

Para uma apreciação da arte visual russa

JEOVÁ ROCHA DE MENDONÇA

Tekstura: Russian essays on visual culture, Alla Efimova & Lev Mamovich (eds). Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

Resumo Esta resenha tem por objetivo apresentar 13 ensaios sobre a cultura visual russa coletados na antologia intitulada *Tekstura*. A abordagem multidisciplinar do livro encaminha seu leitor para textos que variam da arquitetura ao cinema, tópicos estes relacionados, principalmente, ao século XX.

Palavras-chave Cultura visual russa-multidisciplinaridade.

Abstract The present book review aims at presenting 13 essays on Russian visual culture as collected in the anthology entitled *Tekstura*. The multidisciplinary approach of the book guides its reader with essay topics ranging from architecture to cinema related mainly to the 20th century.

Key words Russian visual culture-multidiscipline.

A qualidade textual da produção visual *avant garde* russa foi de certa forma impedida de ser mais bem apreciada pelo Ocidente e pelos próprios russos devido à política de censura da ex-União Soviética. Um policiamento ideológico que perdurou por aproximadamente 50 anos. Desde a Perestroika, o pensamento, a arte e a cultura russa vivem um momento de descoberta, colocando à mostra aquilo que havia sido sufocado durante tantos anos. Os ensaios de *Tekstura* nos permitem co-

nhecer a recepção da arte do pensamento russo no mundo ocidental, ao mesmo tempo que nos fornecem informações contextuais das estruturas da vida social, bem diferentes do realismo socialista, por meio de textos visuais distribuídos entre gêneros e períodos diversos dentro do século XX. A coletânea é multidisciplinar, com ensaios que lidam, por exemplo, com arquitetura, cinema e objetos refugos do cotidiano, mas que não se submetem a uma abordagem teórica única. Os ensaios também procuram projetar uma qualidade crítica das obras produzidas entre o período pós-Revolução Russa e que se estende até a reabertura política com o fim da União Soviética. Embora este seja o período mais enfatizado, alguns textos propõem análise de obras que remontam à épocas anteriores ao século XX.

Na tentativa de dar conta de um período longo e igualmente rico dentro da história da cultura visual russa, os editores se propuseram a uma rigorosa seleção de seus representantes mais destacados, que pudessem apresentar, através de seus textos, uma visão cabal de tal experiência artística. Obras do círculo de Mikhail Bakhtin seriam então indispensáveis nessa coletânea. Dois artigos foram escolhidos: um de V. N. Volochinov, sobre o conceito de signo ideológico, e outro do próprio M. Bakhtin, sobre a forma espacial do personagem. A presença de dois de seus textos numa coletânea de cultura visual como esta se justifica quando detectamos a maestria com que ele lidou com o herói ficcional segundo o critério visual de espacialidade mediada pela forma escrita. No artigo em que assina Volochinov, um conceito de signo e sua relação com qualquer investigação ideológica parecem ser dados indispensáveis na compreensão de todos os outros artigos da presente antologia. Como se verá em seguida, esse ensaio também se liga, sob a semântica da palavra russa *vesch*, a dois outros artigos especificamente. Apesar do título, a coletânea não se limita à geografia ou etnia russas, mas à história cultural de outras repúblicas circunvizinhas. Da mesma forma, seus representantes, embora eslavos, não são ou não foram, necessariamente, residentes permanentes daquela geografia.

Diante da possibilidade de abordagens teóricas diferentes no que diz respeito à cultura visual russa, os editores dessa antologia apresentam um caminho de aproximação geral aos ensaios selecionados: os diversos textos são por eles ligeiramente apresentados e avaliados de acordo com o significado de três expressões recorrentes ou subjacentes aos temas nos textos desenvolvidos. São eles: *vesch* (coisa, objeto, *res*), *prostranstvo* (espaço, mundo) e *khudozhestvennaya kul'tura* (cultura artística). A tradução dada entre parênteses, como se verá, é, na maior parte das vezes, apenas técnica, portanto, apenas aproximativa de uma realidade traduzível na experiência da história cultural soviética e sua herança visual. Sua utilidade ou aplicação, no entanto, não se limita ao especificamente russo/soviético. Tomemos esta

mesma diretriz (i.e., essas palavras-chave) para continuarmos com a apresentação de alguns de seus ensaios. Lembremos, antes de tudo, que mais de uma dessas palavras pode orientar a leitura de um mesmo artigo.

