

A arte para além da Estética: arte contemporânea e o discurso dos artistas*

Luzia Gontijo Rodrigues**

119

Artefilosofia, Ouro Preto, n.5, p. 119-131, jul.2008

A arte no regime da estética¹

Essa é uma relação estabelecida estrategicamente a partir do século XVIII em um cenário marcado pela crescente racionalização, secularização e desmistificação do ambiente social, político e econômico nessa nova era de domínio da burguesia. Em seu nascimento, a estética nos ensinou que a obra de arte respira a mesma atmosfera dos mais elevados valores morais e filosóficos da cultura. Completamente autônoma e auto-fundante, ela carregaria em si mesma seu fim, defendendo-se assim dos perigosos influxos que emanavam daquele reino onde imperam as leis da utilidade, dos afetos e disputas políticas, dos interesses mesquinhos mundanos.

Sem utilidade e imune ao contingente, a obra de arte encontra na ideologia da estética uma proteção numa época de avanço rápido da mercadoria e do mercado, com seu princípio homogeneizante, capaz de reduzir todas as diferenças em identidades abstratas. Ela se distancia, pois, das submissões próprias tanto à dimensão fenomenal – em que imperaria a implacável lei da causalidade – quanto à arena política – onde vigoram as paixões e os interesses.

A estética parece oferecer a possibilidade de uma experiência de transcendência em um mundo laicizado e racionalizado, que expulsou o sentimento religioso para as margens dessa pólis burguesa, onde vigoram as leis abstratas e impessoais do mercado. Na ideologia do gosto estético, a obra de arte aparece como que envolta em uma misteriosa aura que lhe garante uma unidade idealizada, plena de propósito, graças ao feito genial chamado “criação artística”. Um conceito-chave nesse esquema é o de contemplação.

Em uma breve análise que faz da mutação da obra de arte, Gerard Lebrun lembra que a noção kantiana de “prazer puro”, como próprio do caráter estético de um objeto, pretende garantir que o território do artístico esteja protegido da voracidade de interesses e paixões, que sempre buscam imprimir nos objetos suas marcas de poder. Serão garantidas à obra de arte as mesmas prerrogativas do sagrado, em um mundo agora dessacralizado: a tarefa da “bela aparência” artística é a de nos libertar da aparência sensorial, impura, grosseira, dirá Hegel. Assim, a representação artística é, à sua maneira, uma negação sorrateira do sensível, pois por ela, através dela, graças a ela, o sensível se transforma a nossos olhos naquilo que ele não é.

* Esse tema foi por mim apresentado, em uma versão resumida, no Colóquio Estéticas do Deslocamento, realizado na UFMG em maio de 2007

** Professora da Escola Guignard da UEMG. E-mail: luziagontijo@terra.com.br

¹ Jacques Rancière emprega o termo “regime estético”, distinguindo-o tanto do que ele denomina “regime ético da imagem” como do “regime representativo”. Emprego essa expressão em um sentido que, embora não em contradição com seu uso por Rancière, não está delimitado pelas mesmas características: cf. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

No quadro de um mestre holandês não é a exata reprodução dos objetos o que nos agrada: é que a ‘magia da cor e da iluminação’ transfigura as pobres coisas naturais que são representadas; é que as cenas prosaicas de quermesses e bebedeiras são metamorfoseadas num ‘domingo da vida’; é que a ‘bela aparência’ torna fascinante o que na vida nos deixava indiferentes.²

O tratamento dado, a seguir, à arte contemporânea pressupõe a ruptura com o “regime da estética” e será preciso especificar melhor o conceito que adotei e o que essa noção implica e abarca. O domínio da estética se constituiu ao longo de pelo menos três séculos, a partir dos inícios da Renascença, para ser finalmente consolidado na geração romântica posterior a Kant, entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do XIX. A análise que se segue visa apresentar de forma sucinta os elementos constitutivos do novo cenário da emergência desse tipo de discurso teórico que tomou para si a tarefa de compreender e legitimar filosoficamente o fenômeno artístico. Esses elementos sofreram profundo abalo no “regime da arte contemporânea” ao surgirem as vanguardas históricas³ do início do século XX, especialmente os movimentos como dadaísmo, futurismo e surrealismo, e da instauração do “gesto de Duchamp” com seus *readymades*⁴.

Em primeiro lugar, trata-se da lenta, mas inescapável, separação entre a esfera da artesanaria e de produção de objetos de uso e consumo e a da produção de objetos de arte. De um lado, permanecem produtos vinculados às necessidades da vida cotidiana e ao funcionamento das cidades, objetos utilitários, indiferenciados, já que intercambiáveis entre si. Do lado oposto, estão os produtos da criação do artista, objetos únicos, não utilitários, cujo destino é alimentar a alma. Embora uma tal divisão possa soar natural, deve-se ter em mente que ela não existia na cultura ocidental antes da Renascença.

