

A ARTE DA INSIGNIFICÂNCIA OU A MORTE DA ARTE

Jean-François Mattei

Institut Universitaire de France
Université de Nice-Sophia Antipolis

Nos primeiros dias de fevereiro de 2004, os visitantes do Museu Guggenheim de Arte contemporânea de Bilbao podiam admirar sobre as cimalhas uma pintura sobre madeira intitulada *Turbilhão de amor 1978* com a indicação de que fora ofertada por um mecenas, Annika Barbangos, ao Museu Guggenheim de Nova Iorque. O quadro representava um coração vermelho que se esvaía em espiral. Essa obra era na realidade um embuste montado por um grupo desconhecido, Mike Nedo, qualificado de “Anticristo da arte”, que havia pregado no muro o quadro com um pedaço de Velcro. A cena, filmada com câmera, será difundida ulteriormente na televisão local em duas reprises. Na tela, um homem mascarado declarará que seu grupo queria demonstrar duas coisas: de um lado, que “qualquer um pode ser um grande artista”, e, por outro, que “qualquer coisa pode se tornar uma obra maior, à condição de que seja difundida de modo adequado”. Os responsáveis do Museu abriram uma investigação para identificar os responsáveis pelo incidente e “avaliar a importância do caso”.

I. Da obra à não-arte

O caso é em si mesmo simples e prova, pelo absurdo, a justeza da tese mais radical da arte contemporânea, segundo a qual não há mais diferença entre as obras nem entre os autores, assim como aquela, simétrica, segundo a qual não há mais senso crítico entre os amadores

de arte contemporânea, porque lhes é impossível distinguir uma obra autêntica de um simples trote. O embuste é aqui igualmente partilhado entre a exposição das obras oficiais e a apresentação da obra oficiosa. Se qualquer um pode introduzir uma tela em um museu sem que ninguém dentre o público ou os responsáveis da instituição perceba, então, efetivamente, a tese de uma indiferença total das obras, dos gestos e dos homens será verificado pelo absurdo. Segundo a palavra de Andy Warhol, todo o homem poderá enfim conhecer a glória de ser célebre e reconhecido uma vez pelo conjunto da sociedade.

A arte contemporânea leva realmente a sério a insignificância como ela própria o proclama pela boca de seus artistas e de seus teóricos? Minha questão não diz respeito a todas as manifestações da arte de hoje, o que levaria a uma enquête infinita, nem, *a fortiori*, da arte moderna em sua totalidade, que se poderia fazer remontar a Manet com o *Le déjeuner sur l'herbe* de 1863. Limitar-me-ei à arte oficial que é reconhecida, sob a expressão aceita de “arte contemporânea”, pelas instituições públicas, pelos museus internacionais, pelos institutos de Belas-Artes, pelas galerias e pelas casas que negociam arte, e que ocupa as revistas especializadas assim como as obras teóricas sobre arte. Essa arte contemporânea tornada oficial, se não acadêmica, concerne essencialmente às artes plásticas, à pintura em primeiro lugar, e todas as formas de instalações mais ou menos complexas dispostas em um lugar dado. As outras formas de arte, que escapam à representação, são menos concernidas por essa vertigem da insignificância, na medida em que estão menos expostas, em função da resistência imposta, por seus objetos, à tentação da destruição da obra. A música, a não ser em John Cage e em suas partituras silenciosas, exige uma técnica complexa, do serialismo ao jazz e da ópera à comédia musical, que interdita a quem quer que seja fazer o que bem entende. A arquitetura depende de cálculos, da resistência dos metais, dos imperativos da segurança e das exigências da funcionalidade do prédio. Nenhum gracejador poderia construir um museu similar ao de Bilbao e introduzi-lo subrepticiamente na cidade, abusando dos promotores assim como do público a exemplo do grupo Mike Nedo. O cinema, a despeito de Andy Warhol que, em *Sleep*, propunha seis horas e meia de plano fixo sobre uma pessoa dormindo e em *Eat** quarenta e cinco minutos de plano fixo sobre uma pessoa comendo cogumelos, depende de movimentos de câmera, de imagens e de montagem que impõem uma construção artística assim como uma produção industrial rigorosos. O teatro e a dança, por sua vez, não podem se manter no nada de uma representação sem assunto nem atores, a despeito dos esforços de Ben e do grupo Fluxus que, em 1966, em Nice, propunham a peça *Personne* num teatro em que a cortina se levantava e se abaixava às 21 horas e 30 minutos e no qual o público não era admitido. O nada absoluto não suporta repetição.

É, portanto, a pintura, enquanto representação estável do mundo disposta sobre um plano de visão fixo que está concernida pela crise da estética contemporânea que, pouco a pouco, destruiu todos os princípios que definiam uma obra de arte. Tradicionalmente, esta se situava no encontro de um pensamento e de um material para engendrar um mundo específico na seqüência de um processo de criação dinâmico, no sentido em que o entendia Paul Klee: “A arte não reproduz o visível; torna visível o invisível”. E o invisível, é a forma ou a idéia que comanda o poder energético da obra, assimilada por Klee na “gênese” (Genesis) do mundo. Assim Fra Angelico, em uma de suas oito Anunciações, por exemplo, a do convento de São Marco, em Florença, por volta de 1438, lograva tornar manifesta uma inspiração que provém do invisível absoluto.

