



Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2019)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

Wie Frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus, Berlin, Suhrkamp, 2018, de Hanno Rauterberg

Fernando Matos Oliveira 

Como Citar | How to cite:

Oliveira, F. M. (2019). *Wie Frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Berlin, Suhrkamp, 2018, de Hanno Rauterberg. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (50), 200-205. Obtido de <https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/article/view/1526>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

Wie Frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus, Berlin, Suhrkamp, 2018, de Hanno Rauterberg

Fernando Matos Oliveira

Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras
Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX - CEIS20
fmatos@fl.uc.pt

A mais recente publicação de Hanno Rauterberg, historiador de arte com uma intervenção crítica e jornalística relevante no espaço germânico, intitulada *Wie Frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus* (Suhrkamp, 2018) abre com uma coleção de gestos que ilustram historicamente o ódio e a agressividade dirigida às artes, como se, no limite, o ser humano jogasse a sua existência precária no confronto com a promessa intemporal do estético. Esta agressividade é tanto mais estranha quanto a arte aparentemente se revela impotente ou mesmo ameaçada de dissolução no trânsito acelerado dos signos na contemporaneidade. A sucessão de casos polémicos relacionados com a censura de obras literárias, quadros, filmes ou peças de teatro, seja um poema de Eugen Gomringer colocado na fachada de uma escola de artes em Berlim ou uma pintura do pré-rafaelita John William Waterhouse removida de uma galeria em Manchester, mostram no entanto que a arte se mantém como um poderoso campo de batalha simbólico (p. 10). Rauterberg recorda, a propósito, que a liberdade da arte vive de pressupostos que não se podem garantir a si próprios e que hoje é muito fina a capa que os protege. O objetivo principal do seu ensaio é assim o de captar, descrever e comentar estas movimentações na liberdade que atribuímos à arte, num tempo que é já, em termos históricos, o da sua pós-autonomia.

O que está em causa não é tanto a reflexão sobre as limitações materiais ou jurídicas da arte, ou mesmo uma reflexão sobre quem voluntariamente abdica dessa autonomia por motivos pessoais ou políticos. Partindo do princípio de que a arte é livre justamente porque tem um valor – negociado a cada momento ao longo da modernidade –, Rauterberg analisa um conjunto relevante de processos contemporâneos que demonstram a fragilização e o questionamento desta liberdade, arduamente conquistada. Interessa-lhe sobretudo o que entende ser a pressão inédita

que resulta das alterações e dos processos de comunicação instaurados e viabilizados pela revolução digital e por formas problemáticas de ativismo virtual. Por este motivo, entende que a arte participa hoje de uma conflitualidade social ampliada, que traduz também um “clima” relacionado com a configuração tardia do projeto histórico da sociedade liberal. Sendo certo que se esgotou o ímpeto transformador das vanguardas que nas décadas iniciais do século XX afirmaram a arte como emissária do novo e como lugar de questionamento utópico, há hoje na paisagem mediática e cultural um conjunto crescente de grupos que, inversamente, procuram disciplinar e domesticar a arte, em nome de agendas pessoais, não poucas vezes regressivas.

Se o museu chegou a ser o lugar de acumulação positiva de artefactos, numa topografia anexada a uma certa narrativa cívica e cultural no Ocidente, na atualidade, o arquivo não-linear e infinito da internet origina novas forças e torna-se frequentemente lugar de condensação social e política, mediada pela intempestividade das redes sociais e pelo “ativismo dos *likes*”. Não raramente, este ativismo pretende excluir e censurar a divergência, a dissonância e o que nas artes resiste à “inclusão total” promovida pelo capitalismo tardio (p.14). É neste contexto que assenta fundamentalmente o livro de Rauterberg. Nos casos que comenta, a arte aparece-nos como uma experiência não tanto do sensível ou do humano partilhado, mas como uma experiência somática, muitas vezes instrumentalizada por agendas particulares, por lógicas cujo narcisismo ou facciosismo pretende questionar. As redes sociais tendem a gerar de modo mais ou menos imediato “comunidades afetivas”, que muitas vezes se certificam a si próprias através de dinâmicas de adesão ou oposição a artistas, formas de arte ou propostas de curadoria. O estético entra assim, por motivos heterônomos, numa disputa social e política que aplanar a sua autonomia e liberdade fundamentais. O ponto mais polémico do ensaio de Rauterberg consiste no modo como inclui nesta dinâmica opositiva e censória, relativamente à liberdade da arte, também forças políticas tradicionalmente liberais e de esquerda, que se recusam a admitir o estético enquanto liberdade sem condições. Esta alteração aparece-nos hoje com a grandeza epocal de um “cisma”, pois subtrai em muitos casos o universalismo cívico e cultural da esquerda liberal, especialmente quando na internet se reivindicam

