



Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural¹

Nathalie Heinich²

Tradutor: Diogo de Moraes Silva³

-
- 1 “From Rejection of Contemporary Art to Culture War”, artigo originalmente publicado em: LAMONT, M.; THÉVENOT, L. (ed.). *Rethinking Comparative Cultural Sociology: Repertoires of Evaluation in France and the United States*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 170-209. Obs.: Apesar de o francês ser o idioma com o qual Nathalie Heinich compõe sua obra acadêmica, a autora publicou o presente texto somente em inglês. Realizada em 1996, na Costa Leste dos EUA, a investigação de Heinich aqui sintetizada posteriormente deu origem ao livro *Guerre culturelle et art contemporain – Une comparaison franco-américaine*, editado em 2010 pela parisiense Hermann Éditeurs. (N. do T.)
 - 2 Socióloga francesa, Nathalie Heinich é diretora de pesquisas no CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) e na EHESS (École des Hautes Etudes en Sciences Sociales). Suas investigações envolvem a sociologia da arte, a epistemologia das ciências sociais e a sociologia dos valores, com ênfase na recepção da arte e nos conflitos emergidos da relação dos públicos não especializados com a arte contemporânea. Autora de diversos artigos e cofundadora da revista *Sociologie de l’art*, Heinich publicou mais de trinta livros, traduzidos em ao menos 15 idiomas. (N. do T.)
 - 3 Diogo de Moraes Silva é pesquisador, mediador cultural e artista visual. Atua como assistente técnico no Sesc São Paulo, na Gerência de Estudos e Desenvolvimento. É doutorando no Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP). diogodemoraes@gmail.com.

RESUMO

Estudo comparativo entre os ambientes culturais francês e norte-americano, o texto adota como viés analítico as várias formas de rejeição às artes visuais contemporâneas. O cotejo testado revela, todavia, diferenças estruturais tanto no que se refere aos instrumentos de aferição usados nesses países como no que diz respeito à natureza dos valores mobilizados por públicos contrariados. Focado nos valores movimentados por audiências leigas, o estudo evidencia os contrastes entre os modos mais discretos e subjetivos das refutações na França, além da raridade de sua figuração na arena pública, e as controvérsias midiaticizadas e politicamente informadas das guerras culturais norte-americanas. Apesar das discrepâncias, uma tipologia de matriz axiológica derivada de casos registrados nesses países permite a confrontação das realidades.

Palavras-chave: artes visuais contemporâneas; guerras culturais; públicos; rejeições às artes.

ABSTRACT

A comparative study of the French and North-American cultural milieus, the text takes as its analytical framework the several forms of rejection of the contemporary visual arts. The attempted comparison reveals, however, structural differences regarding the instruments of evaluation utilized in the two countries, as well as in what pertains to the nature of the values mobilized by the contradicted audiences. Focusing on the values mobilized by lay audiences, the study highlights the contrast between the more discreet and subjective modes of refutation in France, in addition to the rarity of its manifestation in the public arena on the one hand, and the mediaticized and politically informed controversies of the North-American culture wars on the other. In spite of such discrepancies, a typology with an axiological matrix derived from cases recorded in these two countries enables a confrontation of their realities.

Keywords: contemporary visual arts; culture wars; audiences; rejections of the arts.

INTRODUÇÃO

A arte contemporânea desloca as fronteiras que definem aquilo que constitui uma obra de arte: as fronteiras mentais ou cognitivas que demarcam a distinção entre arte e não arte; e as fronteiras materiais, como os recintos de museus, galerias e casas de leilão, assim como as páginas de revistas especializadas, catálogos e livros de arte (HEINICH, 1986; 1997a). Não há forma melhor de estudar essas mudanças do que por meio das reações negativas a obras de arte ou a propósitos que violam as fronteiras do senso comum, as referências compartilhadas e as categorias amplamente aceitas. Essas rejeições à arte contemporânea lançam luz sobre como se alcança um consenso coletivo quanto à natureza das coisas; sobre as modalidades de tomada de decisão — entre confiar no conselho de especialistas e na opinião da maioria — em uma esfera em que a ideia de julgamento “universal” é concebida para a manutenção do domínio; e sobre níveis diversos de valores envolvidos na avaliação de assuntos problemáticos (HEINICH, 1990; 1993).

Na França, o tema da minha pesquisa — a rejeição à arte contemporânea expressa espontaneamente por não especialistas — encontrava apenas ceticismo ou questionamento. Nos Estados Unidos, pelo contrário, ele provocava um tipo de resposta imediatamente familiar, senão *blasé*: “Ah, você quer dizer as guerras culturais!” Na verdade, eu ficava um tanto desapontada por provocar quase nenhuma surpresa com um assunto tão *à la mode* no outro lado do Atlântico, ao passo que, na França, ele se mostrava de difícil compreensão, quando não indesejável.

Por outro lado, eu me consolava com o fato de que meu acesso às fontes não encontraria dificuldades, uma vez que meus interlocutores nas artes me identificaram como uma aliada em sua luta contra as forças de reação conservadora. Em Nova York, Boston, Washington e Filadélfia, concederam-me inúmeras entrevistas e reuniões, os arquivos me foram abertos e os documentos enviados sem demora! Com certeza, o meu sotaque francês representava uma vantagem, pois me facultava o privilégio de ser estrangeira, mas o sotaque não explica tudo. Meu assunto era oportuno e o tempo era de guerra. Em tempo de guerra, todos os aliados são úteis.

Essa feliz surpresa logo foi afetada por minha suspeita de que a tarefa de comparação corria o risco de se tornar tão mais difícil quanto mais as diferenças no *status* do tema — e, portanto, na natureza do problema — facilitavam a reunião de registros dos fatos. Essa suspeita foi confirmada quando um analista político estadunidense a quem eu estava explicando o meu tema, com a ajuda de vários exemplos (Serra, Mapplethorpe, Serrano), respondeu sem hesitar: “Mas isso não tem nada a ver com arte contemporânea! É um problema de uso de recursos públicos!”

METODOLOGIA

Quando eu parti para os Estados Unidos, esperava que seria necessário repetir o lento trabalho de campo exigido na França, mas minha pesquisa foi infinitamente mais fácil no outro lado Atlântico:

descobri um assunto já bem constituído, e um *corpus* que, de modo geral, já se encontrava bem documentado. Na França, à exceção de alguns “casos” importantes, quase não havia artigos na grande imprensa. Fui, portanto, obrigada a contatar diretamente os diretores de museus, buscando conquistar sua confiança para que me deixassem ver os livros de visitação das exposições e as raras cartas enviadas por visitantes, e que me contassem, ainda, sobre quaisquer atos de vandalismo que tenham ocorrido.

