

COLEÇÃO TODAS AS ARTES

DAS TRADICIONAIS SETE ARTES ÀS CONCEPÇÕES MAIS CONTEMPORÂNEAS, A ARTE VEM AMPLIANDO SEU DOMÍNIO E EFEITO SOBRE O MUNDO. TODAS AS ARTES É UMA COLEÇÃO QUE PRETENDE REFLETIR ESSA DIVERSIDADE DE MANIFESTAÇÕES, TEORIZADAS POR CRÍTICOS, FILÓSOFOS, ACADÊMICOS E PROFISSIONAIS QUE FAZEM DA ARTE SEU OFÍCIO.

ISBN 978-85-8063-018-3



martins fontes
selo martins

FORMAS DE VIDA

NICOLAS BOURRIAUD

MARTINS

FORMAS DE VIDA

A ARTE MODERNA
E A INVENÇÃO DE SI

NICOLAS BOURRIAUD

martins fontes
selo martins

© 2011 Martins Editora Livraria Ltda., São Paulo, para a presente edição.
© 1999, 2003, 2009, Editions Denöel.

Esta obra foi originalmente publicada em francês sob o título *Formes de vie* –
L'art moderne et l'invention de soi por Nicolas Bourriaud.

Publisher *Evandro Mendonça Martins Fontes*
Coordenação editorial *Vanessa Faleck*
Produção editorial *Danielle Benfica*
Preparação *Denise Roberti Camargo*
Revisão *Paula Passarelli*
Envelhinhas Editorial

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Bourriaud, Nicolas

Formas de vida : a arte moderna e a invenção de si /
Nicolas Bourriaud ; tradução Dorothee de Bruchard. –
São Paulo : Martins Fontes – selo Martins, 2011. – (Coleção
Todas as Artes)

Título original: *Formes de vie : l'art moderne et l'invention*
de soi.

ISBN 978-85-8063-018-3

1. Arte – Século 20 – Filosofia 2. Arte e sociedade –
História – Século 20 3. Autopercepção na arte 4. Criação
(Literária, artística etc.) 5. Modernidade – Filosofia I. Título.

11-08763

CDD-709

Índice para catálogo sistemático:

1. Arte : Século 20 : Filosofia 709

Todos os direitos desta edição reservados à
Martins Editora Livraria Ltda.
Av. Dr. Arnaldo, 2076
01255-000 São Paulo SP Brasil
Tel.: (11) 3116.0000
info@martinseditora.com.br
www.martinsmartinsfontes.com.br

“A arte é apenas um meio de tornar a vida mais
interessante que a arte.”

Robert Filiou

“Nós não temos arte, nós fazemos tudo da
melhor forma possível.”

Provérbio balinês

O autor gostaria de agradecer a Serge François, que lhe propiciou as melhores condições para escrever este livro ao conceder-lhe uma bolsa Lavoisier, assim como a Claude Tarrène por sua ajuda e seus sábios conselhos.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
I. UMA GÊNESE DA MODERNIDADE.....	19
1. A valorização do presente.....	21
1. A exigência moderna.....	21
2. A atualidade.....	25
3. Estilos de vida e técnica.....	29
2. Uma genealogia do artista moderno.....	39
1. O alquimista.....	40
2. O dândi.....	45
3. Arte e literatura: a síndrome de Dorian Gray.....	55
3. O fim da arte: rumo a uma existência unificada?.....	65
<i>Marcel Duchamp. Dadá. Kazimir Malevitch. Os surrealistas.</i>	
<i>Salvador Dalí. Yves Klein. Ben. Joseph Beuys. Robert Filliou.</i>	
<i>Jacques Charlier. A Internacional Situacionista</i>	
4. A arte e o trabalho.....	91
1. A saída das fábricas Lumière (Taylor e o cinema).....	91
2. A arte moderna e a divisão do trabalho.....	101
<i>Jackson Pollock. Robert Ryman. Piero Manzoni. Marcel Broodthaers.</i>	
<i>Giuseppe Pinot-Gallizio. Yves Klein</i>	
II. A FORMA VIVIDA.....	109
1. Exempla (a dimensão ética da arte moderna).....	115
1. Elogio do efêmero.....	115

2. A existência precede a obra	129
<i>Jacques Lizène. Sigmar Polke</i>	
3. A obra como evento	137
<i>Dadá. Allan Kaprow. George Brecht. Arte conceitual</i>	
4. Elementos de semionótica: o artista expõe sua trajetória.....	145
<i>Daniel Buren. André Cadere. Gordon Matta-Clark</i>	
5. Economia da produção artística	155
<i>Raymond Hains. Alighiero Boetti. Bernd & Hilla Becher. Robert Rauschenberg</i>	
III. UMA ÉTICA SEGUNDO A ARTE MODERNA	177
<i>Postscriptum</i> sobre as novas técnicas.....	187

INTRODUÇÃO

(A arte, o trabalho e a existência)

Muitas pessoas definem a arte por oposição ao trabalho, demonstrando assim a pífia opinião que têm tanto de uma como de outro.

Pouco lhes importa que as condições concretas de trabalho se mostrem duras, alienantes, desumanas, pois o campo da Criação seria milagrosamente isento e alheado dos outros campos de atividade. Existe, de fato, uma diferença fundamental entre o 'ofício' do artista e os demais ofícios, diferença esta que reside na natureza dos gestos realizados: enquanto a profissão de padeiro, piloto de avião, operário metalúrgico ou do redator de publicidade requer o aprendizado e o emprego de gestos previamente definidos, o artista moderno deve ele próprio *inventar* a sucessão de posturas e gestos que lhe permitirão produzir. O ritmo, segundo o qual um artista executa esses gestos, depende de sua própria decisão, como também dependem seu campo de apli-

cação e a distribuição dos produtos de seu trabalho. Nessa estranha profissão, nada é predeterminado. Ele resolve pintar em acrílico? Prefere empilhar galhos, manipular máquinas de lavar, fotografar a si mesmo sobre um fundo branco? Isso é com ele. Em suma, a obra de arte hoje difere das outras classes de objetos pelo fato de não ser determinada por um contexto profissional normativo. Não que essa situação exista desde que o mundo é mundo: ela surgiu no final do século XIX, no momento em que a racionalização do trabalho impunha normas draconianas (o taylorismo, o fordismo), possibilitando a produção em massa e a padronização dos bens de uso. Essa evolução das relações de produção instaurou novas práticas artísticas, assim como novos valores estéticos: a divisão do trabalho, que fundamenta nosso emprego do tempo, também determinou de modo profundo a lógica da arte moderna. Em diferentes graus, e de forma mais ou menos deliberada, a arte do século XX põe em cena as relações de produção, quer para negá-las, quer para desvirtuá-las, quer para reproduzi-las segundo uma perspectiva crítica, arremedando outras profissões – produzir em série, mandar realizar os próprios projetos por operários especializados, tornar-se prestador de serviços ou mestre de obras. A hostilidade do público em relação à arte moderna advém do fato de que ela reflete exatamente a miséria do cotidiano e a vacuidade de nosso emprego: gostaríamos de limitar a liberdade do artista a aptidões profissionais precisas, a habilidades e técnicas cuja sobrevivência nos tranquiliza.

Exige-se tradição, clama-se por um ofício, esse ‘ofício perdido’ e lamentado por Claude Lévi-Strauss, e que na verdade se pulverizou numa infinidade de competências heterogêneas. Embora a produção em massa tenha paulatinamente expulsado do mundo do trabalho a noção de habilidade manual, parece normal, para o público, que essa habilidade seja isolada numa espécie de reserva natural, a arte, a qual estaria *separada* das outras atividades sociais. Ora, a arte moderna apresenta-se como um conjunto de práticas destituídas de regras, irredutíveis a normas, cuja pedra de toque se revela difícil de descobrir. Ela constitui, portanto, um ‘embuste’, um escândalo permanente para o pensamento normativo.

A arte moderna nasce no momento da invenção da fotografia, desenvolve-se simultaneamente ao sistema Taylor (1891) e ao cinema (1895), e é contemporânea das análises econômicas de Marx, que faleceu em 1883: a modernidade artística, subproduto da civilização industrial, nasce no cerne do processo de racionalização do trabalho. A primeira luta da pintura moderna consistiu, evidentemente, em conquistar sua autonomia expressiva, mas tal reivindicação não passava do prelúdio de uma luta de morte contra a nova ideologia do trabalho: a arte moderna se dá pelo objetivo de constituir um espaço dentro do qual o indivíduo possa finalmente manifestar a totalidade de sua experiência e inverter o processo desencadeado pela produção industrial, a qual reduz o trabalho humano à repetição de gestos imutáveis numa linha de montagem controlada por um cronômetro. O pensamento de

Marx participa plenamente do desenvolvimento desse programa ao mostrar que a produção de bens materiais (a *poiésis*) e a produção de si mesmo através de práticas individuais (a *práxis*) se equivalem dentro do quadro geral da produção das condições de existência da coletividade. A arte moderna, e é essa sua principal virtude, nega-se a considerar o produto acabado e a vida a ser vivida como sendo separados. *Práxis igual a poiésis*. Criar é criar a si mesmo. As obras de arte, contrariamente aos produtos da indústria, revelam-se assim inseparáveis do vivido de seu autor, vínculo que se afirma com tanto mais vigor pelo fato de o sistema econômico, em sua lógica de padronização e maquinização, apagar dos objetos que fabrica qualquer vestígio de criação humana. Jürgen Habermas situa esse paradoxo no cerne de sua reflexão sobre o projeto político da modernidade, morto pela hiperespecialização gerada pela 'esfera técnica'. Tal é a ironia da história do século XX: qualificar como 'modernos' dois movimentos que combatem um ao outro. Sob essa apelação, temos assim a ideologia da racionalização do trabalho, caracterizada por um processo global de mecanização da sociedade e novas modalidades de acumulação do capital¹, mas também o seu mais ferrenho inimigo: essas formas artísticas cada vez mais sintéticas, unitárias, refratárias à especialização. Resistindo ao movimento global de padronização, ao mesmo tempo que nele se apoia, a arte moderna não é 'progressista'.

1. Benjamin Corriat, *L'Atelier et le chronomètre* (Christian Bourgois, 1979).

Para além da normalização da produção, o *tempo vivido* é que será integralmente submetido à lei da produtividade assistida por cronômetro: já que 'andar a pé não é remunerador', o industrial Henry Ford submete os deslocamentos de seus operários a uma organização racional, baseada na geometrização do espaço. Quase um século depois, essa inovação parece absolutamente banal. O andar a pé tendo sido declarado fora da lei pelos planejadores da sociedade tecnocrata, não é de surpreender que ele posteriormente se torne objeto de uma arte plena, de que os *land artists* Richard Long e Hamish Fulton são hoje os mais famosos representantes: o artista moderno deambula nos interstícios e tempos mortos do produtivismo, onde o *flâneur* baudelairiano vem se unir ao perambulador da *land art*. As errâncias surrealistas, as derivas urbanas dos situacionistas, os diários de rota da arte conceitual celebram essa ociosa *flânerie* [deambulação] execrada pela sociedade do rendimento máximo. Diante de um sistema de pensamento que procura aumentar a quantidade e diminuir o custo unitário dos produtos pela racionalização do trabalho humano, vemos se refugiarem no campo artístico práticas que, pelo contrário, minimizam a importância dos 'produtos', exaltam o gesto, a gratuidade e a dilapidação das energias, o alegre esbanjamento das forças produtivas. Até essa generalização dos princípios 'modernos' de produção, a arte se adequava harmoniosamente ao processo de trabalho comunitário e se inscrevia dentro de um conjunto homogêneo de técnicas. A fabricação em massa

criou um fosso intransponível entre dois universos, abrindo, no campo dos modos de produção, essa brecha no seio da qual se constituiu a arte moderna.

A arte do século XX se fundamenta, em boa parte, num conjunto de dispositivos formais que criam *pontos de passagem* entre a arte e a vida. No mais das vezes, porém, não se trata de abolir a fronteira que separa uma da outra, mas de suspendê-la, ao mesmo tempo que a mantém intacta. O tema da abolição da arte e do seu desabamento no cotidiano constitui a pedra angular da modernidade: a arte é moderna se postula sua própria extinção, se se inscreve dentro da perspectiva de sua futura inutilidade, se programa os parâmetros de sua morte anunciada e contempla serenamente essa hipótese. Pintar, para um moderno, é avançar rumo a um universo onde a pintura se tornasse inútil. Como escreve Yve-Alain Bois, "a pintura [modernista] só poderia ter uma existência real ao anunciar o seu fim" dentro de um contexto histórico caracterizado pela "dissolução da atividade artística na produção industrial", com a qual sabe que não pode competir². A obra de arte moderna clama por uma economia global do signo que reúna, para além do objeto em que resulta, um conjunto de elementos que costumamos levar menos em conta: as circunstâncias de sua produção, a maneira como o autor expõe sua própria existência,

2. Yve-Alain Bois, 'Painting: the task of mourning', em *Endgame* (ICA Boston, 1986).

as relações que a obra mantém com seu público... Essa arte 'sem qualidades', destituída de especificidade disciplinar, essa 'arte das atividades ordinárias' profetizada por Paul Valéry, tem suas fontes no protocolo dândi, na literatura do final do século ou em Marcel Duchamp. Essa mutação se alinha em boa parte com a história da arte moderna, mas se aplica menos à evolução das formas do que à maneira como os artistas irão habitá-las ao transpô-las para o plano da existência. Assim, a arte contemporânea deriva antes do dandismo do que de Goya ou Turner, e tanto das *atitudes* criadas por Manet ou Seurat quanto de seus quadros.

Alguns gestos, alguns relatos, alguns modos de existência me parecem dignos da mesma atenção que uma escultura ou um quadro. Minha intenção não é, de modo algum, desvalorizar esses últimos, e sim mostrar como essa cultura do comportamento permite dar conta da especificidade da arte desse século e sugerir que seria proveitoso discutirmos os princípios estéticos legados pela modernidade, em vez de nos comportarmos como se ela não passasse de um parêntese enganoso entre a morte de Deus e o niilismo contemporâneo. Ao concretizar em sua obra uma relação com o mundo, o artista moderno altera o curso de sua vida, transforma-a, corrige-a, sugere-a como modelo a ser investido. Ele ocupa assim a posição outrora ocupada pelo filósofo pré-socrático: sua obra se aparenta às *hypomnemata*, cadernetas pessoais nas quais os gregos anotavam casos e reflexões no intuito de aperfeiçoarem suas virtudes morais e se

guiarem ao longo da vida, instrumentos de uma “tecnologia de si”³. A Antiguidade grega dava tão pouca importância ao além como nós, e a moral se diferenciava da religião. Ao privar-se do recurso à lei divina, a ética se aproxima de uma estética da existência, dispondo tão somente de critérios relativos e abarcando essa parte de arbitrário pela qual se aproxima da criação artística. Em toda a história da arte do século XX, as obras expressam disposições éticas através das formas. A arte moderna induz uma ética criativa, refratária à norma coletiva, cujo imperativo primeiro poderia ser assim formulado: faz de tua vida uma obra de arte.

I UMA GÊNESE DA MODERNIDADE

3. Michel Foucault, *Le souci de soi* (Gallimard, 1984).

1. A VALORIZAÇÃO DO PRESENTE

1. A exigência moderna

A história da arte moderna, cujos contornos variam segundo os pontos de vista, não constitui um relato unitário e homogêneo. Segundo tal exegeta, a pintura moderna terá início com Goya; segundo tal outro, com Courbet, Manet ou Turner... Para aumentar a complexidade da situação, o termo assume diferentes significados conforme os países, as épocas, as disciplinas: o 'moderno' arquitetônico não é exatamente o mesmo da arte, que tampouco é o mesmo a que se refere o pensamento político. Quanto à noção de *pós-modernidade*, será que ela significa o fim da modernidade ou sua prolongação em outro nível? Verdade é que a vulgata pós-moderna tende a conformar a história às suas próprias medidas, combinando modernidade, modernismo e vanguarda. Mas não é esse o nosso propósito. Contentemo-nos em lembrar, com Jürgen Habermas, que vemos surgir uma *mo-*

dermidade a cada vez que a tradição é posta em crise, tão logo um período histórico toma consciência de uma ruptura em relação ao passado: "As pessoas também se achavam modernas no tempo de Carlos Magno, no século XII, e no período das Luzes – ou seja, a cada vez que uma renovada relação com a Antiguidade fazia nascer na Europa a consciência de uma nova época"¹. Sua ligação com o 'projeto inacabado' da modernidade autorizou Habermas a criticar violentamente Michel Foucault, acusado de empreender, a partir de sua *História da loucura*, um implacável requisitório contra a racionalidade moderna. Foucault retrucou que, hoje, "a modernidade enquanto crítica da razão substitui a razão enquanto modernidade" e que, por conseguinte, "a crítica da razão é a nossa modernidade". A forma específica de nosso presente, explica ele, requer uma nova definição de modernidade que só a ele pertença, já que a tarefa a que a modernidade nos convida reside justamente nessa "crítica permanente de nosso ser histórico"². A modernidade não poderia, portanto, ser 'ultrapassada': só podem ser ultrapassadas as suas sucessivas formas históricas, as formas que as circunstâncias lhe dão.

Ser moderno, cabe repetir, não significa dobrar-se a uma tradição. Foucault e Habermas concordam, aliás, em dizer

1. Jürgen Habermas, 'La modernité, un projet inachevé' [A modernidade, um projeto inacabado], *Critique*, nº 413 (outubro de 1981).

2. Michel Foucault, 'Qu'est-ce que les Lumières' [O que são as Luzes], *Magazine littéraire*, nº 309 (abril de 1993).

que a 'pós-modernidade' é uma bela oportunidade para uma ideologia antimoderna que resiste em se apresentar enquanto tal. Eis por que parece urgente insistir na exigência moderna e lembrar os seus princípios, já que seus inimigos fingem confundi-la com as vanguardas de ontem³. Anunciar a morte da modernidade é permitir que o ódio do presente não se nomeie: o retrógrado se desencadeia com tanto mais força pelo fato de não reconhecer nenhum adversário e não contar com a oposição de nenhum pensamento organizado. As ideologias mais passadistas se fundamentam, hoje como outrora, em noções como bom gosto, Belo, Verdadeiro, Bem, esses pretensos valores eternos e universais. Cobrir a *Gioconda* com um bigode (Marcel Duchamp), comemorar o holocausto com fotografias desfocadas, roupas velhas e papel para presente (Christian Boltanski), comparar a Virgem Maria a uma mancha de tinta (Francis Picabia) ou, ainda, representar a *Eternidade* com as feições provocantes de uma dançarina de music-hall (Jacques Charlier), são gestos que encarnam essa desconfiança moderna em relação ao eterno. Vale lembrar a resposta de Hípias a Sócrates, o qual lhe pediu que definisse a Beleza: "O Belo é uma bela mulher". Uma bela mulher, ou seja, uma aparição fugaz, uma imagem que convém a um lugar e a um momento determinados, e não uma ideia abstrata e normativa que a arte teria a

3. Sobre esta distinção entre modernidade e vanguarda, vide Henri Meschonnic, *Modernité modernité* (Verdier, 1988).

função de declinar⁴. Já o credo do classicismo, pelo contrário, está em que, para Nicolas Poussin, a História representa um lugar fechado onde a Beleza pode finalmente reinar, pois já não se pode alterar em nada as circunstâncias do tempo. De fato, a arte moderna tem início com a renúncia à pintura histórica, de que Delacroix terá sido o coroamento, em prol do “mergulho no desconhecido para encontrar o novo” praticado por Baudelaire.

Mas esse ‘novo’, esse ‘desconhecido’, não passa, na pena de Baudelaire, de sinônimo do presente, o qual é o quadro de referência e campo de ação da modernidade. Esta não se resume a um simples período da história: constitui uma atitude, como indica a etimologia do termo (moderno: o que pertence ao seu tempo). Ser moderno é trabalhar para seus contemporâneos, e não para se medir à ficção de valores eternos e ideais. Ser moderno é privilegiar o instante em relação aos tempos pretéritos ou futuros⁵. Francis Picabia criou assim, para qualificar sua obra, o inequívoco termo *instantanéisme*. Quando da estreia de seu balé *Relâche*, produzido por Rolf de Maré sobre uma música de Erik Satie, em 27 de novembro de 1924, declarava Picabia: “Re-

4. Vide Platão, *Hippias maior* [*Hípias maior*], e o comentário feito por Clément Rosset, *Logique du pire* (PUF, 1971).

5. O que não impediria as vanguardas, futurismo à frente, de clamar por dias melhores; mas Marinetti e seus amigos acaso não buscaram as componentes de sua teleologia radical na atualidade que partilhavam com seus contemporâneos? O futurismo não pertence ao domínio da ficção científica; ele segue até o final uma certa lógica do presente, vivido como uma dinâmica exponencial.

lâche é, além disso, a vida, a vida tal como a amo; a vida sem amanhã, a vida de hoje, tudo para hoje, nada para ontem, nada para amanhã⁶. Da ‘pequena sensação’ de Cézanne à exaltação do cotidiano pelo Marcel Duchamp dos *Rendez-vous d’art*, da captura da banalidade pelos artistas do movimento Fluxus aos retratos de Warhol, da dilatação do instante na frase proustiana à *Tentative d’épuisement d’un lieu parisien* [Tentativa de esgotamento de um local parisiense] de Georges Perec, o pensamento moderno se enuncia no presente. Baudelaire pedia a Manet que mostrasse em sua pintura “o quanto somos grandes e poéticos com nossas gravatas pretas e nossas botas de verniz”, ou seja, aqui e agora. Esse amável conselho significava que é preciso *apreender* e eternizar o tempo presente, mas também *esculpir* o tempo vivido, construir a vida cotidiana como se modela a argila.

2. A atualidade

Em 1983, ou seja, um ano antes de sua morte, Michel Foucault dedicou uma de suas últimas aulas no Collège de France ao estudo de um texto de Kant, *Was ist Aufklärung?* [O que são as Luzes?]. Foucault atribuía uma importância fundamental a esse texto pouco reconhecido e no qual, pela primeira vez, a filosofia colocava diretamente a questão de sua atualidade e questionava “seu

6. Citado por Cathy Bernheim em *Picabia* (Ed. du Félin, 1995).

pertencimento a um certo nós". Texto fundamental na medida em que nele

vemos a filosofia [...] problematizar sua própria atualidade discursiva, atualidade que ela interroga enquanto evento, evento de que ela precisa dizer o sentido, o valor, a singularidade filosófica, e no qual ela deve encontrar tanto sua própria razão de ser como o fundamento daquilo que ela diz⁷.

Kant inaugura assim, com esse texto, uma 'segunda tradição crítica' ao colocar a questão da atualidade dos discursos da verdade para além dessa 'filosofia analítica da verdade em geral' que a *Crítica da razão pura* constitui. Foucault situa-se claramente na órbita dessa segunda tradição: não podemos, diz ele, subestimar as circunstâncias nas quais estão inseridas as categorias do pensamento, os discursos e enunciados, sob pena de cair num idealismo que invariavelmente resulta em perpetuar a ordem existente. As circunstâncias, ou seja, o presente em sua forma mais fugidia e movente, devem ter seu espaço no pensamento. Esse raciocínio se aplica às produções culturais: se a arte depende tanto das *circunstâncias* sociais como do campo autônomo da arte, é possível julgar o comportamento de cada artista em relação a essas circunstâncias, pois cada situação histórica apresenta um campo de pos-

7. Michel Foucault, 'Un cours inédit' [Uma aula inédita], *Magazine littéraire*, nº 207 (maio de 1984).

sibilidades que só acontece uma única vez, induzindo atitudes mais ou menos pertinentes e acertadas em relação às linhas de força da época. Como escrevia Marx, a história só pode se repetir sob forma de 'farsa'. As problemáticas passadas não podem 'voltar', explica Foucault, já que dependem de uma configuração geral em perpétua mobilidade. Nada é mais ridículo do que esperar ter em mãos duas vezes seguidas, durante uma partida de pôquer, um jogo absolutamente idêntico. O artista e o filósofo devem, portanto, renovar constantemente seu esforço para 'diagnosticar os atuais possíveis', para criar sentido em relação à sua própria atualidade. Há de inventar, de certa forma, uma moral da atualidade que integre a duplicidade do termo, que signifique tanto *o conjunto dos eventos que ocorrem em determinado momento* como também *o que é ativo no momento presente, o que funciona* dentro da duração. Assim, toda obra deve interrogar tanto o seu pertencimento ao presente como o seu lugar na História.

De que modo a obra de arte problematiza a atualidade a qual pertence? Como escrevia André Breton a propósito do *Guernica* de Picasso, "o problema já não é saber se um quadro se sustenta ao lado de um campo de trigo, e sim se ele se sustenta ao lado do jornal diário, que é uma selva". A obra moderna materializa transações, negociações, um comércio com o atual que pressupõe uma visão *aberta* do presente. Com efeito, o tempo fechado do Antigo Regime, cercado pela autoridade real, não permitia a existência do conceito de *atualidade*: quando Kant escreve *O que são as Luzes?*, está pensando na Revolução Francesa, a partir da

qual a pintura se verá confrontada com o imperativo de uma atualidade em andamento. Começa-se então a retratar o presente enquanto tal, mas ainda prendendo-o a alguns símbolos: David transforma *A Morte de Marat* numa descida da cruz, e o barão Gros immortaliza Napoleão visitando *Os Pestíferos de Jaffa* sob as feições de um Jesus de bicornes cumprindo seu milagre do dia...

Quanto mais o presente se mostra móvel, fugidio e incerto, mais o artista pode problematizar a atualidade enquanto tal sem recorrer a nenhuma alegoria. A velocidade é que vem modificar radicalmente as relações dos artistas com seu trabalho: as melhores telas de Goya, cuja rapidez de execução vinha de sua prática com moldes de tapeçaria, seriam pintadas num lapso de tempo muito breve. Quanto à gravura, devido ao seu método de confecção e difusão, ela favoreceu o tratamento de eventos ainda candentes: a série *Desastres da guerra* remete à atualidade em função de seu tema, a invasão napoleônica, e também porque, com suas pinceladas febris, Goya já manifesta essa paixão pela velocidade que iria se generalizar por toda a Europa. Assim, *O Fantoche* (1792), a pretexto de retratar um jogo popular, ironiza a valsa dos primeiros ministros da corte da Espanha. Grande admirador de Goya, Manet tentou, por sua vez, representar os acontecimentos de seu tempo: *A Execução de Maximiliano*, por exemplo, perfaz a proeza de relatar a história em curso ao mesmo tempo que a subordina à materialidade da pintura. Manet compreendera que já não era pos-

sível figurar a atualidade sob forma do monumento ou da alegoria, que congela o fato ao lastreá-lo com valores eternos e simbólicos. Sua pincelada é que é atual.

3. Estilos de vida e técnica

"Heroicização da vida cotidiana", segundo a expressão de Baudelaire, a atitude moderna se dedica assim àquilo que *advém* no presente. Trata-se de se harmonizar com as novas condições de vida produzidas pela Revolução Industrial, de inventar novos modos de pensamento e estilos de vida. Essa atitude, que se caracteriza pela busca de uma existência *correta* em relação às circunstâncias, requer uma ética cujas bases Baudelaire estabeleceu com notável lucidez: a modernidade, explica ele, é uma paixão pela época, uma moral da moda que implica princípios de ação e uma filosofia geral. Para os visitantes do Salão dos recusados de 1863, a pintura impressionista marcava, antes de mais nada, uma ruptura moral com um sistema ideológico. O que queriam ver em *Olympia* os contemporâneos de Manet senão o sinal de um comportamento transgressor, ou seja, uma prostituta recebendo uma visita? O autor de *Almoço na relva* é criticado por seus temas escabrosos e vulgares, suas mulheres nuas cercadas de homens endomingados. Suas obras escandalizaram pela imoralidade, posto que as pessoas estavam cegas diante da pintura em si e do vazio metafísico que ela manifesta. O impressionismo, ao afirmar a autonomia do espaço

pictórico, coloca igualmente a questão de uma possível adequação do ser humano ao tempo que passa, o problema de sua relação com o *Zeitgeist*, o espírito do tempo. Assim, mais do que um novo estilo, a modernidade constitui uma nova relação com o mundo. É o que percebe Paul Klee, quando descreve os movimentos artísticos em termos comportamentais em sua *Teoria da arte moderna*: "O impressionismo se abre passivamente para a natureza, aborda-a num estado de total disponibilidade visual e procura conhecê-la em seus efeitos ópticos"⁸.

Os estilos de vida são modos de pintar, e vice-versa. Para a geração dos impressionistas, ir até o motivo não representava apenas a possibilidade de um realismo óptico capturando os estados cambiantes da luz: ao fincar seu cavalete no meio da natureza, eles sistematizam um comportamento. A invenção da pintura com óleo em tubo, nos anos 1830-1840, contribuiu para o desenvolvimento da pintura ao ar livre, oferecendo uma solução prática para esse desejo de mobilidade: doravante, é possível trabalhar em qualquer lugar. Degas, e depois Seurat, frequentam os cafés-concertos, Toulouse Lautrec acampa nas espeluncas e cabarés, Manet pinta *A Música no Tulherias* ou *Um bar no Folies-Bergère*. A pintura moderna gera novos comportamentos, de que o mito do 'artista maldito' não demora a reunir grossei-

8. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne* (Denoël-Gonthier), p. 5.

ramente as nuances...⁹. A rapidez de execução dos croquis, método acessível ao viajante, iria representar outra contribuição fundamental para essa época ávida de cadernetas e diários íntimos. Há de ser rápido, cercar o 'pitoresco' e o 'vivo': Claude Monet trabalha assim em várias telas ao mesmo tempo, de modo a captar um raio luminoso. A partir dos anos 1860, a pintura frente ao modelo torna-se um novo credo, e o ritmo imposto ao viajante incita ao croqui ligeiro, que participa do nascimento de um estilo pictórico menos acabado, mais livre. Já que é, doravante, possível percorrer o mundo sem deixar de pintar, o lendário *Oriente* de Gustave Moreau vai aos poucos se esvanecer perante as *coisas vistas* do grande turismo pictórico: Delacroix parte para o Magrebe em 1832, Paul Gauguin para o Taiti em 1891, depois de percorrer a Bretanha, ao passo que, três anos antes, Van Gogh trocava sua Holanda natal pela luz do sul da França depois de uma breve estada parisiense. No início do século seguinte, André Derain seria inclusive despachado para Londres por seu *marchand*, na esteira de Monet. A pintura de viagem, é claro, não era uma novidade, e Dürer produzira em 1495 esplêndidas aquarelas entre Veneza e Nuremberg. Esses instantâneos, porém, já não têm o mesmo valor: se a aquarela era vista como um trabalho preparatório, as paisagens impressionistas são obras no sentido ple-

9. Esta vulgata seria explorada por Rodolphe Murger em *Scènes de la vie de bohème* [*Cenas da vida de boêmia*] (1849).

no. Entre o aprimoramento dos meios de transporte, a invenção da tinta em tubo e da fotografia, novas ferramentas permitiam assim o advento de novos modos de vida, os quais vinham, por sua vez, influenciar as práticas pictóricas.

