

HARMONY KORINE: NOTAS SOBRE A POSSIBILIDADE DE UMA VANGUARDA NA ERA DO CONSUMO ESPETACULARIZADO

José Raposo¹

Resumo: A obra cinematográfica de Harmony Korine, autor com um percurso criativo ostensivamente exuberante e transgressivo, tem sido palco de um conjunto de experiências que se afiguram como parte de um projecto estético enigmático. A hostilidade com que Korine se dirige ao regime contemporâneo das imagens, quer pela renúncia de algumas das configurações clássicas do chamado aparato cinematográfico, quer pela contínua subversão das mitologias oriundas do culto da celebridade, anuncia uma tensão central na cultura contemporânea, e que pode ser enunciada da seguinte forma: numa época em que o capitalismo financeiro devorou todas as dimensões do real e em que a criação artística se rendeu ao dogma universal do espetáculo do consumo, como é que um conjunto de atitudes e políticas, que historicamente se têm mantido sob a alçada da problemática noção de vanguarda, podem ainda continuar a ter um valor operativo? Esta comunicação pretende abordar os filmes *Trash Humpers* e *Spring Breakers* justamente no contexto desse debate, apoiando-se em algumas ideias apresentadas por Hito Steyerl, nomeadamente na sua reflexão feita a partir da ideia de imagem pobre e degradada, e da ideia de *post cinematic affect*, proposta por Steven Shaviro.

Palavras-chave: vanguarda, celebridade, pós-modernismo

Contacto: jcmraposo@gmail.com

Introdução

O presente texto pretende apresentar algumas linhas de leitura de duas obras recentes do cineasta norte-americano Harmony Korine, explorando sucintamente um conjunto de reflexões que virão a ser desenvolvidas numa investigação de maior alcance. *Trash Humpers* e *Spring Breakers*, os filmes em questão, constituem dois momentos particularmente marcantes da sua produção artística, sugestivos de alguns aspetos da cultura contemporânea que aqui tenciono abordar: por um lado o impulso anti-estético, que se afigura como um dos princípios estruturantes de *Trash Humpers*, filme rodado em VHS e que desenvolve a partir dessa abordagem ao meio um programa-homenagem ao gesto niilista; e, por outro, a hiper-estilização do campo artístico, patente em *Spring Breakers* enquanto aproximação magnética ao prazer avassalador do

¹ Universidade de Coimbra

mundo do sensível. A tensão resultante deste cruzamento de políticas aparentemente contraditórias remete para a existência de algumas ansiedades relacionadas com a lógica da transgressão, designadamente no quadro de uma reflexão sobre um conjunto de atitudes e políticas que historicamente se têm mantido sob a alçada da problemática noção de vanguarda.

Assim, a obra cinematográfica de Korine, autor com um percurso criativo ostensivamente exuberante e transgressivo, é palco de um conjunto de experiências que se afiguram como parte de um projecto estético enigmático. Embora a imagem cristalizada do realizador seja aquela de provocador intempestivo - facto a que não será obviamente alheio a sua postura mediática -, em rigor que desde *Mister Lonely*, filme de regresso à realização após uma ausência de 8 anos e que assinala uma mudança muito significativa no seu discurso cinematográfico, que a insistência numa *marca de enfant-terrible* contribui apenas para um estreitamento do horizonte crítico em torno da sua obra. Pelo contrário, tanto o carácter significativamente heterogéneo da sua filmografia como a disparidade dos modos de produção apontam para uma posição ambígua e complexa em relação ao regime contemporâneo das imagens, merecedora de uma análise mais aprofundada.