As revistas culturais, ao contrário, tornaram-se bastiões de especialistas com visões críticas acerca da arte contemporânea; mas esses debates, por mais virulentos que fossem, estavam confinados a uma pequena fatia do mundo intelectual, e suas análises teriam exigido um estudo minucioso dos critérios atuais da crítica de arte. Esse não era o meu objetivo: a questão das fronteiras mentais que delimitam o universo artístico e os valores mobilizados quando estas são deslocadas pela arte contemporânea são ainda mais relevantes quando dizem respeito ao conjunto de uma “cultura” e não apenas a um pequeno grupo de especialistas.

A decisão de excluir os especialistas do meu estudo (definidos como aqueles que publicam suas opiniões em veículos especializados) se tornou, na França, uma escolha paradoxal, semelhante à de um antropólogo que opta por focar em pessoas que não dispõem da escrita. Nos Estados Unidos, ao contrário, onde todos — cidadãos, redatores, críticos — escrevem para a imprensa, esse tipo de limitação teria feito menos sentido: o debate, de saída ampliado aos não especialistas, se tornou uma confrontação geral dos interesses de todos, uma “guerra cultural”, como indica o título do livro de Bolton (1992). Artigos de imprensa de todos os tipos podiam ser encontrados acerca dos assuntos suscitados pelos vários “casos” famosos.

O livro de Bolton não é de modo algum o único sobre o tema: descobri que havia uma espécie de biblioteca sobre a questão, cujos livros bem documentados e sérios foram escritos por acadêmicos.

Haverá, algum dia, uma seção de “guerras culturais” nas livrarias norte-americanas, situada em algum lugar entre as de “estudos culturais” e “autoajuda”? Em todo caso, grande parte do meu estudo da questão nos Estados Unidos foi possível enquanto eu ainda estava na França, graças a esses livros.⁴ Melhor ainda, as estatísticas já existiam,⁵ sonho tornado realidade para uma socióloga ciente de que essas cifras seriam impossíveis de obter na França — para existir estatística deve haver, no mínimo, uma compilação dos fatos, e para existir uma compilação dos fatos, deve haver uma questão cuja existência seja reconhecida como tal.

Com a parte essencial da minha documentação sendo reunida por outras pessoas, meu trabalho de campo restante consistiu em dar corpo a essas estatísticas, ou às histórias oriundas dos “casos”, ou aos relatos de incidentes mencionados na imprensa na forma de anedotas, ou ainda às microrreações encontradas apenas em livros de visitação e nas cartas enviadas aos museus. O abismo entre os dois países era impressionante. O estudo franc es abarcava apenas alguns “casos” (sendo que somente um deles adquiriu relevância nacional: o das colunas de Buren no Palais-Royal, em Paris, no ano de 1986 (HEINICH, 1997b)) e incidentes esparsos que haviam sido citados na imprensa. A parte essencial dessa documenta o consistia em anedotas, microrrea es que são podiam ser coletadas no local, e que eu precisei estabelecer algum tipo de rela o com seus equivalentes norte-americanos. Para fazer isso, tive que verificar se esses equivalentes existiam no outro lado do Atlântico, ainda que escondidos por tr s da visibilidade imediata dos “casos” e incidentes que recebiam grande aten o da m dia e sobre os

-
- 4 Ver BOLTON (1992); DOSS (1995); DUBIN (1992); HEINS (1993); JORDAN et al. (1987); MITCHELL (1990); PALLY (1994); RAVEN (1989); STEINER (1995); WEYERGRAF-SERRA e BUSKIRK (1991).
 - 5 Ver ARTISTIC FREEDOM UNDER ATTACK (1994; 1995; 1996), editado por “Art Save” [Arte salva], projeto contra a censura da “People for the American Way” [Pessoas em prol do estilo norte-americano], associa o que defende a liberdade de expressão.

quais meus colegas estadunidenses, mais bem equipados com *softwares* de computador e *clippings* de imprensa, baseavam suas investigações.

Assim, ficou claro que as diferenças entre os elementos do problema (de um lado, a “rejeição à arte contemporânea”, de outro, uma “guerra cultural”) não podiam ser desvinculadas das diferenças nos métodos de estudo. Embora as “guerras culturais” norte-americanas mirassem principalmente no uso de recursos públicos, ao menos na esfera pública de “casos” e incidentes cobertos pela imprensa (pautados por porta-vozes de associações e cartas aos editores de jornais), em um nível menos público — de opiniões expressas em livros de visitação ou em comunicações recebidas diretamente por instituições culturais — surgiam os mesmos tipos de questões especificamente artísticas colocadas pela arte contemporânea, revelando-se muito semelhantes às do *corpus* francês. Cada uma das formas de abordar o tema, com as duas problemáticas que lhe são inerentes — uma advinda da ciência política, que se adaptou bem ao contexto americano, e a outra da sociologia da arte, que se adequou melhor ao contexto francês —, são relevantes.   impossível dissociar os métodos de estudo, o conteúdo dos protestos e suas formas.

Quadro 1 – Recursos metodológicos

FRANÇA	ESTADOS UNIDOS
nenhum movimento organizado contra a arte contemporânea	“guerras culturais” contra a arte contemporânea
sem estatística	com estatísticas
poucas notas na imprensa	cobertura pesada da imprensa
nenhum estudo sobre o tema	muitos estudos sobre o tema
<i>corpus</i> = anedotas	<i>corpus</i> = “casos”
incidentes locais sem cobertura da m�dia	incidentes com grande cobertura da média
um “caso”	diversas anedotas

AS FORMAS DE REJEIÇÃO

Simple anedotas coletadas no local, incidentes com proeminente cobertura da mídia, “casos” calorosamente disputados: a gama de formas assumidas pelas rejeições à arte contemporânea transpõe as fronteiras do privado e do público, das expressões individuais e coletivas. Nos Estados Unidos, os incidentes e, sobretudo, os “casos” têm claramente um tipo de recorrência mais elevado do que na França. Este não é simplesmente o efeito do método, uma vez que “anedotas” são facilmente percebidas quando do questionamento direto das instituições. Manifestações de rua, criação de contramovimentos, debates públicos televisionados — nada parecido com isso ocorria na França. Com raras exceções, os conflitos permaneciam meramente locais e se limitavam a divergências entre especialistas sobre a relevância de escolhas estéticas.

Nos Estados Unidos, chegou-se a apelar à própria Constituição do país quando, em 1989, uma resolução da Câmara dos Representantes condenou o Art Institute of Chicago e sua escola de arte por haver permitido “a apresentação de uma exposição que estimulava o desrespeito à bandeira norte-americana e pelo abuso do direito à liberdade de expressão garantido pela Constituição”. A resolução se referia a uma obra de arte intitulada *What is the Proper Way to Display a US Flag?* (Qual a forma adequada de mostrar uma bandeira dos EUA?), de autoria de Dread Scott Tyler, um estudante da escola.