Posto que existia uma máquina de reproduzir o real, a fotografia, a salvação da pintura passava pela subjetividade. Os impressionistas, tal como a câmera fotográfica, retratam o jogo cambiante da luz sobre as formas, mas através do filtro de uma sensibilidade expressiva e enfatizando a materialidade do suporte. Assim, a problemática moderna começa, como observava Roland Barthes, no momento em que “se toma consciência daquilo que está morto” e com a decisão de assumir essa perda. Pois os modernos estão longe de uma tola fascinação pelo universo da técnica: assim como Baudelaire diferenciava a modernidade do *progresso*, esse efeito funesto da “progressiva dominação da matéria”, os modernos reagem às formas emergentes do presente criando possíveis relações entre o fugaz e o duradouro. Uma posição, por assim dizer, de equilibrista¹⁰. Mas os pintores impressionistas acaso não conciliam os mecanismos da percepção revelados pela fotografia com as exigências da tradição pictórica?

10. Porque a modernidade nasce dos hiatos, das fraturas do pensamento, é que a montagem seria um dos procedimentos mais característicos da arte do século XX: a montagem põe em relação, sutura realidades heterogêneas. A “união fortuita de uma máquina de costura com um guarda-chuva numa mesa de dissecação” rejeita todo tipo de consenso, esse emblema da racionalidade ocidental.

O impressionismo é contemporâneo da fotografia por sua recusa da profundidade, seu gosto pelos efeitos ópticos, sua definição da forma por meio do jogo dos raios de luz. A invenção do cinema pelos irmãos Lumière iria transformar de modo ainda mais radical a trajetória da arte moderna, embora não suscitasse o surgimento de um estilo pictórico particular. O futurismo, que se inspira antes no automóvel do que no projetor, não está diretamente ligado ao cinema. Tampouco o cubismo, cujo movimento é inteiramente mental. E Marcel Duchamp, com seu *Nu descendant l'escalier* [*Nu descendo a escada*], refere-se a uma ‘representação estática do movimento’ inspirada por uma invenção anterior, a Cronofotografia de Étienne-Jules Marey e Muybridge. Com efeito, ainda que fosse possível a pintura competir com a imagem fixa da fotografia, seria impossível para ela medir-se com o ritmo das 24 imagens por segundo. A câmera fotográfica tinha estimulado a atividade pictórica, a câmera irá deslocar as implicações da prática artística para além da pintura. Walter Benjamin via, entre o pintor e o cameraman, a mesma diferença que há entre um mago e um cirurgião: “Um observa, pintando, uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, o cameraman penetra em profundidade na própria trama do que é dado”¹¹. Mas não seria através da decupa-

11. Walter Benjamin, ‘L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique’, em *Essais 2* (Denoël-Gonthier), p. 112. [No Brasil: ‘A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica’, em *Obras Escolhidas*. vol. I: Magia e técnica, arte e política, São Paulo, Brasiliense, 1985.]

gem do movimento nem do enquadramento que o cinema se tornaria o modelo dominante da arte moderna. Nem mesmo pela estética do 'choque', embora Walter Benjamin nela visse, em 1934, a principal influência do cinema sobre a pintura: "De espetáculo atraente aos olhos [...] a obra de arte, com o dadaísmo, fez-se choque. Ela confrontou o espectador ou ouvinte. Adquiriu um poder traumatizante". Se tal fosse o aporte do cinema para a arte, este aporte não teria sido determinante nem profundo, sendo o sensacional um mero ingrediente auxiliar tanto do cinema como das artes plásticas. O fato de os espectadores terem um dia fugido em *L'Entrée du train en gare de La Ciotat* [A chegada do trem na estação de La Ciotat], de hoje tremarem ante o som THX ou ante os efeitos de *morphing*, não tem relação com a linguagem cinematográfica, e sim com o ilusionismo.

A influência do cinema é muito mais radical. Incide antes sobre os meios da arte do que sobre o modo de representação. O que o cinema realmente trouxe em termos de uma nova linguagem? O registro do movimento. Mas também, e principalmente, a possibilidade de representar o real para além de qualquer mediação linguística. Colocam-se objetos e corpos diante de uma objetiva, e esses objetos e corpos nela se imprimem. O que conta é o que acontece diante da câmera. A ideia de uma 'autonomia expressiva do real' irá, assim, tomar corpo no campo da arte. Como reação, a pintura se vê remetida, de um lado, à sua natureza de objeto e, de outro, ao seu valor de signo: será um acaso se

essas duas noções estão na base da pintura do século XX? Com o cinema, é um novo espaço mental que se abre: doravante, é possível passar sem símbolos linguísticos para fazer uma obra, expressando a realidade *por meio da própria realidade...* Graças à câmera, já não é necessário criar um signo para descrever um objeto: basta passá-lo, mostrá-lo. O cinema é "o momento escrito da realidade", segundo a expressão de Pasolini, uma "língua escrita da ação". Pouco importa que o cineasta lance mão de uma linguagem simbólica, de uma metáfora, de um texto: estará sempre registrando mecanicamente a realidade concreta, quaisquer que sejam as estratégias através dos quais expressa sua visão pessoal de mundo. O cinema é, portanto, repleto de um 'realismo ontológico', para retomar os termos de André Bazin, que o define enquanto linguagem. Preso ao real para todo o sempre, sua essência reside no presente. O cinema é de fato uma "invenção sem futuro", segundo as palavras dos irmãos Lumière: mas é sem futuro por ser a arte do presente, como bem compreendeu Jean-Luc Godard.

A primeira obra de arte a tirar as consequências do cinema é *Roda de bicicleta*, de Marcel Duchamp. Foi concebida em 1913, ou seja, quase vinte anos após as filmagens de *L'Arroseur arrosé* [O Regador regado]. Logo, o ready-made (apresentação tal qual de um objeto de série) representa a primeira obra cinematográfica *em seu princípio*, ou seja, a primeira a tirar partido dessa nova linguagem, sem, no entanto, imitar suas formas. Duchamp utiliza a possibilidade

'cinematográfica' de significar através da própria realidade, e não mais pelo viés do signo, ou seja, por intermédio de uma representação. O museu é que cumpre aqui o papel da película: a instituição artística constitui, para Duchamp, um modo de registro. O mundo da arte é um espaço dentro do qual as formas são registradas, mecanicamente, e inscritas dentro de uma história. Com o ready-made, Duchamp demonstra que qualquer objeto, uma vez que penetrou no museu, pode ser *registrado* enquanto obra de arte. Em função do sistema expressivo que utiliza, o *Porta-garrafas* revela ser, portanto, muito mais cinematográfico do que *Anemic cinema*, o filme abstrato que ele produziu posteriormente e que, segundo ele, se fundamenta num efeito de óptica...

O artista poderá agora trabalhar como um cineasta, compondo sua obra a partir de objetos reais sem recorrer à mediação do símbolo, do signo. O mundo, em sua totalidade, torna-se *cinegênico*: de Kurt Schwitters aos movimentos dos anos 1960 (o Novo Realismo, a *pop art*, Fluxus), o artista se torna o ator e diretor de sua obra. Encontramos essa necessidade da expressão 'direta' ao longo de todo o século, sem que a palavra 'cinema' precise ser pronunciada. Assim, os Novos Realistas, para o crítico de arte Pierre Restany, "consideram o mundo como um quadro, como a grande obra fundamental, e se apropriam de seus fragmentos dotados de significância universal"¹². Seu trabalho visa a uma 'higie-

12. Pierre Restany, em catálogo *Nouveaux réalistes*, musées de Nice (1982).

ne da percepção' que utiliza o mundo como um set de filmagem. Criar é enquadrar: o tempo vivido e o tempo da criação se sobrepõem um ao outro. Assim, se o ready-made assinala a irrupção do objeto de consumo no campo museal, ele indica, antes de mais nada, a passagem de um espaço simbólico para um *tempo real* do objeto, indexado sobre o modelo cinematográfico; e a figura do cineasta fornece aos artistas um modelo de *prática do presente* suficientemente aberto para influenciar profundamente seus métodos de produção. O local de exposição se transformará numa câmera, e a criação artística irá recorrer ao elenco, à representação. O ready-made é a pintura que se fez *filmagem*.

2. UMA GENEALOGIA DO ARTISTA MODERNO

O discurso da modernidade se escoa, portanto, no presente; mas ao longo de todo o século XIX, antes mesmo que o cinema abrisse para o artista a possibilidade de um *gênio do objeto*, a figura do artista foi profundamente modificada por ele. Antes que Duchamp chegasse a rejeitar em bloco a panóplia do pintor – esse ‘drogado com terebentina’ – foi preciso que surgisse uma nova mitologia da arte, a partir de modelos que tivessem em comum o fato de estabelecerem vínculos entre a arte e a vida cotidiana. Em primeiro lugar, o alquimista: referência arcaica que se revela útil para compreender de que modo se constitui o discurso da modernidade. Assim como o dândi, que inaugura a ideia concreta da *vida enquanto obra de arte*. Mas também alguns escritores, entre eles Lautréamont, Mallarmé, Jarry ou Roussel, de que conhecemos a influência que tiveram sobre Duchamp e os surrealistas... A modernidade artística está as-

sim estreitamente ligada aos avanços da literatura do século XIX e a algumas de suas personagens mais marcantes, como o *Dorian Gray*, de Oscar Wilde, protótipo da vida-obra de arte. A alquimia, o dandismo e a literatura constituem assim três diferentes campos de referência pertencentes à genealogia da arte atual.

1. O alquimista

Le Chef-d'œuvre inconnu [A obra de arte desconhecida] (1845), que traz à cena um pintor, é similar, em sua trama, a outro conto filosófico de Balzac, *La Recherche de l'absolu* [A procura do absoluto], cujo protagonista é um alquimista. Nas duas narrativas, o modo de vida do herói se organiza em torno de uma demanda iniciática, uma ascese rigorosa aspirando a uma inacessível perfeição. Ora, a alquimia, longe de se limitar ao folclore que evoca hoje em dia, foi uma prática precursora do espírito científico moderno¹. Durante toda a Idade Média, ela foi, inclusive, sua principal manifestação: homens de laboratório e guardiões do saber esotérico e filosófico, os alquimistas se dedicavam a experiências sobre a matéria. O fato de Raymond Lulle ter inventado o bicarbonato de potássio, de Paracelso ter descrito as propriedades químicas do zinco ou de Blaise Vigenère ter descoberto o

1. Vide Serge Hutin, *Histoire de l'alchimie* (Marabout, 1971) [No Brasil: *História da alquimia*, trad. Charles Marie Antoine Bouéry, São Paulo, MM, 1972]; e Françoise Bonnardel, *Philosophie de l'alchimie* (PUF, 1992).

ácido benzoico não impediu que se negasse qualquer valor científico a essas práticas nas quais a criação ainda ocupava um lugar central, em detrimento do rigor experimental. Pois, contrariamente ao protocolo codificado por Claude Bernard no século XIX, o alquimista procedia por repetição: misturava, aquecia, evaporava e recalcinava milhões de vezes o mesmo sólido. Em oposição à lógica científica que conhecemos, a qual procede por dedução e eliminações sucessivas, o alquimista cria uma espécie de dispositivo material imutável, na expectativa de um *evento* químico surgido da purificação extrema da matéria. O que poderia estar mais próximo das atividades de alguns artistas contemporâneos? Até o século XVI, o alquimista encarnou, portanto, a mais elaborada forma da vida intelectual, uma mescla de positividade científica e ascese estoica. Essa forma seria posteriormente suplantada pela figura do escritor-erudito, encarnado por Erasmo ou Rabelais, e depois pelo filósofo das Luzes, vulgarizadores da Razão. Ora, se o mito da alquimia perdeu fôlego no início do século XX, dele encontramos alguns vestígios flagrantes na figura do artista moderno. Odilon Redon ou Seurat, Mondrian ou Giacometti substituem Nicolas Flamel ou Robert Fludd no imaginário ocidental: o artesão-cientista-asceta, cujas pesquisas herméticas exalam um aroma de enxofre, não é mais o alquimista, e sim o artista. Claude Lévi-Strauss iria legitimar essa tese ao estabelecer um convincente paralelo entre as duas

atividades², cujos representantes possuem ambos algo 'tanto do cientista como do biscateiro'. Um folclore de pigmentos e pincéis, miscelânea de esboços e preparações científicas de tintas iria então substituir o das retortas e metais.

A arte moderna surge no momento em que o pintor se aproxima do imaginário ascético do alquimista, pesquisador solitário e grande intelectual. Esse parentesco tem, evidentemente, seus precursores, de Jerônimo Bosch a Leonardo da Vinci ou Dürer, mas os métodos obsessivos e o espírito experimental dos pintores de vanguarda se confundem com a disciplina alquímica, da qual herdaram o léxico e os objetivos simbólicos: fazer brotar o espírito encerrado na matéria. A existência de um alquimista conduz à pedra filosofal, símbolo esotérico da sabedoria e da perfeição; a do artista, em uma obra-prima, termo tirado da tradição maçônica. Da obra em negro à Grande Obra, o vocabulário dos alquimistas já evoca aquele da arte, numa época em que as *guildas* de pintores se pautavam mais naturalmente pelo glossário do artesanato. O artista moderno retoma para si expressões como 'buscar o absoluto', 'transmutar o chumbo em ouro', 'encontrar a pedra filosofal' ou 'purificar a matéria'. Tal como o alquimista, ele divide o espaço mental de seu trabalho em duas unidades distintas: o *oratório*, lugar da elaboração teórica, e o *laboratório*, espaço da experimentação material.

2. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* (Plon, 1962), p. 33. [No Brasil: *O pensamento selvagem*, trad. Tânia Pellegrini, Campinas, Papius, 2004.]

Ao evocar a experiência da 'invenção de si' através da *experimentação* e da *ascese*, a modernidade não hesita em recorrer ao vocabulário alquímico.

Marcel Duchamp admitia de bom grado seu parentesco com o alquimista, embora especificando que, se era alquimista, o era *sem saber*... Tomemos, por exemplo, uma das observações contidas na *Boîte verte* [*Caixa verde*] referente à sua obra mestra, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [*A noiva despida por seus celibatários, mesmo*]: "Recipiente plano de vidro (recebendo) todo tipo de líquidos coloridos, pedaços de pau, de ferro, reações químicas. Agitar o recipiente e observar por transparência"³. Se a tentação esotérica que perpassa sua obra já não precisa ser demonstrada⁴, o trabalho de Duchamp sobre o *Grand Verre* [*Grande Vidro*] evoca o de um Nicolas Flamel buscando, trancado em seu laboratório, dominar as leis do acaso. O artista moderno, tal como o alquimista, centra a sua prática em si mesmo: contrariamente ao pintor clássico ou científico, cuja atuação está sujeita a um resultado concreto (a semelhança, a prova), o moderno tateia, engana-se e acumula experiências. Para ele, o objeto não passa de um elemento acessório e transitório diante do dispositivo de vida que a prática artística representa. A modernidade começa com essa *relativização* do objeto de arte no processo criativo, que corresponde ao surgimento do *oratório* ao lado do laboratório pictórico.

3. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* (Flammarion, 1991), p. 189.

4. Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif* (Galilée, 1975).

Toda a obra de Yves Klein foi igualmente perpassada por essa concepção alquímica da arte: "Inspirado pelo indefinível de Delacroix, ele transpunha a doutrina alquímica em termos artísticos: uma verdadeira pintura contém uma 'substância' invisível e indefinível que a transmuta num eterno absoluto"⁵. A 'sensibilidade pictórica pura' diferencia as boas pinturas das más: ela representa, para Klein, uma substância análoga ao ouro dos filósofos. Também George Brecht vislumbraria na alquimia um modelo possível: "Para mim, a relação ideal entre a ciência e a arte data do tempo da alquimia"⁶.

Se Yves Klein, o qual transpunha todas as referências artísticas para o plano da espiritualidade, recorria de bom grado a essa comparação, Sigmar Polke resiste em se ver encerrado na metáfora do alquimista: percebe nela uma preguiça mental, mesmo reconhecendo um "trabalho químico, uma alquimia da pintura". Polke, no entanto, mantém-se em estado de vigilância, atento ao que pode surgir na tela, como cabe a um experimentador: "Se eu trabalho com telúrio, pós-impuros ou elementos reduzidos a pó, é simplesmente para ver o que acontece..."⁷. Sabe-se que as grandes descobertas alquímicas foram frutos do acaso: Polke, que

5. Thomas Mc Evilly, 'Yves Klein conquistador do vido', em catálogo *Yves Klein* (MNAM, 1983), p. 38.

6. Em Henry Martin, *An Introduction to George Brecht's Book of Tumbler on Fire* (Multipla edizioni), p. 82.

7. Sigmar Polke, 'What interests me is the unforeseeable', em *Flash art*, nº 140 (maio-junho de 1988).

não se preocupa com essa 'substância imaterial' que Klein buscava isolar na pintura, espreita o incidente que virá perturbar a mecânica das imagens.

Citarei aqui apenas um exemplo da arte contemporânea recente, porém bem significativo: a atitude artística de Peter Fischli e David Weiss, que intitularam *O ateliê do alquimista* uma escultura de 1984, evoca tanto as desastrosas empirias caras a Bouvard e Pécuchet como as bricolagens do alquimista amador. Um de seus filmes, *Le Cours des choses* [*O curso das coisas*] (1988) – uma narrativa muda de uma pura contaminação dos objetos uns pelos outros –, descreve uma cadeia de minúsculos incidentes que acabam por alcançar a dimensão do universo: saga burlesca cujos atores são objetos e reações químicas, *Le Cours des choses* é um alegre saber da matéria, subtendido por um dever de experimentação que se aplica tanto às coisas como a todas as formas da existência vivida. Nesse sentido, também ele ativa a memória da alquimia.

2. O dândi

O alquimista é um arquétipo que desempenha um papel apenas subterrâneo na constituição do discurso da arte moderna. Em compensação, não pode deixar de impressionar-nos o fato de o maior teórico da modernidade, Charles Baudelaire, ter sido igualmente o grande pensador do dandismo. Sem dúvida, antes que o autor de *Flores do mal* dele se apoderasse, Balzac e Barbey

d'Aurevilly já haviam introduzido o dandismo na França, na esteira de uma farta literatura vinda da Inglaterra, da qual se pode citar Bulwer Lytton, Thackeray e seu *Livro dos esnobes*, Gronow ou Captain Jesse. De qualquer modo, Baudelaire descobre no dândi os ingredientes de uma modernidade artística selvagem, ainda não institucionalizada, ainda não integrada à cultura. Ele percebe de que maneira Brummell, ao reivindicar o artifício em oposição ao natural, solapa os fundamentos da moral cristã e desqualifica o ser em prol de um *parecer* considerado a única realidade tangível. A verdade, valor teológico, cede lugar à 'mentira de arte' cara a Oscar Wilde. O elogio da maquiagem, retomado por Baudelaire, torna ridículos o mito da autenticidade e a lei natural. Ao precipitar a cultura ocidental num jogo de imagens flutuantes e intercambiáveis, Brummell antecipa nossa cultura sem transcendência nem origem sagrada, anuncia nosso universo complexo e incerto.

Pode-se, assim, considerar o dandismo como sendo a primeira manifestação da subjetividade moderna: ao afirmar um sujeito autônomo e soberano, *insular*, o dândi não depende de nenhuma regra moral comunitária e se declara "o único autor das obrigações que se atribui"⁸. Autorregulando, edita normas de que será o único destinatário, conformando-se a uma ética criativa que anuncia as 'mitologias

8. Françoise Coblence, *Le Dandysme, obligation d'incertitude* (PUF, 1988).

pessoais' características da arte do século XX. Pois o artista moderno, a exemplo dos dândis, só obedece, em seu trabalho, a regras pessoais válidas no âmbito de uma ética provisória: só acrescenta-lhes a preocupação de produzir. E o dândi, será que ele cria formas?

Basta pensar na inovação primordial de Brummell, a imaculada gravata de musselina branca e no seu nó, refeito toda manhã por mão de mestre: o dândi nela investiu tanto tempo e ciência [...], tanta habilidade, que ela se tornou a obra de arte que o simboliza. Sua brancura é a expressão de seu culto da limpeza. Sua flexibilidade engomada, a de sua preocupação em controlar a natureza⁹.

O vestuário não é, para o dândi, um fim em si, mas o "símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito", explicava Baudelaire. Para distinguir Brummell do mero elegante, Barbey d'Aurevilly insiste nos processos que fazem de seu cotidiano um dispositivo formal. Por que era o príncipe de Kaunitz um autêntico dândi? Porque todo dia, "para dar ao seu cabelo o tom exato, passava por uma sucessão de salões cujo número e tamanho ele calculara, e laçaios munidos de borlas o empoavam durante o tempo exato que

9. Henriette Levillain, *L'esprit dandy. De Brummell à Baudelaire* (José Corti, 1991), p. 15.

ele levava para atravessá-los"¹⁰. A gravata de Brummell representa uma ferramenta visual, tanto quanto o azul de Yves Klein, as listras de Daniel Buren ou o pedaço de pau de André Cadere. Embora não tivessem por objetivo suscitar obras como de modo geral as entendemos, tais estratégias da vida cotidiana visavam produzir sentido, assim como Joseph Beuys quando se tranca por um mês numa galeria nova-iorquina, enrolado num cobertor de feltro e tendo por companheiro um coioete¹¹: "Uma vez produzido o efeito, é preciso partir", aconselhava Brummell...

Essa aproximação entre o dândi e o artista contemporâneo chocará aqueles que subestimam a dimensão intelectual do dandismo, aqueles que nele só enxergam afetação, desprezo de classe, gravura de moda e vacuidade. Mas se o examinarmos à luz de certos movimentos de vanguarda, como a arte conceitual, a arte de atitude, a *body art*, não há como não ver no dandismo um fenômeno *artístico* em sua essência e em suas ambições. Encontramos nas práticas artísticas contemporâneas a mesma dimensão ascética, um equivalente trabalho de si, um similar desejo de manipular os signos para além de qualquer intuito produtivo imediato que caracterizam o pensamento dândi. Se o alcance ético da

10. Barbey d'Aureville, *Du dandysme et de George Brummell* (Balland, 1986). [No Brasil: *Do dandismo e de George Brummell*, trad. Tomaz Tadeu, em *Manual do Dândi*, Belo Horizonte, Autêntica, 2009.]

11. Joseph Beuys, 'I like America and America likes me', galeria René Block (1974).

atividade de Brummell se mostra difícil de delimitar, é porque ele é, com demasiada facilidade, reduzido à cena social na qual se desdobrava, reproduzindo alguns de seus aspectos apenas para subvertê-la. Estética das circunstâncias... Qualificá-la de fútil é confundir a ação com o material que ela transfigura: acaso condenamos Cézanne por pintar competeiras? É indireta a influência do dandismo na arte moderna, mas ambos atestam a manifestação de uma ética que "não liberta o homem em seu ser próprio", mas "restringe-o à tarefa de elaborar a si mesmo"¹². O dândi antecipa a configuração ética em que seria mergulhado o artista moderno, na qual pensamento e atos terão por único sustento a dúvida, o arbitrário e o individualismo.

Para tomar um exemplo inquestionável de pose ou mundanidade, consideremos a obra de Roman Opalka: a rigorosa tarefa a que ele se propôs em 1965, que consistia em cifrar de um a infinito o curso de sua existência, vinculá-se indubitavelmente a uma tradição ascética moderna iniciada pelo dandismo. Para cada uma de suas obras, de formato idêntico, a tinta branca com a qual ele traça a sucessão dos números se aplica sobre um fundo a que um por cento de branco é acrescentado a cada nova tela, o descoramento progressivo do fundo pintado diminuindo a legibilidade dos números. Enquanto pinta, Opalka enumera em voz alta, re-

12. Michel Foucault, 'Qu'est-ce que les Lumières', em *Magazine littéraire*, nº 309 (1993).

gistrado por um gravador. Antes de pôr mãos à obra, ele tira uma fotografia do seu rosto, vestido com uma invariável camisa branca, a fim de melhor enfatizar a degradação de seu aspecto físico. Regido por esse ritual, o trabalho de Opalka assume todos os aspectos da existência humana, como que para melhor destacar seu implacável e trágico desfecho, o destino comum que une a obra e seu autor. Esse protocolo pictórico descreve a existência como o desdobramento de uma forma *desaparecente*, gradualmente desfigurada pelo informe que acabará por tragá-la.

A obra de arte moderna se apresenta como uma realidade a ser experimentada e vivida. Do mesmo modo, a arte da existência dândi não tomava forma num objeto material, pois não há dandismo possível fora da ciência do efeito produzido, sem uma prévia avaliação e uma aposta sobre a reação do interlocutor: Brummell e seus êmulos criam assim uma arte da intersubjetividade, que só o campo social torna visível e só sobrevive através do testemunho e da tradição oral: era preciso estar presente. O dândi "obriga os outros a criá-lo, negando seus próprios valores"¹³. Excentricidade calculada, formalização do comportamento, o dandismo dirige ao mundo um desafio metafísico do qual percebemos as premissas nos libertinos do século XVIII, cujo ateísmo paradoxal não abolia Deus, contentan-

13. Albert Camus, *L'homme révolté* (Gallimard), p. 71 (Coleção Idées). [No Brasil: *O homem revoltado*, trad. Valérie Rumjanek, Rio de Janeiro, Record, 1996.]

do-se em negá-lo, enfrentá-lo, mediante uma ritualização da sexualidade¹⁴. O dândi também busca sustentar o olhar de Deus, brandindo o irrisório do *parecer* à face da insuficiência de ser, produzindo forma acima do abismo moral, fazendo pouco da maldita condição humana. "A atitude dândi, escreve Albert Camus, une numa estética o homem entregue ao acaso e destruído pela violência divina. O ser que deve morrer pelo menos resplandece antes de desaparecer, e esse esplendor constitui sua justificação."¹⁵ Essa dimensão trágica separa radicalmente o artista e o dândi. Este último sujeita-se voluntariamente a uma regra que aumenta a distância que o separa de seus contemporâneos; o primeiro não tenta se separar da sociedade, embora suas buscas de fato o isolem, e pretende estabelecer com o mundo relações exemplares, mesmo que a título provisório: o artista entabula transações, negocia seu isolamento, partilha sua relação com o mundo.

Mediante a valorização do insignificante e do irrisório, o dândi problematiza algumas áreas que só viriam a adquirir valor filosófico com a sociologia moderna e a escola de Frankfurt. "Ele nos ensina, escrevia Jules Lemaître em 1895, que o único valor das coisas é aquele que lhes atribuímos." Ao valorizar assim o insignificante e o banal num universo cultural fortemente hierarquizado, ainda ordenado em tor-

14. Vide Roger Vailland, *Laclos* (Le Seuil, 1953, Coleção Écrivains de toujours).

15. Albert Camus, loc. cit.

no dos valores cristãos (estamos bem no início do século XIX), o dandismo antecipa essa *estética do pouco* que se manifesta na arte do século XX. Antiespetacular, pouco demonstrativa, a toailete do dândi só se diferencia por um minúsculo detalhe: um nó de gravata, uma barra, a fineza do tecido ou uma combinação de cores. Criador de um cerimonial do ínfimo, ele atribui uma significação estética ao menor de seus gestos, à mais anódina de suas falas. Socialmente falando, seu inimigo é o excesso: “Uma vez produzido o efeito, é preciso partir [...]”. Estética minimalista do comportamento: a execução nada significa, *escolher* é suficiente. No século seguinte, ao acrescentar duas pinceladas de cor a um ready-made que ele intitula *Pharmacie* [Farmácia], ou pelo desejo de *secura* que o leva a privilegiar o desenho técnico, Marcel Duchamp afina-se com a impassibilidade e a parcimônia do dândi. “Das mais insignificantes bagatelas, [Brummell] cria questões importantes, o resto todo ele trata com soberana negligência e igual indiferença”, irritava-se um cronista da época¹⁶. Esse julgamento não poderia se aplicar à *pop art*, particularmente ao trabalho de Andy Warhol? Não há nada mais banal que os temas pop: histórias em quadrinhos de Roy Lichtenstein, produtos de consumo corrente de James Rosenquist, banheiros de Tom Wesselmann... Os métodos utilizados, emprestados da indústria ou imitados da mídia de massa, desestimulam qualquer tipo de *páthos*.

16. George Hazlitt, *Brummelliana* (1828), p. 152.

O quadro pop surpreende por sua insignificância: essa banalidade assumida e essa frieza sem concessão são valores dândi, segundo o princípio de que “mais vale surpreender do que agradar”. O desprendimento do artista pop e sua preocupação com o impacto imediato existem, em germe, na arte de viver de um Brummell, que designa a beleza do transitório por um comportamento frio e por dar forma ao mínimo momento, esvaziado de qualquer obsessão por perenidade, livre para todo o sempre de qualquer veleidade de sedução.