Tanto para a cultura grega como para a romana e para a herdeira delas, a Idade Média cristã, as noções de *tekné* (para os gregos) ou *ars* (para os romanos) – e ainda na sua tradução medieval, artes mecânicas – abrangiam todos os objetos produzidos pelo trabalho humano, o que inclui a concepção de transformação da matéria bruta disforme ou natural. Não se pode esquecer que também essas culturas conheceram a separação entre produtos do trabalho manual e produtos do espírito, que sempre foram considerados os mais nobres fins aos quais deveriam se destinar os homens livres e, claro, de poder. No entanto, nada que fosse produzido com as mãos ou implicasse o corpo poderia pertencer a tal categoria. Entre os mais nobres fins, a poesia, a retórica, a filosofia, a matemática e a música, artes do pensamento, do espírito, capazes de ensinar ao jovem que a elas se dedica qual o verdadeiro destino do homem superior: libertar-se das urgências impostas por sua existência imanente para realizar sua autêntica vocação como ser de pensamento, de razão e de espírito. Guardadas as diferenças que separariam a cultura gre-

² LEBRUN, Gérard. A mutação da obra de arte. In: *Arte e Filosofia*. Cadernos de Textos 4. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 21-31, aqui citando trecho da *Estética* de Hegel, p. 25.

³ Emprego o termo “vanguardas históricas” seguindo a importante análise e terminologia de Peter Bürger sobre a ruptura produzida por um grupo de movimentos artísticos em relação ao esteticismo da arte moderna, entre eles Dadaísmo, Futurismo e o primeiro Surrealismo: cf. BÜRGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

⁴ Sobre a “ruptura Duchamp”, cf. CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2005.

ga clássica daquela do império romano e da posterior cristandade medieval, pode-se dizer que as une o fato de a arte existir nelas apenas dentro do regime dos valores éticos, políticos e teológicos, e a serviço de fins estabelecidos por esses valores⁵.

No entanto, ao longo de algumas centenas de anos, desde o início da Renascença, a arte se tornou uma atividade especial e se opôs, ao menos, em esfera claramente distinta, às outras atividades de produção de objetos. Ela se afirma como uma experiência espiritual mais do que como um conjunto de objetos e produtos. Mas que tipo de experiência espiritual é essa que agora envolve esses objetos de não-uso chamados arte? Ela se caracteriza por uma curiosa mescla de elementos advindos do universo da religião com outros característicos das estruturas simbólicas produzidas pelo movimento de ascensão e afirmação da burguesia em um espaço de poder agora laicizado. Essa é a curiosa síntese que forja a contemplação estética, herdeira mundana da reverência e da veneração dirigidas à imagem sagrada.

Faz-se necessário enfatizar a relação de co-pertencimento entre o que designei “regime da estética” e a plena afirmação do capitalismo e do Estado burguês. Não seria concebível esse novo lugar que a arte começa a conquistar, não fosse a marcha inelutável da Revolução Industrial, que conduziu a uma progressiva substituição da mão-de-obra artesã (trabalho manual) pela proletária (trabalho mecânico e produção em série). Os objetos produzidos pela indústria, com sua característica de indistinção, tornaram-se cada vez mais distantes dos produzidos pelas mãos de um artista. Nestes se podem encontrar claramente traços distintivos a separar as obras de um autor das de outro, ou mesmo a separar uma obra de outra em um mesmo atelier. Cada uma delas é um objeto único, marcado pelo mistério da genialidade, esse atributo do inominável, que passou a distinguir a criação artística⁶.

Também um outro aspecto importante deve ser destacado, no que tange a esse co-pertencimento. Com a afirmação do poder da burguesia, especialmente na França nas décadas seguintes à Revolução Francesa, surgiu o que designamos como o espaço de “publicização” da arte, um neologismo que une as idéias de espaço público e laico e de exibição, de “visibilidade pública” e para o público. Surgem os museus, as casas de ópera, os teatros, e se consolidam as exposições de arte. Todos esses novos espaços têm um traço em comum: a experiência da obra de arte se afirma como um direito de todos e como reivindicação da burguesia. As obras de arte, óperas e representações teatrais eram até então circunscritas, com raras exceções, a espaços privados, fossem dos monastérios, dos palácios reais ou da nobreza, ou das propriedades da elite burguesa. O acesso a elas se tornou então tema dos embates políticos nesse cenário de afirmação das emergentes classes médias urbanas e da burguesia⁷.

Exatamente nesse espaço identificado com a idéia de *Öffentlichkeit* (espaço público) – como os alemães a entendem, e já Kant a defendera em seu opúsculo “Resposta à pergunta: Que é

⁵ Cf. RANCIÈRE, *op. cit.*; Jacques Leenhardt fala da “irresponsabilidade da imagem”, para se referir a esse estatuto no qual a obra de arte só existia como parte integrante das instituições do poder simbólico: cf. LEENHARDT, J. Duchamp. Crítica da razão visual. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994, p. 339-350.

⁶ Cf. COCCHIARALE, Fernando. O espaço da arte contemporânea. In: *Sentidos e arte contemporânea. Seminários internacionais Museu Vale do Rio Doce II*, 2007, p. 181-189.

⁷ Sobre a relação entre museus, instituições públicas de arte, e a consolidação do Estado nacional burguês, cf. PREZIOSI, Donald. The art of art history. In: PREZIOSI, D. (ed). *The art of art history: A critical anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 507-525. Na mesma obra, em um texto sugestivamente intitulado “O museu de arte como ritual”, Carol Duncan discorre sobre a consolidação desses espaços para a arte, mostrando como eles foram intencionalmente planejados para se assemelharem o mais possível aos palácios e templos religiosos, traindo uma vontade ideológica de

'Esclarecimento' (*Aufklärung*)?', de 1783 – foram instauradas as “instituições da arte”⁸, que inauguram a modernidade: museus, casas de ópera, crítica de arte, história da arte. Formou-se uma techedura que garantiu um novo status ao objeto de arte e ao próprio artista. E tudo isso é parte de uma nova mentalidade que irmana a prática de expor objetos para a contemplação, a crença no poder crítico da razão para explicar todos os fenômenos, inclusive a criação artística, e a crença no progresso histórico dotado de sentido imanente, abarcando todos os fatos da cultura. Se notarmos bem, o forno que funde essas crenças numa liga é o da nascente ideologia da estética, garantindo um espaço diferenciado, distanciado, para a arte.

