



**SOBRE O ATO DE (DES)ENGAJAMENTO NAS ARTES VISUAIS: DESDE OS DESASTRES DA GUERRA AOS NOSSOS TEMPOS**

**Miloš Čipranić\***

**Universidade de Belgrado**

[milos.cipranic@instifdt.bg.ac.rs](mailto:milos.cipranic@instifdt.bg.ac.rs)

**Tradução:**

**Daniela Dias Ortega\*\***

**Universitat Pompeu Fabra - UPF**

[danielaortega9@gmail.com](mailto:danielaortega9@gmail.com)

**RESUMO:** O artigo quer saber se uma pintura pode ser considerada uma forma de engajamento social. Jean-Paul Sartre, Emmanuel Levinas e Maurice Merleau-Ponty forneceram as razões para a resposta negativa ou pelo menos cética nos tempos em que a questão do engajamento estava explícita e decididamente entrando no espaço da fenomenologia. As artes visuais em suas configurações não podem ser atividades socialmente engajadas no sentido forte da palavra, afirmam eles. Contra-exemplos que desafiam essa posição podem ser encontrados na tradição da pintura espanhola e iugoslava, principalmente nas obras de Francisco Goya e Đorđe Andrejević Kun. O significado de uma obra pictórica é inerente a ela de forma que sempre permanece “amarrada” em sua estrutura material. A presente exposição quer mostrar que a consideração fenomenológica da relação entre as expressões verbais e não verbais no que diz respeito à questão do (des)engajamento se baseia principalmente no discurso antitético, repleto de figuras de contraste. O testemunho visual não esconde nada em um sentido forte, mas a arte socialmente engajada deve manter uma contagem da tensão entre o ético e o estético, porque a irracionalidade ou má intenção de um determinado ato deve ser neutralizada ou bloqueada pela exibição de suas consequências através da estrutura organizada de uma obra de arte eficaz e bem-sucedida, isto é, através de formas lindamente arranjadas. O ato visual mudo não deixa espaço não para o encanto, mas para o mistério, o que novamente estimula reflexões em que não há lugar para respostas unilaterais e claras, mas também para gaguejar de sentido. O apelo social dos pintores é um problema. O artista visual como testemunha não fala em crime ou violência, mas também não os cala.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte – Engajamento – Pintura – fenomenologia.

---

\* PhD em História da Arte. Pesquisador associado da Faculdade de Filosofia da Universidade de Belgrado. Professor de Teoria das Artes Espaciais e Visuais.

\*\* Doutoranda pela Universitat Pompeu Fabra (UPF-Barcelona), no grupo de pesquisa CaSEs: Culture and Socio-Ecological Dynamics, com bolsa da Generalitat de Catalunya.

## ON THE ACT OF (DIS)ENGAGEMENT IN VISUAL ARTS: FROM WAR DISASTERS TO OUR TIMES

**ABSTRACT:** The following article raises a discussion on a painting as a form of social engagement. Jean-Paul Sartre, Emmanuel Levinas and Maurice Merleau-Ponty provided reasons for a negative - or at least skeptical - response at a time when the issue of engagement was explicitly and decidedly entering the space of phenomenology. According to them, the visual arts cannot be socially engaged activities in the strongest sense of the word. However, counterexamples to this position can be found in the Spanish and Yugoslavian painting tradition, mainly in the works of Francisco Goya and Đorđe Andrejević Kun. The meaning of a pictorial work is inherent to itself in a way that always remains "tied" in its material structure. This article intends to show that the phenomenological consideration of the relationship between verbal and non-verbal expressions regarding the issue of (dis)engagement is based mainly on antithetical discourse, full of contrasting figures. The visual testimony does not hide anything in a strong sense, but socially engaged art must maintain a count of the tension between the ethical and the aesthetic, because the irrationality or bad intention of a given act must be neutralized or blocked by the display of its consequences through the organized structure of an effective and successful work of art, that is, through beautifully arranged forms. The silent visual act leaves no room for charm, but for mystery, which again stimulates reflections in which there is no place for unilateral and clear answers, but also for *stuttering* of meaning. Painters' social appeal is a problem. The visual artist as a witness does not talk about crime or violence, but neither does it remain shut.