Um último e não desprezível aspecto da atitude dândi: essa disposição mental que Françoise Coblence lindamente batizou de ‘obrigação de incerteza’. Trata-se do absoluto ceticismo sobre o qual se baseava o pensamento em atos do dândi. A anedota seguinte esclarece: ao duque de Bedford, inchado de vaidade, que lhe perguntava sobre a qualidade de seu sobretudo, responde Brummell laconicamente: “O senhor chama essa coisa de sobretudo?”. Para além de sua insolência, esse dito não visa causar o riso, e sim espalhar incerteza. O dândi leva a aporia por onde passa, destila a dúvida, incita a suspeita sobre a evidência do usual. À maneira dos cínicos gregos, a resposta de Brummell rompe o peso do hábito e do costume.

Brummell, portanto, remete a pergunta para o público: como julgar um sobretudo, como julgar seu próprio sobretudo? Será possível passar do sobretudo do dândi para a

universalidade do conceito, uma vez que a imitação necessariamente se degrada em macaquice?¹⁷

O sobretudo de Brummell, no contexto de seu dispositivo de existência, assume o valor de um objeto de conhecimento. Esse sobretudo que não é sobretudo prenuncia outra peça de bravura, o *Ceci n'est pas une pipe* [Isso não é um cachimbo] de René Magritte, que representa, justamente, um cachimbo. Na Nova York de 1917, quando Duchamp envia ao Salão dos Independentes um mictório de porcelana batizado *Fontaine* [Fonte], não estará perpetuando esse gosto dândi pela aporia? Ao sobretudo do duque de Bedford a que é negado o *status* de sobretudo, Duchamp responde com um mictório que *também* seria uma obra de arte, já que ele assim decidiu. E o senhor chama essa coisa de obra de arte?

"É inadmissível que um homem deixe uma marca de sua passagem pela terra", declarava André Breton em seu primeiro manifesto dadá. Em parte por causa dessa rejeição da posteridade, um outro nome para 'ódio do monumento', é que um obscuro ilustrador seria batizado por Charles Baudelaire de *Pintor da vida moderna*, num conhecido texto em que ele, aliás, só é mencionado através de suas iniciais, C.G. Colaborador do *Illustrated London News*, Constantin Guys era um simples desenhista da imprensa. Cabe se perguntar

17. Françoise Coblence, op. cit., p. 108.

que profissão o poeta escolheria hoje em dia para ilustrar suas ideias: um criador publicitário? Um produtor de vídeos-clipes? Um roteirista de *sitcoms*? Para servir de modelo ao manifesto da modernidade, ele não podia atuar no âmbito do eterno. O que o poeta admira é o método de Guys, embora elogie discretamente seu estilo: sua arte implica um *modo de vida* que prima sobre as qualidades formais manifestadas; pictoricamente falando, sua obra não tem nada de inovador, contrariamente à de Manet ou Delacroix, que Baudelaire admira por outros motivos. Não, nesse colecionador de presentes que é Guys, o poeta louva o comportamento, a opção pela *flânerie*, a capacidade de 'extrair eternidade do efêmero' – a frágil eternidade do instante vivido, desse 'bloco de sensações' materializado pela obra de arte. Num universo cultural em que o mármore tem por função 'sobreviver à cidade', todos devem se empenhar em ser um busto movente, 'um grande homem e um santo para si próprio', e participar anonimamente do heroísmo da vida moderna esgueirando-se em meio à multidão.

3. Arte e literatura: a síndrome de Dorian Gray

Formalizar o presente, inventar-se através da própria obra: tal é o eixo em torno do qual se forma a ideologia moderna. Antes de se tornar uma teoria estética, porém, a vida-obra de arte existia enquanto figura literária. O século XIX abunda em narrativas da vida conformada, suspensa ou recriada pela vontade. Às vezes, pelo contrário, a matéria

inerte é que se transforma em ser vivo, como na novela de Gógol, *O retrato*. A época está para fantasias de desdobramento, como atestam o *Doutor Jekyll e Mister Hyde* de Stevenson, *O retrato oval* e *William Wilson* de Edgar Allan Poe ou *O duplo* de Dostoiévski. O corpo humano se desloca, fragmenta-se: o *Peter Schlemihl* de Chamisso perde sua sombra. Constatam-se os efeitos perversos da arte com o pintor Claude Lantier, da *Obra* de Émile Zola, o qual desvitaliza sua companheira e acaba por matá-la ao sujeitá-la a exaustivas sessões de pose. Inúmeros escritores sonham com uma vida que seja de fato uma obra, pois o espírito do final de século já não se satisfaz com visões da arte e clama por um real à sua desmedida. "Há que fazer a própria vida como se faz uma obra de arte, escreve D'Annunzio. A vida de um homem intelectual deve ser sua própria obra. A verdadeira superioridade está toda nisso."¹⁸ O estetismo generalizado dos 'decadentes' do final de século prefigura assim, em modo elitista, o projeto vanguardista de uma estética unitária da vida cotidiana. A casa se torna um ambiente: o interior dos irmãos Goncourt é um dédalo de bibelôs raros e tecidos preciosos; as loucuras asiáticas de Pierre Loti em Rochefort, a *datcha* suburbana de Tourgueniev, surpreendem o visitante. Ainda mais impressionante é o apartamento de Robert de Montesquiou, que serve de modelo para o

18. Gabriele D'Annunzio, *L'enfant de volupté [O filho da volúpia]* (1895), citado por Émilien Carassus, em *Le mythe du dandy* (Armand Colin, 1971).

retiro de Des Esseintes, o herói do mítico *À rebours* [Às avessas] de Huysmans. Essa morada possuía, aliás, todas as características de um 'ambiente', tal como o compreendemos hoje no mundo da arte, a começar por sua função declarada: mergulhar os visitantes num espaço organizado de modo a que experimentem sensações específicas. Assim, Montesquiou relata como convida Mallarmé:

Esse espírito curioso [...] não podia deixar de sentir intensamente a representação ocular em cuja presença eu de súbito o colocava, e que acontecia de lançar subitamente sobre a minha pessoa, que ele apreciava, uma nova luz repleta de maravilhas. Ele saiu de minha casa num estado de fria exaltação...¹⁹.

Está tudo aí, ou quase: o caráter 'ocular' da experiência, o desejo do 'artista' de oferecer ao visitante uma representação impactante e até o aspecto 'terapêutico' do ambiente, segundo os termos de Montesquiou, ou seja, sua capacidade de atuar sobre o espírito humano e suscitar emoções. À evocação dessas casas-obras de arte, vem à mente a *Merzbau* de Kurt Schwitters em Hanover; o apartamento vazio de Duchamp em Nova York, mobiliado com um mero tabuleiro de xadrez; as *Grotas* de Dubuffet; a casa construída por

19. Robert de Montesquiou, *Les pas effacés*, vol. II (Émile-Paul, 1923), p. 123.

Jean-Pierre Raynaud à imagem e semelhança de sua obra glacial, um *bunker* inteiramente revestido de cerâmica e com decoração evolutiva, residência em que ele viveu 'feito um cosmonauta' antes de destruí-la totalmente em 1993; também vem à mente a Factory de Warhol, o Moinho de Erik Dietman, a mansão em Nice de Ben, incrustada de obras de arte... Em suma, todas essas habitações que materializam o trabalho de um artista em sua vida cotidiana, sob forma de um ambiente total. A personagem Des Esseintes, em *Às avessas* (1884), constrói sua existência de acordo com um plano estético cuidadosamente concebido, representativo da hipersensibilidade *fin de siècle*. Sua casa é uma máquina de viver regulada nos mínimos detalhes: ele arruma cada cômodo com um cuidado maníaco, mandando fabricar cada móvel, selecionando cada objeto e cada tom de cor em função de projetos precisos que correspondem a necessidades psíquicas ou psicológicas. Des Esseintes chega, assim, a vestir seus empregados como os camponeses retratados pelos mestres holandeses do século de ouro, de modo que vê-los lhe propicie uma rara sensação, quando eles saem para cortar lenha sob suas janelas. Huysmans-Des Esseintes cria assim uma utopia cotidiana em que a arte é o modelo de organização. Já Monsieur de Bougreton, o herói de Jean Lorrain, coleciona latas de conserva: "Somente Rubens, ou melhor, somente Van Dyck pode competir com o rosado da pele e a prata reluzente de alguns frascos de anchova"²⁰.

20. Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton* (1897, Passage du Marais, 1992).

A modernidade encontrará, num romance de Oscar Wilde publicado em 1891, *O retrato de Dorian Gray*, uma metáfora que se tornaria célebre. Dorian Gray é um dândi trágico e desencantado, cujos atos, por uma maldição inexplicável, alteram um quadro em que ele está representado. Cada mau pensamento, cada ação imoral contribuem para desfigurar seu retrato: em contrapartida, ele para de envelhecer. O estranho sortilégio que atinge Dorian anuncia a imagem do artista total da modernidade: criador de uma obra cuja textura se compõe do tempo vivido, Dorian Gray é o protótipo desses demiurgos instantâneos, de Duchamp a Beuys, que metamorfoseiam seu comportamento em obra. "Sem dúvida, a vida era para ele a primeira e a maior de todas as artes; para esta arte, as outras todas não passavam de uma introdução", escreve Wilde. A ambição de Dorian Gray, "de elaborar um novo plano de vida, inspirado numa filosofia racional de princípios rigorosamente encadeados e cuja suprema perfeição seria a espiritualização dos sentidos", permanece extremamente contemporânea. *O retrato de Dorian Gray* manifesta assim uma perturbadora analogia estrutural com a obra de arte moderna: laços vitais o prendem à existência humana; ele depende de um conjunto de eventos externos cuja imbricação vem gerar uma forma. À imagem da *máquina celibatária* duchampiana – cujos modelos são, sobretudo, literários –, em *Dorian Gray* a arte moderna se encontra em estado embrionário. A criação de poeira compreendida por Marcel Duchamp em seu *Grande vidro*

(imortalizado por uma fotografia de Man Ray) poderia passar por um distanciamento lúdico do retrato maldito de Oscar Wilde, com a diferença de que sua significação é invertida – a poeira de Duchamp afirmando o valor estético do efêmero, do tédio e do acaso. Em *O retrato de Dorian Gray*, encontramos a moral dândi formulada por Baudelaire: “Viver e dormir em frente do espelho”. E esse espelho é a arte.

A partir do início do século XIX, alguns literatos fabricaram para si uma lenda. Xavier Forneret, vinhateiro tomado pelo demônio da literatura, publica em edições do autor textos revolucionários do ponto de vista tipográfico: vestido de preto em qualquer circunstância, tal como Baudelaire, fazia-se chamar *o homem preto branco de rosto*, e passou a maior parte de sua vida trancado numa torre. Lord Byron, cuja constante preocupação terá sido administrar uma agenda compartimentada por inúmeros amores paralelos, tomava pela manhã “um chá verde, fortíssimo, sem leite ou açúcar, e uma gema de ovo crua”²¹, enquanto seguia uma rígida ascese esportiva pontuada por esbórnias desenfreadas. Alfred Jarry, que construiu sua vida identificando-se com o seu Pai Ubu, assinava a correspondência com seu nome e empregava o vocabulário, o andar grotesco e o pensamento de sua criatura. Para ele, “o papel de Ubu substituiu o papel de poeta e de literato”²². Confinado, por falta de

21. Gabriel Matzneff, *La diététique de lord Byron* (La Table ronde, 1984), p. 26.

22. Patrick Besnier, *Alfred Jarry* (Plon, 1990), p. 44.

dinheiro, em sua Mayenne natal e com a vaga esperança de frear um alcoolismo exponencial, Jarry tenta dar fim aos boatos relativos à sua morte próxima: deve, portanto, aparecer em excelente forma para tranquilizar seus editores, os quais lhe concederam adiantamentos consideráveis. Nesse intuito, abandona Ubu e cria para si uma nova personagem: manda fazer um retrato seu, vestido de esgrimista, cruzando ferro com um mestre de armas de Laval. Um Jarry esportista e vigoroso, pequeno *supermacho* com brilhantina, acaba de nascer. Puro simulacro, já que o poeta desabou tão logo voltou para Paris, corroído pela enfermidade. Indo visitá-lo para ver como estava sua saúde, seus amigos Valette e Saltas perceberam que Jarry estava demasiado fraco para se arrastar até a porta do quarto onde se entocava, e chamaram um chaveiro. Ao dar com Jarry agonizando, transportaram-no para o Hospital de Caridade. Uma vez deitado, o escritor pediu que lhe trouxessem um palito para os dentes, e morreu. Peça de bravura patafísica? À imagem desses aventureiros da agenda cotidiana, o universo literário do final do século manteria distância da vulgar necessidade de produzir.

Empenhando-se em ‘cultivar os momentos raros’ e a arquitetar a possibilidade de um pensamento totalmente voltado para si mesmo, Monsieur Teste, a personagem criada por Paul Valéry, faz de cada um de seus dias uma obra de

* Patafísica: ciência “das soluções imaginárias”, criada pelo dramaturgo Alfred Jarry. (N. T.)

arte cerebral. Os surrealistas apreciaram em Valéry o que nele encontravam da personalidade de Teste: um poeta sem obra, então autor de um único livro. Maurice Blanchot, em *Le livre à venir* [O livro por vir], redescobre Joubert, um autor do século XVIII, considerado um moralista menor, mas que tinha em comum com o herói valeriano vários traços de caráter. Joubert não gostava de produzir: "Sacrificando os resultados à descoberta de suas condições e não escrevendo para somar um livro a outro, e sim para dominar o ponto de onde lhe pareciam sair todos os livros e que, uma vez encontrado, o dispensaria de escrever livros"²³, Joubert considera a obra como uma linha do horizonte, um objeto ideal a partir do qual se elabora um cotidiano em forma de esboço. "A obra é a espera da obra": não estamos distantes do silêncio de Marcel Duchamp. Importa apenas essa exigência inicial, que determina uma trajetória; em matéria de arte, não se busca: encontra-se. Ao perguntar a Joubert quando ele finalmente começaria uma grande obra em vez de se dispersar em minúsculos aforismos, um inoportuno ouviu a seguinte resposta: "só depois de circunscrever a minha esfera". A arte moderna começa com o nascimento desse espaço mental, desse suporte a partir do qual o indivíduo é capaz de dar sentido à forma mais banal, ao signo mais insignificante, a mais reles imagem; no momento em que o mínimo gesto,

23. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Gallimard, 1959), p. 76. [No Brasil: *O livro por vir*, trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes, 2005.]

conformado por uma ética cotidiana e inserido num dispositivo formal global, adquire o poder de significar. Numa palavra, depois que o artista 'circunscreveu sua esfera' e se prende mais a ela do que aos objetos que dela irão resultar.

3. O FIM DA ARTE: RUMO A UMA EXISTÊNCIA UNIFICADA?

É possível conceber uma 'época' em que as artes especializadas e intencionais fossem abolidas e substituídas pela arte das atividades corriqueiras. E, em suma, pela arte de viver. Isso seria de fato a civilização, e quem sabe tudo se oriente (com dificuldades, como deve ser) para ela. Nossas artes especiais seriam apenas etapas¹.

Ao escrever essas linhas, Paul Valéry certamente não pensava na arte moderna, mas expressava esse desejo de uma arte total que perpassasse a história das vanguardas do século XX. Para a vanguarda, essa emergência de uma estética unitária é inseparável da noção de 'fim da arte', ou seja, de seu desaparecimento enquanto atividade especializada. Para que essa noção de estética do comportamento e

1. Paul Valéry, *Cahiers*, vol. II (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade), p. 938.

a de uma arte unitária possam adquirir uma real consistência, é preciso que, primeiro, se desenvolvam diferentes relatos do fim da arte, e que sua 'superação' seja teorizada. A isso iriam se dedicar o futurismo, o dadaísmo, o suprematismo, o surrealismo e muitos outros movimentos.

O artista, já vimos, questiona o papel e os métodos que a tradição lhe atribui no momento em que o sistema de produção capitalista reifica as relações sociais, dispondo os indivíduos numa cadeia de tarefas imutáveis, reduzindo-os à sua força de trabalho e subordinando-os à máquina. Observe-se que o dandismo aparece no Reino Unido, então a nação mais avançada no processo de industrialização. Instaura-se uma lógica segundo a qual os atos, sentimentos, modos de pensar, devem se dobrar à lei da mercadoria. A essa ideologia produtivista, o dândi opõe uma arte de viver de que o culto anacrônico do *detaille* é o aspecto mais evidente. Irônica evocação da divisão do trabalho, as luvas de Brummell eram confeccionadas por cinco operários, um para cada dedo... Ao fazer assim de sua existência uma obra de arte, o dândi afirma sua recusa em vê-la funcionar em qualquer espécie de engrenagem. Sua ação irrisória se compara à de um grão de areia estético na máquina de formatar as consciências. "O que é o homem superior?, indaga Charles Baudelaire. Não é o especialista. É o homem do lazer e da cultura geral."

Alguns anos mais tarde, Karl Marx se insurge contra essa fragmentação da experiência humana com suas *Teses sobre Feuerbach* de 1845, mas somente em *A ideologia alemã* o pensador alemão atacaria o grande tabu filosófico da se-

paração entre *práxis* e *poiésis*. A *práxis*, na filosofia grega, designa a ação 'livre' pela qual o homem busca transformar a si mesmo no intuito de se aperfeiçoar. A *poiésis*, pelo contrário, remete à ação servil, utilitária, sujeita às condições materiais. O golpe de força de Marx consiste em definir a equivalência entre essas duas noções:

A *práxis* se introduz constantemente na *poiésis*, e vice-versa. Não existe liberdade efetiva que não seja também uma transformação material, que não se inscreva historicamente na exterioridade, como tampouco existe um trabalho que não seja uma transformação de si².

Em outras palavras, o produto do trabalho não pode ser considerado fora das condições de sua produção. A prática e a produção compõem as duas faces de uma mesma moeda, a tal ponto que a teoria pode ser assimilada a uma 'produção de consciência': o homem produz a si mesmo através de sua ação, e os humanos se distinguem dos animais "assim que começam a produzir suas condições de existência, um passo a frente que constitui a própria condição de sua organização corporal. Ao produzir seus meios de existência, os homens indiretamente produzem a vida material

2. Étienne Balibar, *La philosophie de Marx* (La Découverte, 1993), p. 41. [No Brasil: *A filosofia de Marx*, trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Zahar, 1995.]

em si"³. O conceito de *produção* se encontra aqui estendido ao conjunto das atividades humanas, a toda atividade de transformação da natureza e, por conseguinte, à produção que se empreende sobre si mesmo: a reflexão de Marx sobre a divisão do trabalho corresponde, ponto por ponto, ao programa da modernidade artística tal como é anunciado pelo dandismo e tal como realizado pelas vanguardas, de dada ao situacionismo.

A etimologia da palavra *produção* (do latim *producere*) significa 'pôr à frente, fazer avançar à sua frente': no prolongamento da intuição marxiana, o artista moderno mostra que criar não significa para ele *fabricar objetos*, e sim *fazer avançar* uma obra, mesclar produção e produto num *dispositivo de existência*. Unindo práxis e poiésis, ele visa a uma totalização da experiência, totalidade de que o homem foi desapossado pela civilização industrial. A arte moderna se autocritica enquanto atividade 'separada', em busca de uma unidade perdida. Em sua alocução inaugural do Collège de sociologie, em 1937, Georges Bataille apresenta o indivíduo da era 'moderna' como sendo marcado pela 'renúncia à existência em troca da função'. Somente uma concepção ampliada da arte poderá permitir a reconstituição da existência mutilada, compartimentada e seccionada em tarefas servis: "A existência assim quebrada em três pedaços deixou

3. Karl Marx, *L'idéologie allemande* (1846) (Éditions sociales, 1968). [No Brasil: *A ideologia alemã*, trad. Luiz Cláudio de Castro e Costa, São Paulo, Martins Martins Fontes, 2002.]

de ser existência: já não é mais do que arte, ciência ou política". Félix Guattari, trazendo para o cerne da filosofia o problema da subjetividade humana, encontra argumentos similares em 1992, ao lamentar que

a época contemporânea, ao exacerbar a produção de bens materiais e imateriais em detrimento da consistência dos territórios existenciais individuais e de grupo, criou um imenso vazio na subjetividade, o qual tende a se tornar cada vez mais absurdo e sem apelação⁴.

Peça de substituição de uma máquina que roda sem ele e fora dele, o homem do século XX é um ser desapossado. A economia capitalista é um agente 'desterritorializante' que desloca as formas de nossa existência, decodifica e recodifica, reorganiza como lhe convém os fluxos vitais: Guattari cria um instrumento de combate, a *ecossófia*, uma prática de existência que consiste em replantar subjetividade onde já não há mais subjetividade e em unir num mesmo processo de experimentação o ambiente, o social e a criatividade. "A única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que autoenriqueça de forma contínua sua relação com o mundo."⁵ O que Guattari desig-

4. Félix Guattari, *Les trois écologies* (Galilée, 1989). [No Brasil: *As três ecologias*, trad. Maria Cristina F. Bittencourt, Campinas, Papyrus, 1990.]

5. Idem, *Chaosmose* (Galilée, 1992), p. 38. [No Brasil: *Chaosmose*, trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.]

na pelo termo ecosofia em nada difere do projeto moderno, o qual nos incita a produzir a vida cotidiana enquanto obra, meio eficaz de se opor à reificação e à divisão da experiência em pequenas unidades separadas.

A um jornalista que lhe pedia para resumir sua existência em poucas palavras, Marcel Duchamp respondeu que tinha usado a arte para estabelecer certo modo de vida, e tentara fazer de sua 'maneira de respirar, de reagir', uma espécie de 'quadro vivo'. Ele se definia, assim, como um 'respirador', e sua obra, como 'uma espécie de permanente euforia'. A obra com que estava mais satisfeito? "O emprego do meu tempo." Desde 1920, o jogo de xadrez se revelava para Duchamp como um modelo de comportamento artístico, a ponto de ele considerar seu papel de líder da equipe francesa de xadrez muito mais importante do que seu papel de 'criador' no sentido banal do termo. Artista? Não, muito mais do que isso: respirador. Duchamp foi sem dúvida o primeiro a assumir com plena consciência, e até suas conclusões lógicas, a ética da modernidade. Para ele, a criação artística está ligada a uma moral que toma de empréstimo aspectos do dandismo, do estoicismo, do budismo zen; uma moral baseada na aceitação e no controle do acaso, considerado como um espaço de jogo. Certa noite, seus amigos lhe perguntaram se iria ficar em Paris ou voltar para Nova York, ele jogou sua decisão no cara ou coroa. Deu coroa: embarcou no dia seguinte para os Estados Unidos. Seu ateliê na Lincoln Arcade, na Broadway, transfere a arte

para a invenção de um modo de vida: no centro, uma banheira; um cordão, para abrir a porta a distância; um tabuleiro de xadrez na parede.

Acredito que a arte é a única atividade pela qual o homem enquanto tal se manifesta como autêntico indivíduo. Somente através dela ele consegue ultrapassar o estágio animal, porque a arte é uma saída para regiões não dominadas pelo tempo ou pelo espaço⁶.

Duchamp terá passado a vida a se libertar de um e de outro, a usar a arte como campo de experiências: em outras palavras, a se tornar, ele próprio, sua maior obra.

Ao libertar a linguagem da obrigação de significar, o movimento dadá inicia um novo comportamento. O espontaneísmo absoluto exaltado pelo grupo de Tristan Tzara, investe decididamente contra a Razão ocidental, acusada de ter resultado na carnificina da Primeira Guerra Mundial, ou de, pelo menos, tê-la permitido. Contra a barbárie de feições cartesianas, o dadaísta propõe um novo contrato social: o homem reconciliado com suas pulsões animais e sua desrazão constitutiva, lançando mão da linguagem para manifestar o Ser e selar um acordo imediato, de ordem mágica, com o universo que o cerca. As imitações de máscaras

6. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* (Flammarion, 1991).

africanas vestidas por Hugo Ball e Tzara no Cabaret Voltaire de Zurique remetem ao tribalismo; os poemas 'bruitistas', à oração e às melopeias das civilizações ditas 'primitivas'. A espontaneidade é alçada a arte de viver: já que o indivíduo só é realmente livre dentro da 'loucura do momento', dadá pretende estruturar poeticamente a espontaneidade. "O que interessa a um dadaísta é a sua própria maneira de viver": com essa frase, o dadá se introduz concretamente no mundo da arte, quase vinte anos depois de Dorian Gray, um princípio até então confinado à literatura ou ao folclore dândi. As coisas tornam-se claras, viver a arte é mais importante do que produzi-la ou consumi-la: dadá faz da arte um evento, e do evento uma arte. "O que nós queremos agora é a espontaneidade", explica Tzara em sua *Conferência sobre dadá* de 1922.

Não que ela seja mais bonita ou melhor do que as outras coisas. Mas porque tudo o que brota livremente de nós mesmos, sem a intervenção das ideias especulativas, nos representa. É preciso acelerar essa quantidade de vida que se gasta facilmente por toda parte. A arte não é a manifestação mais preciosa da vida. A arte não possui esse valor celestial e geral que gostam de lhe atribuir. A vida é muito mais interessante.

Acelerar a vida: ao libertar a arte da obrigação de significar, dadá livra a linguagem do fardo da comunicação. Já

não se trata de produzir forma, imagem ou sentido, e sim de manifestar o ser espontâneo, de celebrar a existência através do evento, o qual permite a partilha. "Tudo que um artista cospe é arte", dizia o dadaísta alemão Kurt Schwitters: a arte está contida em todo e qualquer ato da vida cotidiana, desde que o artista nele se projete por inteiro. Qual a necessidade de criar obras imperecíveis, já que tudo nos *representa*?

"As ruas são nossos pincéis, as praças, nossas paletas", declara Maiakóvski em meio à euforia que sucede a revolução bolchevique. Euforia tão intensa que o suprematismo russo, entre 1913 e 1918, passaria muito rapidamente da emancipação da pintura, liberada de qualquer referência extrapictórica, para uma dissolução pura e simples da atividade artística. Kazimir Malevitch qualifica de 'ação pura' o seu *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918), e clama por uma superação do conhecimento material. Dois anos depois, abandonaria "o pincel arrepiado em prol da acuidade da pena [...]". Segundo ele, "já não é possível pintar dentro do suprematismo. A pintura prescreveu já faz muito tempo, e o próprio pintor é uma ideia preconcebida do passado [...]". Em meio a esse clima de exaltação revolucionária é que, em 1921, Rodtchenko pinta seus três monocromos, azul, amarelo e vermelho, qualificados pelo crítico Tarabukin como 'suicídio do pintor'. Nesse período radical é que Osip Brik leva 25 membros do Instituto de Cultura Artística de Moscou a votarem por um decreto ordenando a total cessação de qualquer 'criação de formas puras' em benefício da pro-

dução de objetos utilitários... Assim, a vanguarda russa viveu aceleradamente a utopia modernista até suas mais cruéis contradições. Porém, ao parar 'definitivamente' com a pintura (sabe-se que ele retomaria mais tarde seus pincéis, mas para uma figuração derivada da tradição do ícone russo), Kazimir Malevitch ainda se situa dentro do repertório da modernidade: a partida, o abandono, a fuga. Rimbaud acreditando que já dissera tudo aos vinte anos. Duchamp retirando suas telas do Salão dos Independentes de 1912, achando que precisava romper com a comédia da arte e encontrar outros meios de subsistência... É de se supor que Malevitch havia simplesmente chegado ao termo da demonstração suprematista ou, mais precisamente, de sua teologia: a cessação de toda atividade pictórica ainda significa a pintura, mais do que lhe põe um termo. Abandonar a arte era continuar sendo um artista sem renegar a si mesmo.

Para todas as vanguardas, a questão é distanciar-se da vergonhosa postura do criador e se aproximar da vida concreta. "O mais simples dos atos surrealistas, escreve Breton, consiste em descer até a rua e atirar na multidão como um canhão." Os surrealistas denigrem a arte de modo a melhor combinar comportamento individual e exigência poética: alçam o cotidiano ao nível da obra, tratando de conformar o *fazer* ao *dizer* em nome de uma moral da verdade e da transparência. O comportamento repreensível de um membro do grupo, escolhas consideradas incompatíveis com as opções coletivas, introduzem

a suspeita quanto ao valor de uma obra, quando não implicam em sua nulidade. As exclusões retumbantes, os anátemas, as violentas disputas fratricidas que marcam a história do surrealismo parecem incompreensíveis se negligenciarmos este axioma fundamental: a obra se mede com a vida, e os mínimos detalhes de uma podem ser usados contra a outra. A arte se verifica no cotidiano, ou não é arte. Philippe Soupault encarna essa poesia em estado puro que liga o movimento dadá aos primórdios do surrealismo. Ao pedir fogo a um transeunte, em lugar do cigarro ele tira do colete um enorme castiçal; pede esmola com os mendigos; introduz-se em festas particulares ou cerimônias familiares fazendo-se passar por convidado do cônjuge... Soupault chegará a ser encarcerado depois de acender uma fogueira na Praça da Concórdia, em 2 de agosto de 1920, a pretexto de estar com frio⁷.