A mesma era que preparou o nascimento da teoria da estética produziu um interesse cada vez maior em galerias, museus públicos, espetáculos de ópera e tornou o espaço de “publicização” da arte corolário da invenção da estética e sua apologia ao “desligamento”⁹ da arte em relação aos poderes políticos, religiosos e morais. Assim como o Esclarecimento (*Aufklärung*) compreende necessariamente um território bem delimitado de “publicização”, que em termos ideais garantiria autonomia para as idéias, para o pensamento, para a construção do saber científico, para a política, foi com ele também que se produziram os discursos em defesa da criação de uma esfera à parte para a arte e suas criações. Autonomia da arte e também da estética.

Mas que se entenda bem que autonomia. Naquele momento, refere-se à ruptura em relação à tutela milenar imposta pela Igreja e por sua teologia aos fatos sociais: a política, a moral, as leis de governo da cidade, a relação com os produtos feitos pela “indústria” humana, inclusive os objetos que chamamos de “arte”. Nesse ponto, se alcança mais um dos elementos constitutivos do que chamei “regime da estética”: a emergência da razão crítica¹⁰. Ela levou à ruptura do princípio de autoridade que vigorou em todos os domínios desde a Idade Média e que fizera da teologia cristã o centro gravitacional em torno do qual girava, e com o qual ganhava sentido, todo saber, conhecimento e criação humanos.

Na origem dessa revolução encontra-se Descartes. Embora não se tenha ocupado de uma reflexão significativa sobre a arte, a ele deve ser creditada a gênese da autonomia estética. Ela só se tornou possível quando o sujeito pensante ganhou contornos nítidos, como senhor e criador de suas próprias representações. Sem o reconhecimento do papel absolutamente autônomo do *cogito*, instaurador de um sujeito guiado apenas por sua própria razão, seria impensável passarmos do regime técnico das belas artes, baseado em avaliações objetivas, para o regime da estética, fundado na experiência subjetiva da obra de arte e da beleza¹¹. Não se poderia aventar a hipótese de uma estética sem que as idéias de criação autônoma e de sujeito criador não estivessem consolidadas. Mais ainda do que isso, falar em autonomia da estética significa que o sujeito de percepção e sensibilidade e suas experiências se

conferir aos produtos ali exibidos a mesma aura sagrada e superior que envolvia todos os objetos e procedimentos no espaço simbólico daqueles últimos: DUNCAN, Carol. The art museum as ritual. In: PREZIOSI, *op. cit.*, p. 473-485.

⁸ Cf. CAUQUELIN, *op. cit.*

⁹ Emprego o termo “desligamento” para designar esse longo processo pelo qual a ciência, a razão e o indivíduo mesmo se libertam das tutelas da metafísica teológica. A desintegração da síntese teológica medieval pelos poderes da ciência, da expansão da filosofia crítica e empirista e, sobretudo, pela expansão da economia burguesa produz como efeito a autonomia dessas diversas esferas que passam a constituir seus próprios discursos legitimadores. Isso ocorre com a economia, com a mora, com a ciência, claro, e também com a arte.

¹⁰ Cf. JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999, p. 83 ss; também, OSÓRIO, Luiz Camilo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

¹¹ Sobre isso, cf. JIMENEZ, *op. cit.*, p. 51ss.

tornaram mais importantes do que o fato objetivo da obra e os princípios que regiam esse objeto de beleza.

Como destaca Jimenez, o projeto de Descartes, afirmado com veemência nas últimas linhas do *Discurso do método*, exaltando o homem a se tornar “senhor e dono da natureza”, marca um dos mais importantes momentos de desligamento do pensamento teológico escolástico¹². Por “natureza” devemos entender não apenas os fenômenos físicos, químicos e biológicos, mas igualmente os que são regidos pelas paixões, desejos e fantasias. No entanto, uma tal submissão dos fatos humanos à onipotência do *logos*, admitia Descartes, não podia dar conta das razões do belo. Essa curiosa fissura num dos mais ambiciosos sistemas filosóficos dos tempos modernos teve o efeito de alimentar mais de um século de debates em torno da arte. A questão básica transmitida por Descartes a seus sucessores é simples: se o belo não é mensurável pela razão; se mesmo esta, que é o mais eficaz instrumento de pesquisa da verdade, nada pode ensinar sobre o fato da criação artística; se não podemos contar com a razão para compreender seja o fenômeno da criação da beleza, seja sua percepção, como nos acercarmos do acontecimento da arte? Devemos acreditar que a criação artística se encontra acima de quaisquer regras e, portanto, inacessível à razão? Ela está sujeita à técnica ou ao gênio? Eis uma questão fundamental para que se justifique o sentido do ensino das artes e das instituições que o promovem.