Não proporei, portanto, uma crítica global da arte contemporânea, mas uma análise de suas realizações, de suas intenções e de suas pretensões em *estetizar* qualquer objeto, ou a ausência de objeto, quer se trate do que quer que seja, do banal, do insignificante, do ignóbil, do abjeto, ou mesmo do nada, para disso fazer o que se chamava

outrora de “obra de arte”, ou, menos ainda, um objeto, uma situação ou um evento que é considerado como originário da arte e, nesse sentido, como situado num museu ou num espaço de exposição. Tais tentativas, quaisquer que sejam os arrazoados que tentam justificá-las, escapam ao domínio artístico propriamente dito e são manifestações, se convém aqui conservar o termo, de uma arte da regressão, ou seja, de uma arte bárbara que deveria ser escrita *Barb-Art* para sublinhar nominalmente a sua decomposição.

Maurice Denis definia em 1912 o quadro como “uma superfície plana realçada com cores organizadas numa certa ordem” (*Théories 1890-1910*). Desde essa data, os críticos tenderam a assimilar a evolução da pintura moderna a uma conquista da planidade. Reconhece-se aqui a tese célebre de Charles Greenberg desenvolvida em *Arte e cultura* em 1961. O pintor e seu público não teriam mais de se ocupar da representação da realidade, seja sob a forma do assunto, do tema ou, segundo a palavra de Cézanne, do motivo, para se concentrar unicamente sobre a superfície coberta de cores. Para avançar na planidade, a arte pictural poderia ainda se reduzir à simples superfície da tela, destituída de cor, e também ao desaparecimento da própria tela. É o caso da *shaped canvas*, ou “tela forjada”, de Frank Stella que transformava o quadro em quadrado e o prendia na parede sem nada no meio, a não ser a própria parede. Pode-se assim chegar à supressão do próprio quadro, ou seja, do *objeto real* que se chamava habitualmente um “quadro”. Em 28 de abril de 1958, na galeria parisiense Iris Clert, Yves Klein inaugurava sua exposição “A época pneumática. A especialização da sensibilidade no estado matéria primeira em sensibilidade pictural estabilizada”. A entrada era 1 500 F, e o público composto de três mil pessoas. Os visitantes encontraram a galeria inteiramente vazia, até sem telefone, e o interior repintado com branco. O cocktail oferecido para a vernissage, diante dos quadros ausentes, coloriu de azul-Klein a urina dos convidados. Dois anos mais tarde, Arman deu uma réplica a seu confrade inaugurando a exposição *Le plein* na mesma galeria empilhada de objetos heteróclitos até o teto; o artista tinha renunciado no último momento a jogar em todos os lugares imundices em vista dos imperativos de higiene impostos pela cidade de Paris.

Pode-se pensar que a ruptura artística, em matéria de pintura, vem de Malevitch, em 1915, com seu *Quadrado Negro*, seguido logo em seguida, em 1919, pelo *Quadrado branco sobre fundo branco* igualmente impenetrável. A pintura russa se propunha explicitamente refutar a existência do mundo, tal como se oferece a nós, em favor daquilo que ele chamava “o mundo branco da ausência de objetos”, compreendido como “a manifestação do nada liberado”. A lógica desse manifesto, exposto na obra de 1927, *O mundo sem objetos*, tornava a promover um mundo sem obra e, portanto, um mundo sem mundo, porque a supressão programada da obra interdita todo recurso e toda abertura ao mundo. Compreende-se que Malevitch tenha proposto destruir os museus após ter recusado o mundo em seu suprematismo. Ele deixava o campo livre a todos os epígonos que, de modo sempre mais radical, iriam, ao longo do século, rasurar, desmembrar, destruir a obra, para melhor erigir sua personalidade sobre as ruínas da arte. Poder-se-ia multiplicar os exemplos dessa vontade de destruição que justifica a colocação de Nietzsche a propósito do niilismo moderno: “O homem prefere desejar o Nada do que não querer absolutamente nada”. Em abril de 1970, um artista chamado Lawrence Weiner redigiu uma “obra de arte”, apresentada como tal, que apareceu na revista *Arts Magazine* sem a menor referência a qualquer experiência visual. O texto se limitava a estes quatro breves parágrafos:

1. O artista pode edificar a obra.
2. A obra pode ser inventada.
3. A obra não tem necessidade de ser edificada.

Cada um desses três pontos sendo igual e conseqüente com a intenção do artista, a decisão quanto à condição pertence ao receptor na ocasião da recepção.