O surrealismo, porém, é tão criativo em seu funcionamento coletivo como em ações individuais desse tipo. A forma representada pelo grupo, de que o movimento de André Breton constitui o arquétipo, constitui ela própria uma obra de arte e induz modos específicos de vida. A expressão de Maurice Blanchot, que define o surrealismo como uma "pura prática de existência", não é mera frase de efeito. Assim, inúmeros escritores sem escritos vieram juntar-se ao grupo surrealista: Jacques Rigaut (autor de uma

7. Bernard Morlino, *Philippe Soupault* (La Manufacture, 1987).

magra, porém fascinante, coletânea, *L'Agence générale du suicide* [A Agência geral do suicídio]), Jacques-André Boiffard, Jacques Baron (que só muito mais tarde escreveria suas *Mémórias*), Gengenbach e muitos outros, cujo aporte para o grupo se resume à sua participação na criatividade cotidiana. Para não produzir, pertencer a um grupo constitui uma solução. Um coletivo, enquanto forma, permite a seus membros guardarem o silêncio. Presença minimalista no mundo das formas, o grupo é a construção moderna por excelência, privilegiando a elaboração de uma atitude à premeditação de uma obra que se intercala entre os artistas e os compromissos do meio artístico ou literário. Seus inimigos? A vaidade do autor; e seu laçao, o belo estilo. Edifício artístico, o grupo representa uma das mais eficientes tentativas de *ociosidade* da arte: se “a poesia deve ser feita por todos, e não por um só”, de acordo com a palavra de ordem de Lautréamont, o grupo aparece como uma forma adequada, instância fundadora de práticas, rituais, métodos. A escrita automática se coloca a serviço de todos, despersonaliza a escrita e a pintura ao combater a ideia de propriedade artística em si. A modernidade sonha em voz alta com uma prática de escrita ou de arte em forma de ‘comunidade ociosa’, e o surrealismo representa para os seus membros tanto uma estética da existência como um espaço de criação. Pois os procedimentos inventados pelos surrealistas visam – pelo menos teoricamente – produzir certo tipo de subjetividade, para além de toda e qualquer preocupação literária. O

automatismo, o sono, as brincadeiras, do cadáver requintado às colagens, passando pela esfregadura ou pela decalcomania, os passeios em busca desses intersignos que empurram o sonho para o real, são técnicas que visam a uma *autoprodução* do indivíduo, a uma poética da existência: são “técnicas de si”, para retomar um termo de Foucault, que têm por função transpor para o nível da vida cotidiana o funcionamento do cérebro durante o sonho, criar a disponibilidade, o maravilhoso: a deriva urbana, criada pelos surrealistas e radicalizada pelos situacionistas, revela ser a prática de grupo por excelência.

No círculo surrealista dos anos 1930, Salvador Dalí se mostrou particularmente prolífico em matéria de ‘poesia da vida’. Seu famoso método paranoico-crítico, que permite desencadear à vontade a alucinação ocular, introduz na vida cotidiana a força plástica do sonho, antes de se fixar na tela por intermédio de um vocabulário pictórico hiper-realista. Dalí não se contenta com a passividade dos ‘sonos surrealistas’ e consegue elaborar as condições de uma *atividade* onírica controlada. “Através de um processo de cunho paranoico e ativo do pensamento, será possível (simultaneamente ao automatismo e outros estados passi-

* O jogo do *cadavre exquis*, criado pelo grupo de André Breton, que consistia em várias pessoas formarem coletivamente uma frase sem que nenhuma soubesse o que a outra havia escrito. O nome do jogo deriva da primeira frase assim criada, *Le cadavre exquis boira le vin nouveau* [O cadáver requintado beberá o vinho novo]. (N.T.)

vos) sistematizar a confusão." Na qualidade de organizador sistemático da confusão, Dalí revela-se um mestre: vivendo em constante representação, fazendo de sua cara-paça surrealista sua forma de vida cotidiana, o castelão *kitsch* de Cadaqués inventaria ao longo de sua vida um incontável número de obras/minuto, performances espetaculares servidas por um senso da provocação que se mostra de fato genial. Dalí responde a uma provocação de André Breton com um termômetro na boca e discorre sobre a natureza comestível de Adolf Hitler; irrompe num *vernissage* nova-iorquino vestindo um escafandro e segurando pela coleira uma matilha de galgos afegãos; passeia de *Smoking afrodisíaco*, recheado de taças de coquetel: são esses momentos vividos que demonstram sua capacidade de criar o *pânico* no cotidiano.

Yves Klein tinha em comum com Dalí certa sensibilidade para a encenação grandiloquente. Seus pais, pintores filiados à escola de Paris, foram seu contraponto: com efeito, não foi no meio pictórico parisiense que ele encontrou seu caminho, mas no Japão, entre os judocas. O ritual das artes marciais forneceu-lhe um modelo de comportamento através do qual ele pôde abandonar os códigos do mundo da arte, seu protocolo e seu folclore. A disciplina ascética do Instituto Kodokan, onde o jovem Klein alcançou o grau, excepcional para a época, de faixa preta quarto dan, conscientizou-o sobre a necessidade de se trabalhar, de se esculpir através do exercício a fim de alcançar a perfeição do gesto,

o qual pode então prescindir da prática. Quando escreve que "um pintor pinta uma única obra-prima: ele mesmo, constantemente", Klein adapta o espírito do Bushido, a vida do samurai. A pintura representa para ele uma forma de soberania espiritual, conquistada por meio da depuração (de si mesmo) e da raiva (em relação aos adversários), e sabe-se que tanto uma como a outra tiveram um grande papel na obra de Klein. Enquanto pintor, seu objetivo assumido terá sido "tornar-se uma espécie de pilha atômica, uma espécie de gerador de irradiação constante que impregna a atmosfera com toda a sua presença pictórica fixada no espaço à sua passagem". Imbatível, inacessível: sonho de judoca e ascese das superfícies enteladas... Isso posto, a personalidade e a obra de Yves o *monocromo* ultrapassam, e muito, a referência ao judô. Klein é moderno por sua manipulação do tempo: em sua obra, a unidade de base é o momento presente. No *exato momento* em que toca a tela é que ele sabe se ela terá algum valor pictórico, explica ele. O trabalho do pintor se dá no instante em que a matéria-prima pictórica se 'estabiliza' na superfície, se 'especializa' enquanto pintura através da 'sensibilidade imaterial' de seu autor. Esse breve instante é o único que conta, já que a tela acabada "só serve para prolongar, para os outros, o 'momento' pictórico abstrato, de maneira tangível e visível". É nisso que a obra de Klein revela ser realmente forte, levando à incandescência as intuições da modernidade: "Minhas obras são as cinzas da minha arte [...]". No final dos anos

1950, ou seja, depois de Duchamp, mas na mesma época que John Cage, George Brecht e Robert Filliou, Klein cria um equivalente credível do budismo zen. Tendo praticado de dentro para fora a disciplina oriental e frequentado os rosa-cruzistas, ele pode melhor do que ninguém sintetizar as aspirações da vanguarda, o saber alquímico tradicional e o pensamento zen. Não sem ceder a uma exaltação às vezes inquietante: “O fato de eu existir enquanto pintor será o trabalho pictórico mais formidável deste tempo”. Seja como for, Klein sabe o que está dizendo quando fala em “existir enquanto pintor”: pintar o quadro não é fabricá-lo enquanto objeto, e sim vivê-lo, transfundir-se nele, impregná-lo. O verdadeiro trabalho é outro: aquele que ele efetua em si mesmo é que constitui a matéria-prima do quadro e sua verdadeira pedra angular. Por essa perspectiva, o ato de pintar um monocromo ou de saltar no vazio (não importa se essa proeza é realizada ou fantasiada) articula-se em torno de uma mesma vontade de superação de si, de um mesmo desejo de ir além do ego para irradiar a tela, de ultrapassar os próprios limites a fim de desenvolver potencialidades ignoradas. A apoteose da aventura de Yves Klein foi, sem dúvida, a publicação de *Dimanche, le journal d'un seul jour* [Domingo, o jornal de um dia só], com o qual ele se apropriava do percurso do mundo ao longo de 24 horas, em 27 de novembro de 1960. Klein, ali, foi até o fim na sua lógica do instante, de ‘superação da problemática da arte’, para abordar a lógica da existência, teatro do teatro, ‘sem ator, nem espectador, nem cenário, nem palco’: a vida.

Da posição surrealista para uma arte de atitude, basta um passo, cujas bases teóricas Marcel Duchamp já fornecera desde muito tempo. A ideia de oferecer à atitude uma autonomia que lhe permitisse constituir a forma de uma prática artística e organizar seu conteúdo remetia diretamente à aventura de Duchamp. Ben Vautier foi quem primeiro utilizou, no início dos anos 1970, o termo ‘arte de atitude’, a partir dos ‘happenings’ de Allan Kaprow, do pensamento de John Cage (também ele muito influenciado por Duchamp) e das posições de Yves Klein. A atitude é, para Ben, a pedra angular de uma ‘arte total’ que não passaria da “realização de todos os verbos (amar, dormir, cantar, [...] criar, cuspir, posar etc.) enquanto obra de arte”. Ele varre, assim, a rua de l’Escarène, em Nice, do número 1 ao número 32 (1967), ou, num de seus 61 “Quadros gestos” de 1964, fica 16 minutos esperando o ônibus. Ao propor, a título de obra de arte, ações exemplarmente banais, materializadas ou não por um ‘quadro’, Ben constrói uma cenografia artística que gira em torno de uma obra possível – e objeto de suas próprias fantasias – incapaz de se concretizar se não em forma de anotações e comentários sobre a arte ou sobre si mesma. Seu trabalho artístico nos oferece o espetáculo de uma dúvida fundamental quanto à própria possibilidade de se fazer arte depois de Marcel Duchamp, mas também mostra um historicismo levado ao extremo, desqualificando toda obra que não traga ‘alguma novidade’: “De fato, a arte não é a vida, a menos que esta vida seja verdade [...]”. A

obsessão de Ben é antes a atitude do artista em relação à criação do que o comportamento desse artista no dia a dia: pretender fazer da vida uma obra pode ser considerado arte, mas não a vida em si, contrariamente ao que afirmam, no mesmo momento, outros membros do movimento Fluxus como George Brecht ou Robert Filliou. Ben oferece assim uma imagem do artista simultaneamente heroica e estreita, assumindo sozinho todas as contradições da modernidade: irrecuperável, dispõe à sua volta de uma espécie de loja de antiguidades conceitual proliferante, cuja forma e estilo desestimulam o bom gosto; provocador, multiplica conferências e debates; alegre niilista, acredita piamente no fim da arte ao propor um caos colorido e tagarela como alternativa para a obra moderna.

A obra de Joseph Beuys, também ele aderente do movimento Fluxus, inscreve-se toda ela num projeto monumental que dá forma e densidade ao conjunto de seus desenhos, aquarelas, esculturas, instalações e discursos. Projeto sobre si, mas também, e mais que tudo, para a sociedade em seu conjunto: Beuys identifica sua ação à de um curador, de um xamã, e só aparece em público vestindo seu chapéu e jaqueta de aviador, atributos simbólicos que refletem sua biografia atormentada. Esse trabalho sobre sua própria identidade é o prelúdio de um 'conceito ampliado da arte' para o qual 'falar é esculpir', e pensar é agir. Esse conceito ampliado da arte deve resultar na liberação do potencial criativo do ser humano, porque 'todo homem é um ser

criativo', e a atividade escultórica começa no momento em que 'se imprime um ato na matéria'. Varrer a praça Karl Marx em Berlim, conversar com uma lebre morta, trancar-se numa galeria com um coiote a fim de cativá-lo, plantar árvores, são todos gestos-programas para uma 'escultura do tempo' que exige uma aplicação universal. O fim lógico da atividade artística, segundo Beuys, não é senão a 'escultura social', à semelhança da colmeia de abelhas. Equivaleria essa plástica inter-humana, como se preocupa Éric Michaud⁸, à submissão do homem ao papel de instrumento do livre exercício da *Gestaltung*, da 'conformação' do mundo? Ali onde Hegel via a história humana resultar no 'espírito absoluto', Beuys afirma que ela se encaminha para a forma absoluta de uma escultura global. Com essa desmedida, ele se mostra muito próximo do jovem Marx, para quem a essência da humanidade era "o conjunto das relações sociais" e nada mais. O artista contenta-se em substituir o conceito de trabalho pelo de 'criatividade'. No entanto, Beuys não prevê um verdadeiro 'fim da arte': em seu dispositivo, a presença física da obra desempenha o papel crucial, insubstituível, do *emissor de calor* capaz, mais do que qualquer outro meio, de transformar as mentalidades. Na visão beuysiana, a arte não busca se dissolver no social, e sim ampliar suas prerrogativas naturais: o conceito de criatividade, ao mesmo tempo

8. Éric Michaud, *La fin du salut par l'image* (Jacqueline Chambon, 1992).

que estende ao infinito o domínio da arte, mantém intacta a separação entre os gêneros.

Não tenho nada a ver com a política, explica ele, eu só conheço a arte. Seria preciso, então, que a tarefa política voltasse a ser um trabalho humano. Os conhecimentos que a arte permitiu que eu adquirisse nesse campo deveriam repercutir dentro da vida.

Robert Filliou, embora originário de Sauve, no departamento do Gard, fez nos Estados Unidos um curso de economia muito sério, que o levou a fundamentar sua obra e sua vida numa 'economia poética' segundo o postulado de que o universo está baseado na 'criação permanente'. Seu objetivo era chegar a uma 'organização ideal da sociedade', cujo critério absoluto seria a 'feliz solidão de cada ser humano'. Tal como a economia marxista, a obra de Filliou parte da noção de trabalho, mas o artista pretende substituir a faina sofrida e imposta por uma versão lúdica do trabalho, considerado um potencial 'harmonizador do cérebro'. Filliou inverte a fonte do valor: já que, nos dias de hoje, "o valor de um objeto cresce ou decresce conforme ele aumenta, ou não, a divisão do trabalho", a questão está em reabilitar a criação pura em detrimento do objeto fragmentário, símbolo da alienação universal. Em oposição à padronização do ser humano observável no mundo do trabalho e nas trocas comerciais, Filliou vai propor assim a instauração de

uma *Verdadeira taxa de troca*: "Temos todos as mesmas diferenças, e é justamente isso que temos em comum. Proponho, portanto, que essa troca, baseada em nossas diferenças, seja chamada de V.T.E. (Vrai Taux d'Échange [Verdadeira Taxa de Troca])"⁹. A obra de Filliou assenta as bases para uma reconstituição do homem total, laminado pela divisão do trabalho. Essa recomposição só pode ser efetuada através da noção de criatividade, razão pela qual ele privilegia o gênio em relação ao talento, o qual encerra o indivíduo numa tarefa e o separa dos outros: *everybody is perfect...* Em 1971, Filliou apresenta em Amsterdã seu *Território da república genial*, botequim de bairro alçado ao nível de princípio metafísico. O mito da habilidade refreia a criatividade, de modo que ele desenvolve o 'princípio de equivalência', afirmando o igual valor do *benfeito*, do *malfeito* e do *não feito*. Esse princípio de equivalência representa para Filliou a lei da 'criação permanente do universo': ele insere uma meia vermelha numa caixa amarela, respeitando as proporções e os valores cromáticos; em seguida, repete a operação, só que *malfeita*, com cores e proporções erradas. Depois, conceitualmente, *não feita*. "Depois, explica ele, refiz as três enquanto malfeitas e não feitas. Como antes disso os três modelos me pareciam benfeitos, refiz novamente como malfeitos e, de novo, como não feitos." Filliou chega assim a uma obra

9. Catálogo *The Eternal Network Presents Robert Filliou* (Hanover, Kunsthalle Bern, ARC, 1984).

de "40 pés" de comprimento. Calcula ele que "as dimensões de uma série de cem chegariam a dez anos-luz (na potência 21) [...]". Ele nunca para de inventar brincadeiras, como o *Jogo de Leeds*, que se joga de olhos vendados, e cria o Poipoidromo, um centro de criação permanente. A arte de Filliou representa, entre outras virtudes, uma versão ocidental credível do budismo zen. Suas obras percutem suavemente o espírito, como *koans* urbanos. Suportes, caixas, pedaços de papelão, tijolos, cartas de baralho: à imagem da peça de 1983, *Daily miracle-daily void*, seus trabalhos concentram o máximo de energia poética reciclável a partir de elementos irrisórios, no limite do perceptível. *La Boîte à outils de la création permanente* [A caixa de ferramentas da criação permanente] (1969) ilustra perfeitamente sua busca filosófica: as palavras 'Inocência' e 'Imaginação' estão inscritas numa caixa contendo uma espécie de jogo de construção. A ética de Filliou? Construa-se a si mesmo. Pesquise: "Quando detemos nossa atenção numa coisa que não conhecemos, estamos fazendo pesquisa", afirma. Prática do outrismo: "O que quer que você faça, faça outra coisa, o que quer que você pense, pense outra coisa". A arte? "Uma função da vida, mais a ficção." A ação? Recorrer, por exemplo, ao dicionário como a um 'roteiro' infinito e anônimo. A vida? "A arte é tudo aquilo que torna a vida mais interessante do que a arte."

Em 1970, Jacques Charlier expõe os trabalhos fotográficos realizados pelo Service Technique Provincial da cidade de Liège, de que é funcionário. Torna-se assim o "apresentador – privilegiado – de documentos que emanam do [seu] universo profissional, produzidos por um funcionário do S.T.P.": não se trata de uma obra nem de um objeto achado à moda de Duchamp, e sim de um 'objeto apresentado'. Charlier critica assim o 'pretensão milagre artístico' e contenta-se em sobrepor, ponto por ponto, uma atividade criativa e uma atividade tediosa e repetitiva: "Não considero que isso que faço sejam pinturas, ou esculturas, ou coisas. São atividades"¹⁰. A postura do artista se encontra aqui remetida à sua definição mínima, ou seja, a um mero acesso ao mundo da arte, mundo em que nosso olhar sobre a atividade mais banal adquire outra natureza.

O projeto da Internacional Situacionista (1958-1972) é contemporâneo das propostas de Beuys e Filliou, mas as teorias de Guy Debord, Raoul Vaneigem e seus colegas radicalizam o mito moderno do fim da arte: seja como for, eles propõem desse mito uma versão coerente e sintética que figura uma conclusão lógica. O fim da arte é considerado sem amargura: "Não recusar a arte, não a abolir, realizá-la"¹¹. Contudo, as ideias situacionistas se cumpriram, num

10. Jacques Charlier, *Conversations avec René Debanterle* (Tandem, 1991), p. 18.

11. Jean-François Martos, *Histoire de l'internationale situationniste* (Champ libre, 1989), p. 137.

primeiro momento, no âmbito artístico, por intermédio de antigos protagonistas do movimento Cobra, como Constant ou Asger Jorn, e depois com Giuseppe Pinot-Gallizio, artistas profissionais que logo foram intimados a escolher entre arte e revolução. À obra de arte – fruto da divisão do trabalho – deve suceder a ‘situação’: ou seja, segundo a definição deixada por Debord, “um momento da vida concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos”. A arte já não se encontra no objeto; para enfeitar a vida, há de se virar sozinho, ou com os amigos, em vez de se apoiar em lojas culturais especializadas. Pois o situacionismo é também uma teoria e uma estética da festa. ‘Emprego do tempo’ é uma de suas expressões mestras. Ao contrário da ‘estética ampliada’ praticada por Beuys, o qual insiste na noção de transmissão de energia, os situacionistas *laicizam* definitivamente a arte recomendando uma série de métodos que visam aprimorar o cotidiano mediante a construção de situações e ambientes originais. Tais métodos só existem a título temporário, já que prefiguram a revolução total que resultará num urbanismo unitário e na proliferação das ‘situações’ livremente vividas. Ancoram-se às vezes, porém, na história da arte, tal como a ‘deriva’ pela cidade que sistematiza o passeio surrealista em busca do ‘acaso objetivo’: trata-se de uma ‘técnica de passagem apressada em ambientes variados’. Da mesma forma o ‘desvio’, teorizado por Asger Jorn, consiste numa “reutilização, numa nova unidade, de ele-

mentos artísticos preexistentes”. Permite recarregar com novos conteúdos as imagens alienadas da arte e da publicidade, “detritos políticos e sociais [...]”. Tais métodos, porém, não passam de engrenadores de imaginário, meras ferramentas usadas na ‘luta cultural’ contra a padronização do tempo vivido: eles representam modos de subversão da cultura burguesa, subversão que representa, aos olhos dos situacionistas, a ‘única forma de ação que transcende a separação entre a arte e a política’. Pois “nenhuma disciplina à parte pode ser aceita por si mesma, estamos caminhando para uma criação global da existência”¹². A crítica situacionista da arte, que visa abolir a atividade artística, refere-se essencialmente à “sua função enquanto espetáculo”¹³: trata-se então de inventar uma arte de viver que realize a arte no cotidiano, e não de viver de forma diferente a relação com a arte ou revitalizar uma pela outra. O manifesto de 1960, publicado no número quatro da revista da Internacional Situacionista, discorre longamente sobre o que deveria ser a prática artística ‘unitária’:

Em oposição à arte conservada, é uma organização do momento vivido, diretamente. Em oposição à arte parcelar, será uma prática global sustentada simultaneamente por todos os elementos utilizáveis. [...] Em oposição à arte

12. Ibid., ‘L’urbanisme unitaire’ [O urbanismo unitário], 1959).

13. Guy Debord, ‘Pour un jugement révolutionnaire de l’art’, em *Notes critiques*, nº 3 (1962).

unilateral, a cultura situacionista será uma arte do diálogo, uma arte da interação [...].

O situacionismo apoderou-se da ideia moderna de uma arte unitária e reverteu-a para o plano político. Depois da morte de Guy Debord, quando uma visão asseptizada da sociedade nos incita a não ver na revolta radical mais do que uma excentricidade tremendamente simpática, as ideias situacionistas seriam utilizadas como um material de adorno a serviço do *status quo* vigente. Como, então, não voltar contra o situacionismo as palavras que Debord dirigia ao dadá?

“O papel revolucionário da arte moderna, escrevia ele, que culminou com o dadaísmo, foi a destruição de todas as convenções na arte, na linguagem e nos comportamentos. Posto que, evidentemente, o que foi destruído na arte ou na filosofia nem por isso já foi concretamente varrido dos jornais e das igrejas, [...] o próprio dadaísmo foi incorporado como uma moda cultural” cujo estilo é útil “para a aceitação e a decoração do mundo atual”. Se as teorias situacionistas nutrem profundamente a arte contemporânea, elas hoje se tornaram, infelizmente, uma referência histórica ou até um artigo nostálgico. Sua crítica do objeto de arte enquanto ‘mercadoria vedete’, seu apelo salutar a uma superação radical da especialização artística merecem mais do que isso: merecem ser utilizados.

4. A ARTE E O TRABALHO

“Nossa época está reduzida a um padrão, e a moeda do dia é cunhada em questão de horas... E aquele que é pródigo de suas horas é, de fato, um esbanjador de dinheiro.”

BENJAMIN FRANKLIN

1. A saída das fábricas Lumière (Taylor e o cinema)

Às diferentes etapas da divisão do trabalho correspondem mudanças nos modos de produção e de troca, assim como nas formas de propriedade, como demonstra Marx em *A ideologia alemã*. Mas também o que com demasiada frequência se deixa de enfatizar, nos modos de representação. Se a evolução das condições gerais de trabalho arrasta consigo a totalidade dos contratos sociais, a atividade artística teria de ser tremendamente autárquica para não sentir suas repercussões; tal hipótese não se sustenta. Mesmo porque a função de repre-

sentação mantém, com a propriedade, relações ambíguas: figurar o mundo significa apropriar-se simbolicamente dele. Dos desenhos rupestres de animais, que supostamente favoreciam sua captura pelos caçadores, até a cartografia que atesta o domínio humano sobre seu ambiente, o conjunto das representações se inscreve dentro da perspectiva de um *desejo de propriedade*. Assim, o mecenas de outrora sustentava o artista para que este se incluísse no inventário de seus bens. Assim, a fotografia de identidade afirma a tutela simbólica dos cidadãos, submetidos ao controle policial através de seu retrato. Claude Lévi-Strauss considera os pintores do Renascimento italiano "instrumentos por meio dos quais [seus comanditários] se apossavam do que havia de belo e desejável no universo"¹. Mas não é esse o nosso assunto: vamos admitir, com Lévi-Strauss, que existe evidentemente uma estreita ligação entre as formas de propriedade e as formas da representação. Nas sociedades capitalistas, os termos de acesso à propriedade correspondem estreitamente às condições de produção: sendo o trabalho considerado uma mercadoria, o indivíduo é teoricamente livre para vendê-la onde quiser, assim como pode, por direito, adquirir qualquer tipo de hábitat. Significativamente, no momento em que, em meados do século passado, esses princípios se instauram de forma duradoura, é que se torna possível e legítimo para o artista representar todo e qualquer

1. Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss* (Presses-pocket), p. 164.

tema. A força de trabalho artístico pode se deslocar para onde bem entende. Estamos aqui apenas aludindo à estreita imbricação existente entre a representação e o processo de trabalho, antes de abordar o cerne do problema. A arte moderna, com o surgimento do fauvismo e do cubismo, suscita a suspeição sobre a noção de representação. A crítica do realismo tradicional iniciada pelos impressionistas, e depois a do realismo óptico praticado por Vlaminck, Braque, Derain ou Picasso, iria no sentido de um paulatino descrédito da representação enquanto função indissolúvelmente ligada à propriedade privada e, portanto, ao processo de racionalização do trabalho. A arte abstrata, a partir de 1910 com Kandinsky e Kupka, desobrigaria a pintura de qualquer cuidado com a representação figurativa, em detrimento de elementos puramente plásticos (cor e formas) ou da expressão de uma paisagem interna. Marcel Duchamp, porém, com seu ready-made, é quem iria radicalmente eliminar do campo artístico a própria noção de representação. Sua *Roda de bicicleta* de 1913 e o *Porta-garrafas* realizado no ano seguinte constituem, literalmente, *apresentações*. Não dependem mais de um *know-how* particular (ligado à habilidade manual do artista), e sim de uma potencial colocação em comum dos meios de produção: já que o ready-made não passa, segundo Duchamp, de uma 'ideia nova' atribuída a um objeto de consumo corrente, ele escapa às normas vigentes da propriedade privada. Somente essa 'ideia' é propriedade do artista, já que porta-garrafas e mictórios são bens que se

encontram no mercado: Duchamp mostra que só possuímos de fato a nossa força de trabalho – nosso corpo e nosso cérebro –, e que a representação está doravante *integrada* à produção de massa. Com o ready-made, ele expõe o tema central da modernidade, do qual decorrem todos os outros: o ato de representar já não é mais visto como inocente, torna-se necessário criticar suas modalidades, ou interiorizá-lo, fazendo, assim, com que desapareça enquanto valor de troca. Ora, a autonomia do comportamento em relação ao objeto de arte depende da mesma lógica: valorizar o gesto no processo de produção da obra de arte implica uma interiorização da representação, quando não a pura e simples recusa dessa representação.

Uma vez assentadas as bases dessa crítica da representação, resta-nos estabelecer a partir de que constatação e sobre que bases concretas ela pode se desenvolver. O principal fenômeno que acompanhou o nascimento da modernidade, já vimos, foi a racionalização do trabalho e a sistematização da produção de massa. A esse respeito, não seria demais insistir na contemporaneidade dessas duas invenções que estão, neste caso, intimamente ligadas: o sistema Taylor se difundiu a partir de 1891, e, quatro anos depois, os irmãos Lumière realizam seu primeiro filme. A aproximação desses dois fatos não tem nada de arbitrário: eles formam duas hastes de uma mesma terna. A cadeia de montagem e a câmera, sendo esta a tradução daquela na ordem da imagem, participam ambas de

uma mesma vontade de racionalizar a atividade humana por meio de uma regulação do tempo. Frederick Winslow Taylor teorizou um sistema de trabalho que, na lógica do capitalismo industrial, está na origem da generalização da produção de massa. Tal sistema seria posto em prática pelo próprio Taylor e, em seguida, por Ford, que tentaria aperfeiçoá-lo em suas próprias fábricas. Trata-se, para eles, de empregar a totalidade do tempo de trabalho para fins produtivos, impondo ao operário tarefas repetitivas e impessoais cujo ritmo é determinado pela máquina, e não mais por seus próprios movimentos. Acabaram-se os momentos perdidos, de *'flânerie'*: a organização do trabalho em *linhas* propicia ao empregador um domínio completo do tempo de trabalho e, principalmente, da cadência da produção, o que lhe permite planejar no longo prazo o volume de mercadorias a ser distribuído. Quanto ao operário, está fadado a repetir gestos inalteráveis que qualquer pessoa poderia fazer em seu lugar. Assim desqualificado, submetido ao ritmo do *transportador* sobre o qual passam as peças a serem fabricadas, seu comportamento se reduz a poucos movimentos: a 'direção científica do trabalho' abole assim a noção do saber operário. Aliás, a antiga relação de força no saber é o que Taylor combate antes de mais nada: "Basta reverter essa posição de monopólio dos operários em matéria de *know-how* profissional, para tê-los à mercê no que diz

respeito às normas de tempo e rendimento"². A crítica da noção de *know-how* enquanto base do valor de troca de sua atividade, tal como foi conduzida pelos artistas do século XX, surtiu o efeito inverso: libertou-os do sistema, ao invés de deixá-los à sua mercê como foi o caso para o operário 'desqualificado'. Pois o que liga o artista à linha de montagem global é a habilidade manual, espaço que lhe é reservado na divisão do trabalho.

São recorrentes as metáforas cinematográficas quando se trata de descrever a realidade da linha de montagem. Assim, este depoimento sobre a vida operária: "Agíamos como nesses filmes malucos em que as imagens se sucedem a uma rapidez chocante. Ganhávamos tempo. [...] Alcançávamos uma surpreendente rapidez de movimentos"³. O cinema se apoderou vez ou outra da ideologia taylorista: lembremos a infernal linha de montagem dos *Tempos modernos* de Chaplin ou da 'ronda à americana' do carteiro vivido por Jacques Tati em *Jour de fête* [*Carrossel da esperança*]. Mas a analogia entre cinema e taylorismo vai muito além: para começar, a natureza comum dos produtos obtidos; depois, a regulação mecânica do tempo; por fim, a similitude dos meios em produção. O taylorismo é o método a partir do qual a produ-

2. Robert Linhart, *Lénine, les paysans, Taylor* (Le Seuil, 1976), p. 79. [No Brasil: *Lênin, os camponeses, Taylor*, trad. Daniel Aarão Reis e Lucia Aarão Reis, Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983.]