**KEYWORDS:** Art - Engagement - Painting – Phenomenology.

Filósofos, esses funcionários da linguagem, costumam ter uma atitude desconfiada, até mesmo hostil, em relação às imagens pictóricas. Esse topos da literatura filosófica também é refletido na questão de saber se uma pintura pode ser considerada uma forma de engajamento social. Jean-Paul Sartre, Emmanuel Levinas e Maurice Merleau-Ponty forneceram as razões para a resposta negativa ou pelo menos cética nos tempos em que a questão do engajamento estava explícita e decididamente entrando no espaço da fenomenologia. As artes visuais em suas configurações não podem ser atividades socialmente engajadas no sentido forte da palavra. Por outro lado, fora do campo das afirmações filosóficas de uma geração de fenomenólogos franceses, há pintores cuja obra se esforça para provar o contrário. Contra-exemplos que desafiam essa posição podem ser encontrados na tradição da pintura espanhola e iugoslava, principalmente nas obras de Francisco Goya e Đorđe Andrejević Kun. Essas figuras filosóficas do pensamento fenomenológico também não devem ser adoradas como ídolos, não devem ser consideradas “deuses de ouro” cujo julgamento é considerado correto automaticamente. Em vez disso, os argumentos contidos no âmago de suas conclusões devem ser investigados analiticamente e a solidez de seus princípios deve

ser determinada. Por que eles apresentaram receios quanto à sugestão de pintar como um ato de engajamento?

A fenomenologia, como um projeto filosófico, é obcecada pela categoria do tempo. O fluxo temporal é a condição para o acúmulo de experiência, o desenvolvimento do pensamento e o encadeamento e junção das palavras. A vida humana é predominantemente definida como uma facticidade que tem uma duração, a consciência como capacidade de (re)constituir suas objetividades correlativas por meio de retenções e protensões, e o próprio ser como uma estrutura temporal. Essa posição é a consequência de uma visão enfática do fato de que os humanos são universalmente mortais e transitórios, ou o resultado de uma época obcecada pelo conceito de historicidade? De qualquer forma, esse não é o lugar para tal debate. Em todo caso, a fenomenologia é tão fascinada pela perspectiva do tempo, que vê o significado de todos os produtos a partir do horizonte de sua temporalidade. As pinturas como entidades originalmente espaciais não foram poupadas do julgamento baseado nesse teórico ponto de vista.

O status de uma tela, de uma gravura - como um objeto que ocupa um determinado lugar e o espacializa por sua aparência visual - dentro do quadro fenomenológico do pensamento, deve sofrer uma premissa idealística pela qual o tempo substitui o espaço e o afasta. Se a exposição verbal de experiências e pensamentos é uma atividade que requer, para que ocorra, o fluxo dos elementos interligados que a compõem, ou seja, a própria temporalidade a priori, obras de pintura, dessa arte não verbal e espacial, ao contrário do romance ou do poema, limita-se à apresentação de um único momento. Dessa maneira, as pinturas nada mais seriam do que uma imagem bizarra ou defeituosa da potencialidade do tempo. Em “Reality and Its Shadow”, o trabalho de arte espacial é descrito como “um instante que perdura sem um futuro” (LEVINAS, 1987b, p. 9). Captura a infinidade de um momento em que não existe amanhã. Uma imagem nauseante do tempo congelado no lugar, finitude sem perspectiva de movimento posterior. Por outro lado, no ensaio de Merleau-Ponty “Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio”, a própria gênese da arte visual é definida como um processo de amnésia constitutiva e implacável. A pintura não pode internalizar e refletir em si mesma as ideias acumuladas nas que a precederam, como fazem as obras de palavras, nem pode ser lembrada nas que virão depois. Existe uma oposição radical entre os signos verbais e as imagens pictóricas, no que diz respeito à sua relação com o

tempo, porque a palavra “não se contenta em ir além do passado, pretende recapitulá-lo, recuperá-lo e contê-lo”, não busca “colocá-lo de lado ao criar um lugar para si no mundo”, mas preservar seu sentido e espírito (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 80). Em vez de movimento e animação, imobilidade e morte; em vez de memória e tempo, esquecimento e a infinidade de um único momento.

