, a arte que de fato tudo sintetiza, e está mais próxima da filosofia. Isso está bem orquestrado de Hegel a Schopenhauer e Nietzsche: a filosofia alimenta a idéia de que, longe do *ut pictura poesis*, deve-se promover a música como a arte suprema. A ópera toma, evidentemente, o lugar de nova tragédia. Finalmente, soa muito bem o fato de que nas artes de referência as artes plásticas venham em segundo, depois da literatura e da poesia que, junto com a música, são as primeiras referências para mim. Sobretudo porque o século 19 é, por exemplo, um grande produtor de óperas, enfatizando forte relação entre texto e música e não entre texto e imagem. Isso me permitiu deslocar certo número de coisas, evitando, a meu ver, algumas armadilhas das discussões sobre a imagem, nas quais as coisas se tornaram bastante viciadas: a questão do belo e do feio coloca-se de modo completamente diferente em música, porque não há o problema do reconhecimento ou da desfiguração. A questão do asco, do nojo, se dá de modo completamente diferente em música, pois não nos confrontamos com a mesma coisa: podemos ter desarmonia que não seja feia. Já nas artes visuais, se não aderimos ao cânone, ou se mostramos coisas que não existem, estamos no feio... Na música as coisas se dão de modo menos rígido, e efetivamente toda a história da segunda metade do século 19 mostra uma espécie de progressão impiedosa da música em direção à atonalidade, com mais e mais uso da dissonância. Na realidade, contudo, sempre se jogou com a dissonância, que está em meio à sonância. A música sempre funcionou desse modo. Isso me permitiu deslocar certo número de categorias estéticas, mas também retomar de outro modo a discussão das artes plásticas e das artes visuais. Essa questão sempre ressurgiu em meus cursos, é algo latente, mas também é algo com que lido com muita prudência, pois não sou musicóloga e, se consigo me virar com uma partitura, é muito lentamente. Sou mais melômana do que outra coisa, e, assim, devo consultar – e o faço com muito prazer – pessoas que,



Anselm Kiefer
Sternfall
Detalhe de instalação no
Grand Palais, Projeto
Monumenta, 2007
Foto: Cezar Bartholomeu

elas sim, são competentes. Há algo de muito satisfatório nessa relação com a música. Em geral, tem-se a impressão de ser necessário adquirir certo conhecimento técnico, e essa técnica dá margem a um discurso muito fácil, por tornar-se um tipo de prova de não se estar em interpretação delirante, podendo-se avançar, assim, no assunto sem que ninguém interroge o pensamento em questão, porque no conhecimento técnico está a prova do que é dito. Por outro lado, nessa relação, não estamos submetidos imediatamente à história; podemos analisar os textos, o que funciona igualmente bem em literatura. As análises formais são tão necessárias em música quanto em literatura, o que é menos claro em relação às artes visuais, nas quais estamos muito presos ao molde do enfoque histórico.

GF *Suas análises sobre a obra de Kiefer¹ apresentada na Monumenta [Grand Palais, Paris, 2007] ressaltam, de maneira muito interessante, a relação que ele estabelece com o projeto romântico. Gostaria de lhe perguntar se, a seu ver, essa relação com o projeto romântico, de certo modo, não percorre a arte contemporânea...*

DC Poderíamos falar apenas de Kiefer. Cheguei a Kiefer em meio a várias outras coisas, por intermédio de Daniel Arasse e pelo modo como ele se ocupou de Kiefer enquanto escrevia seu livro [Anselm Kiefer, 2001]. Nessa época discutimos muito, na medida em que ele era historiador da arte e eu possuía algumas competências relativas à história da Alemanha e da arte alemã.

O questionamento do romantismo faz parte de meu trabalho, e penso ser completamente absurdo continuar a supor que as vanguardas produziram um corte e que há um sistema em que se encontram o iluminismo, o romantismo e as vanguardas. Ao contrário, creio que há uma longa duração. Se partimos da hipótese de estar nessa longa duração, obtemos efeitos muito mais interessantes sobre o próprio plano histórico. Isso não quer dizer que tudo seja a mesma coisa depois da segunda metade do século 18 até a segunda metade do século 20. Não é o caso.

Creio finalmente que o que domina é o projeto romântico que, do modo como foi formulado, não é antagônico ao iluminismo. E Kiefer é um desses artistas que é confrontado a uma tradição nacional em que o romantismo é muito potente – é uma evidência cultural, pois a produção artística romântica é a grande produção alemã. Ao mesmo tempo, Kiefer é confrontado à história alemã: ele nasce com as ruínas do nazismo. Ele é confrontado com o fracasso do romantismo como se o nazismo provocasse a ruína do romantismo e carregasse em sua queda toda a possibilidade romântica.