3. Georges Navel, *Travaux* (Gallimard, Coleção Folio).

ção em massa pode se desenvolver; com ele, o conjunto da economia é que sofre uma mutação, já que "são modificadas, a um só tempo, a escala de produção, a natureza dos produtos e as condições de formação dos custos de produção"⁴. O cinema, por sua vez, permite o surgimento de uma arte em massa, cuja essência, como mostrou Walter Benjamin, é a reprodução ilimitada. O que aproxima o cinema, enquanto arte, do processo de controle global iniciado pelo capitalismo é que, assim como o taylorismo, ele impõe aos seus usuários um ritmo ditado pela máquina. No final dos anos 1890, surgia o espectro de uma cronometragem geral da vida cotidiana: a instalação de um tempo padrão para os corpos no trabalho e para a visão das imagens. Atenção: não estou condenando o cinema como uma invenção do diabo nem como um plano maquiavélico tramado pelo poder a fim de vigiar à vontade o lazer do povinho, mas constato que o cinema se inscreve na lógica da divisão do trabalho, num projeto racional de produção e consumo em massa, e de padronização do tempo livre. Considerando-se o destino econômico da pequena invenção sem futuro dos irmãos Lumière, este ponto merece ser discutido. O trabalho não é, aliás, o único aspecto da existência envolvido nesse movimento geral de ordenação das relações humanas: Ford cerca o lazer de seus empregados com um corpo de ins-

4. Benjamin Corriat, *op. cit.*, p. 79.

petores encarregados de vigiar seu comportamento e observar “de que modo eles gastam seu salário”⁵. Ao operário é concedido um pedaço de terra a fim de evitar que ele despenda seu tempo livre no cabaré. Percebe-se de que maneira o cinema vem a propósito nesse processo de racionalização: atividade de tempo limitado (um filme dura uma ou duas horas) e concentrada em locais previstos para esse efeito afina-se com o desejo do patronato acerca do emprego do tempo livre, que redundará na situação televisual em domicílio. Numa palavra: estranhamente, a invenção do cinema corresponde, no campo artístico, à reorganização da produção que vem então sendo operada nas fábricas. O operário das manufaturas, e depois das fábricas, que era relativamente livre para organizar seu tempo dentro do processo de produção, vê-se privado dessa faculdade pela linha de montagem. O espectador, que era livre em seus movimentos e em seu tempo de leitura diante de uma imagem pintada, vê-se arrastado, pelo cinema, a uma “recepção coletiva simultânea” (Benjamin) que o prende à sua cadeira por um tempo determinado. Não é por acaso que a arte moderna, depois de se desprender do imperativo da figuração realista, iria paulatinamente abandonar a produção de imagens para explorar o tempo e as possibilidades oferecidas pela ‘marcha improdutiva’ do *flâneur* baudelairiano. Aos pou-

5. Ibid., p. 96.

cos, face à ameaça difusa representada pela padronização do tempo de trabalho, certas práticas pictóricas iriam cair em desuso. Assim, é possível estabelecer uma relação precisa entre o nascimento da arte abstrata e o da civilização do cronômetro: *a priori*, nenhum quadro, nenhuma escultura impõe qualquer tempo de leitura àquele que os contempla; mas, se já não precisa sequer ‘reconhecer’ as figuras e apreciar sua conformidade com um modelo real, nem perscrutar os detalhes dos objetos representados (operações estas que, apesar de tudo, tomam certo tempo), o espectador de uma obra abstrata vê-se teoricamente livre de organizar seu tempo de visão. Quanto tempo se deve passar diante de um Kandinsky, de um Mondrian? Uma hora, um segundo? Uma olhadela, uma eternidade? Cabe a cada um avaliar.

Além do tempo do espectador, o cinema também modifica a economia da imagem ao mecanizar sua produção. Nisso também podemos estabelecer paralelos entre os métodos de Taylor e a realização de um longa-metragem. Não é o cinema uma indústria como qualquer outra? O filme reúne cenas isoladas organizadas por uma linha narrativa, e a fábrica organiza uma sucessão de gestos avulsos racionalizados por uma linha de produção. A cadeia de trabalho e a câmera apreendem os gestos humanos, assim como sua duração, por intermédio de uma montagem. Alguns segundos para apertar um parafuso, 24 imagens por segundo para render uma imagem, am-

bos ordenados por movimentos retilíneos. Uma cadeia de gestos impessoais produz os bens materiais, uma cadeia de fotografias colocadas ponta a ponta passa a produzir os bens imaginários. Rodagem, usinagem: o cinema representa a transposição pura e simples da racionalização dos movimentos de uma fábrica. O diretor, contramestre de um canteiro de obras de imagens, dirige uma equipe, enquadra o trabalho de seus empregados e presta contas ao seu produtor, o qual detém o capital. O ator de cinema é assim o estranho proletário dessa nova fábrica, oferecendo sua capacidade de representação como outros oferecem sua força de trabalho, executando gestos impostos pelo contramestre-diretor. Podemos inclusive compará-lo a uma mercadoria fabricada: pois o ator, escreve Walter Benjamin, "não vende apenas sua força de trabalho, mas sua pele e seus cabelos, seu coração e seus rins – no momento em que cumpre um trabalho determinado, ele tem tão poucas condições de imaginá-lo como tem um produto qualquer de fábrica"⁶. O culto do astro transforma a pessoa humana numa mercadoria de luxo: a maioria dos grandes artistas do século XX, de Duchamp a Beuys, de Klein a Warhol, se representaram pessoalmente em sua obra, porque a problematização estética de sua própria vida permite paliar a divisão do trabalho pela reorganização do tempo vivido.

6. Walter Benjamin, op. cit.

2. A arte moderna e a divisão do trabalho

O aspecto aparentemente *inacabado* das obras impressionistas, e em particular as de Manet e Cézanne, provocou na época a indignação do público. Com efeito, não há nada mais violentamente estranho e mais hostil para o mundo industrial do que esse 'não acabamento' através do qual a pintura sutilmente renega seu *status* de produto. Um objeto manufaturado não pode ser inacabado e deixar espaços vazios. A afirmação da mão humana no processo pictórico, que inaugura a problemática da pintura moderna, designa o artista como aquele que produz subjetividade, singularidade ou mesmo anormalidade. Primeira interiorização da separação do trabalho: os impressionistas põem em evidência os constituintes materiais da obra enquanto elementos específicos da produção pictórica.

O expressionismo abstrato chegará a reduzir o programa do pintor ao traço pintado, afirmação da subjetividade individual. Jackson Pollock recusa, porém, qualquer repetição: cada uma de suas telas é fruto de um encadeamento de gestos impossíveis de se reproduzir de forma deliberada; a repartição da tinta sobre a tela provém dos movimentos aleatórios de um pote de tinta pendurado no teto por um fio, que o artista se contenta em guiar e completar com escuras do pincel. Encontramos, no entanto, no cerne do sistema pollockiano, os modos industriais de produção, com um dispositivo que evoca a produção em série: acima da tela colocada no chão, uma tinta usada para automóveis es-

corre de um pote contendo um furo minúsculo. Pollock introduz assim um diálogo possível entre a mecanização e a liberdade individual. A posição horizontal da tela remete, sem dúvida, às pinturas de areia Navajo, mas evoca também a forma do 'prato' giratório da linha de montagem. O operário de uma fábrica em geral não 'fabrica' nada, mas vigia, e corrige se for o caso, um processo em andamento; Pollock aplica à tela que passa diante dele um tratamento único, que a cada vez produz resultados diferentes. Ele trabalha como um operador que modelasse cada carcaça de carro de acordo com seus desejos do momento. Recusando-se a tomar decisões de ordem artesanal (escolher a textura, o pigmento, o gesto, o engate, a matéria, o suporte etc.) em benefício de uma sistematização que privilegia a improvisação dentro do instante, Pollock trata a evolução das técnicas de produção de um modo que não é nostálgico nem irresponsável: ele interiorizou a divisão do trabalho. Sobre esse ponto, as teorias do crítico de arte Clément Greenberg apontam para a especialização: a vanguarda, segundo esse arauto do formalismo, tem por função manter a tradição e o *ofício* ameaçados pela industrialização em troca de transformações exclusivamente formais.

Tal é, por exemplo, o objetivo confesso de um pintor como Robert Ryman: só utiliza a cor branca, por meio de protocolos de aplicação e apresentação, suportes e texturas que variam de quadro para quadro. O historiador da arte

Thierry de Duve, num ensaio dedicado a Ryman, coloca-se numa perspectiva greenbergiana ao enunciar a tarefa da arte atual como sendo uma tentativa de conservação da função artesanal da pintura. Assim, Duve explica o trabalho de Ryman pelo fato de que ele "afirma as condições da sobrevivência histórica da pintura na era da reprodutibilidade técnica"⁷. Pois "se o artesão quiser sobreviver, vai precisar 'industrializar' seu próprio corpo". Interiorizar a divisão do trabalho com um objetivo crítico, a fim de superá-la através da unidade entre arte, trabalho e existência, não constitui, segundo ele, uma questão, pois se "o corpo do pintor imita o modelo da linha de montagem", se ele "incorpora a divisão social e técnica do trabalho", é só "para melhor resistir-lhe"⁸. Mas o que significa aqui o termo 'resistir', se esse processo mimético, a 'retomada' das condições de trabalho atuais, não passa de uma adaptação estrangida e forçada, uma mera medida de sobrevivência, análoga à decisão tomada por um dono de armazém do interior, subitamente ameaçado por um supermercado, de 'modernizar' sua loja? Seremos capazes de resistir eficientemente a uma evolução socioeconômica qualquer empenhando-nos em *resgatar* um ofício perdido, sem levar em conta a evolução ideológica que causou sua obsolescência? Duve reconhece, aliás, sua

7. Thierry de Duve, 'L'irreproductibilité de Ryman', em *Essais datés* (La Différence, 1987), p. 157.

8. *Ibid.*, p. 149.

ideologia 'corporativista'⁹ e sua obsessão por uma arte 'sem tradição', como se só houvesse uma tradição que valesse a pena: a que ele mesmo defende – formalista e corporativista. Onde Jackson Pollock praticava o *know-how* pictórico, recusando uma herança de ferramentas e posturas em prol da criação de um comportamento, Robert Ryman permanece fascinado pela aura da pintura de antigamente, através daquilo que Duve apresenta como sendo sua arma secreta: a impossibilidade de reproduzir suas obras fotograficamente. Mais uma vez, essa forma puramente negativa de 'resistência', se não for acompanhada de um projeto que leve em conta a divisão do trabalho, terá como único resultado empobrecer e reificar a prática artística. As formas congeladas da arte não apenas se mostram ineficazes para criticar as formas da alienação social, como acabam por fortalecer um sistema que quer que cada qual permaneça em seu lugar, e que o universo da pintura constitua uma reserva de comportamentos desativados.

Pollock não é, porém, o único artista a ter construído um sistema vivo a partir do reconhecimento preciso desses modos de alienação: para citar um artista europeu, a obra de Piero Manzoni se apresenta como um empreendimento de irônica industrialização da singularidade. Suas latas de conserva só contêm elementos irredutivelmente humanos, íntimos como *Merda de artista* (1961), inalteráveis como a série

9. Ibid., p. 138.

das *Impressões digitais* ou a série das *Linhas* – Manzoni apresenta produtos acabados, com exclusão quase total dos processos de produção. Quando estes se mostram visíveis e o artista opera ao vivo, como quando apõe sua assinatura na pele dos visitantes da galeria para transformá-los em obras de arte, temos o produto escapando por sua vez (resta apenas um certificado) ou sendo chamado a se deteriorar (os ovos em que ele inscreve suas impressões digitais). No seu universo, o corpo do artista se vê dividido em diferentes produtos: seus excrementos são enlatados, seu sopro é recolhido em balões, suas digitais cobrem superfícies que 'saem' de dentro dele como uma galinha pondo ovos... O que Manzoni descreve é a loucura da *medida* e da quantificação, como atestam suas *linhas* que percorrem o espaço, ou o ritmo geometrizar da maioria dos *acromos*, que Manzoni descreve, aliás, como sendo 'superfícies'. Mas a série dos *acromos* só encontraria sua mais apurada expressão a partir de 1961: nessa época, Manzoni privilegia a serialidade em detrimento do ritmo da mão – processo ainda demasiado próximo, para o seu gosto, da arte abstrata dos anos 1950 – e enfileira bolas de algodão e pãezinhos plastificados na superfície de seus quadros.

Marcel Broodthaers, que tinha muito interesse pelo trabalho de Manzoni, retomaria sua problemática ampliando-a e aplicando-a à reificação museal. Embora encontremos nele as formas tipicamente manzonianas que são a lata de conserva e os ovos, o modo de produção é muito diferente: ali

onde o italiano procedia por séries ilimitadas, de acordo com uma lógica de fabricação de objetos, o artista belga irá recortar sua obra em *exposições*. A unidade de distribuição já não é a mesma. Com Broodthaers, a obra (a palavra) irá contar menos que o conjunto que a engloba (a frase)... Poeta bem informado sobre as pesquisas estruturalistas, o criador do *Museu de arte moderna-departamento das águias* instancia sua produção sobre um modelo linguístico. Essa valorização da exposição enquanto forma e objeto de uma produção específica nos remete, evidentemente, à divisão do trabalho, mas em um nível acima: no final dos anos 1950, com a *Exposição do vazio* de Klein e *Plein [O cheio]* de Arman, surge a ideia de que o artista, para além da obra particular, teria como tarefa primordial produzir *exposições*. Essa ideia do artista enquanto produtor de um espaço, mais do que de obras separadas, já existia em estado embrionário no discurso das vanguardas: as manifestações coletivas dos futuristas russos e de dadá, as exposições internacionais do surrealismo, tendiam a constituir um todo.

O situacionista italiano Giuseppe Pinot-Gallizio, quando apresenta sua *Caverna da antimatéria* revestida de pinturas abstratas 'industriais', é largamente influenciado por certos 'ambientes' surrealistas. Tratando de 'desencadear a inflação em toda parte' produzindo em série metros e metros de pintura, Pinot-Gallizio escreve em dezembro de 1959 um texto importante, *Discurso sobre a pintura industrial e sobre uma arte unitária aplicável*, mencionando as novas possi-

bilidades de criação oferecidas pela produção em série, três anos antes da *pop art* americana. O trabalho de Pinot-Gallizio permite aos situacionistas operar uma crítica radical das práticas artísticas contaminadas pela divisão do trabalho: "Com a automação, não haverá mais trabalho no sentido usual do termo, e não haverá mais descanso, e sim um tempo livre para livres energias antieconômicas"¹⁰. Embora sua problemática revele ser pertinente, essa transposição demasiado literal da linha de montagem revela ser simplista em seu princípio.

Na outra ponta do espectro, temos Yves Klein, cujas sessões de antropometria (em que mulheres nuas untadas de azul aplicam o corpo na tela), calcadas no desenrolar de uma cerimônia religiosa, podem dar a impressão de um cerimonial meio empolado. Klein pouco se preocupa com a divisão do trabalho: ela não se aplica a ele, na medida em que ele assume a responsabilidade por suas obras mais do que efetivamente as produz. O mundo inteiro é que trabalha para Klein. Com *Vent Paris-Nice* [Vento Paris-Nice] ou *Sculptures de feu* [Esculturas de fogo], fruto de um egocentrismo levado à incandescência, ele põe os elementos a trabalhar como se fossem seus empregados, dirigindo uma chama ou uma equipe de mulheres nuas feito um contra-mestre num canteiro de obras. Para Klein, o artista é um grande patrão transcendental que anseia por ditar suas ordens à própria natureza.

10. Em *Internationale situationniste*, nº 3, p. 33.

II
A FORMA VIVIDA

“O tempo é o único capital das pessoas que, como fortuna,
só possuem a própria inteligência.”

BALZAC

Durante uma temporada em Paris, um jovem polonês vai ao Louvre para admirar a *Gioconda*. Ao chegar diante da obra-prima de Leonardo, fica impressionado com os olhares estúpidos dos curiosos enredados num patético esforço para perceber a beleza prometida, e assustado pelo espetáculo desses visitantes frouxos, aparvalhados, 'de boca aberta', inclinados sem convicção diante da imagem que os obriga a admirar. O rapaz, o escritor Witold Gombrowicz, não pode deixar de se perguntar: e se a imagem da Mona Lisa, longe de elevar a humanidade, só causasse estupor e reflexos condicionados? Essa relação fetichista com a arte, permeada de superstição, acabará por embrutecer e sujeitar a comunidade humana? Gombrowicz sente-se 'aliviado' ao sair do santuário, feliz ao reencontrar o mundo. Seria demasiado fácil incluir sua atitude no rol das provocações gratui-

tas ou do pedantismo: o ódio gombrowicziano em relação ao 'olhar estúpido' gerado pelos quadros resulta numa visão muito articulada do papel da cultura, em geral, e das artes visuais, em particular, na nossa vida diária. "O homem não nasceu para a pintura, explica ele, e sim a pintura nasceu para o homem. É preciso tratar a pintura de cima para baixo, ao invés de se prostrar diante dos quadros"¹. Este trecho de *Souvenirs de Pologne* [Recordações da Polônia] dedicado ao Louvre coloca uma questão fundamental: não seria a arte uma mera precisão fictícia, fabricada, fator de uma mera 'intoxicação' sem real necessidade? Gombrowicz desenvolveu mais extensamente este tópico em seu *Diário*², sob a forma de um paradoxo que ele expõe a um amigo pintor: "Eu seria capaz de apreciar a arte do quadro, se fosse desprovido do sentido da cor, da forma, se meu gosto não tivesse sido suficientemente educado?". Com seu interlocutor se rendendo aos seus argumentos, o escritor então conclui: "Se eu consigo depreender o valor pictórico de um rosto vivo, de que me serve o rosto imóvel na sua tela?". E, de fato, por que deveríamos celebrar o objeto em detrimento dos comportamentos vivos? Não poderíamos considerar, pelo menos a título experimental, uma *estética sem objeto* que visse na obra de arte um simples lugar de passagem, uma forma transitória? A obra constitui um objetivo ou é apenas um

1. Witold Gombrowicz, *Souvenirs de Pologne* (Christian Bourgois, 1984), p. 98.

2. Idem, *Journal*, vol. 2, 1957-1960 (Christian Bourgois, 1976).

meio? Podemos deslocar nosso olhar para os comportamentos, os modos de produção, as relações com o mundo que essas obras induzem e contêm. A fascinação exclusiva que sentimos pelo objeto de arte apresenta todos os sintomas do pensamento alienado, tal como descrito por Louis Althusser, esse universo mental em que "o sujeito se vê dominado por si próprio, sob a forma de um objeto, de um deus ou estado etc., que, no entanto, é apenas ele mesmo"³.

3. Louis Althusser, *Positions* (Éditions sociales, 1976), p. 175. [No Brasil: *Posições*, trad. M. B. Motta, M. L. V. Castro e R. Lima, Rio de Janeiro, Edições Grall, 1980.]

1. EXEMPLA

1. Elogio do efêmero

A história da arte não considera a criação de si como uma categoria estética. No entanto, acredita Nietzsche, "visto da altura certa, é tudo uma coisa só: juntos, os pensamentos do filósofo, as obras do artista e as boas ações"¹. Onde, porém, situar essa *altura certa*? Aceder a ela pressupõe uma análise da noção de *obra* e uma crítica de sua forma-modelo na cultura ocidental: o monumento. Edifício, estela, estátua, socos e pedestais, bronze, mármore, o pensamento ocidental é uma ordem hierárquica cujo ápice é o *monumento* (não só arquitetônico, como também literário, filosófico ou artístico). O pensamento só adquire uma real ressonância ao harmonizar-se com a ordem arquitetônica, ao transformar-se num objeto sólido, capaz de celebrá-lo de modo

1. Friedrich Nietzsche, *Le livre du philosophe* (1872-1875) (Garnier-Flammarion, 1991), p. 39. [No Brasil: *O livro do filósofo*, trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias, São Paulo, Centauro, 2001.]

duradouro. Assim, somos gratos a Cézanne por ter estruturado o impressionismo de forma a torná-lo uma 'arte duradoura e sólida como a arte dos museus'; preferimos o surrealismo ao dadaísmo porque o primeiro fortalece os princípios do segundo e lhe oferece uma forma construtiva, ou seja, arquitetada. Criticar a arquitetura equivale a criticar o homem, escrevia Bataille, pois o monumento é uma ordenação, uma figura de autoridade, um dique erguido contra a desordem e a bestialidade; é a expressão do "próprio ser das sociedades"². Tal é a origem das dificuldades enfrentadas por pensadores do fragmento como Georges Bataille: com exceção de algumas obras breves, ele essencialmente deixou anotações, artigos, textos avulsos, muito distantes da suma teórica com a qual, em certo momento, cogitara expor o seu sistema e para a qual deixou vários projetos. Incapaz de edificar uma arquitetura monumental que ordenasse seu pensamento, o autor de *L'Expérience intérieure* [A experiência interior] introduz a desordem dentro do pensamento. Se pretendemos contestar a autoridade, sabendo que "a ordem humana é, desde os primórdios, solidária com a ordem arquitetônica, a qual não é senão seu desenvolvimento", teremos de criticar a arquitetura em todas as suas formas. E Bataille, de saída, vincula a modernidade à negação do monumento: 'o desaparecimento da construção acadêmica na

2. Georges Bataille, *Dictionnaire critique* (L'Écarlate, 1993). Idem para as citações seguintes.

pintura', ou seja, a destruição do 'esqueleto arquitetônico' que a subtendia até o advento dos impressionistas, representa, segundo ele, "o caminho aberto para a expressão (e, por isso mesmo, a exaltação) dos processos mais incompatíveis com a estabilidade social". Nessa luta contra o *esqueleto arquitetônico*, os artistas são precursores: abrem caminho para uma 'monstruosidade bestial', a única coisa capaz de nos fazer reaprender a pensar.

O pensamento de Sócrates, por não ter sido *escrito*, arquitetado, ordenado, nem por isso é menos nítido do que o dos estenógrafos Platão e Xenofonte. Diógenes, Antístenes e os outros cínicos gregos deixaram apenas um punhado de aforismos e memórias passadas de geração em geração a partir das compilações de Diógenes Laércio ou Plínio, mas a história da filosofia leva em conta suas contribuições. Esse desprezo pelas marcas e pelo monumento aproxima dos pensadores gregos as figuras marcantes da modernidade. Assim, sem ter escrito uma linha sequer, Brummell se tornou um modelo filosófico cuja biografia ainda é objeto de exegeses infundas. Arthur Cravan, se só contribuiu para a história de seu tempo com algumas poucas imposturas literárias, escândalos retumbantes e um conjunto de documentos fotográficos, mostrando-o em várias posturas, permanece na história como o protótipo da atitude dadá. Seu *modo de vida* e a série de eventos poéticos que ele organizou ou suscitou (a venda de sua revista *Maintenant* numa carroça de feira, sua luta de boxe contra Johnson, sua conferência em Nova York à qual

chegou caindo de bêbado, tentando se despír e indo parar na delegacia) terão bastado para lhe conferir cartas de nobreza artística. A correspondência de Jacques Vaché, por si só, permite considerá-lo como o grande inspirador do surrealismo. Quanto a Jacques Rigaut, que ao todo só escreveu um livrinho e cometeu um suicídio, não deixa de estar presente na memória coletiva por encarnar, sozinho, o modo de vida surrealista. Mito literário, ele é igualmente a personagem principal dos romances de Drieu La Rochelle (*Le Feu follet* [Fogo fátuo]) ou Philippe Soupault (*En joue!* [Apontar, fogo!]).

Esses heróis sem herança, silenciosos ou desertores, que resistem a deixar marcas, nos legam, porém, uma considerável matéria para reflexão. Já que ainda não existe uma cadeira estética do comportamento, a história da arte deixa o relato das *attitudes* para os inventários do sociólogo, mas este só considera a média. A sociologia, a etnologia, a antropologia, só levam em conta o gesto na medida em que ele se repete. Excêntricos, isolados em seu *status* de evento puro e em sua gratuidade, os atos singulares desses artistas da vida são assim marcados pela insignificância e deixados ao sabor do interesse do cronista. Anedótico: desprezível. Esses estados singulares da cultura (estetização de si, conformações e ritualizações do cotidiano, gestos objetivando uma presença artística do mundo) não constituem o *corpus* de nenhuma ciência, porque remetem a um projeto individual e não a uma atuação coletiva.

Para avaliar o alcance estético desses relatos, seria preciso voltar a um conceito amplamente desenvolvido pelos pré-socráticos, o *exemplum*, o ato exemplar. Por ser passível de resumir uma filosofia ou indicar suas linhas mestras, o *exemplum* tinha, para os antigos, o valor de um *texto*. Se os cínicos e os estoicos nos legaram inúmeras obras referentes aos princípios de sua doutrina, o escrito nem por isso deixava de ser para eles inferior à sua verificação pela vida cotidiana – cuja conduta constituía o terreno em si da filosofia. Assim, Sêneca atribui a mesma importância à representação de seu suicídio e às suas cartas a Lucílio; Epíteto e Marco Aurélio ilustram o pensamento estoico pelo exemplo de suas respectivas vidas de escravo e imperador. A literatura estoica apresenta-se como um conjunto de mementos, coletâneas de conselhos práticos destinados ao ‘governo de si mesmo’, seguindo o modelo da *hypomnematá*, a caderneta de anotações íntimas que tinham os romanos e se destinava à ação sobre si. Para eles, a marca deixada é periférica em relação à anedota vivida, que é o núcleo vivo da filosofia. A etimologia grega da palavra *anedota* (‘algo inédito, secreto’) destaca-a como ponto culminante do pensamento antigo, como o equivalente ocidental do *koan* zen. No projeto filosófico desses pensadores-artistas, a ação exemplar, longe de ser o resíduo desprezível do pensamento, constitui sua confirmação e sua conclusão. Para o filósofo cínico ou estoico, esses *biografemas* constituem uma escrita articulada, pois o pensamento deve ser demonstrado pelo exemplo: o médico da alma, se pretende continuar sendo crível, experimenta suas próprias

poções. Não podemos nos esquecer de que a filosofia antiga, ao contrário da maioria dos aparelhos críticos que lhe sucedeu, é um exemplo de eudemonismos, de métodos para alcançar a felicidade: essa busca da felicidade por meio da *ataraxia* (suspensão das paixões através do domínio de si mesmo) sendo mais importante que qualquer outra problemática, a vida cotidiana é o espaço natural da filosofia. No sistema classificatório da racionalidade ocidental, o gesto logo perderia qualquer valor de significação, e o *exemplum* se veria relegado ao rol das encantações de um período filosófico, resíduo de um pensamento demasiado pragmático e muito pouco analítico para satisfazer o pensador atual.

Ora, esses biografemas desdenhados pela filosofia ocidental iriam, após percorrer um longo caminho, se refugiar no domínio da arte. Pois o gesto, dentro da hierarquia filosófica, passa a ocupar um lugar duplamente subalterno em relação ao discurso. Por detrás da posição secundária que esses *exempla* ocupam em nossa cultura, encontramos o desprezo ocidental pelo efêmero, noção tão ativa, pelo contrário, no pensamento oriental. Para nosso espírito europeu, não pode haver nenhum sentido sem o intermédio de uma marca material e duradoura: só o monumento detém o poder de significar. Essa exclusão do frágil e fugidio explica o incessante recurso dos artistas modernos ao pensamento oriental: a contaminação paulatina da arte ocidental por modos de pensamento exóticos, desde as estampas japonesas em que se inspiravam os impressionistas até o zen budismo

de John Cage e do movimento Fluxus, permite aos artistas modernos valorizar em sua prática noções relativas à permanência e à estética de si, radicalmente alheias ao desejo ocidental de monumentalidade.