Há outro momento importante no corpus dos textos fenomenológicos analisados, que contribui para o colapso ainda maior do status da arte visual como forma de expressão dentro dos sistemas filosóficos a partir dos quais ela é observada. A abstração de um significado puro de uma pintura é considerada uma tarefa fútil. O significado de uma obra pictórica é inerente a ela de forma que sempre permanece “amarrada” em sua estrutura material. É por isso que o significado da pintura no momento de sua evidência é considerado incompletamente transparente. Ao explicar este tipo de argumento, a foto-metaforicidade da linguagem fenomenológica é particularmente enfatizada. Para Levinas, as obras de arte são “a própria obscuridade do real”, ou seja, “uma sombra do ser” (LEVINAS, 1987b, p. 3- 8). Sartre vê o ato intencional de penetrar no sentido de uma palavra como a luz que passa livremente pelo signo: “Como as palavras são transparentes e como o olhar as atravessa, seria absurdo deslizar entre elas algumas vidraças ásperas.” (SARTRE, 1988, p. 39). Nesse tipo de relação, ocorre um “sacrifício” espontâneo da palavra em nome daquilo a que se refere. O signo verbal não apenas “ilustra”, ele mesmo é não-opaco por natureza, pois - como se lê no texto “L'Artiste et sa conscience” - a atenção do leitor está voltada para o objeto a que se refere através do esquecimento espontâneo do próprio signo, enquanto - inversamente - os observadores receberão um sentido mais profundo da imagem pictórica se permanecerem focados em seus aspectos perceptíveis por mais tempo (SARTRE, 1964, p. 29-30). Merleau-Ponty fala da “luminosidade muda da pintura” (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 78) como a luminosidade do ser, mas também enfatiza que a linguagem falada tem o poder de separar o significado dos signos, a transcendência das dimensões silenciosas do mundo no qual repousa. Para concluir, a obscuridade da imagem pictórica não corresponde à transparência do signo verbal.

Todos os três filósofos compartilham um ceticismo explícito sobre o axioma da pintura ser uma linguagem.<sup>1</sup> Em maior ou menor medida, com hesitações ocasionais e verbos usados metaforicamente que afirmam o contrário e interrompem a negação do referido princípio<sup>2</sup>. Essa proposição teórica é defendida pela afirmação de que as imagens artísticas são entidades não conceituais. Uma vez que os conceitos se manifestam por meio de formas linguísticas, o ser da obra pictórica não pode expressá-los; a realidade da imagem pictórica não é de natureza discursiva. No geral, a espacialidade e, portanto, a forte materialidade da pintura impede a extração de seu significado já translinguisticamente instituído.

Afinal, pensamos com palavras. Teríamos que ser muito vaidosos para acreditar que ocultamos belezas inefáveis que a palavra é indigna de expressar. E então, eu desconfio do incomunicável; é a fonte de toda violência. Quando parece impossível fazer com que os outros compartilhem das certezas de que gostamos, só nos resta lutar, queimar ou enforcar. (SARTRE, 1988, p. 228-229)

Mas também é verdade que a inefabilidade não deve ser reduzida à inexpressibilidade em geral. Sartre fala do ponto de vista do filósofo ou do escritor. Talvez o pintor não assinasse essa afirmação sem relutância. A pintura é antidemocrática em seu ser? Não há equivalência entre verbalmente incomunicável e intersubjetivamente não compartilhável, porque a expressão pictórica “conta” o oposto e, ao fazê-lo, os pintores nem sempre têm que estimular atos violentos contra os membros de sua comunidade.

Na prosa, ao contrário das artes visuais, o silêncio só pode ser expresso linguisticamente. Portanto, nunca pela ausência de palavras, sempre indiretamente. A seção da obra literária que contém a ação não dita sobre, ou significa um momento de silêncio no diálogo, o estado de taciturnidade de uma pessoa, o curso da narração ou a descrição, é representada por meio de afirmações linguais e apenas por meio delas. A

---

<sup>1</sup> A arte visual não é vista como um sistema de comunicação inteligível. A pintura não é uma linguagem, apesar do que se ouve “com demasiada frequência” (SARTRE, 1963, p. 71), e essa atitude é marcada como “dogma” (LEVINAS, 1987b, p. 1) ou “um dos lugares-comuns” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 66) Para Sartre, o pintor não lida com signos, pois a função de suas criações não é referir-se aos outros objetos além deles. Levinas trata de forma irônica a presunção de que as obras de arte são a expressão do saber e de que “dizem” algo. Por outro lado, Merleau-Ponty parte da premissa de proximidade entre linguagem e pintura, a partir da potência de ato criativo de expressão que compartilham, mas a aceita apenas como analogia operativa.