Em todo caso, Kiefer possui um trabalho muito burilado, e acredito que se pode pensar sua obra em um tipo de reapropriação de certo número de dados. Há em sua obra um aspecto citacional que reenvia ao romantismo, com nomes, obras, etc., mas não é muito interessante fazer a lista e ver por que determinadas coisas são mais citadas, já que, em geral, são justamente aquelas postas em evidência pela ascensão do nazismo. Trata-se de um uso político e estetizante, sobre o plano estritamente ideológico de sua língua de referência. Por outro lado, a meu ver, ele está muito ligado à coerência do projeto romântico por misturar as artes – faz arquitetura, escultura, pintura. Está, assim, absolutamente ligado à idéia de que ser pintor não significa sacrificar-se a uma gama de técnicas possíveis. Em segundo lugar, e em correspondência com essa idéia, ele contesta toda idéia de gênero. Como definir, em termos de gênero, sua obra? Isso não conduz a nada. Kiefer parte da hipótese, que era a mesma dos românticos, de que, no fundo, quando olhamos uma obra de arte somos convocados a algo sinestésico. É necessário que tenhamos todos os sentidos em alerta. É verdade que falta a sonorização, mas creio que ele possui uma pintura extremamente sonora – a violência, a monumentalidade, a massa de sua pintura tem efeito sonoro. Quando olhamos Kiefer é como se estivéssemos presos em uma espécie de bolha sonora, ou seja, é uma pintura extremamente dominadora, que nos obriga a entrar lá dentro e escutar. Por outro lado, ela é sonora porque acolhe a queixa, inventaria o desastre, acolhe a poesia, e uma poesia que é dita. Para mim, o fato de as coisas estarem escritas [em sua pintura] corresponde a isso. Uma espécie de fragmento de poemas, como quando se busca lembrar de um poema, buscamos elementos, nos lembramos de um verso, esquecemos o

seguinte, nos lembramos do que vem depois... isso produz um fragmento sonoro, e é uma música extremamente moderna – a música de sua época, em que se misturam a eletrônica, poemas, sons da rua.

Sua pintura é assim desde o começo, fragmentada. O que também é uma ideia muito romântica: quando se é artista, tudo é fonte. O artista faz uso de tudo e não há limite para a possibilidade de reapropriação; não há razão alguma para recuar, e nisso ele está muito próximo de Dadá, pois Dadá é Romantismo – relação que demonstrei a propósito de Jean Arp e é, acredito, algo muito claro. Quer dizer, há relações. Minha questão é saber se Kiefer, em sua obra, propõe um novo romantismo ou (é o que creio), simplesmente (o que já é muito), uma possibilidade de reinterpretar o romantismo mostrando sua coerência com a modernidade.

Em sua obra atual, falando da Monumenta, Kiefer corre um risco neoclássico. Sei que um grande artista, quando chega ao ápice de sua obra e de sua reputação, é fortemente tentado a sucumbir à possibilidade de repetição. É o preço a pagar pelo sucesso. Mas creio que há, em sua obra, algo que persiste emocionando, pelo grande formato, pelo aspecto catedral. Há algo em sua solenidade que faz referência à grande arte. Ele, aliás, possui um discurso sobre a grande arte, o grande artista, etc.; esse perigo neoclássico me parece muito claro na Monumenta... fiquei um pouco abalada. A escolha clássica é algo muito interessante, mas a escolha pela questão clássica deve sempre incorrer no risco. Ao contrário do que dizia meu colega [Eric] Darragon no outro dia,² não há muito risco artístico no que Kiefer faz. É bastante codificado, ele domina sua retórica pintada. E além disso comete um equívoco total com as proporções do Grand Palais, ou seja, não entendeu nada do Grand Palais, o que é grave (gravíssimo), porque...