É impressionante constatar a que ponto, na pintura e nas técnicas visuais que lhe são aparentadas, a recusa do sentido da obra foi levada até a supressão desta, seja pela substituição de uma declaração como a de Lawrence Weiner à obra real, a palavra tomando literalmente o lugar da coisa, seja pela supressão voluntária de uma obra anterior que é pura e simplesmente destruída. O caso de escola bem conhecido é o de Robert Rauschenberg que executou, em 1953, no melhor sentido do termo, uma obra intitulada *Erased De Kooning Drawing*: esse “desobramento” [sic] consistia em apagar, após um mês de trabalho intenso e de usura consumida de quarenta borrachas, um desenho do pintor De Kooning com o consentimento deste. A obra inteira de Rauschenberg apoiava-se em seu trabalho de apagamento, e, portanto, de supressão, que deu fim, não somente ao desenho inicial, mas ao próprio apagamento. Vê-se que não é mais simplesmente a dimensão eternitária da obra que é aqui derruída, mas sua própria dimensão temporal, pois que ela está votada a desaparecer no nada, deixando atrás de si apenas o traço da lembrança. A despeito do radicalismo, pode-se ir ainda mais longe, e, voltando atrás por uma espécie de retomada de contrição, negar ao passado o direito de ter criado obras de arte. Foi o caso de Malevitch que, numa apóstrofe célebre, interditava a Miguelângelo esculpir seu David. “Miguelângelo fez violência ao mármore, *mutilou* um pedaço de pedra magnífico”, escrevia ele com indignação. “O mármore desperdiçado estava *sujo* desde o início pelo pensamento de Miguelângelo sobre David”. Com esse interdito, já não é mais a obra que é culpada de existir ou de ter existido; é o pensamento ele próprio que não deve mais oferecer uma intenção significativa e permitir à estátua vir ao mundo. O ato artístico é negado no seu processo interno de criação como no próprio gesto que vem a informar o material. E a exigência clássica de fecundidade, inerente à obra de arte, vê-se negada por uma vontade de esterilidade inerente, desta vez, ao artista que, como Nero murmurando ao morrer: *Qualis artifex!* na lembrança do incêndio de Roma, só conseguindo reinar sobre as ruínas de seu próprio império. O advento do artista moderno assinala a morte da arte.

II. Do sentido ao não-sentido

Se a pintura, as formas plásticas, as instalações, os *happenings*, em uma palavra, todos os objetos, os gestos ou os comportamentos que reivindicam a etiqueta de “arte contemporânea”, encontram-se na fronteira de um nada artístico com o qual os artistas ou os críticos fazem seu mel, é na medida em que eles optaram por recusar a dimensão do *sentido*. A revolta do artista contra a existência do objeto de arte põe em causa sua realidade objetiva enquanto tal que faz da obra, quando ela acede ao seu próprio estatuto, uma entidade tão estável e permanente quanto o próprio mundo. O desaparecimento do sentido, em favor de uma confusão generalizada dos diversos elementos estéticos, considerados como estetizáveis, se reconhece imediatamente pelo fato de que não há mais grande assunto, ou ainda, nenhum assunto como na pintura tradicional, em que o conteúdo do quadro suportava e condicionava a forma pictural. Tudo se tornou objeto de um discurso e de uma prática estéticas desde que o romantismo acolheu o feio e o monstruoso – que se pense em Goya ou em Victor Hugo no prefácio de *Cromwell*. O banal, o medíocre, a coisa qualquer, o pobre, o desinteressante, o cafona, o indigente, ou seja, o ignóbil, a sujeira, o repugnante, o escatológico, o abjeto, escolhidos com a intenção de surpreender e de chocar, são suscetíveis de entrar no mundo da arte. Os objetos de recuperação de Tony Cragg, as lixeiras de Spoerri, as latas de conserva (*Campbell Soup*,

1962) ou as caixas de esfregão de aço (*Brillo Box*, 1964) de Andy Warhol, as chapiscos de chumbo fundido contra uma parede (*Splashing* de Richard Serra, 1968), os *lambrics* de resina suspensos em ganchos (*Seven Poles*, 1970) de Eva Hesse, as cadeiras cobertas de graxa de Joseph Beuys (1964), as imagens de abatedouros de Éli Lothar; os nus enquadrados, não por colunas, mas por cagalhões aumentados de tamanho (*Naked Shit Pictures*, 1995), ou seja, os nus de pura merda de Gilbert e de George, as fantasias fecais que Noritoshi Hirakawa esfregam nas salas de exposição dos museus internacionais, as escarificações do *Body Art* ou as operações cirúrgicas de Orlan no curso das quais o artista infla de modo monstruoso seu rosto antes de vender as fotos às mais célebres galerias.