A época clássica, sucessora de Descartes, foi responsável por consolidar esse território de discursos e debates sobre a arte, transformando-se numa espécie de laboratório de idéias, categorias, conceitos, que permitiram a emergência, no século XVIII, de uma área de conhecimento chamada Estética. O legado filosófico de Descartes assegurava estarem os fenômenos da arte e do desfrute do belo circunscritos por um relativismo do gosto, por se tratarem de experiências regidas pela fantasia, memória e bagagem individual de cada indivíduo. Ora, aceito tal pressuposto, não se pode pretender estabelecer medidas para o belo, sendo este um território vedado ao cálculo e ao conceito, ou seja, aos elementos universais constitutivos da ciência.

O arco de tempo que vai de Descartes a Kant deve ser reconhecido como do surgimento de uma razão estética e da autonomia dessa esfera de saber. É a época de consolidação das “belas artes” e da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, fundada em 1648; também das disputas travadas entre os partidários do desenho e da cor, que opuseram Le Brun, protegido do ministro Colbert, Freát de Chambray e Philippe de Champaigne, de um lado, como defensores de Poussin, e, de outro, Roger de Piles, defensor de Rubens e dos poderes maquiadores da cor¹³. Importante destacar no contexto que precede a fundação da Estética propriamente dita o fato de se mesclarem no discurso da arte elementos ideológicos, políticos e morais, sempre confundidos com as questões de gosto e da propriedade da beleza. Sobre isso, é sugestiva a observação de Friedländer, dando

¹² Cf. JIMENEZ, p. 52.

¹³ Sobre as inúmeras teorias que floresceram no século seguinte à morte de Descartes e que acompanham a afirmação do poder da Academia Real, cf. JIMENEZ, *op. cit.*; também LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. Rio de Janeiro: Siciliano, 1997.

conta de como a arte francesa se desenvolveu desde esse embate que opôs os partidários de Rubens aos de Poussin:

A batalha entre os *poussinistes* e os *rubénistes*, que em fins do século XVII produziu toda uma literatura de ásperas diatribes (mais que a famosa *querelle des anciens et des modernes* do campo literário) é parte dessa luta maior – na verdade, o primeiro conflito aberto. Pois, embora as discussões se relacionassem, aparentemente, às questões técnicas e visuais – desenho versus cor, placidez versus movimento, ação concentrada em poucas figuras versus dispersão das figuras – a verdadeira batalha era entre disciplina e moral, de um lado, e, de outro, afrouxamento amoral das normas e irracionalismo subjetivo. A continuação dessa amarga clivagem, que chega ao século XIX, expressa-se na amarga rivalidade entre Ingres e Delacroix. Mesmo para eles, o verdadeiro problema não era apenas o das meras regras formais. Para Ingres, Delacroix, como um gênio que encarnava o colorismo, era a própria figura do demônio (...) Ingres era o auto-intitulado protetor não apenas do linearismo e da tradição clássica, mas também da moral e da razão. De forma bastante estranha, no credo acadêmico mais radical, a linha e a abstração linear encarnavam algo pleno de significado moral, legítimo e universal, e qualquer concessão ao colorismo e ao irracional era uma falha moral que devia ser combatida com todo rigor.¹⁴

Para concluir esse breve mapeamento do “regime da estética” seria necessário apenas enfatizar que a constituição de uma disciplina filosófica cuja identidade se faz pelo discurso sobre a arte se ligou historicamente com a pretensão de criar para ela uma esfera protegida de incursões alheias ao artístico. Nessa tarefa, pode-se dizer que a estética exerceu uma vontade de poder importante ao criar e fomentar discursos legitimando duas das principais idéias desde então sempre associadas à arte: a de que ela exigiria um “encontro subjetivo”, através da experiência da contemplação, e a de que uma tal experiência integraria o conjunto das experiências espirituais, através das quais o indivíduo se ergueria da perigosa imersão na mera corporalidade e nos afazeres comezinhos da vida cotidiana, sendo alçado aos mais nobres fins a ele destinados. Observe-se que ambas as idéias têm a marca característica da rejeição à corporalidade e a tudo que esta envolveria, um dado nada desprezível quando se pretende considerar justamente os discursos dos artistas no “regime da arte contemporânea”, momento em que o corpo e suas adjacências assumem lugar de destaque.

Nesta análise não pretendo sugerir que os fatos da arte e seus produtos deveriam ser protegidos do pensamento teórico e do discurso por ele proferido. Ou, ainda, que o artístico não se prestaria ao discursivo, sendo inerentemente rebelde às tentativas

¹⁴ FRIEDLÄNDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001, p.15/6.

de digressão filosófica. Certamente não é essa a tese que persigo, mas sim que pensamento e discurso, no caso da arte, deverão ser estabelecidos no próprio *locus* arte e por seus atores, o que não significa desautorizar o diálogo entre diferentes envolvidos, sejam eles críticos, pensadores sociais, psicanalistas, historiadores ou filósofos. Significa, sim, defender que a prerrogativa do poder deve caber aos que estão diretamente envolvidos no fazer da arte e não aos que dela se aproximam pela teoria. Prerrogativa de poder aqui se diz: discurso.