A obra consistia em uma colagem de fotos apresentando caixões cobertos com a bandeira do país e, também, manifestantes queimando a bandeira; uma bandeira real foi disposta no chão da galeria, e os espectadores eram obrigados a caminhar sobre ela caso desajassem escrever seus comentários e questões no caderno posicionado logo abaixo da colagem. Em resposta, diversas pessoas lideradas por veteranos da guerra no Vietnã organizaram uma marcha de protesto em frente ao Art Institute of Chicago; o então presidente Bush e outros líderes republicanos propuseram uma emenda

constitucional (que não foi adotada) para revogar a decisão *Texas v. Johnson*, que protege atos que profanam a bandeira em nome da liberdade de expressão.

Nada ilustra melhor a intensidade dos protestos cívicos em torno da arte contemporânea nos Estados Unidos do que o “caso Nelson”, ocorrido no ano anterior em Chicago. Uma mobilização tão rápida e eficaz — neste caso, organizada em torno de valores fortemente assentados, como os direitos das minorias (negros e homossexuais) e as campanhas antiobscenidade — teria sido inimaginável na França. A causa foi uma obra de David Nelson, exibida na galeria da mesma escola do Art Institute of Chicago durante a exposição anual dos estudantes. Era um “retrato executado de forma grosseira do prefeito obeso Harold Washington, vestido apenas com roupas íntimas femininas brancas e rendadas — sutiã, calcinha, cinta-liga e meias — segurando um lápis na mão direita e olhando desanimadamente na direção do espectador. O título era *Mirth and Girth* (Alegria e circunferência)”.⁶ Esse “caso”, provocado por um tipo de argumento que o artista entendeu ser de natureza anti-íconoclasta e anti-homossexual, tocou claramente em valores (direitos das minorias raciais e sexuais) que eram simultânea e fortemente defendidos por organizações vigentes. Esse tipo de vulnerabilidade a diferentes registros de indignação, assim como a existência de movimentos prontos para defender suas causas, explica a rápida intensificação do “caso” e a eficácia da reação de hostilidade.

O único “caso” francês comparável, ao menos desse ponto de vista, foi o “caso Ping”, no Centre Pompidou, em Paris. Em 1994, após dois meses de agitação, grupos de defesa dos animais conseguiram interromper um projeto que expunha diferentes

6 Ver BECKER (1989, p. 233). Harold Washington, que morreu em 23 de novembro de 1987, foi o primeiro prefeito negro de Chicago. Sua eleição representou uma vitória histórica, embora um tanto precária.

espécies de insetos e répteis, colocados juntos dentro de uma caixa de vidro. No entanto, o argumento que lhes permitiu reivindicar a vitória no pleito foi de natureza inteiramente administrativa, e a publicidade dada ao caso nunca foi além do restrito universo dos grupos de direitos dos animais, dos gestores do Centre Pompidou e dos visitantes que viram os poucos manifestantes reunidos em frente ao prédio, na manhã de inauguração da exposição (HEINICH, 1995b). O único “caso” que alcançou escala nacional foi o das colunas de Buren no Palais-Royal, em 1986. Ele ocorreu durante uma campanha eleitoral que colocou um ministro da cultura socialista inicialmente contra um prefeito de Paris de direita e, depois, contra um novo ministro da cultura de direita, durante o período em que se deu a curiosa experiência de “coabitação” entre um presidente da República socialista e um primeiro-ministro de direita (HEINICH, 1995a). Para constatar as principais diferenças nas formas assumidas pelos protestos organizados, basta comparar o “caso Buren” com um evento semelhante nos Estados Unidos. No “caso Serra” em Nova York — que, como o de Buren, dizia respeito a um projeto financiado com recursos públicos para a instalação de uma obra conceitual em local público — os protestos, deflagrados exclusivamente por moradores locais na forma de petição e retransmitidos pelos administradores encarregados das normas urbanísticas, terminou em uma audiência pública na qual a questão da autenticidade artística era marginal frente às considerações de ordem funcional. O resultado foi a desmontagem da instalação e, por conseguinte, a derrota do artista, que não estava amparado pela “lei moral” existente na Europa, que confere ao autor o direito de ter voz na apresentação de sua obra ao público, dissociada de qualquer questão de natureza financeira. Esse direito permitiu que Buren ganhasse sua causa ao final do processo, apesar do

compromisso inicialmente assumido pelo novo ministro da cultura de direita, que era contrário ao projeto.

Quadro 2 – Buren versus Serra

	FRANÇA	ESTADOS UNIDOS
Causa	patrimônio nacional	planejamento urbano
Objeto	projeto público (instalação)	projeto público (instalação)
Contexto	único “caso” de escala nacional	um entre muitos
Local	Paris	Nova York
Duração	vários meses	sete anos
Iniciativa	imprensa; um político eleito	moradores locais
Retransmissões	associações pela proteção do patrimônio; habitantes; cidadãos; imprensa	administradores encarregados das normas urbanísticas
Meios	procedimentos administrativos; campanhas de imprensa; petições e cartas; pichação	petições; audiências públicas
Contra-ataque	ministério da cultura; artistas; intelectuais	artistas; especialistas
Juízes	parlamento; comissão de monumentos históricos; tribunal administrativo [<i>conseil d’etat</i>]	especialistas; artistas; políticos eleitos; cidadãos
Resultado	vitória para o artista (realização do projeto)	derrota para o artista (desmontagem da instalação)

Esta comparação torna claras, em primeiro lugar, as diferenças de procedimentos nos dois países: na França, de um modo geral, eles são administrativos e tecnocráticos, enquanto nos Estados Unidos — onde o litígio é uma forma frequente de resolução de conflitos — eles são de natureza legal e democrática. Ao mesmo tempo, podemos notar a ligação entre as formas de rejeição e os recursos jurídicos e políticos disponíveis em cada um dos lados. A comparação revela o abismo que existe entre eles: a lei francesa tende a ser permissiva com os artistas, que são protegidos pelo direito moral, enquanto as declarações públicas dos cidadãos são rigorosamente restringidas pelos direitos à privacidade, pela proteção à criança e pelas leis antirracistas. A lei norte-americana, ao contrário, é permissiva com seus cidadãos graças aos direitos garantidos pela Primeira Emenda da Constituição, enquanto permite aos artistas

somente o direito material sobre os lucros derivados da exploração comercial de suas obras (direitos autorais) e nenhum direito moral (à exceção de dois estados que o fazem) acerca das condições em que seu trabalho é exibido ao público.⁷

Assim, uma obra não é protegida nos Estados Unidos a menos que seja explicitamente política, enquanto na França ela é protegida simplesmente por ser reconhecida como artística. A advogada Barbara Hoffman (1987, 1990) conclui sua notável análise do “caso Serra” demonstrando como o artista teria ganho a causa se sua obra contivesse a mais leve expressão de uma posição política; por ser puramente conceitual e abstrata, ela não poderia ser tratada como um tipo de manifestação política e, portanto, não poderia ser protegida pela Primeira Emenda. Na França, Daniel Buren venceu sua causa ameaçando processar o Estado por infringir seu direito moral, como artista, de concluir a obra.