Sem dúvida, a reflexão artística desde a Antiguidade não ignorava que a imitação dos piores horrores, em primeiro lugar na tragédia, libera as paixões dos espectadores ao idealizar sua representação. A distância da ficção - e é por essa distância que nasce o sentido - permite a purgação dos efeitos, da *catharsis* de que falava Aristóteles. Mas se torna necessário, para chegar a essa liberação que busca um prazer de ordem estética, que a arte transfigure o dado imediato por meio de um trabalho constante sobre a forma e o material. Quando a realidade se dá a nu, suprimindo toda distância, a significação buscada cai na indiferença do insignificante. Quando tudo faz sentido, nada tem sentido, e quando tudo porta valor, do excremento ao dejetivo, nada tem valor, porque todas as coisas tornam-se intercambiáveis. É então necessário, para despertar de novo o interesse dos espectadores entediados, multiplicar as provocações, operando sobre novos objetos deserdados pela arte ou suprimindo toda forma em favor da estetização do *je ne sais quois* (*não sei quê*) ou do absolutamente nada. Um projeto de Claude Gintz para o Museu de Arte Moderna de Paris se intitula assim “Do informe ao abjeto”; ele define muito bem o trajeto histórico das manifestações mais niilistas da arte contemporânea. O escultor Christian Lemmez apresentava há alguns anos ao Museu de Arte Moderna de Copenhague sete bacinhas em putrefação, cada qual era colocado à venda ao preço de 60 mil francos; para a ocasião, um sistema de ventilação fora instalado pelo Museu a fim de evacuar os odores. O exemplo mais provocante dessa regressão ao abjeto que, ao mesmo tempo, rebaixa ao máximo possível a ação artística, é o de Piero Manzoni que colocou em conserva, em 90 frascos, sua *Merda d’artista* para vender por grama, seguindo as cotações do ouro. Cada frasco era assim etiquetado: “Conteúdo: 30 gramas; conservado ao natural, produzido e enfrascado em maio de 1961; produzido por Piero Manzoni; made in Italy”. A abertura, em 1989, de um dos frascos na galeria Pailhas de Marselha, foi considerada como uma performance artística pelo artista plástico francês Bernard Bazile. Esse ato de excreção, e não de criação, justifica, sem deixar dúvida, a interpretação segundo a qual, no sentido literal do termo, a arte contemporânea, é merda.

Todas as manifestações dessa arte do não-sentido [*non-sens*] terminam, em última instância, por escolher deliberadamente o insignificante *enquanto insignificante*, ou seja, a recusar a possibilidade, para a arte, de exprimir sentido. Já o mictório de Marcel Duchamp, em 1917, enquanto *ready-made*, não era considerado pelo seu autor como uma obra de arte, ainda que tenha sido assinada R. Mutt e denominada *Fonte*. Tratava-se, como se sabe, de um mictório anônimo estritamente idêntico aos outros mictórios industriais. O artista Pierre Pinoncelli o utilizou conseqüentemente, em 24 de agosto de 1993, urinando dentro antes de o bater com golpes de martelo no Carré d’Art de Nîmes; pretendeu assim ter dado ao seu comportamento, por sua vez, o estatuto de obra de arte. Na mesma linhagem, lembremos que Paul-Armand Gette expusera suas obras, não no museu do centro Georges-Pompidou, em Beaubourg, mas nos sanitários desse museu. O objeto comum, natural ou fabricado, artesanal ou industrial, mas também o menor gesto, ou ainda a menor postura, seria ela imóvel – como James Lee Byars que, na *Documenta* de Cassel, em 1972,

limitou sua intervenção de artista à posição ereta (em pé), de costa para o público, diante da fachada do museu – são considerados como se se transformassem em elementos estéticos a partir do momento em que são apresentados como tais pelos seus autores. Não há mais distância, ou, segundo a expressão de Walter Benjamin, *aura*, entre a obra e o espectador, o objeto estetizado participando sozinho, em estado bruto. O banal enquanto banal, assim como a imundice enquanto imundice, são ambos modalidades do insignificante enquanto insignificante. Em 1977, Pierre Rostang, crítico de arte e expert internacional, dava este certificado de autenticidade: “metro quadrado artístico”, um pedaço de Tergal ordinário comprado num varejista e vendido a cento e trinta vezes o seu preço de compra: “Eu certifico que o metro quadrado artístico de Fred Forrest constitui no duplo plano do gesto e do objeto uma obra de arte autêntica, concebida, apresentada e vendida como tal”.