A arte liberta da estética

Um dos mitos mais persistentes da cultura ocidental é o do artista excepcionalmente dotado, mas inarticulado. Nem mesmo o desmentido imposto por um século de escritos teóricos e críticos de artistas, em especial desde a segunda metade do século XIX, parece arrefecer a romântica imagem do artista como um tipo muito superior às limitadas convenções sociais e, por isso mesmo, como alguém alçado para além das limitações da linguagem, diretamente expressando a própria força criadora da natureza. Na introdução à obra *Blasted Allegories*, Brian Wallis¹⁵ defende ser essa “vontade de silêncio” inerente à história do modernismo uma imposta repressão do verbal em favor da direta percepção visual, processo que, deve-se acrescentar, é constitutivo da própria teoria estética.

Em lugar do silêncio, mas igualmente recusando o lugar convencionalmente estabelecido pelo discurso de autoridade pela tradição discursiva ocidental, Wallis sustenta que os escritos de artistas contemporâneos revelariam uma postura de “estar entre” pontos pré-fixados, num papel do “menor”. Retomando uma sugestão de Gilles Deleuze e Félix Guattari, ele lembra que essa é uma construção discursiva na qual uma linguagem local seria empregada de forma a desafiar ou perturbar estruturas e confianças solidificadas pela linguagem dominante. Segundo tal análise, esse tipo de escrito não pretenderia atender às formas convencionais da cultura “maior”, estabelecendo um tema [*subject*] unificado ou assegurando a primazia do individual. Em lugar disso, tema/sujeito [*subject*] dariam lugar a colagens coletivas de enunciação¹⁶. Em vez da coerência usual dos textos teóricos, esses escritos apresentariam uma forma fragmentária, inconclusiva e quase sempre interpenetrada por outros textos. Substitui-se a onipotência do autor, sua autoridade identificada como o lugar da criação, uma coletividade de vozes e histórias já existentes e “já escritas”, por um conjunto de condições sociais e políticas¹⁷.

Kristine Stiles, na apresentação da obra *Theories and documents of contemporary art*, também uma coletânea de discursos de artistas, critica duramente esse tipo de abordagem. Toma a afirmativa de Wallis como ponto de partida para questionar os intérpretes de uma suposta perda de autoridade autoral: “mas se os autores não têm autoridade sobre a relação entre suas obras e suas idéias, quem teria?”, pergunta ela. Empregando claramente a estratégia de vol-

¹⁵ WALLIS, Brian. Telling Stories: A fictional approach to artists' writings. In: WALLIS, Brian (Ed.). *Blasted Allegories*. Cambridge: The MIT Press, 1989.

¹⁶ Cf. WALLIS, p. xiii.

¹⁷ Cf. WALLIS, p. xiv.

tar à pergunta genealógica contra os teóricos que defenderam a “morte do autor” – um tipo de procedimento por eles muito apreciado –, Stiles indaga: “o que significa negar a autenticidade do artista como sujeito de seu próprio discurso?”¹⁸

Se produzir conhecimento é necessariamente assumir uma posição superior ante o objeto sob observação e transformá-lo em fato estável, passível de ser dominado, o cenário das teorias da arte nas últimas décadas do século XX teria revelado uma clara afirmação de superioridade da teoria sobre o fato artístico, segundo a autora. No caso específico dos escritos de artistas, a estratégia foi freqüentemente a de negligenciar, para enfraquecê-lo, o poder de um discurso produzido por aqueles que, historicamente, carregam o estigma da “não-razão”, da “não-coerência”, da incapacidade de oferecer fundamentação teórica pertinente para seu fazer e criar.

Como sabemos, desde o Sócrates platônico interrogando os artistas sobre sua fundamentação, consolidou-se pelo negativo, na história do pensamento, essa imagem do artista tão bem sucedido em seu fazer e tão inepto em seu falar. Que se pense, por exemplo, no argumento com o qual o filósofo apresenta a defesa de sua atitude de persistente inquirição perante a Assembléia que o julga e o condenará, tal como o narra Platão em seu diálogo *Apologia de Sócrates*. A expressão-chave que guia o diálogo de Sócrates com os artistas é “unicamente por instinto”, expressão lapidar com a qual o filósofo condena os que eram guiados “não pela ciência” em suas criações, mas por uma espécie de instinto e inspiração divina, tal como profetas e adivinhos, que também dizem muitas coisas lindas, embora não saibam nunca justificar o que dizem¹⁹.

Nesse sentido, unguído com a marca do que é o subversivo da razão e do conhecimento, a figura do artista carrega consigo a identidade das paixões, da desmedida e da não-razão. São elementos que, é bom lembrar, o deixaram nas vizinhanças da loucura, esse status por excelência do não-discurso, em que tudo pode ser dito, pois nada tem efetividade alguma. Pessoalmente, não interpreto no mesmo sentido a afirmação de Wallis, criticada por Stiles, enfatizando a forma fragmentária e inconclusiva dos discursos de artistas, como uma observação que se propõe a enfraquecer uma vontade de poder própria à autoria, produzindo, assim, a imagem do artista como de um sujeito de discurso impotente para oferecer, ele mesmo, uma interpretação de sua atuação. Acho que a observação de Wallis sobre a escrita fragmentária e pouco ortodoxa no sentido teórico, por parte dos artistas, deve ser lida de outro ponto de vista.