Finalmente, a forte proteção legal concedida aos artistas franceses é pouco afetada, política ou administrativamente, pelo controle dos subsídios (os critérios financeiros são exclusivamente subordinados a julgamentos de especialistas sobre a qualidade artística), assim como por pressões de grupos de interesse (os quais são relativamente inativos com respeito à defesa de valores). Os artistas estadunidenses, pelo contrário, estão doravante sujeitos à Emenda Helms, que desde 1989 subordina o financiamento público da cultura a critérios de ordem moral.⁸

-
- 7 Existe, no entanto, uma lei federal, em vigor desde 1990, denominada Visual Artists Rights Act (VARA), baseada na Convenção de Berna, que faculta alguns direitos morais ao artista pelo período de 50 anos: “direitos de atribuição (direito de reivindicar a autoria) e de integridade da obra (direito de prevenir modificações prejudiciais e a destruição de uma obra)”. Ela substitui, em nível federal, os dispositivos da Califórnia (Art Preservation Act), de 1979, e de Nova York (Artists Authorship Rights Act), de 1983.
 - 8 Em 1989, como resultado dos “casos Serrano e Mapplethorpe”, a Câmara dos Representantes impôs restrições orçamentárias ao National Endowment for the Arts (NEA), ao aprovar a emenda do senador Jesse Helms que proibia o desembolso de fundos do NEA para a divulgação, promoção ou produção de: (1) objetos obscenos ou indecentes, particularmente representações sadomasoquistas, homossexuais ou pedófilas, ou aquelas que mostram indivíduos praticando atos sexuais; (2) objetos que desonram as crenças ou práticas

Eles também estão sujeitos a fortes objeções éticas por parte de poderosos grupos voluntários que militam em defesa dos valores da família e da nação.

Desse modo, as diferenças no *status* jurídico e político das obras de arte, ligando recursos legais e o potencial de mobilização da opinião em nome de uma causa política, explicam em grande parte as diferenças que testemunhamos nas formas assumidas pela rejeição. Nos Estados Unidos, elas se mostram bem mais propensas a adquirir um perfil cívico (grandes “casos”, processos judiciais, petições, manifestações), enquanto as questões artísticas tendem a ser remetidas de volta ao problema mais amplo da liberdade de expressão, considerado mais importante para todos os cidadãos e estritamente enquadrado por recursos legais e políticos (isto é, constitucionais). Na França, essas formas são mais tendentes ao caráter individual e privado (protestos esporádicos realizados por não especialistas ou debates restritos a especialistas), e as questões suscitadas pelas inovações artísticas estão menos imediatamente vinculadas a causas passíveis de mobilização política.⁹

Entretanto, como vimos na comparação entre os contextos, o caráter aparentemente mais “cívico” das rejeições norte-americanas deve ser visto à luz da natureza das obras de arte em questão, bem como do grau com que elas tocam em problemáticas gerais, em lugar de puramente artísticas. Por ora, observemos apenas como o leque de

de qualquer religião ou não religião; e (3) objetos que desonram, difamam ou degradam uma pessoa, um grupo ou uma classe de cidadãos em função de sua raça, crença, sexo, deficiência, idade ou nacionalidade.

- 9 Steven Dubin (1992, p. 255) elaborou uma lista das principais manifestações em favor da arte contemporânea: duzentos artistas em Chicago e comícios em Los Angeles, Nova York, Filadélfia e Minneapolis, em agosto de 1989, para o Arts Emergency Day [Dia de emergência das artes]; dois mil manifestantes em Nova York, em maio de 1990, exigindo que o Congresso autorizasse o NEA a continuar suas atividades sem restrições; quatrocentos manifestantes em Kansas City, em agosto de 1990; cinco mil manifestantes em Chicago, no dia seguinte ao Dia do Trabalho, em 1990, proclamando que “A criatividade é o nosso maior recurso natural”. Nenhum movimento semelhante apareceu na França, seja a favor ou contra a liberdade artística.

valores defendidos por aqueles que se opõem à arte contemporânea se divide entre os dois países.

Quadro 3 – Situação jurídica e política

	FRANÇA	ESTADOS UNIDOS
Disposições jurídicas gerais	leis restritivas para os cidadãos; leis permissivas para os artistas	leis permissivas para os cidadãos; leis restritivas para os artistas
Proteção dos artistas pela lei	lei sobre propriedade artística e literária (direitos materiais e morais)	primeira emenda da constituição; direitos autorais (direitos financeiros)
Controle legal da expressão pública	direito à privacidade; direito à imagem; proteção à criança, leis antirracistas; a expressão é protegida se for artística	jurisprudência que limita a liberdade de expressão; a expressão é protegida se for política
Controles administrativos	nenhum critério explícito	emenda Helms
Controles exercidos pela opinião pública	fraca organização em defesa de valores	forte controle ético por grupos de interesse

A DEFESA DOS VALORES

“Suponho que a estrela de Davi colocada em meio ao excremento num vaso sanitário seria uma expressão maravilhosa de arte, caso a iluminação fosse adequada! Pensar que parte da despesa é gasta para financiar essa suposta expressão artística em nome da liberdade de expressão, às custas da irritação dos sentimentos de muitos, é espantoso.” Esse pensamento foi registrado no livro de visitação da exposição de Serrano na Filadélfia. Arte, beleza, uso de recursos públicos, suscetibilidade dos sentimentos, senso comum: bastante díspares, essas foram as ordens de valor invocadas para justificar a indignação gerada por *Piss Christ* (Cristo na urina); mas essa pluralidade de argumentos não é, de forma alguma, sinônimo de confusão, incoerência ou irracionalidade. Vamos esclarecer o leque de valores que as reações à arte contemporânea invocam.

Uma primeira abordagem desse repertório de valores é oferecida pela pesquisa realizada pelo comitê “Art Save” (Arte salva), do “People for the American Way” (Pessoas em prol do estilo norte-americano); não existe uma investigação francesa equivalente, uma

vez que, lá, não há questões semelhantes envolvendo liberdade de expressão.¹⁰ As estatísticas a seguir foram produzidas levando em conta somente as ocorrências que diziam respeito às artes plásticas, seguindo uma tipologia que estabeleci com base nas informações fornecidas pela pesquisa (ver notas do Quadro 4). Os totais são maiores do que o número de episódios em virtude da multiplicidade de motivos (Quadro 4) e protestos (Quadro 5).