Pode-se ir mais longe que a imundice e a derrisão e introduzir na arte a ignomínia e a blasfêmia, a um tempo neutralizando sua violência pela mesma preocupação de insignificância que iguala “o gesto e o objeto”, segundo a expressão de Pierre Rostang. Tomemos dois casos precisos no teatro e na pintura. O dia 25 de julho de 2000, em Avignon, o inglês Pip Simmons e o holandês Rudy Engelder apresentavam sua peça *An die Musik* que mostra judeus prisioneiros num campo de concentração humilhados e torturados, uma mulher desnuda que foi pendurada pelos braços para receber um balde d’água num só jorro. O crítico do *Monde* Michel Cournot escreverá, em 29 de julho, sob o título “O espetáculo da abjeção”: Essa peça [...] é uma monstruosidade”; não é nada mais do que “uma abjeção espetacular para os *voyeurs* doentios e sádicos”. Paralelamente, uma exposição do Museu do Louvre, em novembro de 2001, intitulada “A Pintura como crime”, propunha gravuras clássicas de Goya e de William Blake comparadas a fotografias de ações orgiásticas e masoquistas de artistas contemporâneos. A exposição, recusando toda distância e toda hierarquia, misturava sessões de automutilações de acionistas austríacos (um retalhava as coxas com uma lâmina, o outro vomitava um líquido marrom sobre as orelhas de um homem amordaçado, uma mulher nua sufocava sob jorros ininterruptos de sangue de vitela sobre o rosto e os seios, etc.) com fotografias e vídeos de prisioneiros judeus em Auschwitz com pijamas listrados. Quanto à blasfêmia, me contentaria em mencionar, na linhagem do *Piss Christ* de Andres Serrano, de 1987: um crucifixo mergulhado na urina, a exposição da Royal Academy de Londres, em setembro de 1997, *Sensation*, com obras da coleção de Charles Saatchi, o magnata da publicidade. Era possível ver uma Santa Virgem circundada de tomadas pornográficas e de estrumes de elefantes do artista Christ Ofili, assim como o quadro *Myra*, retrato de Myra Hindley, a assassina de Landes que havia matado várias crianças: seu retrato era composto de uma justaposição de impressões das mãos de crianças. Mais recentemente, enfim, em outubro de 2000, uma exposição intitulada “Apocalipse: a beleza e o horror na arte contemporânea”, sempre na Royal Academy, apresentava uma obra de Maurizio Cattelan, “A nona hora”, qualificada de *slapstick blasphemy*, compreendamos “blasfêmia baixa”, na qual o papa João Paulo II, segurando um longo crucifixo com as duas mãos, estava deitado, estilizado por um meteorito, em meio a inumeráveis estilhaços de vidro.

Compreende-se que um certo número de críticos especializados na arte contemporânea, fartos dessas provocações, tenham tomado distância com relação a tais práticas. Robert Hughes, o historiador de arte mais célebre dos Estados Unidos, e crítico da revista *Time*, não hesitou, em seu *American Vision*, em 1997, de qualificar de “farsa obscena” o mercado de arte nova-iorquino e a concluir sua obra com essa frase sem réplica: “Do ponto de vista artístico vivemos numa época de merda”. Na França, Jean Clair mostrou-se mais moderado no estilo, mas igualmente cruel nas análises, questionando o

formalismo das vanguardas, em primeiro lugar a abstração e o expressionismo, que precederam, com “a catástrofe das imagens”, “a catástrofe dos corpos”¹. De modo mais geral, o mesmo autor, diretor do Museu Picasso e do Centenário da Bienal de Veneza, em 1997, recusará em suas *Considerações sobre o estado das Belas-Artes*, e em outras obras, a negação sistemática da tradição pictural em favor de uma arte iconoclasta que não desperta nenhuma surpresa, nem nenhuma condenação, de tanto que o público se mantém indiferente a tais excessos: “Por que não se vê nos museus de arte moderna senão insignificância, formalismo, intelectualismo vazio ou derrisão, e, sobretudo, essa massa devastadora de obras abstratas, vazias de toda substância, desoladas, descarnadas?”²

É preciso convir que uma grande parte da arte contemporânea oficial, e isso em todos os países ocidentais, votou-se à insignificância, menos talvez para elevar qualquer coisa sem valor à altura da arte, o que a pintura clássica fazia com suas naturezas mortas, do que para negar à arte o poder de fazer sentido. A arte contemporânea é fundamentalmente niílista ou não é, numa espiral de radicalidade que a conduz a negar a própria arte, e não somente a obra. Um dos maiores especialistas dessa arte contemporânea, o filósofo americano Arthur Danto, em seu *Beyond the Brillo Box*, em 1992, reconhece que a arte tradicional desapareceu desde a generalização do objeto qualquer como a caixa de esfregões serigrafada por Warhol. Ele precisa assim seu pensamento: “O museu que fora um templo da beleza transformou-se numa espécie de feira cultural”³. Numa feira, antiga ou moderna, pode-se encontrar de tudo, e qualquer coisa, por exemplo, uma janela quebrada e uma tela de um mestre. Nelson Goodman endossará esse exemplo, para defender a inconsistência da arte contemporânea que põe em pé de igualdade todos os objetos, escrevendo de modo irônico: “Posso me servir de um quadro de Rembrandt para substituir uma janela quebrada”.

Pode-se duvidar que o crítico americano ponha em prática um tal ato se lhe ocorresse de possuir um dia um quadro do pintor flamengo. Enquanto isso, teria de precisar se sua ação seria reversível e se ele poderia se servir de uma janela quebrada para substituir um quadro de Rembrandt.