A forma dominante de discurso, consolidada ao longo de dois milênios de teoria, como a vemos se apresentar na filosofia e nas ciências diversas, assegura alguns princípios basilares dentro dos quais é preciso sempre permanecer, quando se pretende que o conteúdo proferido alcance alguma legitimidade intrapares. Na obra *A cor eloqüente*, Jacqueline Lichtenstein²⁰ nos apresenta uma análise magistral das relações conturbadas entre teoria e arte que, embora se dirija para o século XVII da consolidação dos ideais

¹⁸ STILES, *op. cit.*, p. 6.

¹⁹ Cf. PLATÃO. *Apologia de Sócrates*, VII. Também quanto à construção dessa imagem romântica do artista, cf. o diálogo *Íon*.

²⁰ LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A cor eloqüente*. Rio de Janeiro: Siciliano, 1994.

acadêmicos clássicos na França, seria pertinente revisitar para uma leitura da arte contemporânea. Como lembra a autora, é muito antigo o combate entre razão e imagem; entre teoria e as diversas manifestações do corpo, este sempre entendido como território do irredutível ao racional: das paixões, desejos, emoções e fantasias, dos humores e traços de personalidade; do riso e da maquiagem/máscara.

Desde a Atenas dos debates sofisticos, o confronto discurso X imagem se revelou um enfrentamento desigual e perverso. Desigual porque travado no território da linguagem teórica e sob as regras estabelecidas por ela; perverso porque construiu uma armadilha na qual se viu preso o lado mais “fraco”, segundo as regras. As condições discursivas impostas pela razão filosófica criaram a “moldura” dentro da qual as artes têm de conduzir seus próprios debates. Como o comprovam, de forma impressionante, a consolidação das teorias sobre as artes nos debates da Academia durante o século clássico francês, a arte se tornou prisioneira dessa lógica discursiva hegemônica, precisando se justificar através dela e de seus mecanismos. Nesse cenário, os artistas têm como porta-vozes filósofos, poetas e pensadores que se incumbiram de forjar sentidos filosóficos para endossar os modos de criação do artista.

Lichtenstein mostra como as artes acabarão por interiorizar os critérios e demandas do discurso, tal como a teoria filosófica o entende, “o que inicialmente era apenas um confronto entre discurso e imagem logo se transformou em disputa, na qual a pintura teve de representar um papel estranhamente teórico, para o qual nada a destinara. Mas era um combate desigual, pois ocorria no campo da linguagem, que inventava um jogo cujas regras ela mesma definia e manobrava com seus próprios artifícios. Foi um combate dentro do discurso filosófico, que não só havia traçado o campo de batalha e distribuído os papéis, como também assinalado os lugares e fornecido as armas aos combatentes”²¹.

Retomando os escritos de artistas no século XX, faço uma breve síntese. Percebo uma transformação do papel do discurso produzido pelo artista, no início do século, quanto tem início a “era dos manifestos”. Como ressalta Glória Ferreira na introdução de *Escritos de artistas*, “como forma de expressão, em uma comunicação direta e sem intermediários, os manifestos têm como objetivo anunciar ao grande público o devir da arte, recusando aos críticos o direito de se imiscuir nas questões dos criadores – conflito que remonta ao próprio surgimento da crítica de arte”²².

Paralelamente aos manifestos, surgem textos de cunho mais pessoal, com formulações teóricas em defesa da autenticidade ou legitimidade de um dado projeto artístico. No seu conjunto, esse corpo teórico da arte moderna estabelece uma estreita relação entre teoria e práxis, como pode ser percebido de forma exemplar no *Manifesto do Suprematismo*, escrito por Malévich em colaboração com Maiakovski, publicado em 1915²³. Poder-se-iam arrolar como importantes testemunhos desse novo cenário as inúmeras publica-

²¹ LICHTENSTEIN, *op. cit.*, p. 12.

²² FERREIRA, Glória ; CONTRIM, Cecília. *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 13.

²³ Deve-se observar que Brian Wallis, no texto já citado, tem uma leitura diferente desses escritos de artistas do modernismo, destacando que escritos de artistas como Malevich, Kandinsky e Mondrian eram predominantemente estéticos e filosóficos em sua natureza, reforçando a imagem do artista tal como foi idealizado pelo modernismo, próximo do sagrado: cf. WALLIS, *op. cit.*, p. xi.

ções editadas por artistas, como *De Stijl* [1917-31]; *Abstraction-Création*, *Art non-figuratif* [1932-36]; as dadaístas 291 e 391 [1915-1920] e *Dada*, editada em Zurique, no início do movimento; *Merz*, criada por Schwitters [1923-1937]; *La révolution surréaliste* [1924-1930]; *Le surréalisme au service de la révolution* [1930-33]; o almanaque *Der Blaue Reiter* [*O cavaleiro azul*, 1912], editado por Franz Marc e Kandinsky, mas que reunia também textos de poetas e músicos.

No entanto, como ressalta Glória Ferreira, a teoria modernista teria sido responsável por uma estratégia que, mais uma vez, produz o efeito de relegar os escritos de artistas e suas teorias ao esquecimento, o que acarretou uma espécie de recalque de seu conteúdo político e teórico. Um conteúdo que se encontrava misturado à práxis artística. Quando reconhecidos, esses textos eram estetizados, lidos num registro que lhes negava a autoridade do discurso político, atuante, a comandar uma intervenção na realidade através da prática artística.