<sup>2</sup> Assim como o uso dos verbos "falar" (parler) ou "dizer" (dire) ao se referir ao conteúdo do ato do pintor.

novela de Sartre, *The Wall*, é repleta de tais estratégias. Nesta obra, que descreve a última noite de prisioneiros antes de serem enviados para o pelotão de fuzilamento, em meio à Guerra Civil Espanhola, a dialética do dito e do não dito, a tensão do som e do silêncio estão presentes do início ao fim<sup>3</sup>. A relação entre obras visuais e linguísticas é inversamente proporcional. Na arte da pintura, as palavras servem ao silêncio e, na literatura, o silêncio é baseado nas palavras.

No contexto dado, o pintor é, de certa forma, dado a posição de um sujeito transcendental. De todas as três perspectivas, o artista visual é visto como uma figura egológica em uma posição de isolamento e observando o mundo à sua frente como um espetáculo, como uma imagem de uma série de eventos em que, devido à sua passividade radical, ele não participa. Para os pintores, o mundo se reduz a um fenômeno visual. Além disso, o artista visual é radicalmente silencioso, porque é “mudo”<sup>4</sup>. Ele não age, não faz parte da cena histórica, mas a observa a uma distância suficiente. O artista visual cria pinturas que fascinam os observadores magicamente e que, com sua mudez, não lhes fornecem respostas explícitas às suas dúvidas, medos ou demandas.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

Do escritor e do filósofo, em contraste, queremos opiniões e conselhos. Não permitiremos que mantenham o mundo suspenso. Queremos que eles tomem uma posição; eles não podem renunciar às responsabilidades dos homens que falam. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 161)

Na seção citada, palavra e responsabilidade são reunidas à maior proximidade possível, quase a ponto de sua identificação. Visto que o pintor fatalmente escolheu

<sup>3</sup> O silêncio geralmente pode servir como determinação da atmosfera de uma situação: “Quando nos levaram de volta, sentamos e esperamos em silêncio”. Pode ser expressa também por meio do gesto mudo da personagem literária: “Mas a vontade de falar me abandonou por completo; Eu dei de ombros e desviei meus olhos.” Ou: “Ele me chutou sem muita convicção e eu fiquei quieto”. Também pode ser constituído instantaneamente por meio de um ato de silenciamento, seja pelo uso do imperativo “Cale a boca!”, Ou por uma descrição neutra da cena: “Seus lábios tremeram. Um guarda o calou e o levou embora.” Em certas partes do romance, há também um “sombreamento” da intensidade do silêncio: “Também comecei a falar em voz baixa”. (SARTRE, 1975) A gradação do preenchimento do espaço com som atinge seu limite superior com o grito de um dos prisioneiros ou com os tiros ao amanhecer. Aqui, o ato de silêncio também expressa o estado interno de medo. A ação da fala mecânica bloqueia uma reflexão mais profunda.

<sup>4</sup> Em “O que é literatura” é afirmado explicitamente: “O pintor é mudo.” (SARTRE, 1988, p. 27). Em A prosa do mundo, há uma variação dessa observância: “A pintura não consegue falar”. (MERLEAU-PONTY, 1973, p. 101) O autor de “Reality and Its Shadow” está se distanciando da seguinte afirmação: “Um artista - mesmo um pintor, mesmo um músico - conta. Ele fala do inefável” (LEVINAS, 1987b, p. 1) A arte da pintura usa meios diferentes das palavras.

abster-se de palavras, partindo do domínio de sua profissão, ele não estaria em condições de persuadir as pessoas, ou de responder literalmente às suas perguntas, portanto por consenso - mas nem sempre com uma conotação negativa - ele foi julgado irresponsável.