É precisamente no contexto de reavaliação da carreira de Korine que autores como Benjamin Halligan e Duncan White analisam de forma crítica algumas categorias habitualmente associadas ao realizador. Halligan, referindo-se à progressiva movimentação na direcção do *mainstream* de autores com origens no underground ocorrida ao longo dos anos 1990, destaca o isolamento de Korine nesse contexto: “this shift to the mainstream by the Coens, Soderbergh, Jarmusch, Van Sant, Larry Clark, Lynch and others was tempered by one 'slight return': Harmony Korine, who, with his films *Gummo* (1997) and *Julien Donkey-Boy* (1999), went defiantly in the other direction.” (Halligan 2002, 152) Esta problemática “outra direcção” é discutida por White através da aproximação ao legado estético da vanguarda. Crítico de um enquadramento conceptual em volta daquilo que considera ser a sobrevalorizada associação entre Korine e Larry Clark, para o autor: “there should be some critical account

of how Surrealism, European naturalism and the post-war tradition of ciné-
ma-verité are brought to bear in his work” (White 2005, 115).

Quase uma década passada sobre aproximação de White, o espectro
nebuloso da vanguarda continua a ser uma presença vacilante na obra de
Korine; mais do que uma reavaliação da sua posição, o que se aqui pretende
discutir é a forma como o realizador re-articula práticas artísticas conotadas
com a vanguarda.

Como Paul Wood nota: “The 'avant-garde' is a term which pervades
writing about modern art, but is a radically unstable concept” (Wood 2002,
215). Esta instabilidade manifesta-se designadamente através de uma complexa
relação entre dois campos: por um lado, aquele de uma vanguarda
politicamente empenhada em transformar de forma radical a sociedade; e, por
outro, a noção de arte enquanto campo autónomo vocacionado para a produção
de efeitos estéticos (Ibidem).

O que aqui importa realçar será a existência de uma vasta multiplicidade
de práticas artísticas que articulam estas duas posições, sem que isso implique
uma divisão absoluta em dois campos. Murray Smith, no seu artigo “Modernism
and The Avant-Gardes”, coloca-se no cerne desta questão. Para o autor: “the
preservation of a sphere of autonomous artistic practice – that is, one guided
by internal processes of development, not by the demands of the social-
political order – becomes, paradoxically, a political gesture.” (Smith 1998, 397)

Não cabendo no âmbito do presente texto uma teorização exaustiva
sobre a vanguarda, sublinhe-se apenas a dificuldade em pensar, hoje, numa
prática artística verdadeiramente transgressiva. Num contexto cultural e
político onde é patente, como Mark Fisher observa “the widespread sense that
not only is capitalism the only viable political and economic system, but also
that it is now impossible even to imagine a coherent alternative to it” (Fisher
2010: 6), a ausência de uma prática artística assumidamente vanguardista será
talvez o reflexo das ansiedades existentes na dimensão utópica da imaginação.

Trash Humpers

Realizado com câmaras VHS e posteriormente editado com recurso a dois videogravadores, *Trash Humpers* surge como uma reacção às complexidades da produção de *Mister Lonely*. Sintomática de um certo desconforto em relação à própria natureza da produção cinematográfica, a dimensão artesanal do filme prefigura a posição ambígua de Korine, que se mantém à margem do próprio cinema independente. A utilização do VHS enquanto meio tem assim contornos de uma crítica com duplo alcance: como crítica da formação do discurso cinematográfico no seio da produção independente, caracterizada pelo realizador como sendo sufocante e ameaçadora da criação espontânea (Adams 2010); e como crítica ao regime contemporâneo das imagens, dominado pela alta definição da cultura digital.

Conceptualizado em torno da ideia de *found footage*, *Trash Humpers* é uma ode à dimensão criativa da destruição enquanto recusa de uma noção antropocêntrica de domínio humano sobre a natureza (Kendall 2012, 59). Com um registo fílmico próximo do documental, *Trash Humpers* é assim bastante fiel à premissa do título (em entrevista, Korine dirá que assim não o poderão acusar de enganar o público); com a narrativa reduzida a um conjunto de ideias, a força poética do filme resulta da articulação de uma iconografia violenta com dois aspetos marcantes: a degradação da qualidade da imagem aliada à presença material do filme-objecto.