Esse foi o caso paradigmático do que se teria passado com os textos do concretismo russo e do dadaísmo, praticamente ignorados até o final da década de 1950 e apenas realmente recuperados em movimentos contemporâneos, na década de 1960, por artistas como John Cage, Robert Rauschenberg, e manifestações como o Fluxus. Sabe-se da importância que teve a publicação por Robert Motherwell de uma antologia dos escritos de artistas intitulada *Dada painters and poets*, em 1951, quando muitos dos documentos do dadaísmo começaram a ganhar notoriedade. Esse é sem dúvida um momento de virada, quando a negação dadaísta da “arte estética” é retomada por artistas-pensadores como Cage e Rauschenberg. Está muito bem documentada, por exemplo, a importância do encontro entre John Cage e o dadaísmo, em especial sua descoberta da obra e, sobretudo, da figura paradigmática de Marcel Duchamp.

Em 1959, foi editada a obra de Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, mesmo ano em que a Associação para arte de Rhineland und Westfalen, na Alemanha, lançava *Dada: Documents of a Movement*, uma exposição inaugurada em Düsseldorf, que viajou a Frankfurt e Amsterdã. Pela primeira vez, imagens, textos e documentos do dadaísmo se tornaram conhecidos do grande público²⁴. Segundo testemunho do próprio Cage, teria sido nessa exposição por ele visitada em Düsseldorf que o efeito da obra de Duchamp mudou seu modo de ver, “fazendo com que eu me tornasse de certa forma um duchamp para meu eu”²⁵.

Por outro lado, sabe-se da enorme influência de Cage sobre inúmeros jovens artistas que, por sua vez, sofreram a influência de Duchamp, quando Cage passou a dirigir em Nova York um curso de música experimental na *New School for Social Research*, entre o outono de 1956 e o ano de 1960. Esses cursos atraíram alguns dos que estão hoje entre os mais importantes nomes do experimentalismo da arte contemporânea: Allan Kaprow, George Segal, George Brecht, Jim Dine, George Maciunas, La Monte Young, além do já amigo de Cage, Robert Rauschenberg, este, por sua vez, compa-

²⁴ Cf. STILES, p. 679.

²⁵ cf. PERLOFF, Marjorie. “A duchamp unto my self”: “Writing through” Marcel. In: PERLOFF, Marjorie; JUNKERMAN, Charles (Ed.) *John Cage. Composed in America*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1994, p. 100-124, aqui p. 100.

Cf. REVILL, David. *The roaring silence. John Cage: A life*. New York: Arcade Publishing, 1992; também STILES, 680ss.

neiro de Jasper Johns²⁶. A importância desses encontros pode ser atestada, entre outras coisas, pela emergência do Fluxus, um movimento exemplar, em todas as suas manifestações, de uma transformação da relação entre práxis e discurso. Coube a esses artistas recuperar uma interconexão tão evidente naqueles textos e manifestos iniciais do dadaísmo e das vanguardas históricas, que até então lhes fora negada: a interconexão entre a esfera da práxis, da ação e intervenção social e política, e a da *poiesis* propriamente dita, do fazer e produzir coisas.

Não podemos nos esquecer de que os movimentos da arte contemporânea das décadas de 1950-60 surgiram quando dominava a teoria modernista, tendo à frente seu teórico mor, Clement Greenberg. Havia uma atmosfera que perpetuava a mística romântica da impossibilidade do artista falar sobre seu trabalho, já que sua obra deveria ser eloquente por si mesma. Que se pense na muito citada fala de Pollock, “eu sou natureza”, perfeito emblema do expressionismo abstrato incensado por Greenberg. Justamente nesse cenário norte-americano do pós-guerra, num lugarejo distante dos grandes centros, um vilarejo modorrento da Carolina do Norte, surgiu o que foi reconhecido mais tarde como o primeiro centro importante de arte experimental fora da Europa: o *Black Mountain College*. Sua história começa bem antes, no momento em que na Europa as vanguardas artísticas foram dizimadas, seja pela ascensão do nazismo na Alemanha, seja pela do stalinismo na União Soviética. Extinta a Escola Bauhaus, emigrou para os Estados Unidos um grupo de refugiados, entre eles Josef Albers e sua mulher Anni Albers, que “caiu de pára-quedas” em *Black Mountain*, em meados dos anos 1930. A eles logo se juntará Xanti Schawinski, professor de estudos cênicos da Escola alemã.

Foram esses professores que uma década mais tarde atraíram John Cage e Merce Cunningham para esse lugar até então desconhecido²⁷. Cage fizera estudos com o também exilado Schönberg no *Pomona College*, na Califórnia, e se transformou rapidamente no regente que re-instaura Marcel Duchamp e um tipo de questionamento artístico que fora responsável, desde os primeiros *readymades*, por libertar a arte da era da estética. O que chamamos arte não mais nos demanda contemplação, mas sim reflexão sobre o sentido da palavra “arte”. Ou seja, o valor “arte” deserta o objeto para se ancorar no discurso de um indivíduo que se declara artista e que declara algo, uma ação, uma instrução, um ritual – não importa – como “arte”. Nesse momento, importam menos as qualidades intrínsecas (linhas, planos, luminosidade, textura, etc.) desse objeto do que reconstituir um questionamento que nos convida à reflexão. Paralelamente, o artista não pode mais ser reconhecido por suas habilidades técnicas, mas sim porque se instala no centro de uma rede de discursos, ele mesmo assumindo o discurso sobre sua obra/fazer²⁸.