O ensaio “A transcendência das palavras” (1949) aponta para a vantagem da palavra falada em que o pensamento é ativo em sua vivacidade e imediatismo, em oposição às pinturas, que se baseiam em sua proximidade e silêncio radical (LEVINAS, 1987a, p. 219) . Em Sartre, a reserva ética de Levinas em relação a todas as obras poéticas se limita à arte fora do registro da prosa, mas também àquelas obras literárias em que a fala é paradoxalmente equiparada ao silêncio em que desaparece em vão. Em “O que é literatura”, a palavra em prosa é definida pragmaticamente - é um ato que afeta a realidade e a transforma. A palavra do escritor, de forma um tanto surrealista, é comparada a um tiro, incita o alerta ou faz barulho: quando escreve, o autor atira, a caneta é a sua arma. Mesmo a afirmação extrema é feita de que, ao perder o poder da palavra, a pessoa perde a capacidade de agir adequadamente. Se o escritor não tem afasia ou distúrbio semelhante, se não se esquece de falar, seu silêncio nunca é inocente, deve ser significativo e instrutivo, porque uma vez que ele entra no vórtice dos atos linguísticos ele nunca mais pode sair completamente, ele pode apenas tentar deslocar-se temporariamente para fora dele: “Este silêncio é um momento de linguagem; ficar em silêncio não é ser burro; é recusar-se a falar e, portanto, continuar falando ”(SARTRE, 1988, p. 38).

Na verdade, a pintura não pode ser uma arte socialmente engajada em toda a sua extensão, porque não usa palavras, mas sim figuras visuais. Seu mutismo leva inevitavelmente a promover a sua posição de desligamento. A arte visual, sem a capacidade imanente da fala que o esclareceria e sublimaria, fica fora do espaço da ação, fora do campo de influência direta sobre os fluxos sociais e os acontecimentos políticos por meio da denúncia e do nome, e do questionamento ao leitor. para se tornar consciente e agir adequadamente. Se a obra pictórica silencia, seu eco não é ouvido. A arte visual, em sua pureza muda, não pode literalmente denominar ou exigir reflexão. Por não ser uma linguagem, por si só não é capaz de captar e fornecer qualquer forma de conhecimento, exceto na intuição obscura. A falta de transparência de seu sentido oscila entre a hermeticidade e a ambigüidade de seu conteúdo, ou seja, entre a ilegibilidade escura e a ausência de uma fixação clara de sentido. “A obra é concluída

apesar das causas sociais ou materiais que a interrompem. Não se dá como início de um diálogo”(LEVINAS, 1987b, p. 2).

A estética impenetrável das obras pictóricas se opõe a todas as exigências éticas que por meio delas possam ser apresentadas a alguém. No texto “Pintor sem privilégios”, Sartre constrói e analisa os diversos paradoxos que ocorrem na pintura a respeito da relação do belo e do bom. Como expressar e apresentar um massacre? O observador jamais retornará à pintura feia, enquanto uma bela, de forma luciferiana ou demoníaca, trairá a natureza de seu tema. E quando o sujeito da imagem pictórica é um acontecimento violento, essa violência é pacificada pela figuração visual e adquire a “Beleza plástica calma” (SARTRE, 1963, p. 63). Beleza com B maiúsculo. A partir de então surge a pergunta cuja resposta resolveria a aporia: como denunciar o crime e, ao mesmo tempo, não prestar-lhe homenagem artística?

A presente exposição mostrou que a consideração fenomenológica da relação entre as expressões verbais e não verbais no que diz respeito à questão do (des)engajamento se baseia principalmente no discurso antitético, repleto de figuras de contraste. É possível resolver uma questão tão difícil?

A taciturnidade do pintor não é um ato negativo. O fato de ele se recusar a falar não significa que ele não aja de maneira diferente. Seu ato intencional de silêncio se manifesta e, como tal, é dirigido a outro ser humano. A ação não é realizada apenas por meio de palavras, porque existem outros tipos de ação não linguísticos. A pintura exibida é a expressão máxima do projeto do artista e, embora seja muda, não deve passar despercebida e potencialmente não obrigar o seu observador. Resta a questão de quão impenetrável é a mensagem que está sendo transmitida por meio de tal forma de atividade poética. O silêncio é um fenômeno ambivalente e seu conteúdo está sujeito a diferentes interpretações. O artista visual não diz nada explicitamente por meio de suas figuras, mas, ao se calar, não precisa ficar traiçoeiramente segurando a língua. O testemunho visual não esconde nada em um sentido forte, mas a arte socialmente engajada deve manter uma contagem da tensão entre o ético e o estético, porque a irracionalidade ou má intenção de um determinado ato deve ser neutralizada ou bloqueada pela exibição de suas consequências através do estrutura organizada de uma obra de arte eficaz e bem-sucedida, isto é, através de formas lindamente arrançadas.