Como o teórico Jonathan Walley observa: “the avant-garde cinema’s mode of production has been described in many ways: ‘personal’, ‘independent’, ‘amateur’, ‘artisanal’”. Para Walley a concentração de todas os aspetos da produção, desde a concepção da ideia original até à pós-produção, numa só pessoa, é umas das características da vanguarda enquanto modo de produção, citando ainda os exemplos de figuras como Maya Deren, Kenneth Anger e George Kuchar que para além dessas funções também atuaram nos próprios filmes. (Walley 2008, 186)

Korine é um dos “poetas do caos” que constitui o grupo de mascarados que encontra na vandalização sem rumo pelos subúrbios americanos a sua razão de ser, sendo aliás um dos principais instigadores das suas ações. *Trash*

Humpers mantém alguma aura daquela visão do artista enquanto criador, embora não a concretize de forma programática ou absoluta. A concepção do filme enquanto *faux object trouvée* é assim a principal marca da sua dimensão artesanal.

A abordagem ao filme enquanto objecto (edição limitada a 350 unidades feitas à mão por Korine) torna possível uma aproximação a algumas questões relacionadas com a especificidade do meio, que condicionaram de forma significativa a aproximação conceptual do cinema quer à vanguarda histórica, quer às práticas artísticas do pós-Segunda Guerra. O formalismo que preside às obras de cineastas com abordagens tão heterogêneas como Germaine du Lac ou Stanley Brakhage, inserido ainda no âmbito do projecto estético modernista apologista da purga de elementos impuros e estranhos à natureza do meio (Wees 2007, 183), não encontra aqui, contudo, acolhimento. Por outras palavras, *Trash Humpers* não se apresenta como uma exploração auto-reflexiva das propriedades do VHS, embora apoie parcialmente o seu discurso fílmico partindo da sua posição precária no regime mediático da imagem. Korine atribui ao VHS uma dimensão agressiva, que procura articular num gesto hostil dirigido àquilo que Hito Steyerl denomina como “a hierarquia contemporânea das imagens” (Steyerl 2012, 33). Para a autora, os traços fundamentais presentes neste sistema, acompanhando, aliás, uma sugestiva enunciação concedida em entrevista por Harun Farocki, são particularmente evidentes nas lojas de material eletrónico que exibem de forma ostensiva o seu fascínio pela alta resolução enquanto manifestação de uma ideologia pretensamente neoliberal (Ibidem). No tom que lhe é característico, Korine refere-se com desdém à estética da alta definição: “high-def reminds me of leprosy. (...) all of the lepers congregate on the umbrella of high-def. If you want to go swimming in the pores of a newscaster, now you can, and you can join that club.” Para Steyerl, aquela hierarquia é estabelecida justamente a partir dessa condição (ter ou não ter alta resolução), como se a sua ausência resultasse na castração do autor (Ibidem).

Em *Trash Humpers* a hierarquia contemporânea das imagens é ainda questionada através de uma proposta de reconfiguração da experiência

cinematográfica, agora distante da sala de cinema. A realocação do cinema para o espaço privado é manifestamente um dado adquirido, quer do lado da indústria, quer da perspectiva do espectador. Francesco Casetti recusa a noção de que essas realocações possam constituir uma nova experiência de cinema, colocando em evidência o seu carácter derivativo, ao manter como referente a experiência da sala de cinema (Casetti 2009). Seguindo esta linha de pensamento, o que Korine propõe não passará tanto pela rearticulação da experiência cinematográfica, mas antes pela inclusão do próprio aparato cinematográfico no seu discurso estético. Esta leitura contribui para uma aproximação à sua complexa atracção pela mitologia da cultura popular, que muitas das vezes – particularmente na generalidade da crítica cinematográfica – se fica pela recensão iconográfica.