É inegável, no entanto, que o biografema cumpre um papel importante na história da arte e do pensamento: o fato de não lhe reconhecerem nenhum valor não o impede de ressurgir regularmente, às vezes despercebido, bem no meio das obras. Encontramos, assim, vestígios de uma cultura do comportamento na tradição oral da Antiguidade, com as compilações de anedotas retrazando a vida dos antigos filósofos. Tal cultura implica antes de mais nada filósofos e 'homens ilustres'. Antes de ela se associar ao mundo da arte, seria preciso emergir a figura do artista tal como a conhecemos, que se diferencia da figura do 'artesão talhador de imagens' e passa do domínio das artes mecânicas para o das artes liberais. As *Vidas* de artistas compiladas por Vasari só foram possíveis depois de a pintura ter sido, pelo menos na Itália, promovida a atividade respeitável, com a criação de uma academia de artes e o reconhecimento do caráter 'divino' de um Michelangelo. Um repertório de anedotas se articula então em torno do artista, como antes em torno dos filósofos, e esses relatos apresentam surpreendentes similaridades estruturais entre eles. Observa-se assim que essas figuras recorrentes da 'vida de artista' visam, não raro, assimilar

este último a um herói, um semideus³. Circulam, aliás, relatos curiosamente idênticos acerca de pintores de diferentes épocas e locais. Por exemplo, a vertente das anedotas que exaltam a intervenção do acaso: Protógenes, incapaz de reproduzir a espuma do focinho de um cachorro, joga uma esponja sobre sua obra e descobre na marca que ela deixa a fórmula plástica que buscava. Leonardo contempla paredes decrépitas para nelas identificar figuras. Piero di Cosimo concebe cenas de batalhas observando o cuspe dos doentes. Hokusai deixa correr sobre sua tela uma galinha com as patas molhadas de tinta, a qual desenha uma paisagem beirando a perfeição... Por outro lado, toda uma literatura anedótica se dedica a descrever a infância mítica do artista e o nascimento de sua vocação, em termos igualmente muito similares. A mais famosa ainda é, evidentemente, a de Giotto, pastor inculto que passa o tempo desenhando as cabeças de seu rebanho. Reza a lenda que Cimabue, ao passear pelas redondezas e literalmente pasmo ante o talento do jovem pastor, lhe teria paternalmente transmitido os segredos de sua arte. Em relatos desse tipo, manifesta-se, às vezes, o essencial de uma obra ou de uma época numa imagem impressionante: que melhor maneira de descrever o idealismo da arte grega senão pelo famoso episódio da vida de Zeuxis, que reuniu cinco virgens de Crotona no intui-

3. Ernst Kris e Otto Kurtz, *L'image de l'artiste* (Rivages, 1979).

to de reproduzir o que cada uma tinha de mais belo? Tais relatos, às vezes, atravessam os séculos com menos danos que as próprias obras, e de modo algum constituem um suplemento desprezível da história da arte 'séria': são os primeiros materiais de uma cultura do comportamento artístico excluída na divisão ocidental dos saberes. Pouco importa, portanto, a veracidade desses 'relatos exemplares' dos pintores do Renascimento: são tudo, menos arbitrários, e manifestam a real coerência que há entre vida e doutrina, vinculando os principais aspectos da obra a um magma preexistente de relatos heroicos. É possível constatar, assim, que, se os contos referentes aos artistas se detêm naturalmente em seu nascimento, a maior parte das anedotas relacionadas aos filósofos se atém às circunstâncias de sua morte⁴. Não é indiferente o fato de que a tradição oral esteja ligada a esses momentos de verdades nos quais uma atitude filosófica se estabelece por toda a eternidade, a esse último *pico* que verifica a firmeza das convicções. Acaso não cabe à filosofia, com ou sem razão, nos 'ensinar a morrer'? Todos conhecemos em detalhes a morte de Sócrates, 'corruptor da juventude de Atenas'. Recordamos o relógio de Kant batendo 11 horas no exato momento em que ele expirou, em conformidade com a pontualidade maníaca do filósofo... Quem dentre nós não lembra a tragédia, bela demais para ser ve-

4. Anne Cauquelin, *La mort des philosophes et autres contes* (PUF, 1992).

rídica, de Diógenes devorado pelos cães, ou o lamentável fim de Heráclito, cobrindo-se com lama seca para tratar sua hidropisia? No entanto, tais atos de falecimento de filósofos, de autenticidade por vezes duvidosa, nascem de suas obras. Essas anedotas são a emanação de um pensamento transformado em *modo de vida*, de que só o esfacelamento em micronarrativas permite reproduzir a forma e o conteúdo. Aos que sabem ler, o tonel de Diógenes é o que basta para materializar a visão de mundo dos cínicos, sua teoria do nomadismo, sua estratégia da provocação, seu desprezo pelo conforto e pelos bens deste mundo, sua paixão pela simplicidade.

Esses relatos atestam um *pensamento visual* baseado em representações teatrais ou artísticas mais do que na discursividade racionalizante que se tornaria a marca de fábrica da filosofia ocidental. Nietzsche via, assim, na filosofia pré-socrática, o momento histórico da unidade entre a vida e o pensamento no Ocidente:

Existem vidas, escrevia ele, nas quais as dificuldades beiram o prodígio: as vidas dos pensadores. E há de prestar ouvidos a tudo o que nos foi dito sobre eles, pois descobrimos aí possibilidades de vida de que o simples relato nos traz força e alegria, e joga uma luz sobre a vida de seus sucessores. Há nelas tanta criação, ousadia, desespero e esperança quanto nas viagens dos grandes navegadores; e, na verdade, são também viagens de

exploração nos domínios mais recuados e perigosos da vida⁵.

A modernidade é uma tentativa de reencontrar essa unidade perdida. Assim como para os pensadores pré-socráticos, é extremamente importante para o artista moderno conformar seus atos aos seus pensamentos e inscrever seu trabalho dentro de um modo de vida e de um hábitat. Duchamp, depois de Diógenes, não considera a obra-monumento como o valor absoluto do pensamento. A vida se expande na obra, a qual retorna para a vida: o artista moderno é um prático universal cujo "modo de ser (atenção, não falo em modo de expressão) é fazer pintura", nas palavras de Yves Klein. Ele é um *filósofo em atos*, um criador de atos exemplares mais do que um fabricante de objetos ou imagens.

A anedota representa apenas o primeiro nível dessa cultura do comportamento: embora condense o essencial e esclareça a obra à luz da vida, ela ainda mantém certa separação entre uma e outra. Piet Mondrian, que construiu seu universo pictórico afastando-se paulatinamente das formas da natureza, dava as costas às janelas quando se encontrava no campo de modo a não ver o verde. Sentia um prazer

5. F. Nietzsche, *La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque* (Gallimard, 1969, Coleção Idées). [No Brasil: *O nascimento da filosofia na época da tragédia grega*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Abril Cultural, 1973.]

perverso em repintar as rosas brancas de branco e ocultava cuidadosamente dos visitantes de seu ateliê imaculado um reduto no qual se amontoava uma bagunça alucinante. Da mesma forma, a tumultuosa vida sentimental e as constantes mudanças de residência de Pablo Picasso correspondem à sua obsessão pela metamorfose e pelo *zapping* estilístico. Quanto à plana existência de Matisse, entrecortada por breves excursões turísticas, sua vida de grande burguês obcecado por seus problemas de intestino⁶ não está de acordo com uma pintura que ele queria 'repousante como uma boa poltrona'? Haveria quem nos opusesse, aqui, as palavras de Marcel Proust, explicando ao crítico Sainte-Beuve que o Eu que a obra põe em cena não é o mesmo Eu da vida cotidiana: amalgamar essas duas entidades distintas, escreve Proust, seria confundir o narrador com o escritor. Não quero, porém, espreitar a biografia por baixo da superfície da obra, tampouco explicar a existência do criador em função das circunstâncias de sua vida privada. Trata-se, mais simplesmente, de mostrar como obra e existência se imbricam em processos de produção de 'possibilidades de vida' individuais.

Encontraremos assim verdadeiras equivalências do *exemplum* antigo nas ações e nos gestos fundadores que acompanham as grandes aventuras artísticas. Citando alguns, a esmo: Marcel Duchamp raspa a cabeça em forma de cometa, passa um mês no cassino de Monte Carlo a fim de testar

6. Louis Gilet, *L'Allongé. Une visite à Henri Matisse* (L'Échoppe, 1993).

uma infalível estratégia de probabilidades, ou seja, 'desenhar sobre o acaso'. Ele produz *Deux ou trois gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie* [Duas, três gotas de altura não têm nada a ver com selvageria] após um 'encontro artístico' ocorrido em 17 de fevereiro de 1916, às 11 horas da manhã, momento em que qualquer objeto passando ao alcance de sua mão seria transformado em obra de arte. A *Exposition du vide* [Exposição do vazio] de Yves Klein constitui o 'ponto limite' em torno do qual se articula sua obra. Piero Manzoni produz uma série de latas de conserva contendo seus próprios excrementos, traça a linha mais comprida do mundo e assina os visitantes de sua exposição. Erik Dietman constrói, numa sacada de hotel em Veneza, durante alguns meses, esculturas de cinza de charuto que são em seguida varridas pelo vento. Joseph Beuys planta 7 mil carvalhos por ocasião da *Dokumenta* de Kassel. Giuseppe Penone transforma os próprios olhos em espelhos graças a lentes de contato. Gilbert & George, esculturas vivas, rosto coberto de pó metálico e munidos de seus eternos terno e gravata, encenam as *Sculptures chantantes* [Esculturas cantantes], encarapitados sobre uma mesa, efetuando gestos cerimoniais como acompanhamento a uma canção popular (1971). Alguns desses biografemas criam um suporte místico, uma cena primitiva a partir da qual se constituirá a obra: assim, Joseph Beuys, piloto da *Luftwaffe* abatido em pleno voo, foi acolhido por uma tribo siberiana e cuidado à base de feltro e banha. Braco Dimitrijevic apresenta como

sendo sua primeira obra o trapo manchado de tinta que servia de bandeira do seu barquinho de criança. Tony Smith conta que conseguiu apreender o espaço da escultura minimalista depois de um percurso de carro pela autoestrada. Para a sua primeira exposição, Marcel Broodthaers redige um convite impresso sobre imagens de moda, no qual se apresenta como um poeta renegado procurando 'vender alguma coisa e dar certo na vida', inventando 'algo insincero'. Panamarenko, de Cadillac branco e óculos pretos pelas ruas de Antuérpia, se faz passar por um multimilionário excêntrico apaixonado por aviação. Podem igualmente ser incluídas entre os biografemas as viagens de alguns artistas: Yves Klein no Instituto Kodokan de Kyoto. No Afeganistão, Alighiero Boetti descobre a tradicional arte da tapeçaria, que seguiria sendo seu modo privilegiado de expressão, e dedica-se ao nomadismo. Poderíamos citar incontáveis exemplos de artistas que colocaram assim sua aventura visual sob a égide de uma postura ou de um ato fundador, como outrora Diógenes encerrando-se em seu tonel. São esses *exempla* modernos que levam a pensar que uma certa atitude filosófica, ao desertar as margens da filosofia 'profissional', refugiou-se de fato no mundo da arte.

2. A EXISTÊNCIA PRECEDE A OBRA

Toda prática artística tem início com um conjunto de decisões (a escolha das ferramentas, dos suportes, dos temas) e pela escolha de uma atitude com a qual o artista habitará esses materiais. Esses princípios, escreve Roland Barthes, determinam a estrutura geral da obra: não são inocentes, posto vincularem o artista a uma comunidade estilística¹. O artista constrói assim para si uma 'identidade formal' a partir da língua que herdou e do estilo que denota sua história pessoal: formar significa se envolver; criar significa criar um valor. Mas as formas só encerram valor porque são produzidas, no sentido próprio, por comportamentos. Esculpir um cubo na argila ou comprar um cubo de plástico num supermercado são dois gestos que remetem a

1. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Le Seuil, 1972, Coleção Points). [No Brasil: *O grau zero da escrita*, trad. Mário Laranjeira, São Paulo, Martins Fontes, 2004.]

dois tipos de comportamento e dois universos de valores diferentes, resultando, portanto, fatalmente, em dois objetos de exposição radicalmente distintos. Pintar com aquarela, tatuar signos no corpo ou modelar goma de mascar induz a distintos universos de valores éticos. Na arte, o universo do valor começa muito antes da exposição, precede amplamente o objeto.

Os termos 'pintura', 'escultura' e 'instalação' são categorias que servem para gerir e repartir as obras de arte em classes de objetos. Antigamente, essas diferentes disciplinas artísticas permaneciam em universos autônomos e paralelos: hoje se apresentam como ferramentas servindo para operações pontuais. "A prática artística", como escrevia Rosalind Krauss no início dos anos 1970 a respeito da 'escultura', "se define em função [...] de operações lógicas efetuadas sobre um conjunto de termos culturais", para as quais "pode ser utilizado qualquer meio expressivo: fotografias, livros, linhas na parede, espelho ou a própria escultura"². Os campos disciplinares tradicionais se dissipam em prol de noções neutras, como *superfícies*, *volumes* e *dispositivos*, que constituem suportes para comportamentos individuais. O que é a pintura? Qualquer superfície pendurada na parede, mesmo que não comporte um vestígio de tinta sequer. A escultura? Qualquer volume, qualquer dispositivo colocado

2. Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (Macula, 1993).

no solo. Pintura e escultura são, antes de mais nada, espaços habitados por comportamentos: a obra é uma resposta formal a problemas levantados por uma situação histórica, mas os eventos que ocorrem no mundo da arte são também sinal de uma mudança de atitude em relação aos suportes disponíveis. Assim, Jackson Pollock, ao dispor a tela no chão quando inventa a *action painting*: "Me sinto mais próximo do quadro, explicava, sou mais que uma parte dele, pois posso me movimentar ao seu redor, trabalhar por todos os seus lados, literalmente entrar na pintura"³. O expressionismo abstrato, contemporâneo da filosofia existencialista, registra comportamentos em estado bruto: define a tela como uma arena passível de fornecer extratos gráficos e cromáticos do sistema nervoso em ação, cujos impulsos são materializados por um encadeamento de gestos libertados do controle da consciência. "O pintor traz o seu corpo", escrevia Paul Valéry: toda obra de arte reflete disposições psicológicas e pequenas decisões existenciais, expressando uma soma de escolhas, hábitos e gestos que se *especializam* em superfícies ou volumes (para empregar um termo de Yves Klein) a fim de adquirir uma consistência estética. Toda a história da arte pode ser resumida numa única pergunta: como fixar decisões em objetos? Num segundo momento, o artista decidirá se essas escolhas estão fadadas a se repeti-

3. Pollock, resposta a um questionário. Citado por M. Jochimsen, 'Entre la borne et l'infini', em *L'art et le temps* (1984), Nouveau musée (Villeurbanne), p. 222.

rem ou a permanecerem únicas. A *técnica* representa, assim, apenas o primeiro momento de um procedimento que consiste em inscrever gestos fundadores de existência em formas legíveis. Quando Pollock instala uma tela no chão para nela lançar suas torrentes de tinta, está pondo em prática um comportamento. Está inventando uma posição pessoal dentro da gestualidade tradicional, que remete não apenas a uma solução puramente pictórica (o 'all-over', que faz com que exploda a grade formal do cubismo), mas também a escolhas éticas e comportamentais: altera o lugar da tela dentro do processo de inscrição pictórica, adapta o método dos índios navajo ao objeto-quadro, emprega tinta industrial, considera o quadro como um espaço aberto, coloca-o no chão e pisa em cima, faz escorrer a tinta ao invés de aplicá-la... Todos esses *modos de fazer* delineiam um comportamento que se inscreve numa economia geral da existência.

Tomemos, em outro exemplo, a decisão de Jacques Lizène de se tornar um *pequeno-mestre liegense da segunda metade do século XX, artista da mediocridade*. Seu projeto de vida e sua produção se confundem com a reivindicação da nulidade, da insignificância e do fracasso. Levando a obsessão da caducidade ao ponto de se submeter a uma vasectomia que o tornava para sempre estéril (*La situation humaine étant ce qu'elle est, je ne procréerai pas* [Sendo a situação humana o que é, não hei de procriar], 1965), entregando-se deliberadamente às mais tolas, mais desesperadamente banais e ineficientes atividades criativas (*Sculpture nulle: une guitare*

surmontée d'une pioche [Escultura nula: um violão encimado por uma enxada], 1979), resolve, em 1977, 'tornar-se seu próprio tubo de tinta', e desenha com sua matéria fecal a representação de um muro infinito de tijolos: a proposital cretinice de sua iniciativa se alia aqui à banalidade do tema e ao caráter repetitivo do ato da digestão. Num registro de menos alegre tragicidade, a obra de Sigmar Polke se inscreve num dispositivo de existência fragmentária, descontínua, dentro do qual os signos pictóricos remetem a posturas e situações, confirmando assim o adágio segundo o qual 'a pintura não passa de moral construída'. A arte de Polke resulta, dessa forma, de uma 'tática fisiológica' segundo a qual todo quadro constitui um gerador de efeitos. Ele emprega tintas tóxicas, como o verde de Schweinfurt, ou o sulfureto amarelo de arsênico, que possui a estranha propriedade de causar a queda dos cabelos de quem dele se aproxima. Essa toxidez tem o mérito de devolver a pintura à sua função primeira: a de um veneno para a alma, a célebre 'fonte de erros e falsidade' outrora denunciada por Platão. As pinturas tramadas de Polke, que imitam as técnicas de reprodução de massa, atêm-se aos 'incidentes', aos defeitos mecânicos que fazem surgir mutações na imagem. Sua obra compõe um encadeamento de signos e formas ligados entre si pela busca de *efeitos* tangíveis: "Você pendura um troço na parede, é uma joia, uma aquisição espiritual. Com a cruz, há que crucificar-se, com o signo do yin e do yang, a cabeça

começa a rodar"⁴. Para compreender a pintura de Polke, é preciso lembrar que desde os anos 1960 ela extrai sua problemática do estado de espírito do movimento Fluxus: a forma não é um fim em si, é o desencadeamento de um processo que visa abolir, por todos os meios possíveis, a distância que separa a arte da vida. Operando no limiar da dissolução da imagem ameaçada por procedimentos químicos ou efeitos de superposição, Polke representa uma tensão extrema entre o *know-how* artístico e o poder destrutivo do tempo que passa.

Embora nem todos os artistas modernos atribuam igual importância à conformação da vida cotidiana, cada um deles traz, pelo menos, um fragmento de sua existência para que 'pegue' na textura de sua obra feito um enxerto na haste de uma planta. Entre Picasso, que queria 'pintar em quadros sua autobiografia', e aquele artista do Grupo Guati que se jogou do alto de um prédio sobre sua própria tela estendida na calçada, admite-se que exista uma infinidade de representações possíveis da existência do artista. Uma obra é forte na medida daquilo que ela põe em cena. Como escreve um dos principais protagonistas da Arte Povera dos anos 1960, Luciano Fabro, "a atitude estética existe quando vivemos através de alguma coisa, quando vivemos disso, e não quando nos contentamos em suportá-la"⁵. Assim, o êxito

4. Entrevista com Bice Curiger, *Art Press*, nº 91 (abril de 1985).

5. Entrevista com Carla Lonzi, em *Entretiens, travaux 63-86* (Art Edition).

de um quadro de Pollock vai depender do comportamento de seu corpo durante o ato de pintar. De ele trabalhar correndo riscos, ao sabor das circunstâncias: "Neste instante preciso, dizia em 1951 seu colega William Baziotés, chegar ao ponto em que o artista sente a si mesmo como sendo um jogador. Ele faz uma coisa na tela e assume um risco, na esperança de que algo importante se revelará [...]". O jogo é menos envolvente quando não se corre o risco de perder: algo se arrisca, sempre, na pintura moderna. Seria impensável pintar ou escrever sem introduzir na própria prática "a sombra do chifre do touro", como exige Michel Leiris em *De la littérature considérée comme une tauromachie...* [*Da literatura como tauromaquia*]. A vida cotidiana do autor constitui um "dado primeiro, representando assim um quinhão tão irrecusável quanto é para o toureiro o animal que surge do touril"⁶. Assim, as obras capitais desse século brincam com o fogo do ridículo, da obscenidade, do exibicionismo, do irrisório, do exagero, da violência e do completo fracasso. Uma obra pode escapar, em parte, ao seu *status* de objeto, tornar-se algo distinto de um objeto de decoração, caso envolva integralmente a existência de seu autor. O artista mais insípido é capaz de produzir algumas *belas peças*, formalmente falando, mas também é verdade que essas peças não resistem à mediocridade do dispositivo que as engloba, o único

6. Michel Leiris, *L'âge d'homme*, 1939 (Folio, 1973), p. 21. [No Brasil: *A idade viril*, trad. Paulo Neves, São Paulo, CosacNaify, 2003.]

capaz de conceder a uma obra de arte sua urgência e sua força. Embora eu possa apreciar a qualidade formal intrínseca de uma obra, o juízo estético se baseia igualmente na trajetória que a vincula à trajetória mental do autor, na textura desse universo estruturado que, através delas, esboça um projeto. Em outras palavras, e tomando um exemplo extremo: se considerarmos dois monocromos cinza, o primeiro pode se revelar cativante, e o segundo, de um mortal desinteresse, dependendo do conjunto no qual se inserem. A significação de uma obra, trata-se aí de uma obviedade, provém em parte de sua relação com as demais obras do autor. Podemos, é claro, julgar a qualidade estética da fotografia de um filme, exposta da vitrine do cinema para fins publicitários, sabendo que essa foto só tem sentido e valor por sua ligação com o filme a que vamos assistir. A obra moderna caracteriza-se por sua extrema dependência em relação ao dispositivo dinâmico no qual se insere, tal como a projeção do filme faz sucederem as imagens uma à outra: os termos não possuem valor em si mesmos; contam apenas as relações. A coerência de um universo e a rede de correspondências que o artista consegue estabelecer entre a sua *existência*, seu *dispositivo de produção* e seus *processos de exposição* definem o valor da obra de arte. O objeto artístico que só evidencia sua aparência não se insere na modernidade, embora continue sendo percebido esteticamente.

3. A OBRA COMO EVENTO

Um ponto, na superfície de uma tela, pode ser espacialmente lido: situa-se num local determinado. Mas pode também ser lido temporalmente, já que é também o vestígio de um momento, de um evento que ocorreu. A obra de arte pode, assim, ser olhada como um objeto, mas também como um evento. Para além do culto do 'novo', versão extrema dessa visão eventualista da arte, a modernidade pôs em relevo essa dimensão temporal da prática artística e multiplicou os dispositivos capazes de capturar, moldar, distorcer ou desregular o tempo vivido. As noitadas dadaístas já tendiam a 'eventualizar' as artes plásticas. Na primeira noitada oferecida pela revista *Littérature*, coordenada por Aragon, Breton e Soupault, Francis Picabia apresentou ao público, por intermédio de Breton, um quadro-negro escolar em que estavam rabiscadas diversas inscrições, a mais legível sendo "Arroz no

nariz”*: diante da hostilidade dos presentes, prevista por Picabia, Breton apagou a tela com uma esponja molhada... Compare-se essa performance com as ações cênicas de dadá, no cenário do Cabaré Voltaire de Zurique, e depois em Paris. Embora fosse interessantíssimo fazer o relato completo das inúmeras colusões entre a pintura e o teatro a partir dos simbolistas ou dos bailes dos Incoerentes, não é esse o nosso propósito: essa ‘teatralização’ da arte não é senão sintoma de sua transformação em evento.

Para a exposição ‘Vision en mouvement, mouvement en vision’ [Visão em movimento, movimento em visão] de 1959, Yves Klein contentou-se em reservar um espaço nas salas do museu, que permaneceu vazio até a noite do *vernissage*. Ele então se postou, em pé, num lugar preciso, e declamou uma frase de Bachelard: “No início não há nada, depois há um nada profundo, e depois uma profundidade azul”. Com esse cerimonial, Klein manifestava uma compreensão instintiva da natureza eventualista da arte de nossa época: *fazer uma aparição, mesmo que só para apontar o imaterial*.

Allan Kaprow realizou o primeiro *happening* em 1958: ele pregava uma arte parecida com a vida (*lifelike art*), uma arte do evento ínfimo, do familiar. “Um cheiro de morangos amassados, a carta de um amigo, [...] três batidas à

* Trocadilho intraduzível entre *Riz au nez* (arroz no nariz, arroz com nariz) e a expressão homófona *Ris au nez* (ria no nariz, ria na cara de alguém). (N.T.)

porta de entrada, uma coceira, um suspiro: tudo isso há de se tornar o material da nova arte concreta.”¹ Os *happenings*, segundo Kaprow, representam “a continuidade da tradição do realismo”, a partir do ultrapassar da fronteira que separa a arte da vida.

Mas foi um dos artistas mais marcantes da movimentação Fluxus, George Brecht, quem teorizou de maneira mais convincente a dimensão eventualista da arte, baseado em sua formação inicial em química:

Na área científica, usamos a navalha de Occam. Entre duas hipóteses igualmente válidas, escolhe-se a mais simples. Trata-se de fazer o máximo com o mínimo de energia possível. Simplificando, pode-se dizer que as artes plásticas se interessam pela matéria, e a música, pela energia. Por conseguinte, estou muito mais ligado à energia do que à matéria. Para mim, trata-se de fazer mais – não tenho absoluta certeza quanto a isso – com a menor quantidade de energia possível².

Brecht considera o jogo um gerador de formas vivas renováveis ao infinito, um vetor de eventos: *Water Yam* (1963), concebido como uma maleta com jogos de tabuleiro, contém 69 eventos apresentados em fichas de papel

1. Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life* (University of California Press, 1993).

2. Entrevista com Irmeline Lebeer, *L'art vivant* (maio de 1973).

bristol. Tiramos uma carta: "Três eventos telefônicos. Quando o telefone toca, deixamos que ele toque até parar. Quando o telefone toca, atendemos, tiramos o fone do gancho. Quando o telefone toca, atendemos". Esses eventos podem ser jogados por uma pessoa, ou simplesmente lidos, como os 'três eventos aquosos: água, gelo, vapor', de que o artista fez um filme. Transformando em experiência estética os mais infraordinários fenômenos, os exercícios espirituais de *Water Yam* fazem do espectador-jogador um teatro infinito de eventos potenciais. Aluno do curso de composição de John Cage entre 1958 e 1959, Brecht trabalha por uma perspectiva musical, considerando a arte como duração mais do que como espaço: o evento é uma parte do real que a arte vem isolar, um pedaço do Todo que nos cerca transformado em objeto mental pelo olhar que detemos sobre ele. O evento é uma *ocorrência*, um 'objeto' que advém e que deve ser aceito enquanto tal. A natureza do evento artístico não tem, portanto, segundo George Brecht, nada de espetacular: ele se vincula tanto ao *inframince* duchampiano como ao pensamento oriental, seus *eventos* fazendo da prática artística uma alternativa para as práticas do zen budismo. Sua arte implica assim um ego sem unidade e a recusa da personalização excessiva da obra. O sujeito, o indivíduo, se anula perante o evento, nova unidade de medida artística e ética.

Desde a arte conceitual, o objeto de arte se apresenta como uma *informação* referente ao trabalho cumprido em

vistas de sua realização, e o artista, como um operador de eventos plásticos: nas palavras de Joseph Kosuth, "uma obra de arte é uma tautologia, no sentido de ser uma apresentação do artista" que afirma na obra sua própria definição de arte³. Assim, as primeiras manifestações da arte conceitual ofereciam ao público uma suma documental: a exposição organizada por Mel Bochner na Faculdade de Artes Visuais de Nova York, em 1966, 'Desenhos preparatórios e outras coisas visíveis, não necessariamente destinadas a serem percebidas como arte', compreendia quatro arquivos dispostos sobre socos brancos. 'January 5-31, 1969', uma exposição concebida por Seth Siegelaub, fazia do catálogo a peça mais importante do dispositivo: o trabalho dos quatro artistas convidados (Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner) aparecia sob a forma informativa de documentos consultáveis no local, num cenário silencioso composto por um sofá, duas luminárias e uma mesinha. A arte conceitual afirmava assim o fim do primado da visualidade na percepção da obra de arte.

O que está em questão, afirma Robert Morris, é mais do que a arte enquanto ícone. O que é contestado é a noção racionalista segundo a qual a arte é um gênero de atividade que resulta num produto acabado [...] O que a arte tem hoje à disposição é um material evolutivo que não precisa

3. Joseph Kosuth, *Art after Philosophy* (1969).

necessariamente acabar por estar fixado no tempo e no espaço. A ideia de que uma obra é um processo irreversível que alcança sua conclusão num objeto icônico estático já não é de atualidade.⁴

Posto que a obra já não é mais um 'processo irreversível', o artista pode remontar o curso do protocolo que determina seu surgimento. Em vez do 'produto acabado', ele vai expor as etapas do trabalho: o material, as ferramentas, o gesto, o contexto. Porém, de tanto mitificar assim o protocolo de constituição da obra, tornando-o conteúdo exclusivo de uma prática, não se estará indiretamente, por aí mesmo, apontando com mais insistência para o 'produto acabado'? Os exercícios de decomposição da *Process Art* ou as desconstruções 'sociológicas' da obra de arte, quando não se alimentam de elementos exógenos, externos aos procedimentos da arte, resultam tão somente na celebração do ícone artístico. Robert Barry, antes de soçobrar em certo maneirismo linguístico, propunha enquanto experiência artística ações como: "Em determinado momento da manhã de 5 de março de 1969, meio metro cúbico de hélio foi largado na atmosfera". A obra de arte só tem *lugar* na medida em que impregna um fragmento do tempo.

4. Em 'Conceptual art and conceptual aspects', catálogo (Nova York, Cultural Center, 1970).

Podemos aproximar essa ação de um famoso quadro de Andy Warhol, *129 People Die in a Jet Crash*, tela serigrafada reproduzindo a primeira página de um jornal diário, a qual ilustra o regime corriqueiro do evento. De que modo somos informados dos fatos importantes senão pelo ligeiro diferimento da mídia? O evento já é sempre passado, a arte (e a mídia) não faz mais que torná-lo um relato mais ou menos fiel. A força da arte contemporânea, em oposição à rasa e contagiosa factualidade da mídia, consiste em duplicar o evento, em gaguejá-lo na forma. Qual a *Lampada annuale* de Alighiero Boetti, simples lâmpada destinada a se acender uma vez por ano, a arte enuncia-se enquanto evento íntimo que o olhar vem reativar, ao *constatá-lo*. O happening e a performance deram forma a uma evolução muito mais ampla, já que atinge nossa relação com a arte em geral. O principal aporte do happening e da performance permanece, porém, a participação do espectador, implicado no processo de constituição da obra: curioso traçado pelo poder de fascinação do evento, o espectador modeliza no espaço da galeria o comportamento das multidões agrupadas diante do acidente de carro ou da chegada dos carros de bombeiros... Coagulado pelo evento artístico, o público comunga em torno de uma forma aglutinadora, transitiva, ao invés de se confrontar a um objeto acabado e externo. A finalidade da pintura, percebe-se instintivamente, não é mais o deleite, e sim a informação. A implicação da percepção estética passa a ser a tomada de consciência de um

evento cuja 'beleza' se esvanece em prol de uma economia da existência que compreende, afora a obra oferecida ao olhar, a soma dos microcomportamentos que afloram à sua superfície. Informar: constituir em sua forma própria. *Informare*, dar uma forma. Na filosofia platônica, a alma informa o corpo ao modelá-lo. De modo análogo, a arte é fundadora de existências e produtora de possibilidades de vida, por intermédio das informações que fornece, as quais *informam* nosso comportamento.