III. Do objeto ao sujeito

Num artigo explosivo do *Libération*, na data de 20 de maio de 1996, “O complô da arte”, Jean Baudrillard escrevia: “A arte contemporânea é nula” e ironizava a duplicidade dessa arte: “reivindicar a nulidade, a insignificância, o não-sentido, visar à nulidade quando já se é nulo. Visar o não-sentido, quando já se é insignificante. Pretender à superficialidade em termos superficiais”. Ele suscitava assim a cólera dos artistas e dos críticos questionados, enquanto que o sociólogo apenas constatava sua lógica de nulidade reivindicada sob a forma da tripla recusa da obra, da arte e da criação. É Harold Rosenberg, um dos mais célebres especialistas da arte contemporânea, que reconhecia em *A tradição do novo*, que, “para ser arte moderna, uma obra não tem necessidade de ser moderna, nem de ser arte, nem mesmo de ser obra [...] Um pedaço de madeira encontrado na praia torna-se arte”⁴. Responde geralmente a essa constatação, na forma de objeção contra o objeto qualquer, que a arte contemporânea busca menos afirmar o objeto de arte do que o objeto *estético*.

Ora, segundo a fórmula freqüentemente citada de Nelson Goodman, qualifica-se de “estético” qualquer objeto “quando ele funciona esteticamente”. Mas em que condições um objeto funciona *esteticamente*? **Qual é a autoridade** que decide isso? Só há uma resposta. Um objeto é reconhecido como estético, ou seja, um objeto é *estetizado*, quando o artista ou o crítico o determina como tal e lhe impõe uma forma estética. Trata-se aqui de um *fiat*, de um decreto imperativo estranho à realidade da coisa considerada, que, pelo

poder soberano da enunciação sozinha, confere o estatuto de “estético”, e não de “comercial”, de “industrial” ou de “financeiro”, a qualquer objeto, gesto ou ação do mundo, ou, ao contrário, lhe retira. Estamos aqui em presença do que os lingüistas chamam de *enunciado performativo*. É aliás notável que muitos artistas contemporâneos não falam mais em termos de obras ou de realizações, mas de “performances”. Mas uma performance torna-se fato, como é possível constatar pela leitura dos programas dos museus ou das galerias, pelo enunciado performativo do gesto do artista ou da recusa de gesto. A ilustração mais radical e mais definitiva é a do escultor Robert Morris. Em 15 de novembro de 1963, ele declarava oficialmente por um ato registrado em tabelionato exposto desde então no MOMA em Nova Iorque, sua intenção com respeito à sua construção em metal *Litanies*: “Eu, subscrito Robert Morris, autor da construção em metal *Litanies*, e descrita na primeira peça anexada, retiro da mesma toda qualidade estética e todo conteúdo, e declaro a contar deste dia a mencionada construção desprovida de tal qualidade assim como de conteúdo.”

Uma tal recusa deliberada, não somente da dimensão *artística* constitutiva do objeto, mas mesmo do valor *estético* próprio ao sujeito, testemunha a tentação niilista que espreme de modo contínuo a arte contemporânea. Pode-se supor, já que as formas artísticas sempre refletiram o estado das civilizações, que as **produções contemporâneas reconduzem ao niilismo latente de nossas sociedades, e, bem entendido, dos indivíduos que as compõem**. Heidegger via como uma das características essenciais dos tempos modernos aquilo que ele nomeava “a entrada da arte no horizonte do estético”: isso significa afirmar o ingresso da arte no horizonte do niilismo. Essa modificação do horizonte consistiu em **desrealizar ao máximo a obra**, ou mesmo o objeto artesanal, negando-lhe toda realidade significativa em benefício da livre **apreciação do sujeito**, o que se chama, desde Balthasar Gracian e sobretudo desde Kant, “gosto”. A substituição do julgamento objetivo sobre a beleza ou as grandezas de uma obra por um julgamento subjetivo – em termos de sabor – que aprecia ou rejeita aquilo que se oferece a ele em função de escolhas necessariamente múltiplas, mutantes e contraditórias, numa palavra, relativas às impressões aleatórias dos indivíduos, está no fundamento da estética contemporânea. Nesse sentido, assinala o esvanecimento da arte como representação das significações objetivas do mundo. Jean Molino pôde escrever, em *A arte hoje*, que “a passagem para a estética é um evento desastroso na história da teoria da arte”²⁵. Com efeito, aquilo que se chama desde o século XVIII a “estética”, enquanto teoria e prática geral da arte, não é mais fundado sobre o processo de criação, como nas formas de arte clássica, mas sobre a sensação percebida pelo sujeito, quer seja artista, cliente ou amador. O que se torna primordial é a emoção sentida pelo sujeito por meio de uma *sensação*, em grego *aisthêsis*, que é, em direito, indiferente ao objeto visado, à obra considerada e ao próprio mundo tal como nos é dado pela graça da obra.