O pintor, certamente, está ciente de que está praticando, no mais alto grau possível, uma disciplina não verbal. Implica também que há momentos em que, ao



explorar o âmbito de sua profissão, ele também deve enfrentar suas limitações. Quando deseja apresentar um determinado acontecimento histórico e exprimir e divulgar a sua atitude política e ética em relação a ele, defronta-se com a difícil tarefa de o conseguir apenas através de formas visuais, *sans mots ni paroles*. Por isso, em tais circunstâncias, ele pode ser forçado a usar palavras, ou seja, "manchar" a pureza da imagem artística introduzindo elementos originalmente externos a ela, seja trazendo-a para o próprio espaço pictórico ou adicionando-a ao lado da dor. Aqui, é claro, o que está sendo referido é o título da pintura. Sem ele, o observador terá problemas para descobrir exatamente o que está acontecendo na cena que está olhando e determinar a localização geográfica exata e o momento histórico retratado na obra. O rosto de uma mulher inocente em sofrimento, ou de uma criança chorando e infeliz, uma vez pintada, tem um valor universal e transhistórico, enquanto a titulação de tal cena associa-se a uma situação única.

Artistas preocupados com injustiças sociais ou tragédias pessoais e coletivas de que testemunham frequentemente complementam suas obras pictóricas linguisticamente. Đorđe Andrejević Kun inscreveu os títulos de suas obras diretamente em suas telas, a fim de direcionar mais especificamente o público para o que está apresentando. Fê-lo em pinturas a óleo como *No pasarán* (1948) ou *Pela Paz, Pão e Liberdade* (1950). Na primeira tela, as palavras escritas na parte superior da composição indicam decididamente a mensagem pretendida. Sem esse slogan de conotações claras, a mulher com um rifle nos braços poderia ser percebida como uma figura feminina indeterminada portando uma arma.



Dorđe Andrejević Kun, *No pasarán*, 1949, Museu de Arte Contemporânea, Belgrado

Em uma das gravuras do mapa gráfico de Kun For Freedom, o título de toda a série está incluído em espanhol - “por la libertad”. A impressão em questão é não. 7, cuja descrição no mapa é: “Os espanhóis se unem para lutar, para defender a liberdade”. O credo do artista é claramente expresso e refletido em toda a obra estruturada narrativamente. Kun mudou-se para a Espanha em 1937 para participar da Guerra Civil como voluntário nas Brigadas Internacionais, e iria imprimir o mapa em 1939, após vivenciar o front e ao retornar à Iugoslávia.



Dorđe Andrejević Kun, “O povo espanhol se une para lutar e defender a liberdade”, *Pela Liberdade*, 1939.

As combinações de texto e imagens podem ser rastreadas até a tradição da emblemática, onde a pintura é combinada com os elementos linguísticos rotulados como *inscriptio* ou *motto* e *subscriptio* (VUKSAN, 2008, p. 9-11). É o caso da série de gráficos *The Disasters of War* de Francisco Goya, outra e mais antiga obra de arte visual socialmente envolvida fortemente relacionada com o mapa de Kun acima mencionado. Goya começou a trabalhar nesses gráficos em 1810, e eles estão repletos de cenas de atrocidades ocorridas durante a ocupação francesa da Espanha. Tanto o trabalho de Kun quanto o de Goya devem um pouco à estrutura do emblema (no gráfico “O povo espanhol está se reunindo para lutar ...” o texto inserido está na posição de *inscriptio*). Esse modelo serviu para tornar mais pronunciados seus atos de engajamento com caráter testemunhal.

Cada uma das imagens de Goya é seguida por um comentário específico no lugar de uma *subscriptio*. Por exemplo, “E não há ajuda” (no. 15). Os gráficos de Kun também são acompanhados por um guia que direciona os observadores ao significado de seu conteúdo. Um dos primeiros da série, intitulado “Eles estão atirando”, é vividamente descrito como uma cena em que as vítimas ficam “na frente da boca dos

canos dos rifles" (BIHALJI-MERIN, 1946, p. 3). Além disso, se os títulos das gravuras de Kun forem organizados em ordem e combinados, uma narrativa completa e arredondada é obtida, a qual, mais do que um contraponto às imagens gráficas, funciona como seu suplemento independente. Desta forma, elimina toda a ambigüidade da expressão visual em relação à mensagem ética ou política clara do artista. Em ambas as obras artísticas, em *The Disasters of War* e em *For Freedom*, a figura da vítima, e não do executor, é colocada em primeiro plano.