Assim, Jean-Louis Baudry em dois ensaios sobre a dimensão ideológica do dispositivo cinematográfico, “Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparato Base” e “Dispositivo: Aproximações Metapsicológicas da Impressão de Realidade”, procede a uma análise de alguns dos “efeitos produzidos pelo cinema sobre o espectador” (Parente 2007, 6), que se afiguram relevantes para uma reflexão de alguns aspetos da obra de Korine, muito em particular no caso de *Trash Humpers* e *Spring Breakers*.

Uma das ideias centrais apresentadas por Baudry é aquela de que os mecanismos de identificação do espectador estão mais relacionados com o dispositivo que produz o espectáculo, aqui entendido num sentido amplo de forma a incluir aquilo que o autor designa como aparato ou aparelho base (termo essencialmente relacionado com a materialidade do filme, elaborado em articulação por um lado com a condição de espectador e, por outro, com um desejo de ilusão). Para o autor, esta dimensão ilusória do cinema contribui de forma decisiva para a afirmação da ideologia burguesa. A leitura de André Parente do sistema conceptual de Baudry do cinema enquanto máquina de simulação, semelhante a um Matrix (Ibidem) é aqui relevante, na medida em que torna explícito o alcance da utilização do VHS em *Trash Humpers*.

Sob este ponto de vista, e atendendo à concepção do filme enquanto 'objecto encontrado' proposta por Korine, uma das possíveis conclusões que

daí se podem retirar prende-se com a aproximação ao gesto anti-estético enquanto parte de um programa crítico em relação aos limites da representação. A aniquilação da condição tradicional de espectador e a subversão da expectativa de ilusão operadas pela materialidade do objecto, encontram deste modo propósito comum com a degradação propositada da imagem. Steyerl define a imagem pobre do seguinte modo:

The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletariat in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. (...) The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletariat in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. (Steyerl 2012, 32)

Trash Humpers reproduz de forma exemplar a lógica deste argumento; a sua existência em VHS, a sua materialidade aliada ao seu conteúdo iconográfico, constituem uma disrupção no sistema de circulação de imagens.

A evidente falta de realismo das máscaras utilizadas sugere ainda uma certa ressonância conceptual, como se de facto *Trash Humpers* fosse o lado negro da iconografia Pop. No contexto da filmografia de Korine, *Trash Humpers* equivale, pois, ao grau zero da representação, a uma tentativa de aproximação à desfiguração do real: encontrando-se no polo oposto de *Spring Breakers*, acaba por manifestar a mesma ansiedade em relação aos mecanismos de produção do real.

Esta abordagem negativa é, sublinhe-se, aparentemente desprovida de qualquer ambição política. A herança dadaísta onde *Trash Humpers* se insere é emblemática da dificuldade em aproximar Korine de um universo de preocupações estéticas que possam ser interpretadas enquanto manifestação de um discurso orientado para uma posição crítica.

Spring Breakers

Quando nos momentos finais do filme *Candy* medita sobre a experiência de *spring break*, o sentido da transformação é claro: "It was more than just having a good time. We're different people now. We see things differently. More colors, more love, more understanding". A dúvida, contudo, permanece: o que é que as personagens viram que nós, espectadores, não fomos capazes de ver? O *slow-motion* da sequência sugere-nos um paradoxo: as imagens do filme vão-se esgotando à medida que tiros de metralhadora vão sendo disparados, os néons alucinantes rendem-se à noite, de um negro absolutamente vazio e nulo; porém, em *off*, ..."more colors, more love, more understanding..."

Uma das estratégias recorrentes do filme prende-se justamente com as dissonâncias entre o que se vê, e aquilo que se ouve; esta ruptura da diegese fílmica destabiliza o sentido da narrativa, tornando-se assim num dos suportes de um programa de constante renegociação entre um registo figurativo, e outro tendente à abstração.