4. ELEMENTOS DE SEMIONÁUTICA: O ARTISTA EXPÕE SUA TRAJETÓRIA

As relações que o artista mantém com sua obra não são as mesmas relações que unem o fabricante aos seus produtos. Como vimos, a obra de arte pode se apresentar sob forma de um projeto, de um relatório, de um extrato ou de um aparelho de informação. Além disso, a unidade de base da produção artística mudou. O tempo dos salões, quando o artista apresentava suas obras uma por uma, acabou. Ele hoje produz com vista a exposições previamente concebidas e organiza seu trabalho em séries ou grupos coerentes de obras, isso quando não expõe um 'ambiente' ou um projeto específico. O mercado eventualmente se encarregará de dispersar as peças apresentadas como totalidade, mas trata-se aí de uma nova norma de produção, a qual altera em proporções consideráveis nossa relação com a obra de arte: se é legítimo julgar a qualidade individual de um quadro, de uma escultura, a lógica da exposição nos obriga a levar em

conta as articulações que ligam as peças entre si. Pois a exposição é um organismo cujas obras constituem os músculos ou as vísceras, um empreendimento pleno, com seus vários departamentos e seu organograma. Ela é a manifestação pública do trabalho, sua sede social, a estação temporária de um pensamento em marcha. Não temos como apreender a obra da maioria dos grandes artistas modernos sem tomar suas exposições como ponto de referência, antes mesmo de nomear esta ou aquela peça.

Nos anos 1960, Marcel Broodthaers sistematizou esse princípio fazendo de cada uma de suas exposições pessoais uma etapa específica de seu trabalho. Quando Yves Klein realiza *L'exposition du vide* [A exposição do vazio], que fique claro que ele não está expondo uma obra de arte intitulada *O vazio*, e sim que está organizando sua *exposição*. A diferença é considerável: a forma-exposição prima doravante sobre a forma-quadro ou a forma-escultura. Esse fenômeno vai de par com a generalização de certo ecletismo, com a crítica da noção de *estilo* empreendida por muitos artistas modernos, desde Picabia até nossos contemporâneos Jiri Georg Dokoupil, Bertrand Lavier ou Mike Kelley. Valorizar a forma-exposição em relação aos elementos que a compõem permite ao artista afirmar e dominar a coerência de sua produção, mesmo que ela seja, formalmente falando, heteróclita. Tal método de trabalho transformou radicalmente a relação dos artistas com sua obra, e a do espectador com a obra. Pois essa visão da exposição enquanto forma

específica provém igualmente do fato de que os artistas, a partir do Salão dos Recusados de 1863, foram levados a assumir, eles próprios, a exibição de seus trabalhos. Antigamente, cada quadro constituía um mundo em si, e sua acumulação a esmo, um sobre o outro, em nada incomodava o espectador. Em compensação, a sensibilidade artística moderna incita a considerar o conjunto. As grandes exposições coletivas que marcam a história da arte moderna, tal como a 'Última Exposição Futurista: 0,10' dos suprematistas (1915), ou a encenação de Duchamp para a reunião surrealista de 1938, instituíam um novo modo de leitura das obras: essa preocupação em organizar a proximidade entre elas, que mal teria ocorrido ao amador de arte no tempo dos salões, produz sentido.

A consequência dessa evolução dos modos de exposição e de percepção iniciada pelas vanguardas é que a ênfase é doravante colocada no movimento que liga as obras entre si. Assim, o objeto de nosso julgamento estético já não é necessariamente a forma em si, mas a dinâmica que lhe imprimem. A obra, com maiúscula, já não é percebida como um ser imóvel, e sim como uma estação indicando um vir-a-ser; 'o estilo de uma filosofia é o seu movimento', e também o estilo do artista¹. Como então resumir suas atividades e seu objetivo, se seu trabalho já não consiste em fabricar

1. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Mínuit, 1991). [No Brasil: *O que é a filosofia?*, trad. Bento Prado Júnior e Alberto A. Muñoz, São Paulo, 34 Letras, 1992.]

artefatos ou alcançar o Belo absoluto? Nossa resposta, necessariamente incompleta, consistirá em dizer que o artista produz relações com o mundo através de signos, objetos, formas, gestos, ordenados segundo as regras de uma economia existencial motivada por uma visão do mundo e da arte. Ator movendo-se em meio aos signos, brandindo este, operando sobre aquele, desviando tal objeto ou recuperando outro, o artista calcula trajetórias. A exposição, na medida em que os gestos que nela se efetuam e que os objetos que nela se apresentam adquirem o valor de posições estéticas, representa o que poderíamos chamar de um *espaço cinegênico*. Deparamos aqui com a implacável demonstração proposta por Duchamp com o ready-made: o sistema da arte faz o papel de uma película em que podem se imprimir os mais diversos elementos; o espaço de exposição moderno é um filme sensível, está para o espaço como a *filmagem* está para o tempo.

Toda prática artística se baseia, portanto, numa gestão dos movimentos de signos, os quais, em paralelo aos movimentos da moeda, criam diferença entre as coisas ali onde o dinheiro estabelece equivalências. Ao artista que inventa percursos pessoais através dos signos vamos qualificar de *semionauta*. Um semionauta concebe itinerários e os permeia com obras, ações e projetos. Trata de esboçar linhas de pensamento no campo dos fenômenos sociais, culturais ou mentais. Quer isole elementos há demasiado tempo associados, quer ponha em contato realidades disparatadas, quer

opere dentro dos canais comunitários, quer crie novas aberturas, ele se move na paisagem das ideias e das representações como um transformador de energias. Pois a arte é também sinalética: a obra orienta a percepção, funciona como um 'operador de bifurcações na subjetividade', nas palavras de Félix Guattari.

Os trabalhos de Daniel Buren assemelham-se a placas de sinalização: por meio de uma 'ferramenta visual', suas listras verticais de 8,7 cm, eles questionam as determinações sociais da arte ao confrontá-la com as infraestruturas que subtendem os procedimentos expositivos. A arte, para Buren, é 'tudo o que é mostrado arrancado de seu contexto original' (de novo, o espaço cinegênico do museu), e ele tenciona revelar sua estrutura oculta. As listras são *aferidores* cuja neutralidade indica 'distração, ilusão, reação, idealismo' existentes nos protocolos artísticos. Buren estabelece assim uma legítima sinalética sociológica, que orienta o espectador para zonas deixadas incultas: o contexto museal ou comercial, as condições da exposição, as implicações estratégicas ou os 'não ditos' de uma manifestação etc. Ao mesmo tempo, o que ele está analisando é sua própria posição diante dessas instituições: seu trabalho pictórico serve de baliza, de ponto de referência dentro dos 'sítios' propostos pela infraestrutura da arte, sítios que materializam, de um modo ou de outro, a ideologia dominante. No seu posicionamento enquanto *outsider* é que reside o interesse de sua prática: ao utilizar simultaneamente "o interno e o externo,

suportes móveis e fixos, o anonimato (fora do sistema) e o nome do sujeito (dentro do sistema, no museu)², ele expõe o mesmo 'material de base' nos cartazes, nas paredes externas do edifício, via correio, carregado por homens-sanduíches, sob forma de bandeira, de velas náuticas ou, enfim, no espaço do museu, questionando constantemente 'a arte enquanto objeto'. Buren nunca opera no sentido habitual da marcha: pode-se dizer que ele circula no acostamento da autoestrada dos signos, entre os refugos e os elementos ocultos que juncam o chão ideológico.

André Cadere, como era típico nesses 'andarilhos' e *flâneurs* odiados pelo produtivismo, passeava no mundo da arte do início dos anos 1970 munido de um cajado de tamanho variável, constituído de anéis multicoloridos, que ele carregava no ombro ou abandonava nos locais de exposições para as quais, evidentemente, não fora convidado. Metáfora nômade da obra de arte, aquela *barra de madeira redonda* compunha-se de círculos pintados de comprimento igual ao seu diâmetro, reunidos por Cadere de acordo com um sistema de permutações que, a cada vez, comportava um erro. O cajado, que lembra o tradicional acessório do peregrino, fazia as vezes de revelador das condições de visibilidade da obra de arte: tendo deixado um de seus cilindros numa exposição coletiva, em Paris, 1973, não foi surpresa

2. Daniel Buren, 'Discordance/cohérence', em *Les écrits*, vol. 1 (Cape Musée, 1994), p. 470.

para Cadere ver que os organizadores o guardavam num armário. Ele então escreveu o panfleto *Peinture sans fin/Unlimited painting* [Pintura sem fim] (termo genérico designando seus trabalhos), que indicava o lugar exato em que se encontrava sua obra antes que fosse desgraçadamente 'extraviada'. O princípio primeiro da estratégia pirata de André Cadere fundava-se na mobilidade e discrição de sua *barra de madeira redonda*, deixada à disposição de todos: "Meu trabalho coloca um difícil problema para quem possui um cajado, pois, tudo sendo possível, o que fazer com ele?"³. Ele foi assim expulso *manu militari* de várias galerias e instituições, sendo seu cajado, no mais das vezes, visto pelos profissionais da arte como uma 'arma'... Com sua tática da contracorrente generalizada, produziu uma 'verdadeira-falsa' performance para a Documenta de 1972 (*Le Marcheur de Kassel* [O Andarilho de Kassel]): Harald Szeemann desafiou-o a perfazer a pé o trajeto de Paris a Kassel ("ele vai expor se vier a pé, feito peregrino..."), e Cadere fingiu obedecer, mostrando fotos de sua viagem pedestre... que na verdade fora feita de trem, do qual Cadere só descia para fazer sua encenação e enviar cartões-postais. Conseguiu assim transformar em ridículo os imperativos da 'performance' física e o envolvimento do corpo do artista tal como era então exaltado pela *body art*. Sua morte prematura, em

3. André Cadere, 'Extraits d'un cahier' (printemps 78), em *Public*, nº 3 (1985).

1978, nos privaria dos posteriores desdobramentos dessa atitude radical.

Gordon Matta-Clark também nos deixou cedo demais. Conhecido por uma série de gestos radicais, que consistiam em operar 'aberturas' em edifícios ou colher amostras significativas de muros, cornijas ou pedaços de telhados, Matta-Clark desvenda as estruturas escondidas sob a ordem urbana. Seu interesse pelos entulhos, restos de papel de parede de casas demolidas, encanamentos e dejetos de todo tipo, atesta um projeto crítico para o qual a arte constitui "um ato humano essencialmente generoso, uma tentativa positiva do indivíduo de ir ao encontro do mundo real mediante uma interpretação expressiva". Segundo ele, o estado da arte corresponde, ponto por ponto, ao "estado de liberdade em nossa sociedade"⁴: nessa viagem mental "ao encontro do mundo real", Matta-Clark frita fotografias como se fossem bolinhos (*Photo-fry*, 1969), abre e anima um restaurante cujo menu inclui receitas tão atrativas como um prato de camarões vivos grudados em ovos duros e banhados em água do mar, ou ossos recheados com arroz silvestre (*Food*, 1971). Ele assa um porco para os visitantes do 'Brooklyn Bridge Festival' ou oferece seu caminhão para os habitantes do South Bronx grafitarem, antes de expor seus fragmentos numa exposição (*Graffiti Truck*, 1973). Indo ao encontro do

4. Carta de Gordon Matta-Clark a seu advogado, outubro de 1975, em catálogo, *Gordon Matta-Clark* (Marselha, Valência, Londres, 1993).

público, Matta-Clark organiza simpáticos rituais que põem em evidência funcionamentos ocultos: a tarefa do artista, segundo ele, reside nessas aberturas decisivas para o corpo social. Para além de seus costumeiros 'recortes' arquitetônicos, geradores de uma estranha vertigem, um de seus mais belos projetos terá sido *Descending Steps for Batan*, ação em homenagem a seu irmão falecido, que consiste em abrir todo dia, durante o período da exposição⁵, um buraco provido de degraus no piso da galeria, acompanhando uma série de magníficas fotomontagens de formato vertical que mostravam os porões do Mercado Central, da Ópera ou de Notre-Dame (*Underground Paris*, 1977). Gordon Matta-Clark representa o arquétipo do semionauta, unindo, segundo uma lógica existencial, os gestos e as formas que pontuam seu itinerário em meio aos signos.

Tais experiências artísticas, em sua diversidade, fazem do comportamento do artista uma quantidade de informações e formas que poderíamos chamar de *biotexto*, uma escrita em ações, um relato vivido. Esse texto é o da existência como ela é quando mergulhada no signo. A arte é, assim, a exposição de uma existência.

5. Galeria Yvon Lambert, Paris, junho de 1977.

5. ECONOMIA DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Ao se inspirar nos modos de funcionamento e nos sistemas pertencentes à esfera do útil, e colocá-los a serviço do sentido, o artista contribui para reconciliar criação, trabalho e existência cotidiana. A arte constitui assim uma economia específica, a das significações simbólicas transportadas por imagens, objetos ou gestos. "O econômico é uma marcação; uma produção é, de certo modo, uma inscrição"¹: andar na rua, por exemplo, já é uma inscrição. Pintar também: é uma "conexão de libido à cor"². Jean-François Lyotard tem razão quando considera o conjunto das inscrições humanas como um todo, e quando pensa o artístico e o econômico com as mesmas ferramentas: "O capitalismo coloca seus problemas em termos de energia e transformação de energia", escreve

1. Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels* (Christian Bourgois, 1973), p. 233.

2. *Ibid.*, p. 235.

ele. Essa energia (transformação de matéria em energia, de força de trabalho em dinheiro etc.) é polimorfa, dissolvente. Encontramos, aliás, outra imagem do capitalismo enquanto agente de dissolução na obra de Deleuze e Guattari, para quem ele se aparenta a uma máquina de *desterritorialização* que sobrecodifica as trocas e substitui as regras das sociedades tradicionais pela abstração da moeda, deixando o indivíduo dispor 'livremente' de sua força de trabalho ao mesmo tempo que reinstaura 'normas, famílias, pátrias' que tendem a fixá-lo no lugar que lhe é atribuído³. Se a economia capitalista dissolve sempre que possível "os códigos que circunscrevem as regiões" (Lyotard), a arte moderna dissolve os "objetos", as "situações", as "configurações", os "lugares que até então circunscreviam a instituição chamada pintura"⁴. Tudo se dilui. Assim, a máquina-capital e a máquina-arte moderna atuam ambas segundo uma energia similar, multiplicando os espaços e as modalidades da *inscrição*, só que com objetivos distintos. Uma desfaz o trabalho da outra. "O econômico é uma marcação. Uma produção é, de certa forma, uma inscrição. [...] Nadar também é um trabalho de inscrição [...]" A diferença está na natureza do desejo empregado, na forma assumida pela energia libidinal: de um lado, o uso capitalista da técnica direciona a energia para o mero 'gozo do dinheiro', repetitivo e desdobrável ao infinito sob

3. G. Deleuze e F. Guattari, *L'anti-œdipe* (Minuit, 1973).

4. J.-F. Lyotard, op. cit., p. 233.

forma de mercadoria, ao passo que o artista privilegia as intensidades 'selvagens' e 'incambiáveis', o momento vivido, a pura descarga de energia. Em oposição ao 'gozo do dinheiro', ele cria o gozo do real.

A arte inventa pontos de contato inéditos, revela relações ainda despercebidas, gera vidas incríveis e novos costumes⁵. A implicação: intensificar nossa relação com o mundo, resistir à hegemonia da economia espetacular. Henri Lefebvre descreve nosso mundo como sendo "espetacularizado – exteriorizado, segundo o modelo da imagem e do signo, subtraído à participação ativa – para alimentar o consumo devorador"⁶. Ao investir na realidade cotidiana, o artista produz circuitos, itinerários, deslocamentos. Inscrevendo-se originalmente dentro de uma economia geral do signo, a arte se voltou para uma economia do cotidiano vivido. Em oposição ao sistema que tende a nos transformar em meros consumidores, a arte instaura um *comércio* infinito entre receptores ativos e uma quantidade de pequenos produtores. Daí o pe-

5. Em 1911, quando Kandinsky publica *Du spirituel dans l'art* [Do espiritual na arte], ele procura estabelecer a arte abstrata em bases científicas, aprofundando as reflexões de Chevreul sobre o círculo cromático e as de Charles Blanc sobre 'A gramática das artes do desenho'. A arte abstrata parte assim de um postulado: o sentido da obra nasce de uma combinação de elementos formais e cromáticos, signos que se articulam na estrutura do quadro e constituem uma sintaxe. O que a arte contemporânea questiona é exatamente a ideia dessa sintaxe. O artista hoje já não fundamenta sua obra numa expressividade estrutural de signos; já não se trata de gerar sentido através de signos representados, e sim de produzir relações com o mundo.

6. Henri Lefebvre, *Vers le cybernanthrope* (Denoël-Gonthier, 1967-1971), p. 27.

rigo da televisão, se dela fizermos um uso exclusivo: o telespectador condena a si mesmo a um abastecimento cultural unívoco, a uma economia de dependência absoluta. Pois, apesar de uma aparente diversidade de formatos, a televisão calibra todos os produtos culturais de acordo com suas próprias necessidades; anulam-se áreas inteiras da subjetividade, instala-se a monocultura do imaginário.

Toda existência acaso não constitui uma economia? Nosso cotidiano é um ecossistema, ou seja, uma forma composta de meios de subsistência, de modos de coleta e consumo, de escoamento e parcerias⁷. Todo ser humano, qualquer que seja a natureza de suas atividades, aplica métodos e técnicas, utiliza matérias-primas, energias e ferramentas, no âmbito de um projeto pessoal que se inscreve dentro de um meio natural e social. Somos pequenas empresas. Pode-se definir a economia (do grego *oikos*, casa, e *nomos*, regra) como a ordem que preside à distribuição de um conjunto. Enquanto disciplina científica, ela se dá por objeto de estudo “os mecanismos de produção, troca e consumo dentro de dada estrutura social”, e as “interdependências entre esses mecanismos e essa estrutura”⁸. Se nos ativermos a essa definição, é fácil compreender que a arte moderna supor ser apreendida por uma perspectiva econômica: as práticas

7. Joël de Rosnay, *Le macroscopie. Vers une vision globale* (Le Seuil, 1975).

8. Jacques Attali e Marc Guillaume, *L'anti-économie* (PUF, 1974). [No Brasil: *A antieconomia*, trad. Fernando de Castro Ferro, Rio de Janeiro, Zahar, 1975.]

artísticas compõem empresas cujo objeto não é a produção de bens materiais, e sim a produção da própria existência. Pois a arte transforma os modos de produção em modos de vida, desvia a força de trabalho para o domínio do desejo, utiliza métodos e princípios que transpõem as atividades humanas para um plano ético. A obra de Warhol, por exemplo, agrega um valor estético a elementos *a priori* pouco excitantes: a repetição, a impessoalidade do gesto, a indiferença pelo conteúdo.

O fato de a produção artística enquanto tal ser distribuída por uma infraestrutura (galerias, instituições) depende de outro tipo de economia. Ciência da produção, da repartição e do consumo dos signos, a economia estética tal como a concebemos não trata da gestão dos bens materiais. O que a arte de fato produz são relações com o mundo. É esta a riqueza específica da arte, seu minério inesgotável: porque materializa relações com o mundo, a obra cria modelos de valor e propõe economias de existência, essas ‘possibilidades de vida’ evocadas por Nietzsche. Estamos muito próximos daquilo que Félix Guattari chamava de *ecosofia*, a ‘articulação ético-política’ entre ambiente, relações sociais e subjetividade humana. Ecologia do espírito ameaçada pela pesada indústria do imaginário, a ecosofia propõe-se a criar polos de resistência, a “reinventar maneiras de ser no âmbito do casal, da família, do contexto urbano, do trabalho”, e redefinir as relações do sujeito “com o corpo, a fantasia, o tempo que passa” e com a morte... Não somos sujeitos ta-

lhados num só bloco, explica Guattari, e sim *unidades de subjetivação* cujas componentes “trabalham mais ou menos por conta própria”, acoplando-se a ‘motivos’ vislumbrados na vida cotidiana: a rua, a televisão, a arte, qualquer objeto a que a subjetividade consiga se ‘agarrar’ a fim de traçar novas linhas de fuga. Essa ecologia mental, que consiste em produzir e cultivar um território existencial, pressupõe um comportamento artístico: deve nos ensinar a ‘pensar transversalmente’ um mundo cujas interações se revelem cada vez mais complexas, e as produções, cada vez mais padronizadas. Em oposição ao nivelamento generalizado imposto pelo ‘capitalismo integrado’, precisamos construir territórios, compor motivos, nos tornar texto. Em outras palavras, insiste Félix Guattari, temos de produzir nossa existência através dessas ‘máquinas de bifurcar a subjetividade’ que são as obras de arte. O pensamento de Guattari revela ser importante em mais de um aspecto, mas sua mais preciosa contribuição para a teoria estética terá sido traçar um paralelo entre a arte e a psicanálise: para ele, tanto em uma como em outra, “o tempo deixa de ser suportado; ele é agido, orientado, é objeto de mutações qualificativas”. Em ambos os casos, trata-se de ‘criar fulcros mutantes de subjetivação’. Guattari não trata da obra de arte em função de seu *status* de mercadoria, e sim de seu potencial produtivo. A tarefa do

9. Félix Guattari, *Les trois écologies* (Galilée), p. 24. [No Brasil: *As três ecologias*, trad. Maria Cristina F. Bittencourt, Campinas, Papirus, 1990.]

artista consiste em criar uma economia subjetiva que manipule os possíveis, transcenda territórios existenciais, opere conexões ainda inéditas. O artista é o analista do real.

De algumas vidas, só podemos destacar a extrema coerência: todos os seus segmentos parecem ser ligados uns aos outros por um fio de linguagem. A economia linguística de Raymond Hains desenvolveu-se a partir de um gesto-manifesto, a exposição, na Bienal de Paris de 1959, da *Palissade des emplacements réservés* [Paliçada dos locais reservados], primeira pedra de uma ‘atitude feita verbo’ que nos convida a ‘olhar o mundo como se fosse um quadro’. Essa paliçada inaugura um vasto empreendimento de interpretação do mundo a partir de coincidências e deslocamentos semânticos. A paliçada é uma matriz verbal, uma turbina de ‘palavras-valise’ que, ao se disseminarem, permitem traçar um itinerário dentro do real: ela é, em primeiro lugar, uma tela por meio da qual Hains quer que se olhe ‘pelos interstícios’, como através da paliçada de um canteiro de obras cujas tábuas desunidas permitem ao curioso observar a evolução dos trabalhos. Trata-se de uma tautologia (“a paliçada é uma obviedade”); de uma especialidade culinária (os bombons, as ‘Verdades’, fabricados em Lapalisse, no depar-

* No original: *la palissade est une lapalissade*. O autor joga, aqui e nas linhas seguintes, com os termos *Palisse*, *palissade*, *lapalissade*. No século XVI, um equívoco em torno da morte em combate de Monsieur de la Palice, castelão da comuna de Lapalisse, acabou introduzindo na língua a expressão *vérité de M. de la Palisse* (verdade do sr. de la Palisse), ou *lapalissade*, que

tamento de Allier, e uma torta, 'os doces de la Palissade'). Foi também a 'atração' da Bienal, e sabe-se que

o cônsul romano crava um prego na parede do Capitólio no primeiro dia do ano; as moças de Perros-Guirec enfiam um alfinete no nariz no dia de São Guirec a fim de encontrar um marido; Freud discute com Fliess sobre as relações existentes entre o sexo e o nariz [...]¹⁰.

A máquina hainsiana, que produz elos entre fatos aparentemente muito distantes, parece ser inesgotável. Munido de inúmeras fichas, nas quais registra diariamente achados verbais que resultarão – ou não – numa materialização plástica, Hains viaja a partir das palavras e coisas, indo até Troyes para tomar um drinque no *Bar de l'Odyssée* [Bar da Odisseia]¹¹, até Nice para descobrir as vieiras de Santiago no instituto de malacologia, até Lapalisse para degustar 'Verdades', até Saint-Malo para visitar a residência da família Mahon, viagens estas que vão pautando sua pesquisa. Hains nada possui além de fichas e

designa uma verdade evidente, uma obviedade. Já no século XX, o confeitiro Jean Sauvadet criou a receita de um famoso bombom de açúcar e caramelo a que deu o nome de 'verités de Lapalisse'. (N.T.)

* No original, *les entremets de la Palissade*: um doce constituído de uma avalanche de creme contida por uma paliçada de biscoitos champagne, distribuído por Raymond Hains durante o Primeiro Festival do Novo Realismo, em Nice, em julho de 1961. (N.T.)

10. Raymond Hains, entrevista com Aude Bodet, em *Le Petit Journal de l'art*, sem data.

**A cidade francesa de Troyes, homônima, em francês, da lendária cidade de Troia, palco da célebre guerra descrita na *Ilíada* e na *Odisseia* de Homero. (N.T.)

livros que ele guarda numa quantidade impressionante de malas, acumuladas ao longo de seus deslocamentos. Mora num hotel, faz anotações em livros, passa a maior parte do tempo em discussões abissais travadas ao sabor dos encontros. Compreende-se que a obra de Raymond Hains não se resume a uma simples sequência de objetos: esgota-se por inteiro nessa infinita hermenêutica, nessa fábrica de microdeterminismos que envolve sua vida por inteiro. A passagem da arte para a vida cotidiana situa-se igualmente no que ele chama de 'abstração personificada': quando Raymond Hains reconhece na rua um elemento que lhe faz lembrar este ou aquele artista (as listras de Buren num estore, por exemplo), ele o 'cristaliza' através da fotografia. O mundo é um quadro... Esta odisseia etnológica, linguística, nos mergulha num relativismo absoluto: o mundo não existe, existem apenas as interpretações. Hains lembra que, de início, "a invenção da paliçada significa inventar a si mesmo através daquilo que se olha".

Criar uma obra de arte significa posicionar-se, querendo ou não, em relação à divisão do trabalho e à padronização dos comportamentos. Pois o modo de produção que o artista escolhe, ou cria, gera relações com o mundo que o envolve no universo econômico: quando Alighiero Boetti manda fazer suas tapeçarias por artesãos afegãos e paquistaneses, está seguindo a economia de mercado, a qual terceiriza hoje em dia boa parte de sua produção nos países do terceiro mundo. Ao entregar a parte manual de sua obra ao

know-how desses tapeceiros, Boetti inscreve-se num âmbito de relações de trabalho capitalistas. Ele então não chegou a empregar simultaneamente 500 pessoas na cidade de Peshawar? A *deslocalização* de sua obra para o Oriente Médio, porém, corresponde igualmente à sua visão de um nomadismo à Marco Polo, à escolha de um modo de vida. Em 1971, quando foi pela primeira vez ao Afeganistão a fim de mandar fazer seu famoso *Mapa do mundo* numa tapeçaria, Boetti não cogitava transformá-lo numa marca de fábrica. Existe a anedota de que foi seu *marchand* da época quem lhe sugeriu que continuasse a produzir por lá, já que gostava de passar temporadas naquele país... O golpe de gênio de Boetti foi o de levar ao extremo a cínica lógica da busca do mínimo custo e expor claramente o que, na arte de vanguarda, pertencia a um resto de aristocratismo: o artista que evita o 'fazer', menosprezando as operações materiais da produção, relegadas ao assistente, parece reproduzir a divisão esquemática da sociedade entre capitalistas e operários. Contrariamente ao que parece, não é este o caso, porém, do artista conceitual, em especial de Boetti. Este não desvaloriza a fabricação, apenas a deixa para outros, sem reconhecer nenhuma preeminência do trabalho cerebral sobre o trabalho manual, ou vice-versa. Ele se apresenta como um operário qualificado do pensamento.

Essa deslocalização da produção, mas também o trabalho de pesquisa, o levantamento e o registro fotográfico são todos âmbitos de trabalho que levam o artista a conceber a

economia global de sua existência. Ao contrário de um Raymond Hains, cujas investigações ricocheteiam uma na outra numa orquestração tão obsessiva quanto aleatória, Bernd e Hilla Becher executam uma repartição de gestos cuja ordem é estabelecida de uma vez por todas. Desde 1959, seu trabalho consiste em criar uma documentação fotográfica sobre as produções arquitetônicas da era industrial. Moradias operárias, sítios de produção, altos-fornos, caixas-d'água... O dispositivo visual é imutável: o objeto fica no centro, o ponto de vista é ligeiramente sobrelevado, nenhum efeito de luz, pouco contraste. Esses edifícios anônimos, apresentados lado a lado em suas exposições, são objeto de uma classificação precisa: o casal Becher registra sistematicamente se o prédio está abandonado ou não, se está destruído ou não, e a data de sua construção. Trabalho de luto da era industrial? Arquivamento metódico do lado maldito do capitalismo? O trabalho do casal Becher propõe uma versão estrutural da comédia humana, cujos únicos protagonistas são essas construções surrealistas e inquietantes que parecem rejeitar a própria ideia de uma vida humana. Será que algum dia houve homens ao redor dessas instalações mineiras, desses gasômetros? Em todo lugar focado em suas pesquisas, o casal Brecher estabelece a cartografia da era industrial, desde sua expansão até seu refluxo. A natureza de suas atividades em nada difere daquela das atividades dos geômetras e dos agrimensores. Eles só precisam se deslocar, enquadrar, mostrar, mas o que transparece de suas exposi-

ções e constitui, sem dúvida, seu verdadeiro tema é o espectro da entropia. Sabe-se que, para existir uma produção de trabalho, “é preciso que escorra alguma energia, ou seja, que ela se degrade num irrecuperável calor em consequência de uma queda de potencial que vai de uma fonte quente para um poço frio”¹¹.

Esse princípio da termodinâmica, ciência contemporânea da era industrial, fascinou nessa mesma época o americano Robert Smithson. Em suas ‘paisagens entrópicas’ ele apresenta, dentro de estruturas geométricas, produtos de longa sedimentação, como o alcatrão, a ferrugem, rochas, coletados – e este último ponto nos traz de volta ao casal Becher – nas periferias industriais de Nova Jersey. Smithson se divide entre trabalhos ‘situados’ (o famoso *Molhe em espiral* do Lago Salgado) e seus *Não sítios* expostos nas galerias. Sua economia de existência se baseia na entropia, na perda que a obra representa em relação ao real, ao contrário das teorias tradicionais que representam seu funcionamento segundo o modelo da mais-valia. Ele inventa assim uma economia entrópica da arte em que, invertendo a relação do artista com o valor, esse valor só é produzido através da perda de energia. A entropia é que faz o valor da arte.