Quadro 4 – Liberdade artística sob ataque, 1994-1996: motivos

	1994 (NÚMERO = 128)	1995 (N. = 64)	1996 (N. = 54)	TOTAL (246)
Moralidade sexual (a)	92 (47%)	45 (54%)	47 (66%)	55%
Religião (b)	25 (13%)	12 (14%)	13 (18%)	15%
Valores cívicos (c)	35 (18%)	13 (16%)	2 (3%)	12%
Direitos das minorias (d)	26 (13%)	7 (8%)	2 (3%)	8%
Outros (e)	19 (9%)	7 (8%)	7 (10%)	9%

Notas:

(a) Por exemplo, "nudez, sexualmente explícito, caráter inapropriado, pornográfico, obsceno, perturbador, homossexual".

(b) Por exemplo, "blasfemo, antirreligioso, satânico, demoníaco".

(c) Por exemplo, "profanação da bandeira, violência".

(d) Por exemplo, "racista, ofensivo para as mulheres".

(e) Por exemplo, "uso indevido de recursos públicos, insensível aos animais, sem mérito artístico, vandalismo".

10 Contemplando todo o território dos Estados Unidos, os dados provêm de "ativistas da arte" (são cerca de três mil nomes) que criaram uma linha direta, assim como da leitura da imprensa feita pelos líderes do movimento. Esse movimento verificou cada incidente e incorporou à sondagem apenas aqueles em que o contrato para montar uma exposição havia sido primeiro firmado e, depois, rescindido — excluindo os casos em que uma única obra não foi incluída numa exposição, com qualquer organismo tendo, em princípio, o direito de seleção. Apenas os casos em que o governo esteve envolvido foram considerados como censura.

**Quadro 5 – Liberdade artística sob ataque, 1994-1996:
manifestantes em protesto**

	1994 (n. = 128)	1995 (n. = 64)	1996 (n. = 54)	TOTAL (246)
Indivíduos	64 (32%)	24 (29%)	18 (24%)	28%
Autoridades locais	37 (19%)	18 (21%)	17 (23%)	21%
Pais, educadores, líderes religiosos	22 (11%)	10 (12%)	21 (28%)	17%
Lideranças culturais	15 (8%)	6 (7%)	10 (13%)	9%
Estudantes, universitários	24 (12%)	9 (11%)	— —	8%
Grupos voluntários	21 (11%)	10 (12%)	6 (8%)	7%
Empresários	10 (5%)	7 (8%)	2 (3%)	5%
Vândalos	4 (2%)	— —	1 (1%)	1%

Os motivos relacionados à sexualidade são de longe os mais comuns, mencionados em mais da metade dos episódios estudados; depois deles, vêm a religião, os valores cívicos e os direitos das minorias. Podemos observar que o número de casos diminuiu de 1994 a 1996 (possivelmente devido aos métodos de coleta de informação); simultaneamente, verificamos um aumento no número de motivos relacionados à moral sexual, em detrimento dos valores cívicos e dos direitos das minorias.

Quando o foco recai sobre os tipos de manifestantes que tomaram a iniciativa de reagir à arte, a categoria mais bem representada é a dos indivíduos agindo de maneira independente, seguidos por autoridades locais e, depois, por pais ou educadores, lideranças culturais, estudantes (tanto do ensino médio como de nível universitário), membros de associações voluntárias e, por fim, de empresários. As iniciativas de pais e educadores aumentaram em comparação com as de estudantes e universitários: isso provavelmente reflete uma queda no nível da oposição liberal em nome do “politicamente

correto” e um aumento nos motivos relacionados à sexualidade. De fato, uma análise das correlações entre tipos de motivação e categorias de protesto demonstra que as iniciativas de cidadãos e educadores se encontram altamente concentradas nos motivos referentes à sexualidade, enquanto as intervenções das autoridades locais são mais igualmente divididas entre diferentes categorias de motivação. Notemos, por fim, que em 1996 houve uma tendência à politização ou ao uso mais frequente de eufemismos nos motivos invocados, especialmente por parte das autoridades locais: expressões como “uso indevido de recursos públicos” ou, mais vagamente, “inapropriado” e “potencialmente ofensivo” aparecem mais assiduamente. E quanto aos motivos estéticos ou artísticos tão frequentemente invocados na França? Não consta nenhum: não é que eles inexistam nos Estados Unidos, mas acabaram excluídos da pesquisa. Essa remoção constitui efetivamente uma restrição fundamental, ao passo que os incidentes prejudiciais à liberdade artística devem estar “baseados no conteúdo”.¹¹ Assim, foi excluído das estatísticas o episódio envolvendo a escultura cuja cor havia sido alterada pela empresa que a adquiriu, ou aquele do prefeito que fez uso de regulamentos administrativos para remover da vista do público uma obra que ele pessoalmente odiava. Uma pré-seleção dessa natureza influencia fortemente os resultados na comparação com a pesquisa francesa: como as questões envolvendo valores morais adquirem *status* privilegiado, as estatísticas não podem nos dizer nada sobre problemas propriamente estéticos; mas essa falta de simetria é, em si mesma, altamente significativa do viés ético do problema nos Estados Unidos, onde mesmo aqueles que defendem a liberdade artística não a defendem em bases artísticas, e sim por razões ideológicas ou morais.

.....

11 “O elo comum entre todos os incidentes catalogados [no relatório] é que eles envolvem tentativas de limitar, em 1995, o acesso a formas de expressão artística em virtude de seus pontos de vista, mensagens ou conteúdos, ou constituem uma violação ao acesso dos artistas a ambientes de expressão que antes se consideravam disponíveis. Sem exceção, os incidentes documentados no relatório se baseiam no conteúdo da ‘mensagem’ da arte” (ARTISTIC FREEDOM UNDER ATTACK, 1996, nº 4, p. 12).

Para discernir outros valores além dos morais em protestos contra a arte contemporânea, somos forçados a abandonar a arena das “guerras culturais”, e com ela as estatísticas, assim como os principais “casos” amplamente cobertos pela imprensa, para em lugar deles nos ocuparmos com incidentes mais simples, ou seja, com aquelas “anedotas” que só poderíamos colher por meio do trabalho de campo; porém, ao mesmo tempo, é preciso desistir de qualquer tentativa de estabelecer comparação estatística entre os dois países, uma vez que nos faltam *corpus* suficientemente homogêneos de materiais que permitissem investir numa investigação comparativa. Mais uma vez, o caminho que nos vemos obrigados a percorrer, em linha com métodos qualitativos, responde a uma função da natureza do assunto, cujo grau de generalização ainda não alcançou o *status*, por assim dizer, de “estatisticamente correto” — que o tornaria pesquisável e quantificável (DESROSIÈRES, 1993).