Pode-se constatá-lo aproximando-se Marcel Duchamp de Kant. Toda estética kantiana, que desempenha, na ordem da sensibilidade artística, o mesmo papel diretor que a ética kantiana na ordem da sensibilidade moral, prende-se a esta análise da *Crítica da Faculdade de Julgar*: “Para desempenhar papel de juiz em matéria de gosto, não é preciso se ocupar minimamente com o mundo da existência do objeto, mas, muito ao contrário, ser indiferente a tudo que o concerne”. E Kant precisa nestes termos seu pensamento: o juízo de gosto ou de des-gosto “*não pode ser senão subjetivo*”, porque é um julgamento reflexivo que, ao inverso dos juízos determinantes referidos ao seu objeto, não reflete senão o sujeito, ou seja, aquele que olha a obra, e não o criador, aquele que a faz. Marcel Duchamp, mais de um século mais tarde, não dirá outra coisa: “É preciso atingir algo como uma indiferença de tal modo que você não tenha emoção estética. A escolha dos *ready made* é

sempre baseada sobre a indiferença visual ao mesmo tempo que sobre a ausência de bom ou de mau gosto.”⁶ Constata-se aqui que a primazia do sujeito absoluto, seja ele artista ou espectador, termina por anular, por círculos decrescentes, o mundo artístico, as obras, os objetos, os materiais, as emoções estéticas elas próprias, para não deixar mais lugar senão para a decisão sozinha do sujeito. **Novo deus**, este confere ou recusa por meio de seu *fiat*, a dimensão estética àquilo que ele enuncia e que, em última instância, pode muito bem não existir. Passamos insensivelmente da *representação* do mundo, ou do invisível, à *expressão* de um sujeito privado de mundo que se considera como um sujeito qualquer ao mesmo título que o objeto qualquer que ele olha, rejeita, nomeia ou recusa de nomear. Vê-se o fracasso dessa estetização do objeto que, com a pretensão de dispensar a arte, dispensa enfim a própria emoção estética. O imperativo de Warhol, “Tudo pode ser arte”, e o de Duchamp, “É preciso chegar à indiferença”, se revelam tão categóricos, e tão pouco argumentados quando o imperativo de Joseph Beuys: “Cada homem é um artista. É esta a minha contribuição à história da arte”. Essa declaração definitiva estava inscrita com caracteres maiúsculas sobre a fachada do Centro Georges Pompidou quando da retrospectiva do artista. Num estilo mais lúdico, Bem nunca disse coisa diferente. Citemos algumas frases: “Prefiro dormir a fazer arte” lia-se em sua retrospectiva no MAMAC de Nice, de 17 de fevereiro a 27 de maio de 2000; “A verdade é que prefiro a vida à arte”; em 1993 em Beaubourg: “Não estou nem aí para a arte”; e, para completar a série: “Eu, abaixo assinado Ben Vautier, declaro autêntica obra de arte a ausência de arte”, em 1963.

À vacuidade de um mundo, que não é mais para explorar, responde a vaidade do artista que não tem mais nada a experimentar fora do vazio de suas declarações. De onde vem essa vacuidade, na qual nós podemos reconhecer a marca do niilismo contemporâneo? De uma perda da fé, não somente na existência de Deus como o havia pressentido Nietzsche, mas na existência mesma do mundo, ocultado pela sombra do sujeito. A recusa da obra, enquanto objeto material portador de sentido ocupando um lugar privilegiado no espaço e no tempo, é uma recusa do mundo, na sua dimensão física, o cosmos, como na sua herança histórica, a cultura. Chirico fazia remontar à escola impressionista a decadência da arte da pintura: a perda do “*métier*”, o sensualismo fácil, a **renúncia às preocupações metafísicas, o que Chirico chamava “o espectral” e Paul Klee “o invisível”**. Ele justificava assim, do ponto de vista do pintor, o julgamento sem apelação de Claude Lévi-Strauss. Num artigo célebre da revista *Le débat*, o etnólogo punha em questão o princípio estético fundador do movimento impressionista. “O impressionismo desistiu cedo demais ao aceitar que a pintura tinha por única ambição apreender o que os teóricos da época chamaram de fisionomia das coisas, ou seja, sua condição subjetiva, por oposição a uma consideração objetiva que visa a apreender sua natureza”.⁷ E Lévi-Strauss rejeita o que ele chamava de “impasse impressionista” produzido por uma sociedade amorfa e anômica, incapaz de se alçar à altura da obra e da verdade do mundo. Poder-se-ia ainda chamar isso de *impasse estético* porque diz respeito ao impasse final de toda a subjetividade desde que ela se defronta com a realidade: “Um comprazimento do homem para com sua percepção se opõe a uma atitude de deferência, ou ainda de humildade, diante da inesgotável riqueza do mundo”.