Francisco Goya, “E não há ajuda”, *Os Desastres da Guerra*, 1810–1820.

Um engajamento muito direto na arte e na literatura é incômodo, porque é muito intrusivo, agressivo. No caso de tal exagero ou unidireção, a obra é “morta” ao ser transformada em panfleto ideológico ou breviário moral, independentemente de se tratar de um acontecimento fictício ou não. Talvez o potencial da atitude indiretamente engajada na arte visual esteja no status ambivalente de suas mensagens, que não sobrecarregam o destinatário de maneira categórica e explícita. O ato visual mudo não deixa espaço não para o encanto, mas para o mistério, o que novamente estimula reflexões em que não há lugar para respostas unilaterais e claras, mas também para gaguejar de sentido.



Đorđe Andrejević Kun, “Eles estão atirando“, *For Freedom*, 1939.

O apelo social dos pintores é um problema. O artista visual como testemunha não fala em crime ou violência, mas também não os cala. O apelo é apelação - dirigir uma palavra, falar contra a injustiça, um título, um nome. Quando um artista visual intitula seu trabalho, ele marca o que está sendo visto e orienta esse ato em uma direção. Mas o próprio fato de o título ser apenas um dos elementos da pintura indica que se trata de uma totalidade artística cuja carga visual não pode ser totalmente suportada pelo elemento verbal apenas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIHALJI-MERIN, Oto. Jo lo vi.... In: KUN, Đorđe Andrejević. (Org.). **Za slobodu**, Beograd, Kultura, 1946, p. 3–4.

ČUPIĆ, Simona. Mapa grafika *Za slobodu* Đorđa Andrejevića Kuna. **Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti**. 43, 2015, p. 259–264.

LEVINAS, Emmanuel. La Transcendance des mots. In: **Hors sujet**, Montpellier: FATA MORGANA. 1987a, p. 213–222.

LEVINAS, Emmanuel. Reality and Its Shadow., In: **Collected Philosophical Papers**, trans. Alphonso Lingis, Dordrecht: Martinus Nijhoff. 1987b, p. 1–13. [La Réalité et son ombre. **Les Temps modernes**. 38, 1948, 771–789.]

MERLEAU-PONTY, Maurice. The Indirect Language. In: **The Prose of The World**, Trans. John O’Neill, Evanston: Northwestern University Press. 1973, p. 47–113. [“Le Langage indirect”, in: **La Prose du monde**, Paris: Gallimard, 1969, p. 66–160.]

MERLEAU-PONTY, Maurice. Eye and Mind. In: **The Primacy of Perception**. Trans. Carleton Dallery, Evanston: Northwestern University Press. 1964a, p. 159–190. [**L’Œil et l’esprit**. Paris: Gallimard, 1964.]

MERLEAU-PONTY, Maurice. Indirect Language and the Voices of Silence. In: **Signs**. Trans. Richard C. McCleary, Evanston: Northwestern University Press. 1964b, p. 39–83. [Le langage indirect et les voix du silence. In: **Signes**. Paris: Gallimard, 1960, p. 49–104.]

SARTRE, Jean-Paul. What Is Literature?. In: **“What Is Literature?” and Other Essays**. Trans. Bernard Frechtman. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988, p. 21–245. [Qu'est-ce que la littérature?. In: **Situations, II**. Gallimard, Paris, 1948, p. 55–330.]

SARTRE, Jean-Paul. The Wall. In: **The Wall**. Trans. Lloyd Alexander, New York: New Directions Publishing, 1975, p. 1–17. [**Le Mur**. Paris: Gallimard, 1939, p. 11–37.]

SARTRE, Jean-Paul. L’Artiste et sa conscience. In: **Situations, IV**. Paris: Gallimard, 1964, p. 17–37.

SARTRE, Jean-Paul. Unprivileged Painter. In: **Essays in Aesthetics**. Trans. Wade Baskin, New York: Philosophical Library, 1963, p. 60–77. [Le Peintre sans privileges. In: **Situations, IV**. 1964, p. 364–386.]

VUKSAN, Bodin. **Humanističke osnove amblematske literature: (XVI–XVII vek)**. Beograd: Per aspera. 2008.

**RECEBIDO EM: 31/08/2020**

**PARECER DADO EM: 23/10/2020**