A comparação entre os valores invocados por aqueles que, na França e nos Estados Unidos, se opõem à arte contemporânea é estabelecida, portanto, com base em sua frequência. Abdicando da precisão da medida, a avaliação se dá por aproximação, recorrendo a três categorias: “casos”, incidentes e anedotas (ver Quadro 6). As rejeições são primeiramente classificadas de acordo com o objeto do julgamento (a obra, a obra e o artista, o artista, a relação com um contexto, o referente), depois conforme o registro de valor (em maiúsculas), o valor (em negrito) e o tipo de crítica (entre parênteses). Os nomes próprios referem-se aos “casos” mais típicos. Incluídos no registro “estético” estão os apelos à beleza e à autenticidade artística (que se relacionam com a inspiração), enquanto o registro “hermenêutico” diz respeito à demanda por sentido. Levamos em consideração, ademais, a dimensão “purificatória” do apelo à integridade, bem como a dimensão “funcional” das demandas por utilidade, conveniência e segurança. O registro da “reputação”, por sua vez, é baseado na fama, tanto com suas conotações negativas

como positivas. Já na rubrica “cívico” classificamos os apelos ao interesse público, separados dos argumentos baseados na legalidade (argumentos jurídicos), na justificativa econômica dos gastos públicos (econômico/cívico) e na equidade (ética). Por fim, atribuímos ao registro “ético” aqueles valores (sensibilidade, decência, religião) que o senso comum tende a agrupar sob o rótulo de exigências “morais”.¹²

VALORES AUTÔNOMOS: A OBRA E SEU AUTOR

Começamos pelos fundamentos de rejeição que apelam aos valores mais “autônomos”, ou seja, àqueles mais específicos do mundo da arte,¹³ que se aplicam quer à obra (beleza, sentido), quer à relação entre a obra e o artista (autenticidade). Embora não incluídos nas estatísticas norte-americanas, esses valores existem, mesmo que sejam mais raros nos Estados Unidos do que na França, e usados de forma um tanto diferente.

O apelo à beleza não é frequente em nenhum dos *corpus*: ou parece subjetivo demais para fundamentar uma queixa, ou tem menos força do que questões que não pertencem ao valor estético de uma obra (é bonito, de bom gosto, harmonioso etc.?), mas à própria natureza artística (isso é uma obra de arte?). Nos livros de visitação norte-americanos, como também se dá na França, são encontrados poucos protestos registrados em nome da beleza: “Infelizmente, é mais

12 Esses diferentes registros de valor se inspiram no modelo proposto por Luc Boltanski e Laurent Thévenot (1991), mas os amplia a fim de permitir que apareçam certas categorias de argumentação que antes encontravam-se apenas em um nível secundário (em função de sua natureza compacta e do alto grau de formalização dessas categorias). A tipologia assim obtida não tem a ambição de ser levada adiante – o modelo sim – por uma teoria das ordens de valor (Thévenot e Boltanski as chamam de “*cités*”) que comanda as diferentes ordens de justificação. Ela nos faculta, em contrapartida, um tipo de descrição dos valores invocados pelos atores ao mesmo tempo mais sutil e mais próximo do senso comum, se levarmos em conta as diferenças entre os alvos de julgamento (obra, artista, relação entre obra e artista, interação com o contexto, referente) que são fatores determinantes em discussões artísticas (HEINICH, 1997a). Essa tipologia é compatível com o modelo das ordens de valor, ao qual pode ser incorporada a qualquer momento.

13 Sobre o conceito de “autonomia” aplicado às artes, ver Bourdieu (1992).

fácil ser único do que transmitir um senso de beleza” (List Visual Arts Gallery, Boston). A questão da beleza não é suficiente para “deflagrar um caso” nos Estados Unidos mais do que na França; no máximo, dá corpo a um argumento. Isso fica claro no “caso Serra”, em Nova York, em que a petição “*For Relocation*” (Em prol da realocação), assinada em 1980 por mais de 1.300 pessoas que exigiam a remoção do “arco inclinado”, dizia o seguinte: “Nós, signatários, consideramos que a obra chamada *Tilted Arc* (Arco inclinado) é uma obstrução na praça e deve ser removida para um local mais adequado. (Os indivíduos cujos nomes estão marcados com asterisco* não reconhecem mérito artístico na obra de arte de Serra.)”. Nesse “caso”, o argumento funcional é o bastião do protesto público, enquanto o argumento estético — apontado de modo ambíguo entre a negação do valor estético da obra e o questionamento de sua natureza artística — é reduzido a uma nota de rodapé, um asterisco marcando os nomes de parte dos signatários.¹⁴ Entre os opositores chamados a falar na audiência pública, apenas um levantou explicitamente a questão da estética, lamentando que a obra interferisse na beleza da praça: “O ‘arco inclinado’ obstrui totalmente a beleza arquitetônica do tribunal, o Jacob B. Javits Federal Office Building, e prejudica a visão de muitas pessoas diante da beleza, simplicidade e abertura da praça e da fonte”.

Um dos poucos “casos” (locais) que tocou na questão da estética foi o da escultura abstrata encomendada a Gary Rieveschl para a cidade de Concord, na Califórnia, em 1989. Chamada *Spirit Poles* (Postes espirituais), e alcunhada *Porcupine Plaza* (Praça do porco-espinho), essa instalação composta por lanças verticais ganhou o prêmio de “escultura pública mais feia já financiada com recursos

.....

14 Teria sido interessante saber a porcentagem dos nomes marcados com asterisco na listagem dos signatários, mas a petição parece quase não ter atraído a atenção dos críticos que escreveram sobre o “caso” em inúmeras publicações: apenas uma publicação reproduz o texto, ao passo que a maioria dos comentaristas (que, com uma única exceção, assumiram a defesa do artista contra seus opositores) somente faz referências inexatas a ele, sem levar em conta a natureza precisa dos argumentos nele apresentados.

públicos nos Estados Unidos”, em um concurso organizado pelo *National Enquirer*. A falta de harmonia (registro estético) e a dissonância com o lugar (registro purificador) foram as principais queixas contra a obra, que teve sua desmontagem determinada por voto pela nova prefeitura da cidade, após vigorosa campanha midiática (a escultura, no entanto, permanece no local, em virtude da proteção que lhe confere a lei de “direito moral” da Califórnia). Os críticos profissionais parecem mais propensos a fazer referências estéticas à beleza justamente porque sua especialidade profissional compensa o caráter subjetivo dos critérios. Assim, no julgamento de Mapplethorpe, os especialistas se posicionaram em defesa de sua obra, justificando a exibição de fotografias retratando atos homossexuais extremos não pela via da argumentação acerca da autonomia do artista ou do caráter simbólico das imagens, e nem tampouco pela sustentação da ética da transgressão — argumentos que se esperaria ouvir na França. Em vez disso, insistiam na beleza das composições: um argumento puramente estético.