CB *Ele ignora o local...*

DC Não funciona. As torres estão esmagadas, são ridiculamente pequenas. A exposição chama-se *Sternenfall* (queda das estrelas). E onde tocamos as estrelas? Nunca as tocamos, e, assim, elas não podem cair. Estão protegidas tranquilamente pela abóbada de vidro, com um belo céu parisiense e a bandeira *bleu blanc rouge* que estala como um quadro de Duffy. Estamos no impressionismo parisiense perfeito! E há esse resto de canteiro, protegido pela abóbada, ao abrigo da luz e da chuva. Eu havia compreendido o projeto tratando justamente da queda das estrelas, que faria comunicarem-se terra e céu, e não apenas céu e terra, mas o subsolo. Não há nada disso lá dentro! É curiosamente pequeno, já que a pintura de Kiefer é monumental, mas o Grand Palais faz as coisas parecerem pequenas! No meu entender, há um problema aí. Mas se o Grand Palais foi um problema para Kiefer, Barjac, por outro lado, essa pequena cidade da região de Cévennes onde Kiefer vive e expõe, demonstra de modo grandioso e surpreendente seu projeto. Local bucólico, de colinas que formam paisagem cheia de aberturas para horizontes azulados – o território que Kiefer invadiu é uma obra de arte total, um *Gesamtkunstwerk*, como Wagner sonhava ao construir Bayreuth. É também o Monte Sacro de nossa era: teatro, armazéns em que se empilham as pinturas, armários cheios de objetos, fósseis, materiais; casas de vidro e de pedra, torres, blocos de concreto como ondas que se derramam em meio a florestas; cidade subterrânea, com galerias que, como minas, se abrem sobre salas como que grutas naturais. Barjac materializa um sublime que nos fulmina e nos eleva, confrontando-nos com a memória e o imaginário de nosso tempo.

CB *Gostaria de perguntar a respeito da relação de Kiefer com a Shoah, e a Shoah como uma espécie de blind spot da história. Gostaria de saber sua opinião a propósito do estabelecimento de certa possibilidade de universalidade através desse blind spot. Ao contrário, em um artista como Beuys, encontramos completa nostalgia dessa universalidade, ou seja, a mesma guerra, a mesma Shoah, mas em Beuys recusa-se essa universalidade.*

DC Kiefer possui efetivamente uma visão muito alemã da Shoah. Para ele, é um peso, uma carga, uma responsabilidade, e, no fundo, isso se torna uma ferramenta da criação que permite ultrapassar essa Shoah. Há diferentes fases em sua obra. Efetivamente, quando começa está sob a influência de Beuys, que agora nega, dizendo não ter nada a ver com Beuys, que não é a mesma coisa, nunca foi, etc.; a figura de Beuys dominava e fazia parte de seu panteão.

Em todo caso, abordar o tema da Shoah na década de 1970 não é o mesmo que fazê-lo em 2007. No curso da produção de Kiefer há forçosamente uma evolução. Ele também segue uma evolução social sobre o Holocausto, cujo caráter era agudo e doloroso para um jovem alemão que decidia enfrentar isso aos 20, 25 anos, o que não é mais o caso hoje. A referência é mantida, mas é mantida na citação de Paul Celan, na referência a Ingeborg Bachmann, em certa escolha literária. No fundo, a Shoah o reenvia a uma espécie de projeto romântico que ocorre justamente em Celan. Não creio que ele tenha lido Adorno, não faz parte de seu repertório de leituras, mas creio que é interessante reunir Kiefer e Adorno, porque você falou em nostalgia... No fundo, o que nos diz Adorno é que, depois de Auschwitz, por um lado a nostalgia não é mais possível, e a idéia de arte reparadora não é tampouco possível. Ao mesmo tempo, é a solução, porque de todo modo é a função da arte, e é disso que temos necessidade – nossa necessidade de arte só pode ser compreendida pela reflexão sobre seu aspecto redentor e sobre a nostalgia.

Em relação a isso, Kiefer toma um caminho oblíquo, que na verdade é uma auto-estrada, porque ele retoma o problema cósmico, a magia, a alquimia, há mesmo um pouco de cabala (embora seja apenas uma etapa no trabalho). Ele naturaliza a Shoah por uma relação com a terra, o céu, o mundo, a ecologia, etc., o que é um modo de des-historicizar o problema, de ter sobre essa questão uma relação citacional, compreendida aí sua própria obra, já que pode citar obras anteriores, obras mais engajadas nessa questão da Shoah, e em seguida abri-las para o cósmico e adotar um tipo de domínio paracientífico dessas questões.

GF *Em seu livro A Lira de Orfeu³ é enfatizada a atualidade de Goethe e sua teoria morfológica da cultura...*

DC A teoria morfológica da cultura... sim, é claro que há a atualidade do caminho de Goethe sob o ponto de vista estético, devido a sua visão de forma, que permite incluir o processo de formação da forma, que é, provavelmente, o que possibilitará reconciliar formalismo e historicismo. Isso é algo interessante e não se limita à análise da arte, mas estende-se à cultura como objeto de reflexão, da qual as artes seriam um tipo de expressão particularmente condensado e condensador. Creio que é algo que se sustenta.