Esses ecossistemas artísticos, embora passíveis de constituir objetos estéticos em si, são evidentemente indissociá-

11. Joël de Rosnay, op. cit., p. 41.

veis das formas que eles produzem. Pelo termo ‘forma’, porém, não entendo uma qualidade substancial, muito menos um critério absoluto para julgar uma obra: a forma é um resto, o *sedimento* deixado por uma prática artística. O domínio do ‘formal’, como explica o crítico de arte Benjamin Buchloch, é antes de tudo o apanágio do historiador: este, “ao alçar as obras de arte ao nível de objetos culturais, salva-os do esquecimento transformando sua função histórica em qualidade formal”¹². Desse modo, a forma aparece quando a obra se encontra privada de seu contexto; assim designa ainda melhor sua posição no cerne da realidade histórica em que aparece. Em outras palavras, a forma de uma obra não deve ocultar os modos de produção e de existência que a determinam. ‘Análise formal’ não significa ‘apartar as obras de seu meio vivo para colocá-las na câmara fria da história da arte pura’. Podemos, sem dúvida, fazer belas descobertas em meio estéril, mas nos entediamos rapidamente. Assim, a arte atual pede uma *teoria do gesto* que possa dar conta da relativa autonomia desse gesto dentro da economia artística e da diversidade de seus modos de inscrição na matéria. Tal teoria consistiria, em primeiro lugar, em inventariar o conjunto dos atos que transformam superfícies e volumes em figuras, e o conjunto dos modos de vida que organizam os signos: de cada obra, poderiam ser detectados a frequência, a evolução, a acentuação, o uso. Assim,

12. Benjamin Buchloch, *Formalisme et historicité* (Territoires, 1982), p. 5.

os Novos Realistas edificaram suas respectivas obras a partir de um gesto inaugural de apropriação de território: para Arman, a acumulação; para César, a compressão; para Klein, a exposição do vazio; para Christo, o empacotamento e para Villéglé e Hains, a descolagem e a coleta dos cartazes. A repetição ou modulação organizada desses gestos abre a possibilidade da obra; e cada uma dessas atitudes vale como metáfora, ou metonímia, da criação artística. Os Novos Realistas seccionam uma parte do real em função de uma gestualidade: comprimir, acumular, esvaziar, empacotar, comprar, imobilizar, são alguns atos a partir dos quais se constitui seu vocabulário comportamental. Sua tática consiste em importar um ato anódino da vida cotidiana para o campo da arte, em conectar a prática artística a ocupações profissionais corriqueiras, negando assim que a arte seja separada da produção material. Fazer uma obra é inventar uma maneira de trabalhar mais do que 'ter um melhor *know-how*' de uma coisa do que de outras.

Se definirmos, com Habermas, o projeto moderno como a esperança de uma 'reconciliação entre a arte e a vida', a arte atual não tem definitivamente nada a ver com o pós-moderno. Mas a natureza dessa *reconciliação* difere, hoje em dia, daquela proposta pelas vanguardas por meio da forma ideal da 'obra de arte total'. À utopia total preconizada pelas vanguardas sucede a utopia no cotidiano, parcial, feita de vizinhanças e sobreimpressões. "O cotidiano, o bem-estar,

escreve Henri Lefebvre, são instituições acrescentadas às obras"; nosso cotidiano depende tanto de estruturas sociais como de nossas aspirações individuais. Nossas mais banais atividades formam assim o cerne de um conflito entre a obra e a instituição, toda atividade comportando "um aspecto criador" e um "lado congelado, estabelecido pela instituição correspondente"... Dóceis, submetemo-nos ao planejamento suave, e nosso cotidiano fica preso ao "tornar-se instituição" contra o qual podemos lutar considerando a nós mesmos como uma *obra por realizar*¹³. Tarefa penosa, pois cumprida dentro de um sistema que regula nosso emprego do tempo, planeja nossos deslocamentos, canaliza nossos comportamentos. Não temos outra solução que não desviar, piratear, armadilhar a *grade de programação* que nos atribuem. Do mesmo modo, ao invés de se ater a uma superfície de trabalho e um emprego do tempo previamente determinados, o artista de hoje busca modelos de comportamento na vida cotidiana.

Tal atitude assinala uma evolução da economia artística moderna entre o início e o final deste século: de fato, até o fim dos anos 1970, a arte moderna criou linguagens a partir de uma reflexão sobre a história de sua própria prática, ao passo que os artistas de hoje buscam seu léxico formal em domínios de formas alheios ao mundo da arte. A

13. H. Lefebvre, *Vers le cyberanthrope*, p. 148-160 (também as citações precedentes).

segunda metade do século XX veria assim pulverizar-se a figura do artista através de incontáveis metáforas oriundas de áreas socioprofissionais diversas. Em outras palavras, depois de inventar modos de vida *dentro* da arte, o artista moderno acabou por imitar comportamentos estrangeiros à sua tradição, posturas *provenientes* de outros grupos profissionais. Yves Klein se apresentaria como judoca, Joseph Beuys como xamã, Marcel Broodthaers como poeta ou conservador de museu e Andy Warhol, alternadamente, como máquina e estrela de rock. Depois de fazer do comportamento uma arte, trata-se para a arte da segunda metade do século XX de importar comportamentos para o campo da arte, o comportamento puramente artístico, tendo chegado à apoteose com a arte de atitude dos anos 1970. A arte sobre a arte deu o que tinha que dar. Este é um dos motivos pelos quais a obra de Marcel Duchamp permanece tão importante para nós: o autor de *Étant donnés* [Sendo dados] foi o primeiro a reivindicar outras atividades humanas como fonte de inspiração. Em seu *Grand Verre* [Grande Vidro] encontramos, muito mais do que empréstimos à história da arte, os procedimentos romanescos de Raymond Roussel, a física, a balística, o jogo de xadrez. Essas áreas do saber não são para ele simples temas, elas lhe inspiram uma série de métodos. Duchamp é um dos principais agentes dessa *secularização* da prática artística trazida pela modernidade, e que ainda hoje gera tanta incompreensão: o gesto criador é pouco identificável enquanto tal, já que não

depende mais necessariamente dos modelos que são o quadro ou a escultura.

A arte dos anos 1970 procurou inserir a obra no tecido social: Daniel Buren ou Joseph Kosuth afixam seus trabalhos na rua ou em painéis urbanos. Yves Klein lança nos quiosques seu *Journal d'un seul jour* [Jornal de um dia só], e o mesmo Kosuth insere seus *Statements* na imprensa. Dan Graham tentou publicar seu projeto *Homes for America* na revista *Esquire*: mesmo esse desejo não tendo podido se realizar, o fato é que seu texto, crítica virulenta da arte minimalista na arquitetura dos subúrbios americanos, 'na fronteira entre a arte e a comunicação sobre a arte', denota um novo posicionamento, um deslocamento das balizas tradicionais, que abre para o artista inúmeras possibilidades. "Meu ateliê é o mundo", dizia Yves Klein: a arte pode doravante invadir as redes de comunicação, a rua, os jornais, as empresas, se dar na escala 1:1 e em tempo real. E este "1:1" se refere tanto à forma do trabalho artístico como à sua inserção na sociedade.

O mundo da arte torna-se um espaço intermediário a partir do qual seria possível analisar o real e, ao mesmo tempo, agir sobre ele, um porta-aviões do qual sairiam *raids* regulares para o campo social. Passagem do *in situ* para o *in socius*: a primeira camada de realidade que o artista leva em conta já não é o espaço da exposição, e sim a complexidade das redes de comunicação e produção de que o mundo da arte não passa de um subconjunto. O primeiro 'sítio' da ar-

te, antes da galeria, é hoje a sociedade inteira. Os artistas dos anos 1980 e 1990 constroem, em sua maioria, objetos mentais que remetem a outras dimensões além da arte e se situam em outras escalas socioprofissionais. Citemos, simplesmente, um artista americano, Peter Fend. Para ele, a função do artista “na sociedade moderna é a mesma que na sociedade primitiva das cavernas”. Ele deve “definir direções, identificar objetivos a serem alcançados, estabelecer ideais plausíveis, ajudar a orientar os gestos da sobrevivência”¹⁴. Instalar um radar destinado a orientar os pássaros durante sua migração, criar um modo de produção de energia a partir de uma alga marinha, apresentar um projeto de redivisão da China em cinco bacias, entre outros trabalhos, levam Peter Fend a conceber a obra de arte como um ‘signo de orientação’. Ao invés do ‘bufão do Estado’ que é para ele o ‘artista político’, Peter Fend milita para concretizar conceitos artísticos e aplicar à arte os ‘direitos que regem qualquer outra atividade’, a começar pela propriedade intelectual.

Tal concepção de uma arte operatória no campo social vai manifestamente ao encontro de algumas iniciativas políticas dos anos 1960 e 1970. Mas o projeto artístico de um Joseph Beuys, por exemplo, funciona em dois tempos: a arte constitui para ele um terreno privilegiado para experiências que só virão a ser úteis depois de adotadas na esfera

política: “Trata-se, antes de mais nada, explica ele, de fazer alguma coisa que se remete ao pensamento e ao desenvolvimento de uma ideia, para depois se tornar uma ideia prática na sociedade”¹⁵. No esquema beuysiano subsiste uma diferença, por menor que seja, entre a política da arte e a arte da política. Os artistas de hoje (e é por isso que são, não raro, acusados de apolitismo) registraram não apenas o retraimento da esfera política perante a esfera econômica, mas também a importância crescente do cotidiano, implicação maior de uma luta política que passa por aquilo que Michel Foucault chamava de ‘micropoderes’: o controle do corpo humano, o domínio de nossa identidade sexual ou social. A diferença existente entre o campo aberto por Beuys e aquele explorado pelas práticas contemporâneas reitera a diferença existente entre o conceito de escultura e o conceito de *evento*. O processo escultórico, tal como definido por Beuys, consiste em “imprimir um ato na matéria”, ao passo que a arte atual procura inserir signos nos mecanismos sociais. De um lado, a transformação do mundo, segundo um esquema revolucionário; de outro, uma espécie de jogo de *go*, a reviravolta, peça por peça, dos componentes da sociedade. A utopia política *versus* a utopia cotidiana, flexível e insidiosa. A arte da ‘grande política’, em oposição a uma arte do *realismo operatório*, que, em vez de propor alternati-

14. Peter Fend, ‘Protection de la propriété’, em *Documents sur l’art*, nº 5 (fevereiro de 1994).

15. Joseph Beuys, ‘Entretien à Bernard Lamarche-Vadel’, em *Canal*, nº 58-59.

vas ideais, surfa na superfície do campo social, abre trilhas, baliza espaços, fornece as regras do jogo. Nem a pintura e a escultura nem a política saíram ilesas da morte da ideia de revolução. Ainda para Beuys, “o escultor em nada se diferencia do impressor. Nesse aspecto da impressão, o escultor tampouco difere fundamentalmente do engenheiro mecânico que, por seu desejo de conformação, trata de deixar sua marca em tarefas mecânico-motoras”¹⁶. Daí o declínio de determinado heroísmo: já não colocamos nossa marca no mundo, e sim nos infiltramos nele.

A obra de arte busca seu ponto de inserção no mundo – incrustação numa imagem de vídeo, evento flutuante num real inchado de imagens. “Soberana”, segundo a expressão de Georges Bataille, a obra “rompe a esfera da atividade”. A heterologia, que o escritor define como sendo a “ciência do que é totalmente outro”¹⁷, a ciência do corpo estranho e rejeitado, análise dos dejetos do saber expulsos pela máquina social, dejetos que reintegram incessantemente seu ponto de origem sob forma paroxística e *inaceitável*. A obra contemporânea se parece com esses dejetos: totalmente outra, mas aglutinada ao social, e mortal inimiga do mundo homogêneo das funções e das tarefas. Os homens se apropriam do planeta através de seu trabalho; a obra de arte representa uma escória desse investimento, a reciclagem

16. Idem, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art* (L'Arche, 1988), p. 51.

17. Georges Bataille, *Obras completas*, vol. II (Gallimard), p. 61.

dos detritos produzidos pelo processo de apropriação. A arte reinjeta assim no corpo social os refugos da ‘esfera de atividade’, depois de reorganizados segundo um protocolo que os torna mais ou menos aceitáveis e justifica sua existência diante do mundo do útil: numa palavra, sua colocação acima de um sofá.

III

UMA ÉTICA SEGUNDO A ARTE MODERNA

“Se criticamos a arquitetura,
cujas produções monumentais são atualmente
os verdadeiros senhores em toda a terra,
[...] estaremos, de certa forma, criticando
o homem.”

GEORGES BATAILLE

A ideia de uma *moral criativa* ressurge como um *leitmotivo* ao longo de todo o século XIX. Introduzir, porém, a criatividade no campo moral significa necessariamente combater a norma coletiva; relativizá-la é fazê-la explodir. Afirma-se a onipotência do Eu, eventualmente deificado, e tal atitude é percebida como uma provocação antissocial. É através do assassinato que o século XIX coloca o problema dessa relatividade da moral: o homicídio gratuito impõe-se como a figura exem-

plar da moral dândi, porque o mandamento “Não mataráis” constitui o mais sólido pilar da moral universal. Precursor do dandismo negro, Sade elaborou uma moral da destruição: o assassinato não passa, para ele, de uma simples *variação das formas*. “Está acima das forças humanas”, escreve ele em *La philosophie dans le boudoir* [A filosofia na alcova], “provar que possa existir algum crime na pretensa destruição de uma criatura”, já que o impulso assassino, como todo impulso, se origina num ‘conselho’ da natureza. O ensaio de Thomas De Quincey, *De l’assassinat considéré comme un des beaux-arts* [O assassinato considerado como uma das belas-arts] (1827), passa a ser o manual irônico do comportamento social. Seu contemporâneo Pierre-François Lacenaire, poeta e assassino, apresenta-se como o ‘flagelo da sociedade’ e declama seus poemas mesmo ao pé da guilhotina que lhe cortaria a cabeça em 1836. Quanto a Baudelaire, escreve hinos ao linchamento dos miseráveis: “Bata, meu caro guarda municipal, [...] o homem no qual você bate é um inimigo das rosas e dos perfumes [...]”. Os escritores do final do século não ficam para trás no que se refere a entregar-se à crueldade estetizante: “Que importa a morte de vagas humanidades, se o gesto é belo”, confia Laurent Tailhade a Jules Huret, a propósito de um atentado a bomba no Palais-Bourbon.

O inimigo declarado, a antítese, da moral dândi é a multidão. Somente o Eu aparece como fundador de valores que escapam à imunda padronização dos comportamentos: “Não baseei minha causa em nada, ou seja, em mim mesmo [...]”.

São essas as primeiras linhas do ensaio de Max Stirner, *L’unique et sa propriété* [O único e a sua propriedade], em 1825. Seria preciso esperar mais um século, e Joseph Beuys, para que a multidão encontrasse sua legitimidade no âmbito de uma estética da *invenção de si*, já que ela se torna, no artista alemão, o material de uma *escultura social*. Mas, para além das provocações individualistas que por vezes inspirou, ou da aclimação de certos princípios artísticos a algumas morais clássicas, a arte moderna desenvolveu, com meios próprios, propostas passíveis de fundar uma ética. Será que isso basta para se falar numa ‘moral ética’, ou melhor, numa moral do Ego?

Vários autores tentaram estetizar a ética, assim como o comportamento humano em geral: Michel Onfray oferece uma síntese interessante em *A escultura de si*¹, defendendo a ideia de uma ‘moral estética’ centrada num hedonismo desfrutador, cujo imperativo categórico seria a elegância, a prática da *virtù* renascentista em todas as suas formas e, de modo mais geral, certa prodigalidade em relação à vida. Onfray, contudo, não apoia essa ‘moral estética’ na modernidade artística, e sim na história da filosofia individualista e em alguns indivíduos excepcionais, ao mesmo tempo que se refere a uma concepção pré-moderna da arte. Ele constrói sua reflexão partindo do postulado de uma relação puramente contemplativa com a arte, colando a estética à éti-

1. Michel Onfray, *La sculpture de soi* (Grasset, 1993). [No Brasil: *A escultura de si*, trad. Mauro Pinheiro, Rio de Janeiro, Rocco, 1995.]

ca, e não deduzindo dessa operação mais do que um egoísmo metafísico passível de incidir numa concepção angélica das relações humanas. Limitado por sua visão clássica da estética, Onfray esbarra com a arte contemporânea até cair, às vezes, em contradição: assim, no intuito de criticar seu suposto 'idealismo platônico', escreve que "todas as obras de Buren ou Carl André só adquirem sentido através dos discursos que as precedem"², retomando assim um clichê dos mais expeditivos e colocando no mesmo saco duas posições absolutamente irredutíveis. Com efeito, se a obra de André pode realmente ser taxada de idealismo, Buren, ao contrário, evidencia os determinismos sociais e individuais em sua própria materialidade. Buren é inteiramente materialista, desde que se compreenda que o materialismo, na arte, nada tem a ver com a matéria ou o tema 'representado', antes se referindo ao modo de produção e exposição. Onfray encerra assim seu argumentário numa contradição incômoda, já que prega uma arte sensual e materista³, ao mesmo tempo que desenvolve a ideia de uma moral que, embora se querendo inspirada na arte, se inspira antes no hedonismo e no sensualismo. Com isso, Onfray não faz mais do que perpetuar o preconceito típico do filósofo, que quer que a arte seja usada como tábua de passar sobre a qual se ilustram as ideias, negando-lhe qualquer papel determinante na pro-

2. Ibid., p. 121.

3. Idem, catálogo 'La chair promise', abadia de Sables-d'Olonne, 1994.

dução intelectual. Ao referir-se à arte, ele elabora uma 'moral jubilatória', e não lhe ocorre que ela possa existir na própria prática dos artistas, desde que se considere a história com um mínimo de atenção. Onfray admite, sem dúvida, que a ética pode se inspirar no artístico, mas este jamais é apresentado enquanto autêntico produtor de moral. E assim vai a filosofia francesa, isolando a arte na loja de acessórios do pensamento: a arte ilustra a ética, mas não a fundamenta, sendo examinada somente pelo ângulo redutor da estética, ou seja, da sensação, mesmo sendo geradora de comportamentos concretos. Sim, fazer de si uma *escultura* constitui uma regressão em relação às morais geradas pelas práticas artísticas modernas. *Esculpir-se* não é inventar-se.

Isso posto, as várias obras de Michel Onfray têm o grande mérito de destacar a dimensão estética de todo postulado ético. A menos que se entregue à hipótese de uma 'lei natural' fundadora da moral universal, o simples fato de enunciar que a estética só pode se basear em postulados arbitrários não significa reconhecer implicitamente seu caráter essencialmente estético? Na formação da ética moderna, o dandismo representa o momento de uma dolorosa conscientização coletiva da relatividade em matéria de moral, retomada e desenvolvida ao longo deste século pela arte moderna. Embora já não dependa de uma verdade revelada e não seja capaz de produzir alguma, a ética aproxima-se fatalmente da arte. Foi justamente em oposição a essa noção de moral universal, e em oposição a qualquer regra co-

letiva, que a arte se tornou moderna: a história da modernidade pictórica é a história da individualização de todos os princípios, da acomodação de todos os valores em dimensões pessoais, da transformação dos grandes relatos coletivos em mitologias singulares.

Surge então outro problema: com efeito, poucos são os indivíduos capazes de aceder a essa moral da criatividade, pois já não se trata de aplicar mandamentos, e sim de inventá-los, e com talento. Para Michel Onfray, ela está baseada num imperativo: "A sanção de um gesto desprovido de beleza reside nele mesmo: é sua feiura. A moral coletiva é uma ilusão, só existe ética na relação que um sujeito mantém consigo mesmo"⁴. Contudo, essa "relação de si para consigo" de que fala Onfray se distancia da moral dândi, a qual postula a existência de um público. "Viver e morrer na frente de um espelho", como queria Baudelaire, não será interiorizar o outro, *representá-lo*, em vez de eliminá-lo e se tornar o único espectador da própria existência?

As últimas pesquisas de Michel Foucault visavam, por sua vez, desparafusar o suporte da moral clássica, cega submissão à regra moral, a fim de substituí-la por uma ética dos estilos de vida inspirada na cultura grega antiga. Foucault prega uma 'estilização da liberdade', uma moral fundada na relação com os outros, exclusão feita de qualquer outro im-

4. Michel Onfray, *L'art de jouir* (Grasset, 1991). [No Brasil: *A arte de ter prazer*, trad. Mônica Stahel, São Paulo, Martins Fontes, 1999.]

perativo. Em sua *História da sexualidade*, ele insiste no fato de que as relações homossexuais não são codificadas pela coletividade, que deixam grande parte para a improvisação e criatividade, não sendo os papéis dos protagonistas definidos por uma tradição normativa: uma moral da amizade e da encenação. A maioria das críticas ao conceito de *invenção de si*, desenvolvido por Foucault em *L'usage des plaisirs* [*O uso dos prazeres*], combate seu suposto elitismo dândi: pois a noção de *estilo* postula a desigualdade de condições, ao contrário de uma moral fundada na universalidade e válida para todos. A *moral artística* pregada por Onfray pode ser julgada por seu grau de êxito estético, e não mais por sua conformidade a uma atitude modelar – já que nem todo mundo é artista, muito menos na vida cotidiana. Uma ética fundada na arte levará necessariamente a uma moral de medidas variáveis? Apontamos aí para o que permanece pré-moderno na relação com a arte de Michel Onfray; pois a modernidade se baseia em relações intersubjetivas que ele não leva em conta. "Os espectadores é que criam os quadros", explicava Duchamp. Em sua célebre conferência de Houston, em 1954, ele desenvolve uma visão da arte em termos de 'combate entre o artista e o espectador', ou seja, em termos lúdicos, já que 'a arte é um jogo entre todos os homens de todas as épocas'. Estamos aí muito distantes da contemplação desinteressada da estética clássica; distantes de uma ideia de arte baseada em algum tipo de 'superioridade' do artista que, transposta para a vida diária, cairia

fatalmente no puro e simples solipsismo ou no reinado elitista do *cada um por si*.

Fundamentada na escolha pessoal de um modo de existência, e não mais numa 'lei moral' naturalizada qualquer, a arte moderna induz uma ética subtendida pela busca da troca e pela construção de situações partilhadas. Em suma, fundamentada numa concepção intersubjetiva da arte. Essa moral do artista moderno se distancia assim do egocentrismo resplandecente dos heróis da *arte de viver* e se aproxima de uma ética do diálogo. Pois ao expor o seu trabalho, o artista coloca para si mesmo a questão de uma partilha com o outro, ele tenta definir em que sua experiência poderá ser inteligível, de que modo sua prática será recebida, quais serão seus efeitos. Quando me encontro na presença desta ou daquela obra, minha primeira pergunta sempre é: será que eu poderia habitar o espaço que ela propõe?

A arte moderna, portanto, só constitui um modelo ético a partir de seus modos de produção, e não a partir de um estetismo, ou seja, de um 'bom gosto': ela produz possibilidades de vida, subjetividade, relações com o outro. Ela mostra de que maneira os modos de produção implicam modos de existência, e incita uma individualização das soluções éticas. Não existe, portanto, moral estética no sentido próprio: só existem modos éticos conformados pela prática artística, cujo único imperativo seria: invente-se, produza-se a si mesmo.

POSTSCRIPTUM SOBRE AS NOVAS TÉCNICAS

Na sociedade comunista sonhada por Marx

nenhuma pessoa possui uma esfera exclusiva de atividade, podendo se aperfeiçoar na área que mais lhe agrada; a sociedade regulamenta a produção geral, o que cria, para mim, a possibilidade de fazer tal coisa hoje, tal outra amanhã, de caçar pela manhã, pescar à tarde, praticar agropecuária à noite, fazer crítica depois das refeições, ao meu bel-prazer, sem jamais chegar a me tornar caçador, pescador ou crítico¹.

Nossa civilização compensa a hiperespecialização profissional com a paulatina unificação das atividades de lazer: pode-se assim prever sem muito risco que a experiência estética do indivíduo médio do século XXI irá afinal se assemelhar ao que imaginavam os vanguardistas do início do século XX: entre

1. Karl Marx, *L'idéologie allemande* (Éditions sociales, 1968).

o videodisco interativo, o CD-ROM, os consoles de jogos cada vez mais multimídia e a extrema sofisticação dos espaços de lazer de massa, danceterias ou parques de diversão, estamos caminhando para uma condensação do lazer em formas unitárias. E para uma arte compacta? Tão logo estejam disponíveis leitores de CD-ROM com autonomia suficiente, o livro, a exposição e o filme enfrentarão a concorrência de um modo de expressão mais completo, distribuindo a escrita, a imagem e o som sob novas formas. Os ideais da modernidade não desapareceram, eles se infiltraram: a obra de arte total hoje se realiza em sua versão espetacular, esvaziada de qualquer mensagem utópica.

As inovações tecnológicas criam, evidentemente, novas visões de mundo, as quais vão se irradiando aos poucos na vida cotidiana. Paradoxalmente, embora a informática tenha amplamente influenciado a arte contemporânea, a ferramenta informática em si não contribuiu de forma direta. De fato, o pensamento infográfico se desenvolveu até agora em outros espaços que não as telas dos computadores. Não cabe falar nesses pseudoartistas criadores de 'novas imagens' que, em sua maioria, dão mostras de uma absoluta indigência intelectual, contentando-se em enfiar nos seus discos rígidos esquemas de pensamento passados. A arte como um todo se beneficiou amplamente do aporte conceitual da informática, mas enquanto modo de tratar a informação, enquanto nova possibilidade para o pensamento. Que possibilidade? A imagem de síntese não resulta de um gesto, ela é produto de um cálculo;

as estratégias artísticas contemporâneas vão nesse mesmo sentido quando privilegiam a exibição de eventos plásticos, a programação de fenômenos materiais ou imateriais. A noção de *marca*, que na época do expressionismo abstrato constituía o essencial do conteúdo da arte, é contestada por artistas que não deixam marca alguma e programam parâmetros: trabalham em vários canteiros de obras ao mesmo tempo, administram operações de naturezas diversas (gestos, eventos, produção, difusão etc.). É menos importante, atualmente, deixar uma marca num suporte do que programar uma relação com o mundo. "No novo regime de criação, explica Pierre Lévy, o artista já não assume a composição, a escrita ou o traçado de uma mensagem, e sim concebe um sistema gerador de obras."² O artista semionauta é um artista da era da informática, embora ele ou ela não precise de teclados ou telas. Do mesmo modo, o advento maciço das tecnologias de convívio (internet, telas táteis etc.), combinado com a fragilização do tecido social, leva os artistas dos anos 1990 a problematizarem prioritariamente as relações humanas³.

Os modos de representação estão começando a atingir um ponto de perfeição absoluta: a imagem assistida por computador, a imagem de síntese, o holograma ampliam hoje

2. Pierre Lévy, *La machine univers* (Le Seuil, 1987), p. 62 (Coleção Points). [No Brasil: *A máquina universo*, trad. Bruno Charles Magne, Porto Alegre, Artimed, 1998.]

3. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Presses du Réel, 1998). [No Brasil: *Estética relacional*, trad. Denise Bottmann, São Paulo, Martins Fontes, 2009.]

em dia as fronteiras do realismo. Será o fim de determinada história da arte, a da busca da representação do real? Move-mo-nos em meio a simulacros ultra-aperfeiçoados, num mundo de imagens que se confundem com o 'real': a arte, por sua vez, encaminha-se para novas áreas de exploração. Com a história da representação encerrando-se diante de nossos olhos, resta aos artistas conquistar o mundo do real prático, o dos comportamentos, em meio a imagens e objetos que nos são legados pela história da arte. Acreditar no 'fim da arte' pressupõe uma perspectiva idealista da história: fiquemos disponíveis para o que acontece no presente, que sempre supera, *a priori*, nossas faculdades de entendimento: parafraseando Serge Daney, a atividade artística assume a tarefa de 'inventar o que existe'.

A arte atual insiste tanto mais na noção de comportamento pelo fato de há muito ter deixado de ser uma legítima produtora de imagens: as imagens que nos tocam, porque deparamos com elas diariamente e que alimentam nossas conversas, provêm agora da mídia e da publicidade, às vezes, do cinema. Depois da *Marilyn* de Warhol, talvez mesmo depois de *Guernica*, a arte tornou-se uma atividade secundária na cadeia do visual, que hoje está a cargo de indústrias especializadas. As imagens formam uma *matéria-prima* que o artista explora ao transformá-las, a partir das quais é possível para ele inventar uma relação com o mundo e gerar comportamentos. Sabendo-se suprida por essa indústria pesada, a arte atual torna-se produtora de atitudes e forne-

ce padrões e modelos que permitam pensar o conjunto da sociedade, mas também mantê-la num estado de revolução permanente, impedindo-a de esclerosar. Os desafios? O tempo vivido, este novo continente artístico, talvez seja a derradeira *terra incognita* a ser explorada. Não é por acaso que todas as ideologias totalitárias procuram dominar o tempo vivido, impor um espaço central de onde seria possível aceder ao sentido global da sociedade⁴. O totalitarismo procura instaurar a imobilidade temporal, ilusão de eternidade que visa, em primeiro lugar, padronizar e controlar os comportamentos. O que ele detesta acima de tudo é o tempo enquanto criação. O seu objeto de desejo é o tempo compartimentado, padronizado, controlável. Foucault insiste, portanto, e com razão, no fato de que a arte de viver se opõe a "todas as formas já presentes ou ameaçadoras do fascismo". Trata-se de fazer da própria existência um *texto* no qual se invente um modo de vida, um trabalho de produção de si através dos signos e objetos: para além da arte, estamos diante de um programa de resistência eficaz contra a uniformização planetária dos comportamentos, contra esse grande aferrolhamento disciplinar de que reconhecemos aqui e ali os sinais precursores.

* Em latim no original. (N.T.)

4. Jean-Pierre Dupuy, 'Totalitarismes et négation du temps', em *Sur l'aménagement du temps* (Denoël-Conthier, 1981).