Quadro 6 – Frequência comparativa dos valores invocados

	França	Estados Unidos
<i>A. Julgamentos sobre a obra</i>		
ESTÉTICO		
beleza ("não é bonito")	* (Pagès)	* (Rievesch)
HERMENÊUTICO		
sentido ("não significa nada")	***	*
<i>B. Julgamentos sobre a obra/artista</i>		
ESTÉTICO/INSPIRADO		
autenticidade ("não é arte")	***	*** (Serra)
seriedade ("é uma farsa")	***	?
razão		

(“ele é louco”)	**	*
talento		
(“uma criança também pode fazer”)	***	**
originalidade		
(“já foi feito”)	**	?
inventividade		
(“ele está se repetindo”)	**	?
desinteresse		
(“feito por dinheiro”)	**	?
interioridade		
(“tentando forjar uma reputação”)	**	?
<hr/>		
<i>C. Julgamentos sobre o artista</i>		
REPUTAÇÃO		
fama		
(“artista desconhecido”)	**	?
(“artista da moda”)	*	?
LOCALIDADE		
proximidade		
(“artista estrangeiro”)	*	?
(“vizinhança”)	***	?
<hr/>		
<i>D. Julgamentos sobre a relação com um contexto</i>		
PURIFICATÓRIO		
patrimônio, natureza		
(“desajustado, degradante”)	*** (Buren)	* (Heizer)
FUNCIONAL		
conveniência		
(“está no meio do caminho”)	**	** (Serra)
segurança		
(“é perigoso”)	*	* (Serra)
utilitário		
(“é inútil”)	*	*
CÍVICO/ECONÔMICO		
justificativas econômicas		
(“é muito caro”)	***	***
regulação do mercado		
(“não cabe ao Estado subsidiar”)	*	***
CÍVICO		
a lei dos grandes números		
(“a maioria não gosta”)	?	***

(“as pessoas não entendem”)	***	?
democracia		
(“os cidadãos não foram consultados”)	**	***
CÍVICO/JURÍDICO		
legalidade		
(ações judiciais)	*	***
CÍVICO/ÉTICO		
representatividade		
(“existem outras tendências”)	***	***
ÉTICA		
equidade		
(“não é justo”)	***	*
trabalho		
(“qualquer um faria isso”)	***	?
<hr/>		
<i>E. Julgamentos sobre o referente</i>		
CÍVICO		
ideais		
(“Nazista, antiamericano”)	* (Finlay)	** (Tyler, De Maria)
CÍVICO/ÉTICO		
direitos das minorias		
(“racista, sexista”)	* (Bazile)	*** (Nelson)
ÉTICA		
decência, dignidade		
(“obsceno”)	* (Bazile)	*** (Mapplethorpe)
religião		
(“blasfemo”)	*	*** (Serrano)
sensibilidade		
(“sádico”)	* (Ping)	* (Yanagi)

Legenda: *** = frequente; ** = possível; * = raro; ? = nenhum exemplo significativo

O promotor Frank Prouty afirmou que essas fotografias [de Mapplethorpe], chamadas pelo *The New York Times* de “penetração anal e peniana com objetos incomuns”, não tinham valor artístico, alegação central nas acusações de obscenidade. Mas a Sra. Kardon [responsável pela

exposição] discordou. Ela apontou para a iluminação, a textura e a composição sensíveis do artista fotógrafo, identificando “um autorretrato de Mapplethorpe no qual o cabo de um chicote é introduzido em seu ânus” como quase clássico em sua composição. [...] A imagem de um homem urinando na boca de outro homem era notável por conta das diagonais fortes e opostas do arranjo. Outra fotografia demonstrou o gosto de Mapplethorpe por “uma imagem sumamente central”, disse ela. “É aquela em que o antebraço de um indivíduo é inserido no ânus de outro indivíduo?”, perguntou Prouty. “Sim”, ela respondeu. “O antebraço de um indivíduo é o centro da imagem, assim como muitas de suas flores ocupam o centro [da composição]. (STEINER, 1995, p. 9)

A negação da autonomia artística pelos moralistas é ecoada, simetricamente, pela negação da transgressão dos valores morais pelos estetas. De ambos os lados, o que se rejeita é a possibilidade de mais de um ponto de vista, bem como a realidade do afeto em si. Isso, segundo uma lógica que, do ponto de vista francês, parece igualmente puritana de parte a parte (do lado conservador, porque se recusam a aceitar quaisquer imagens com conotação sexual; do lado liberal, porque negam o aspecto sexual da imagem).¹⁵

Na França, os argumentos sobre beleza são voluntariamente abandonados em favor daqueles que versam sobre o sentido: assim, no “caso Ping”, no Centre Pompidou, relativo à questão da sensibilidade ao sofrimento animal, os organizadores da exposição não discutiram sobre a qualidade estética da obra, nem tampouco sobre o lugar ocupado por ela em uma tradição vanguardista, e sim sobre o seu simbolismo moral e político (HEINICH, 1995b). A confiança

.....

15 O duplo puritanismo também foi apontado por observadores norte-americanos: “Esse puritanismo levou a certas reivindicações extraordinárias no tribunal. O diretor do *Contemporary Arts Center* (CAC) em Cincinnati, Dennis Barrie, fez um juramento assentado na afirmação de que as obras são “impressionantes, não excitantes”. [...] Repetidamente, os jurados [...] foram instruídos a julgar a qualidade das obras, ‘olhando para elas em abstrato, para o que elas são, essencialmente’” (STEINER, 1995, p. 56).

no registro hermenêutico está pouco presente no *corpus* norte-americano; encontra-se apenas ocasionalmente: “Eu não entendi, mas provavelmente seja só eu” (livro de visitação do List Visual Arts Gallery, Boston). Além disso, o “sentido” em questão parecer emergir espontaneamente da “mensagem” que o artista pessoalmente teria pretendido comunicar (e não, por exemplo, a capacidade da obra de simbolizar fenômenos do seu próprio tempo), como na reação a seguir a uma das esculturas de Calder: “Devo dizer que eu realmente não entendia, e sigo não entendendo, o que o Sr. Calder estava tentando nos dizer”. Aqui, podemos ver como a arte cai numa dimensão ideológica, de um modo que a criação artística se torna mera forma de expressar determinada opinião — um fenômeno que parece ser tipicamente norte-americano para uma observadora francesa.