O artigo de V. N. Volochinov — *O estudo de ideologias e a filosofia da linguagem* — introduz todos os treze ensaios da coletânea. Sem dúvida, o texto de Volochinov é substancial e contundente no que diz respeito não só aos textos da coletânea como um todo, mas também a dois outros especificamente: *Palavras e coisas: para uma proposta de um museu lírico*, de Mikhail Epshtein, e *As cordas de Ilya Kabakov: um experimento de interpretação de uma instalação conceitual*, de Alexander Rappaport. De acordo com a classificação apresentada anteriormente, estes ensaios podem ser abordados tendo como fio condutor a palavra russa *vesch*, a qual não encontra uma tradução direta em outras línguas. Significando muito mais do que simplesmente 'objeto', *vesch*, como explicam os editores, traz em sua semântica a idéia de algo ou uma entidade imbuída do espírito humano. Mas é Volochinov quem desafia a significação especial pretendida por essa palavra quando diz que: "sem signos não há ideologia" (Volchikov 1993: 01)

Digamos, portanto, que a essência semântica da palavra *vesch* traz consigo a significação das coisas/objetos que se apresentam como signo e ideologia. É nesse sentido que um produto de consumo ou uma ferramenta de trabalho, por exemplo, ao serem deslocados de sua função primeira a que foram destinados, podem tornar-se signos ideológicos. Da mesma forma, podemos exemplificar o laborioso processo de transposição a que foram submetidos os objetos reutilizados signica e ideologicamente por Ilya Kabakov em sua instalação: como num varal de roupas, esse artista traz da lata do lixo vários objetos como rótulos de cerveja, embrulho de cigarro, tapete etc, além de pedaços de papel com dizeres inacabados, e penduramos todos em cordas numa determinada sala, um estúdio. A primeira impressão/leitura de um convidado especial, Alexander Rapaaport, foi a de ter diante de si uma pintura, um quadro sem tela ou moldura. Uma leitura obviamente não compartilhada por boa parte de homens e mulheres comuns, desprovidos de uma iniciação crítica em arte, e que não veriam sentido no arranjo daquele conteúdo naquela forma. Mas a instalação de Kabakov desperta curiosidade e apela por nossa apreciação crítica. Assim motivados, podemos perceber em cada parte/todo dessa instalação signo e ideologia, ou seja, um significado que vai além da particularidade de cada objeto utilizado, como nos diz Voloshinov. A partir daí, fecundam as interpretações comumente incitadas pelos grandes textos artísticos. A epígrafe que introduz o ensaio de Mikhail Epshtein pode muito bem explicar os motivos que despertaram Ilya Kabakov para a realização dessa instalação. Em sua poesia, ela também

pode demonstrar o que Voloshinov quis dizer da presença de signo e ideologia nas coisas e artefatos. As palavras são de R. M. Rilke (*apud* Epshtein 1993: 152) e as transcrevemos aqui:

... *To give Things the innermost essence,
Of which they know nothing.
... Transient, in our transient selves, they
Search for redemption.*

Coisas e palavras: proposta de um museu lírico de Epshtein é mais um ensaio em torno da palavra russa *vesch*. O projeto de um museu em que se pudesse expor especificamente objetos/coisas relacionadas ao nosso cotidiano parece estar bem próximo do que fez Kabakov com sua instalação. De fato, a intenção deste último artista era apresentar seu “varal” dentro de um museu e não em um estúdio, como foi o caso. De acordo com o autor, nesse contexto, o contraste entre objetos próprios de um museu tradicional com objetos do cotidiano aparentemente sem importância ou destituído de conteúdo encontraria seu significado conceitual e sua significância monumental.

Para Epshtein a idéia de um museu para exposição de coisas e objetos de nosso cotidiano se justifica quando analisamos que tudo pode encerrar um valor pessoal ou lírico, portanto passível de conservação e apresentação como arte. Para ele,

... *this latter value depends on the degree to which a given Thing had been lived or thought through, on the extent to which it had been assimilated to the selfhood of its owner. If certain crucial meanings can be discovered in it and communicated in an accompanying explanation or commentary, then such a Thing is quite worthy of becoming an exhibit in the lyrical museum.* (Epshtein 1993: 153)

Além dessa proposta (audaz e corajosa, diriam alguns), Epshtein ainda prevê para um futuro não muito distante o aparecimento de disciplinas que possam lidar especificamente com este tipo de “coisas”, diferentemente do que já acontece com os produtos de que se ocupa a indústria tecnológica, por exemplo. Epshtein prevê assim a criação de uma *ciência das coisas* ou *realogia*, sendo o prefixo “re” nesta última palavra proveniente do latim “res” que significa exatamente “coisas”.

Passemos agora a apresentação dos ensaios que podem ser agrupados sob o tema proposto na palavra russa “*prostranstvo*”. Apesar da tradução direta (“*prostranstvo*” quer dizer “espaço”), seu significado assume dentro da cultura visual russa uma amplitude que vai além da simples extensão física, delimitada ou não, de objetos ou coisas. Os editores enxergam dois significados para *prostranstvo* a orientar alguns dos ensaios dessa antologia. São eles: espaço como um ambiente a

circundar aquilo que é matéria de observação, atenção ou interesse, e espaço como uma metacategoria de análise cultural.