Há muito em Goethe que permite alimentar uma reflexão sobre a idéia de forma, incluindo tudo que é informe, e, assim, de certa modernidade, em vez de ser totalmente fascinado pelo informe. Se retomamos o pensamento de Goethe, chegamos à dialética entre forma e informe, e isso é interessante, pois afinal o informe na arte é sempre uma formação, e assim não há informe em arte, não há o bruto em arte. A arte é sempre construção. O que acho interessante dizer ainda a propósito da estética de Goethe em relação a Kiefer é a ligação com a natureza. Aí também podemos incluir muito da arte da segunda metade do século 20. A relação da land art com a paisagem e com a ciência é algo já presente em Goethe. Mas Goethe é um eleito, ele traz todo tipo de reflexão sobre sua época, e assim, dada sua centralidade, não é de admirar que esse fio não esteja cortado, em todo caso, para uma parte de sua obra. O que há realmente de interessante nele, mais ainda tomando-o pelo que ele é, é esse desejo de refletir sobre outras culturas.

Seria necessário retrabalhar filósofos como Simmel, por exemplo, e tentar saber o que seria uma filosofia da cultura hoje, porque, afinal, não se coloca mais a questão em termos filosóficos; fazem-se análises econômicas, de sociologia de campo, análises de comportamento, ou se passa à antropologia, na questão política do multiculturalismo, etc. Não há mais essa idéia de uma cultura que liga as coisas. Será que essa idéia de cultura se torna proibitiva frente à Shoah, e por causa disso somos obrigados a falar de outro modo, e isso quer dizer que dos anos 30 a Goethe, para fazer uso de uma grande duração, perdemos tudo? Quer dizer, nós a retomamos como um objeto arqueológico ou no fundo temos alguns desejos e algumas necessidades que nos fazem reconsiderar o conceito de cultura no que tem de coerente e portador de invenção? Isso se coloca como questão atual que interessa aos artistas, porque de fato, quando falamos em termos de uma face mundial ou coisa que o valha, isso quer dizer que pensamos que não há mais culturas a não ser uma cultura globalizada, mas, de qualquer modo, uma cultura. Continuamos, portanto, a fazer parte de um todo.

A idéia de cultura é um pouco isso, esse edifício que conserva algo da organicidade em que as partes se relacionam com o todo, e o todo permite explicar as partes – algo que se mantém na cultura e que a globalização

não destrói de modo algum. E isso aumenta o campo, tornando as coisas mais próximas de nós. Assim, podemos considerar que compreendemos o barroco vendo Aleijadinho tão bem quanto indo a Roma. O que não impede termos cada vez mais caminhos, mas não se destrói a idéia de cultura, e no fundo aí estamos muito perto do que dizia Goethe: com uma forma originária tenho todas as formas, não só as existentes, mas também todas as formas possíveis que não existiram e que talvez jamais existam. Com isso podemos mesmo trabalhar o virtual, e é interessante, porque estamos no campo da exploração, e uma cultura viva é uma cultura exploratória.

CB *Gostaria de retornar a seu conceito de justeza: ao mesmo tempo, em sua conferência, você falava a respeito da rugosidade de Kiefer, rugosidade que remete a uma espécie de possibilidade atual do sublime. Justeza e sublime – como essas duas coisas podem conviver?*

DC A categoria estética do sublime, do modo que é elaborada depois de Longino, e finalmente na articulação dos séculos 17 e 18, inicialmente, faz parte de um problema de justeza, porque de fato o sublime é uma categoria moral bem antes de ser artística e estética. É verdadeiramente em relação ao belo que temos um problema de justeza, pois o belo poderia escapar à moral, mas o sublime não. Em todas as definições do sublime em primeiro lugar somos postos em questão em nossa relação com esse sublime, e temos de lidar com isso. Assim, a rugosidade é algo que não é absolutamente antagônico com a instauração de uma justeza e de uma sublimidade, ao contrário. O choque, o vazio, o abismo, todas essas instâncias que nos põem em tensão própria do sublime nos demonstram que estamos vivos, porque a experiência vivida do sublime nos situa além de nós mesmos, acompanhando-nos assim à esfera de uma justeza.