Referindo-se à presença no elenco de duas estrelas pertencentes ao universo da Disney, Selena Gomez e Vanessa Hudgens, Korine justifica a escolha das atrizes em função da sua qualidade de representantes da ideologia e mitologia da cultura popular norte americana, procurando desse modo contrariar as expectativas criadas pelo tipo de papel a que são normalmente associadas. (Raskle 2013)

Para Steven Shaviro, a rearticulação da presença da estrela insere-se num conjunto de efeitos produzidos pela emergência de um regime mediático, pós-cinematográfico, no qual cinema e televisão já não se encontram numa posição cultural dominante (Shaviro 2010: 1-2). Para o autor, esta é uma tendência evidente em produções recentes, nomeadamente nos casos de videoclips *Corporate Cannibal* ou ainda no caso dos filmes *Boarding Gate* e *Southland Tales*:

Jones, Argento, and Timberlake are all perturbing presences, exemplary figures of post-cinematic celebrity. They circulate endlessly among multiple media platforms (...), so that they seem to be everywhere and nowhere at once (Shaviro 2010, 8-9)

Gomez e Hudgens parecem funcionar de igual modo neste regime de celebridade pós-cinematográfica. O alcance deste gesto em Korine é crucial: por um lado, intensifica a produção de afeto mediante a transfiguração iconográfica da estrela, isto é, torna-se parasita dos mecanismos do regime mediático que Shaviro designa por “machines for generating affect” (Ibidem); por outro, constitui uma aproximação potencialmente subversiva ao regime do espectáculo, aproximação essa que encontra algum paralelo no discurso visual de alguns artistas dos anos 1980.

As estruturas de identificação típicas do regime do espectáculo, nomeadamente aquelas do prazer escópico, voyeurístico e patriarcal que Hal Foster identifica na prática artística de Robert Longo (Foster 1985, 92), constituem-se assim num dos aspetos mais problemáticos em *Spring Breakers*. A reflexão de Foster sobre o modo de funcionamento do espectáculo é, pois, muito relevante:

(...) unlike a typical representation which works via our faith in its realism, spectacle operates via our fascination with the hyperreal, with perfect images that make us 'whole' at the price of delusion, of submission. We become locked in its logic because spectacle both effects the loss of the real and provides us the fetishistic images necessary to deny or assuage this loss. (Ibidem, 83)

É neste contexto que *Spring Breakers* se insere numa tradição artística que aborda o espectáculo enquanto discurso artístico legítimo. Para Foster a estratégia da "utilização dos clichês" contra si mesmos é um problema bastante específico da arte moderna, ensaiando assim o colapso do campo da arte em relação ao campo dos média (Ibidem, 28). Para o autor, artistas como Sherrie Levine e David Salle ao partirem do estereótipo e daquilo que o autor denomina de imagem banal, procuram assim, implodir o próprio clichê (Ibidem, 28-29). As observações de Foster, feitas em contexto de uma reavaliação da vanguarda perante o domínio do espectáculo em meados dos anos 1980, são pois muito pertinentes para uma obra como *Spring Breakers*.

Korine incorpora estas preocupações no filme, inserindo-as num discurso cinematográfico hiper-estilizado, nitidamente orientado para provocar uma experiência avassaladora no espectador. O afeto que Shaviro apresenta enquanto produção de um regime mediático pós-cinematográfico é assim central para Korine, na medida em que direciona a experiência cinematográfica no sentido de uma experiência puramente visual, onde quer o conteúdo narrativo ou sistema de signos possam ser apresentados de forma tendencialmente abstracta.

Para o realizador, não se tratará apenas de implosão, mas sim de transcendência. O filme nunca deixa de ser aquilo que é - um espectáculo sobre a *spring break* - mas através da articulação de múltiplos referentes oriundos da cultura popular, Korine parece querer produzir uma visão utópica da existência. Em suma, a utopia em *Spring Breakers* manifesta-se de forma desconcertante, mediante a construção de um universo-filme recetivo (como se auto-consciente) aos desejos dos personagens, incapazes de pensar um mundo para além da cultura popular.