O império moderno do *estético* assinala a morte da arte na pilhagem da obra. **Para Chirico, Munique fora o berço de duas grandes calamidades do século XX: “a pintura moderna e o nazismo”**⁸. É possível se perguntar, com Jean Clair que cita a colocação do pintor italiano, se o delírio das diversas vanguardas não esteve ligado ao eclipse do homem nas diferentes manifestações da arte contemporânea: **“a exterminação do humano no homem foi assim precedido pelo desastre de sua representação”**. Sem ir tão longe, há o direito de se interrogar sobre a evolução de práticas estéticas que

têm a pretensão de dispensar a tradição do ofício, e do ensinamento constante de todas as formas de arte que nos precederam nas civilizações anteriores. **Picasso**, o pintor que representa o símbolo maior da arte moderna, mostrava-se de sua parte reticente com respeito à **recusa da tradição pictural** sob o pretexto de uma rejeição do academismo; essa pretensa liberação com relação ao passado parecia-lhe ser uma “**limitação terrível**”. E ele acrescentava: quando o artista começa a exprimir sua personalidade, o que ele ganha em liberdade, ele perde em ordem, e é muito mal não poder se prender a uma regra”¹⁰. Ele corre o risco até mesmo de levar a recusa à ordem até a recusa da vida. Um jovem pintor japonês se suicida em 1959 jogando-se de um imóvel sobre uma tela estendida na rua. A morte do artista acederá ao estatuto da obra póstuma pela doação de sua tela ensangüentada ao Museu de Arte Moderna de Tóquio.

Conclusão

Segundo a expressão de Allan Caprow, “a palavra ‘arte’ poderia muito bem tornar-se uma palavra vazia de sentido”, do mesmo modo, como já vimos, que a palavra “beleza” ou a palavra “obra”¹¹. Os artistas plásticos mais radicais, ou mais sinceros, não hesitaram em reconhecer que se tratava realmente de pôr fim à arte através de obras e objetos habitualmente qualificados de “artísticos”. Em seu “Eclipse da obra de arte”, Robert Klein não hesitava em escrever assim: “Se se pudesse conceber uma arte que dispensasse as obras (esforçam-se para isso), nenhum movimento anti-artísticos encontraria algo a redizer. Não se quer a arte, mas o objeto de arte”¹².

Ao longo do último século, passou-se da obra ao ato, do ato ao artista, e do artista ao “eu” e ao “eu” de qualquer pessoa para justificar qualquer coisa realizada em qualquer lugar e de qualquer modo. A idolatria do contemporâneo é apenas a idolatria do sujeito que quis romper todos os pontos com o mundo do sentido. Yves Klein enunciava nesses termos a palavra de ordem da pintura contemporânea que é uma declaração de guerra a tudo o que não é o próprio pintor: “Um pintor deve pintar uma única obra prima: ele mesmo, constantemente”. Ele acrescentava a propósito dos pintores e dos poetas: “A presença deles e o simples fato de que eles existem como tais é a sua grande e única obra”¹³. Como resposta a ele, eu prefiro deixar a palavra a um outro pintor, Balthus, cuja obra aberta ao mundo era desprovida de toda subjetividade:

“Se não há mais pintores hoje em dia, ou pelo menos cada vez menos, é porque eles não querem mais olhar as coisas exteriores. Eles declaram que tiram seu material de si mesmos, de seus indivíduos e de fazerem obras disso. É um erro. Que pintor poderia inventar o que quer que seja de interessante, realmente interessante? Nem mesmo um”. E Balthus acrescenta, indo contra Georges Bataille que afirmava que, de tanto olhar um objeto, ele se destrói: “Giacometti e eu, nós lhe responderíamos que, ao contrário, quando se olha um objeto, ficamos abaixo daquilo que ele é, de sua compreensão”¹⁴.

Tradução de Lawrence Flores Pereira

Notas

¹ J. Clair, *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux guerre*, Paris, Gallimard, 1996, p. 11.

² J. Clair, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983; 1989, p.86.

- ³ A. Danto, *Après la fin de l'art* (1992), Paris, Le Seuil, 1996, p. 26.
- ⁴ H. Rosenberg, *La tradition du nouveau* (1959), Paris, Éditions de Minuit, 1962, p. 35.
- ⁵ J. Molino, *L'art d'aujourd'hui*, Paris, éditions du Félin, 1993, p. 165.
- ⁶ M. Duchamp, *Ingénieur du temps présent*, Paris, Belfond, 1967, p. 801.
- ⁷ C. Lévi-Strauss, « Le métier perdu », *Le débat*, n°10, mars 1981, p. 6.
- ⁸ G. de Chirico, *Mémoires*, Paris, La Table ronde, 1965, p. 6.
- ⁹ J. Clair, *Malinconia*, *op. cit.*, p. 12.
- ¹⁰ F. Gilot et C. Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 67.
- ¹¹ A. Caprov, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1966, p. 114.
- ¹² R. Klein, « L'éclipse de l'œuvre d'art », *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 407.
- ¹³ Y. Klein, « Quelques extraits de mon journal en 1957 », *Yves Klein*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1983, p. 178.
- ¹⁴ Balthus, « Monsieur le Comte », entretien avec Philippe Dagen, *Le Monde*, 4-5 août 1991.