vagas de fundo, em nome de agendas que no seu entender tendem ao “tribalismo e à privatização” do bom gosto (p.16).

O ato isolado de um sujeito pode ter hoje como consequência, devido à ausência de mediação crítica e comunicativa, a emergência de dinâmicas de protesto de grande escala, como sucedeu no caso do pastor Terry Jones na Florida, em 2010: ao ameaçar queimar o Alcorão, o protesto globalizou-se até gerar manifestações no Paquistão e no Afeganistão. Várias obras de arte, filmes ou peças de teatro foram recentemente vítimas deste tipo de procedimentos, confirmando que estes grupos sabem bem o que não querem na promoção dos seus interesses particulares; por isso mesmo, convivem mal com a reivindicação aberta da arte. Os conflitos culturais e a polémica em torno de algumas obras ocorrem assim frequentemente em contextos identitários, em processos que passam pela reivindicação do particular e pela recusa do outro e do estranho. Neste sentido, o autor entende que a erosão da liberdade de expressão artística é parte da erosão da própria liberdade no presente. A noção moderna da cultura como “religião civil”, capaz de agregar o humano, parece-lhe hoje ameaçada pela erupção informal de movimentos mais suscetíveis de separar e segregar em nome das artes. É todo o universo do estético que hoje se confronta com a urgência de fazer uma nova cartografia do visível e do dizível.

Trata-se portanto de um ensaio incisivo, relacionado com os debates do presente, no qual Rauterberg explora sobretudo a ressonância simbólica que a censura à criação artística contemporânea tem no contexto tardio do projeto liberal: o seu regime sensível e aparentemente inclusivo, tal como a circulação material irrestrita dos seus bens e capitais, não parece afinal tolerar o atrito semântico e a disrupção simbólica que a arte pode causar, nos momentos em que questiona valores e formas hegemónicas. Após lançar o contexto do debate na introdução, o autor organiza o volume em cinco capítulos sucessivos, cada um dedicado a um estudo de caso e lançando uma pergunta: (a) “Até que ponto é livre o artista?”, em torno da polémica causada por um quadro de 2016 intitulado ‘Open Casket’, da americana Dana Schutz, no qual se dialoga com a morte do jovem negro Emmett Till, ocorrida em 1955; (b) “Até que ponto é livre o museu?”, sobre uma petição de 2017, pedindo a remoção ou ocultação parcial do quadro ‘Thérèse Dreaming’ de Balthus, por sexualizar uma

adolescente aparentando 13 anos; (c) “Até que ponto é livre o espetador?, sobre o adiamento de uma exposição de Chuck Close na National Gallery of Art em Washington, motivada por supostos comentários do pintor relativamente a algumas das mulheres que posaram no seu estúdio; (d) “Até que ponto é livre uma sociedade?”, sobre o caso de censura a alguns versos do poeta concretista Eugen Gomringer colocados na Escola Superior Alice Salomon em Berlim; (e) “A liberdade é livre?, sobre o conhecido episódio Charlie Hebdo. Cada capítulo acrescenta ao respetivo caso de estudo outros exemplos e práticas de censura e vigilância, permitindo situar, traçar continuidades e homologias na ordenação dos argumentos.