Notas Finais

A destruição niilista e o hedonismo híper-normativo são dois pólos em constante intersecção na obra de Korine. A dimensão artesanal da obra e o gesto dadaísta de *Trash Humpers* situam o realizador numa linhagem de práticas vanguardistas, agora relocalizadas para um contexto cultural e económico bastante diversos daqueles que lhes deram origem. A reação de Korine é agora em relação ao regime da Imagem, totalizadora do Real. O espectáculo avassalador de *Spring Breakers*, ao fazer eco de aproximações mais radicais à ontologia do espectáculo, posiciona-se de forma problemática em relação ao fascínio da imagem. Longe de tentar anular a estrutura do espectáculo, Korine assume-a na qualidade de modelo discursivo. De forma algo surpreendente, é justamente por se colocar "dentro do espectáculo" que Korine procura transcender o sistema de significação que procura construir ao longo do filme.

BIBLIOGRAFIA

- Adams, Sam. 2010. "Harmony Korine". Acedido a 10 de Maio de 2014. <http://www.avclub.com/article/harmony-korine-41321>.
- Casetti, Francesco. 2009. "Filmic Experience". *Screen* 50 n°1: 56-66
- Fisher, Mark. 2010. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Winchester, UK: Zero Books.
- Foster, Hal. 1985. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend, Wash.: Bay Press.
- Halligan, Benjamin. 2002. "What is Neo-Underground and What Isn't: A First Consideration of Harmony Korine". In *Underground USA Filmmaking Beyond the Hollywood Canon* editado por Xavier Mendik e Steven Jay Schneider, 150-60. London: Wallflower.
- Kendall, T. 2012. "Cinematic affect and the ethics of waste". *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 10: 1, 45-61.
- Parente, André. 2007. "Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo". In *Estéticas do Digital: Cinema e tecnologia* editado por Manuela Penafria e Índia Mara Martins pp. 3-32. Covilhã: Livros LabCom.
- Ralske, John. 2013. "Narcotic Harmony: An American provocateur wages a war against the senses with Spring Breakers." Acedido a 10 de maio de 2014. <http://www.moviemaker.com/interviews/narcotic-harmony-american-provocateur-wages-warsenses-spring-breakers-by-josh-ralske/>.
- Shaviro, Steven. 2010. *Post-Cinematic Affect*. Winchester, UK: Zero Books.
- Smith, Murray. 1998. "Modernism and the Avant-Gardes". In *Oxford Guide to Film Studies* editado por John Hill e Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press.
- Stephenson, Hunter. 2010. "Interview: Harmony Korine on Trash Humpers, Manhattan's Appetite for Double Down Sandwiches, and the Time He Met Shaquille O'Neal". Acedido a 10 de maio de 2014. <http://www.slashfilm.com/interview-harmony-korine-on-trash-humpers-manhattans-appetite-for-double-down-sandwiches-and-the-time-he-met-shaquille-oneal/>.

- Steyerl, Hito. 2012. *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press.
- Walley, Jonathan. 2008. "Modes of Film Practice in the Avant-Garde". In *Art And The Moving Image* editado por Tanya Leighton. London: Tate Pub.
- Wees, William. 2007. "Light-Play and the Aesthetics of Avant-Garde Film". In *Avant-Garde Film* editado por Alexander Graf and Dietrich Scheunemann. Amsterdam: Rodopi.
- White, Duncan. 2005. "Seeing or Believing: Harmony Korine and the cinema of self-destruction". *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* Volume 3 Number 2, 115-2.8
- Wood, Paul. 2002. "Modernism and the Idea of the Avant-Garde" in *A companion to Art Theory* editado por Paul Smith e Carolyn Wilde. Oxford: Blackwell