Isso é coerente e algo com que a arte moderna e a contemporânea souberam lidar muito bem: se por um lado o belo caiu na lata de lixo da história, por outro lado a categoria do sublime poderia ser rubrica em que se faz entrar um enorme número de artistas. Os artistas modernos não param de jogar com o sublime, e no momento em que fazem uma espécie de contestação da relação entre arte e moral estão ainda no sublime, o que vale dizer que finalmente deve-se ultrapassar a moral, e isso é uma posição sublime. O único perigo, a meu ver, é uma espécie de esterilização desse sublime, de não sabermos mais do que se trata! Estamos em condições muito particulares.

GF *Para terminar poderíamos falar um pouco sobre a crítica... Considerando as mudanças operadas na própria obra de arte, a crítica que é feita hoje, em que medida, podemos considerá-la julgamento? Seria um testemunho, por exemplo, segundo Thierry de Duve, ou podemos pensá-la como parte da apresentação da própria obra?*

DC São várias questões ao mesmo tempo. É claro que a partir do século 19 entramos em uma perspectiva na qual, acho, a crítica faz parte da obra. Ela é a continuação da obra. Será que isso facilita as coisas? Não sei. Às vezes duvido um pouco. De um crítico se espera, de fato, um julgamento e um valor.

GF *Aí compreendida a questão da validação da obra...*

DC É isso que se espera e é assim que inicia a crítica de arte. Ao lermos os salões de Diderot, percebemos claramente quais pintores ele detesta e quais ele aprecia. No fundo seu trabalho de escrita e retórica gira em torno do julgamento, e são julgamentos claramente valorativos. Dessa idéia de que, de fato, a crítica é uma seqüência da obra, ou faz parte da obra (na qual estaríamos em constante hermenêutica), até a idéia de Umberto Eco sobre a obra aberta, idéia de que no fundo há uma hermenêutica religiosa que se laiciza nas artes (sendo a crítica parte integrante de uma obra que é indefinida), somos reconduzidos a um tipo de julgamento valorativo, pois, como finalmente ele faz parte da obra, estamos sempre no interno. E assim não sabemos o que de fato é.

Mais além disso há diferenças. Na França a crítica de arte é atividade anexa, jornalística. Séria é a atividade acadêmica. Na universidade não se pode julgar; deve-se apresentar, explicar, fazer compreender, mas jamais se julga. Tudo isso é provavelmente falso ao extremo e permite uma espécie de meia mentira, porque, mesmo assim, há julgamentos, valorações...e aí a filosofia analítica tentou um pouco substituir o debate dizendo... o que é artístico se evapora, pois não se sabe mais do que se fala, pois julgar e valorar negativa-

mente quer dizer o mesmo que julgar positivamente. É importante que se compreenda, sobretudo, que todos temos determinados sentimentos quando vemos obras de arte, sabemos quais são mais fortes que outras, quais são piores que outras, e o trabalho de um mesmo artista não é sempre igual. Isso marca um sentimento que faz parte do senso comum. Por outro lado, os críticos nem sempre estão nessa lógica, pois são bastante ligados ao sistema de arte. Eu participo, tenho meus artistas, lhes dou suporte, continuamos, e faço minha filosofia da arte em função de minha crítica baseada em determinados artistas. Na França, isso pega mal, porque há uma fantasia de objetividade do crítico na universidade. Todos querem ser objetivos e não dizem mais as coisas. Eu, que faço estética e não sou historiadora da arte, acho extremamente importante que a crítica seja descritiva e valorativa, e é importante não a privar dessa parte valorativa. Porque justamente pela crítica tocamos coisas que são decisivas para a estética. Por exemplo, o que é a idéia de coerência em uma obra? Por que há obras que achamos consistentes e outras que achamos fracas? O que acontece nessas obras? Como podemos analisar e em que termos, afinal, o trabalho da estética faz parte do trabalho da crítica? Portanto, o estudo das obras e sua valoração nos permitirão sair do impasse no qual estamos já que, no fundo, nunca se pode dizer, sobre as obras, o que é belo e o que não é. Isso não é crítica, é um julgamento proferido que, como já apontava Kant, é reflexivo e não determinante. Do ponto de vista artístico podemos determinar se as obras se sustentam ou não. E o trabalho do crítico deveria ser esse, e esse trabalho não deveria ser separado das questões da estética, das questões da fabricação e da produção. Isso significaria que finalmente devolveríamos ao crítico a posição central, ele que trabalha freqüentando os ateliês, observando os escritos do artista, confrontando-se com a reflexão estética e produzindo nesse momento uma reflexão que é valorativa. Não há antagonismo entre julgar e compreender. No fundo, compreender é julgar.