No que diz respeito ao primeiro significado, podemos voltar a exemplificar o texto de Rappaport. Falava-se daquela instalação como uma pintura sem, no entanto, estar enquadrada numa moldura ou representada sobre uma tela. Pois bem, mesmo na ausência de uma cercadura, os objetos ali expostos mantêm uma relação distinta com os espaços vazios criados pelos objetos entre si, e desses objetos com o piso da sala onde se encontra. Segundo interpretação dos editores, “o piso é tão significativo quanto os objetos que ele envelopa e dá proeminência (xvii).” É nesse contexto espacial que Rappaport vê a instalação como pintura.

Se, à primeira vista, e, talvez por conta da sua dimensão espacial, alguns sintam dificuldade em perceber a instalação de Rappaport como um grande quadro, um pouco de complexidade pode surgir para entender que a arte verbal pode lidar com o caráter de concretude e espacialidade dos objetos (sua forma material) através de sua linguagem. Quem defende tal argumento é Mikhail Bakhtin, em *A forma espacial de um personagem*. Para ele, a literatura, mais do que a escultura ou pintura, por exemplo, detém o poder de representar um objeto estético em seu maior grau de concretude e multiformidade porque busca evocar, através do poder das palavras, a forma espacial interior de seu objeto estético (38).

Distanciando-se um pouco da subjetividade poética com que foi considerada a questão do espaço nos dois textos acima mencionados, Vladimir Paperny, em seu *Movimento – Imobilidade*, adentra nas decisões político-ideológicas que têm interferido nos movimentos dos cidadãos dentro do espaço geográfico da ex-União Soviética e da própria Rússia, ao longo de sua história. A partir dos termos “Cultura Um” e “Cultura Dois”, o autor apresenta exemplos de como mudanças no espaço arquitetônico e a (i)mobibilidade de seus habitantes nesse espaço podem ser reflexos de momentos ou períodos históricos decisivos. A tentativa de se controlar a vida nômade dos ciganos ou a imposição do uso de um passaporte interno a todo e qualquer cidadão russo ou soviético são os primeiros de vários exemplos citados e discutidos.

A expressão *khudozhestvennaya kul'tura*, tecnicamente traduzida como “cultura artística”, orienta a leitura dos demais ensaios. Citemos como exemplo os ensaios de dois notáveis representantes da cultura russa: Sergei Eisenstein e Yuri Lotman.

Contrariando nossas primeiras expectativas, aqui Eisenstein não discute cinema; pelo menos não especificamente isso. O objeto de discussão é um quadro de Valetin Serov, no qual a atriz de teatro Maria Yermolova é retratada. Apesar de críticas desfavoráveis em relação a esse quadro, para Eisenstein trata-se de uma

obra de arte. Seu ensaio dirige-se então no sentido de fazer valer a qualidade pictural resultante da maestria de seu autor. Talvez algo de mais interessante em sua análise é a participação interativa da linguagem da pintura com a linguagem cinematográfica. No caso da pintura de Serov, Eisenstein já percebe a antecipação de métodos que seriam utilizados mais tarde pelo cinema – segundo ele, uma forma contemporânea de pintura. No escrutínio de sua descrição, ele conclui, por exemplo, que

... the straight lines which figure as objects in the picture function simultaneously, as it were, as the edges of individual shots. Admittedly unlike the standard edges of film frames, they have irregular outlines but they nevertheless fulfill to perfection the basic functions of film shots. (Eisenstein 1993: 14)

Yuri Lotman segue a mesma abordagem. Desde o título de seu ensaio, *Pintura e a linguagem do teatro: notas sobre a questão da retórica icônica*, pode-se ver a sugestão de um texto a lidar com processos semióticos, i.e., a intervenção de uma linguagem em outra/s. Especificamente neste ensaio, Lotman se detém a explicar o que ele entende por texto retórico: “uma unidade estrutural de pelo menos dois subtextos representados por meio de códigos distintos e mutuamente não-traduzíveis (48).” Atinge-se o efeito retórico exatamente pela presença de uma estrutura heterogênea em se tratando de linguagem. É assim que podemos diferenciar o classicismo (que buscava a unidade estilística) do barroco, essencialmente multi-lingüístico. É nesta percepção que Lotman passa a discutir certas pinturas, vendo nelas códigos lingüísticos próprios do teatro e outras mídias artísticas como a escultura.

Para concluir, queremos chamar a atenção para o fato de que, junto com os ensaios críticos da antologia aqui resenhada, o público brasileiro, principalmente o paulistano, pôde ter este ano o privilégio de examinar, concretamente, não só quadros da produção *avant garde*, mas de um período muito maior. *500 Anos de Arte Russa*, com mais de 200 obras em exposição no Parque do Ibirapuera desde o dia 9 de junho, é um grande privilégio que, juntamente com os textos desta antologia, podemos apreciar.

JEOVÁ ROCHA DE MENDONÇA é professor da UFPB e doutorando do PEPG em Comunicação e Semiótica na PUC-SP.
georocha@uol.com.br