É preciso ainda lembrar dois traços marcantes presentes nos discursos de artistas produzidos nesse contexto. Primeiramente,

²⁶ Cf. REVILL, David.

²⁷ Cf. REVILL, *op. cit.* A primeira estadia de Cage e Cunningham em *Black Mountain* data do verão de 1948; no verão de 1952 ambos retornaram, dessa vez tendo a companhia de Robert Rauschenberg, quando se encontraram também com Willem de Kooning e Buckminster Fuller, e com eles trabalharam: Cf. REVILL, *op. cit.*, p. 94ss; 160ss; Cf. também o relato desse encontro em GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 111ss.

²⁸ Sobre isso, cf. a análise que Cauquelin faz de Duchamp e Warhol nesse papel: CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea. Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

destaco a ruptura com a lógica da estética, que separa o mundo das representações artísticas daquele das forças e embates político-sociais. É uma ruptura provocada pelos movimentos das décadas de 1960-70 e, na verdade, uma re-inauguração do impulso que norteou movimentos como o Dadaísmo e o Futurismo no início do século, desalojando da arte a estética; e com ela, toda uma metafísica do artístico. Para os movimentos como o Fluxus, nos anos 1960, tal ruptura significava reservar festivamente para a arte um lugar mais prosaico e plural: aquele por onde circulam os discursos e gestos de poder, lugar de disputas culturais e de afirmação de interesses diversos como, por exemplo, de grupos marginalizados pelos discursos oficiais do *establishment*: homossexuais, negros, imigrantes.

Um segundo ponto a enfatizar seria a indissociabilidade entre discurso e ação artística. Justamente porque a obra/gesto artístico não se encontra mais ancorada num conjunto de códigos e conceitos pré-determinados que garantam *a priori* “isso é arte”, o discurso do artista assume papel instaurador ao recusar o milenar antagonismo entre pensar e fazer; entre *logos* e corporalidade, e, com isso, subverter os limites do que se consolidou como territórios do verbal e do visual. Como lembra Ricardo Basbaum, a partir do cenário da arte contemporânea, quando as formas do artístico se tornaram “híbridas do objeto, instalação, ambiente, happening, performance, *body-art*, arte conceitual, arte processo”, combinando e rediscutindo os elementos tradicionais da pintura, escultura, gravura, desenho, se torna impossível ignorar o esvaziamento de um conceito de arte excessivamente dominado por uma carga “esteticista e formalista”, isto é, subjugado por aspectos morfológicos, dependente de noções herdadas de teorias clássicas, persistentemente recicladas por tratados ou pela crítica de arte²⁹.

Do regime da estética ao da arte contemporânea, o lugar de poder próprio ao discurso sofreu enormes transformações. Entre elas, está a corrosão de uma “metafísica da arte” que sustentara a problemática cisão entre arte e comprometimentos mundanos tais como a ação política, os movimentos do corpo, as relações sociais, a ocupação do espaço geográfico e urbano. O que se pretendeu enfatizar neste ensaio foi a importância desempenhada nesse processo pela apropriação, por parte dos artistas, do discurso sobre seu fazer e criar, reverenciando de certa forma uma tradição muito mais antiga do que aquela da Estética: a da invenção do teatro com a tragédia grega no século VI^o a.C., quando o artista ganha voz e máscara.

Em consonância com tal celebração, torna-se pertinente encerrar trazendo à tona o nome de Joseph Kosuth, emblemático de uma bem-vinda fusão de arte e pensamento. No entanto, o mesmo Kosuth reconheceu em Duchamp o *locus* de uma importante ruptura com a milenar tradição que legitimava a antinomia entre discurso e arte, e que identificava o artista com o artífice. Claro que, ao fazer isso, ele indiretamente reconhece a si próprio e a toda arte conceitual³⁰ como herdeiros dessa linhagem que colocou em crise a própria estética como discurso de autoridade sobre a arte:

²⁹ BASBAUM, Ricardo. Migração das palavras para a imagem. In: *Revista Gávea*, 13 (13), set. 1995. Rio de Janeiro: PUC do Rio de Janeiro, p. 373-395.

³⁰ É preciso observar que Kosuth tem uma leitura bastante restrita da denominação “arte conceitual”, apenas aceitando incluir em tal conceito um tipo de arte de pura linguagem. No entanto, mesmo fazendo uso de seu nome, mantenho uma interpretação que associa aquela denominação a todo o processo de “desmaterialização da arte”, como a definiu a crítica norte-americana Lucy Lippard em sua obra dos anos 1970, *Six Years: The dematerialization of the art object*.

A função da arte, como questão, foi proposta pela primeira vez por Marcel Duchamp. Realmente é a Marcel Duchamp que podemos creditar o fato de ter dado à arte a sua identidade própria (...) Outra maneira de expressar isso seria afirmando que a 'linguagem' da arte permaneceu a mesma, mas estava dizendo coisas novas. O evento que tornou concebível a percepção de que se podia 'falar outra linguagem' e ainda assim fazer sentido na arte foi o primeiro ready-made *não-assistido* de Duchamp. Com o ready-made *não-assistido*, a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança – de 'aparência' para 'concepção' – foi o começo da arte 'moderna' e o começo da arte 'Conceitual'. Toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente.³¹

³¹ KOSUT, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória ; COTRIM, Cecília, *op. cit.*, p. 210-234, aqui p. 217.