CB *Creio que as funções de crítico e historiador se aproximam mais e mais, mas há nessa conjunção o problema da instabilidade da história, isto é, essa nova historiografia que chega e ao mesmo tempo essa espécie de fracasso do*

Anselm Kiefer
Stemmfäll
Detalhe da instalação no
Grand Palais, Projeto
Monumenta, 2007
Foto: Cezar Bartholomeu



universal da história. Minha questão seria a propósito do crítico: como aproximar-se, como trabalhar, como estabelecer o valor que a história lhe informa?

DC É aí que é necessário um pouco de formalismo, é preciso um pouco de análise formal, porque nem tudo é histórico em uma obra de arte. Ela é, claro, produzida em certo *Zeitgeist* e por consequência tem uma relação com a história, mas sempre ultrapassa essa relação. De outro modo não ocuparia as partes esquecidas dos museus, as reservas patrimoniais do mundo. Se temos ainda alguma relação com as obras, é porque, no plano de sua forma, elas têm algo a nos dizer. As obras de arte são objetos estranhos, porque são profundamente históricos e, ao mesmo tempo, trans-históricos. E isso não quer absolutamente dizer que recaímos no discurso idealista, que a obra de arte é eterna. Não é isso, mas de algum modo ela tem uma capacidade trans-histórica. É o que ocorre, é o que toca o verdadeiro e a justeza. O crítico é aquele que finalmente nos ajuda a compreender isso.

GF Em que medida essa análise formal ainda encontra “forma”?

DC Falamos de Kiefer, e Kiefer é forma; compreendido seu informe, é forma.

GF Pode-se, contudo, pensar que, além da forma e do informe, uma série de obras se constitui a partir de e como uma rede de significações, sem centro ou motor interno derivado da forma...

DC Isso eu não sei; creio que sempre se pode fazer uma análise formal, pode-se analisar formalmente um vídeo, uma foto. Enquanto crítico, qualquer que seja o discurso sobre uma obra de arte feito pelo artista, pode-se analisar de modo formal todas as obras. Cezar é fotógrafo, uma fotografia pode ser analisada sob o ponto de vista formal.

CB ... também.

DC Sim, também. A meu ver, a análise formal é uma espécie de proteção [*garde-fou*] que nos permite retornar sempre à obra, enquanto o discurso histórico, em seu desejo de explicar o que vem antes e depois, é um problema em que o passado e o futuro reduzem o presente, e, aí, a forma do presente...

Transcrição e tradução: Cezar Bartholomeu

Edição: Glória Ferreira e Cezar Bartholomeu

Agradecimentos a Richard Andeol e Inês Araújo

Danièle Cohn é professora efetiva da École des Hautes Études en Sciences Sociales e professora visitante do Center for Humanities, John Hopkins University, Baltimore, EUA. Dentre suas publicações, destacam-se: *La lyre d'Orphée, Goethe et l'esthétique* Paris: Flammarion (Essais), 1999. Trad. portuguesa: *A lira de Orfeu, Goethe e a estética*, Porto: Campo das Letras, 2002. É organizadora e prefaciadora das coletâneas: *Konrad Fiedler. Sur l'origine de l'activité artistique* e *Aphorismes Images Modernes* ambos pela Éditions Rue d'Ulm (*Æsthetica*), em 2003 e 2004, respectivamente; organizadora de *Que valores para este tempo?* Lisboa: Gradiva publicações, 2007 e *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch* Paris: Éditions Rue d'Ulm (*Æsthetica*), 2003; co-organizadora do *Dictionnaire d'esthétique* Paris: Armand Colin, 2007; diretora da coleção *Æsthetica*, Éditions Rue d'Ulm, e membro do comitê de redação da revista *Critique*; prepara atualmente a edição dos livros *Vous avez dit esthétique?* e *Le décor d'opéra et de théâtre*, a serem publicados por Éditions Hazan.

Notas

1 Ver: "Anselm Kiefer vu par Danièle Cohn" in: http://www.monumenta.com/2007/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=9

2 Debate "Le Romantisme aujourd'hui", por ocasião do Projeto Monumenta no Grand Palais em 21/06/2007, com a participação de Danièle Cohn, Eric Darragon, Werner Hoffman e mediação de Pierre Wat.

3 Danièle Cohn. *La lyre d'Orphée, Goethe et l'esthétique*, Paris, Flammarion (Essais), 1999, Trad. portuguesa: *A lira de Orfeu, Goethe e a estética*, Porto, Campo das Letras, 2002.