Refiro-me de seguida com mais pormenor à primeira das perguntas a que o autor tenta responder sobre a forma de análise e comentário. Antes de falar do caso de Dana Schutz, Rauterberg recupera uma performance de protesto, protagonizada por Ulay em 1976, quando rouba o quadro ‘O poeta pobre’ de Carl Spitzweg da Neue Nationalgalerie e o recoloca em exibição do bairro de Kreuzberg, uma zona desfavorecida e tomada por emigrantes, onde a obra de Spitzweg ganhava um sentido renovado. Ulay devolve o quadro pouco tempo depois do furto e o seu gesto foi entendido no plano de uma crítica institucional, procurando denunciar o privilégio da inclusão no museu e a despolitização da arte que ele suscita. O performer seria punido, mas a sua performance, documentada pelo próprio, seria motivo para a sua crescente reputação enquanto artista. O caso de Ulay contrasta com a receção que seria dispensada, 40 anos depois, a Dana Schutz. O seu quadro, com referências explícitas ao jovem negro Emmett Till, deu origem a uma polémica violenta, motivada pela crítica à sua suposta apropriação cultural da experiência do negro na América.

A artista Hannah Black, de Manchester, publicaria na sequência do debate público que se instalou dois textos, criticando explicitamente a sua exploração do sofrimento alheio, reclamando a retirada do quadro e mesmo a sua eventual destruição. Black expressou-se não estritamente enquanto artista, mas como mulher negra que atribuía ao museu o direito moral de eliminar um quadro perturbador. O museu é assim entendido como um lugar sem direito a um discurso emancipado e autónomo, pois estaria inclusive plenamente integrado no mercado e na realização de mais-valia. Black reivindica assim uma hegemonia da representação assente motivos

personais e não em motivos de ordem racional ou discursiva. Ainda quando Dana Schutz tenta justificar-se assumindo que o quadro traduz também a sua condição *suficiente* de mulher e mãe (em simetria com a mãe de E. Till), diversos críticos assinalam as diferenças insuperáveis entre a experiência da maternidade branca e negra, em pleno contexto do movimento Black-Lives-Matter. Qualquer movimento de Dana Schutz, reivindicando empatia, seria criticado enquanto gesto de apropriação. Levada à letra, a crítica de Hannah Black apenas parece viabilizar um museu e uma prática curatorial que pudessem garantir total sintonia representacional entre a arte e critérios de origem social, género ou etnia.

A conceção da arte como espaço para a criação livre tende nestes casos a uma restrição com base numa política de identidade. Mais do que isso, no auge da polémica, detratores de Dana Schutz exigem não apenas a suspensão do quadro polémico, mas a desmarcação de toda uma exibição individual, então prevista para a cidade de Boston. Esta desmarcação seria, no seu entender, um gesto devido de responsabilização institucional por parte do museu. Casos como este, recorda Rautenberg, são mais comuns do que parece e podem encontrar-se em contextos da cultura erudita, da moda (o caso do designer Marc Jacobs) ou da cultura pop (os casos Coldplay, Beyoncé, Katy Perry ou mesmo Kendrick Lamar). Predomina nestes episódios um essencialismo que sobrepõe a identidade à arte e a cor da pele ou a origem social aos argumentos. Para o autor do livro, esta conjuntura merece a máxima atenção, pois a ser assim estariam comprometidas a imaginação e a autonomia da arte.

Nota biográfica

Fernando Matos Oliveira é docente no Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde leciona no Curso de Estudos Artísticos, sendo atualmente diretor do Doutoramento. É membro integrado do Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX (CEIS20) e diretor do Teatro Académico de Gil Vicente (desde 2011). Coordena a coleção “Dramaturgia” da Imprensa da Universidade de Coimbra e tem publicado ensaios sobre teatro, performance, narrativa e poesia. É autor de “O Destino da Mimese e a Voz do Palco: O Teatro Português

Moderno” (1997), “Teatralidades. 12 Percursos pelo Território do Espectáculo” (2003), “Poesia e Metromania. Inscrições Setecentistas (1750-1820)” (2008). Organizou e editou: “Melodrama” (1996, com Maria Helena Santana); “Antologia Poética” (1998) e “Escritos sobre Teatro” (2001), ambos de António Pedro; “Conceitos e Dispositivos de Criação em Artes Performativas” (2017) e “Ensaaios Ruminantes. Sobre a Obra Performativa de Patrícia Portela” (2017, com Thiago Arrais).

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-5384-4528>

Morada institucional: Faculdade de Letras, Largo da Porta Férrea /3004-530
Coimbra Portugal