“Parece uma escultura de lixo que algum artista dopado chama de arte”, afirmou um habitante a respeito da instalação de Rieveschl. Outro disse: “Isso demonstra que os internos assumiram o manicômio!” E outro ainda: “Postes de alumínio? O centro da cidade não é um parque industrial de alta tecnologia.” Embora esses argumentos também surjam de considerações estéticas, eles não se desdobram como avaliação contínua da obra (é mais ou menos bonita, mais ou menos carregada de sentido), mas como uma classificação descontínua em ambos os lados da fronteira entre arte e não arte. A questão, aqui, se refere à autenticidade artística, com critérios que (não raro, inextricavelmente) abrangem tanto a obra quanto o artista, o objeto e a pessoa do seu criador. Importante no *corpus* francês, essa questão também estava no cerne de vários dos incidentes norte-americanos.

Em 1983, em Boulder, no estado do Colorado, o projeto de Andrea Blum para uma escultura pública em um parque, composta por três pavilhões de concreto, provocou um debate público que terminou com o projeto sendo cancelado. Em 1984, em Tacoma, no estado de Washington, os cidadãos enfurecidos com duas esculturas abstratas

em neon, de Stephen Antonakos, instaladas com recursos municipais, votaram pela sua remoção. Em 1986, em Cleveland, no estado de Ohio, uma escultura ao ar livre de Claes Oldenburg, comissionada para a sede de uma corporação e consistindo numa enorme peça de carimbo com a palavra “GRÁTIS” em letras medindo 5,5 metros de altura, foi objeto de uma campanha de protesto quando a corporação a ofereceu à cidade. Houve incidentes semelhantes envolvendo instalações multimídia em Georgetown, Las Vegas e Silver Spring, em Maryland, além de Delaware e Nevada.

O questionamento da autenticidade de uma obra pode estar confinado a uma rejeição infundada de seu caráter artístico, muitas vezes em alusão à máxima d’o rei está nu, da história de Hans Christian Andersen. *A roupa nova do rei* são os inocentes que conhecem a verdade (o rei está nu, não há arte nisso), enquanto os especialistas que deliram sobre as obras são idiotas e esnobes usados por impostores; mas há, ainda, todo um repertório de argumentos que pode apoiar esse tipo de acusação. Na França, são frequentes as acusações referentes à seriedade de intenções, à razão, ao talento, à originalidade, à inventividade, ao desinteresse, à interioridade; nos Estados Unidos, esses argumentos parecem menos difundidos (à exceção daqueles sobre “razão” ou sanidade, que questionam a saúde mental do artista). Melhor representadas estão as demandas por definição de limites, como limites à liberdade de expressão, ao domínio privado e à transgressão.

E aqui surge uma diferença crucial entre os dois países. A questão da qualidade estética pode ser abordada de duas maneiras diferentes: sendo uma descontínua (quando o questionamento daquilo que pertence à categoria de obra de arte é colocado em termos de “arte *versus* não arte”) e a outra contínua (quando a avaliação do lugar ocupado pela obra de arte numa escala de valores é colocada em termos de arte “mais ou menos boa”, quaisquer que sejam os critérios utilizados para se fazer esse julgamento).

Na França, a concordância de que algo seja uma obra de arte (julgamento descontínuo) deixa a discussão aberta para o reconhecimento, ou questionamento, da qualidade da obra (julgamento contínuo), de modo que a questão da autenticidade dá lugar a questões de composição ou simbolismo. Observe-se, nesse sentido, o que um visitante francês escreveu no livro de visitação de uma exposição em cartaz no Wadsworth Atheneum, em Hartford, no ano de 1994: “  uma boa obra social, mas PÉSSIMA ARTE!”.

J  nos Estados Unidos, o cerne do conflito parece residir no estabelecimento da fronteira entre arte e não arte, a ponto de que quando uma obra é aceita como arte pela opinião de especialistas, a questão da qualidade artística — e a legitimidade do apoio público para isso — deixa de ser colocada. Se for arte, a obra somente pode ser vista como arte (e não, por exemplo, como pornografia), merecendo, portanto, total apoio e proteção.

A ênfase em julgamentos sobre a natureza de uma coisa, em lugar de juízos acerca de sua qualidade, ficou particularmente clara durante o julgamento de Mapplethorpe. Ali, a confusão entre o valor estético e a natureza artística permitiu que os especialistas se evadissem da questão de como os critérios de qualidade haviam sido aplicados na seleção das obras: a atribuição da categoria “arte” foi o bastante para demarcar a fronteira entre o que seria, ou não, aceitável. Ela serviu igualmente como ponto de convergência dos liberais contra os conservadores, ou dos defensores da liberdade de expressão contra os arautos dos valores morais.

A adoção dessa lógica descontínua exclui, assim, qualquer questionamento subsequente a respeito do aspecto eminentemente estético das escolhas curatoriais: a estética se torna uma questão de política, ideologia e  tica, suplantando a possibilidade de uma discussão mais ampla sobre a própria competência dos especialistas ou a qualidade em si dos artistas e obras defendidos em situações como essa.¹⁶ Esse ponto é enfatizado por um leitor do

.....
16 Wendy Steiner (1995, p. 54-55) observa que: “Janet Kardon [responsável pela exposição]

The New York Times (30 jul. 1989), que escreveu em resposta a um artigo do crítico Hilton Kramer que discutia as qualidades estéticas das fotografias de Mapplethorpe e de *Tilted Arc*, de Serra:¹⁷ “Os valores que em grande parte transparecem no mundo da arte são acentuados por um vocabulário inflado, com o rótulo ‘arte’ sendo suficiente para santificar muitas obras e furtá-las de um escrutínio claro”.

Em resumo, o registro estético está presente tanto nas “guerras culturais” norte-americanas quanto nas rejeições à arte contemporânea na França, mas de formas diferentes. A questão da beleza parece igualmente incapaz de fornecer a base para um acordo, a menos que seja usada por especialistas. Na França, esses especialistas fiam-se mais no registro hermenêutico de sentido, baseado em uma análise indicial da obra; já nos Estados Unidos, a questão tem mais a ver com a expectativa do senso comum em relação à “mensagem” ideológica transmitida conscientemente pelo artista. Logo, ainda que a questão da autenticidade artística seja recorrente em ambos os países, o repertório de argumentos parece menos desenvolvido nos Estados Unidos. Temas como a inspiração do artista, central na França, raramente são mencionados; em lugar disso, encontra-se o questionamento dos limites da arte, refletindo

afirmou que os Mapplethorpes eram arte porque tinham certas qualidades formais que os especialistas podiam reconhecer como artísticas, independentemente do assunto que os constituía. Isso, é claro, aparece como justificativa para a autoridade dos especialistas: que eles têm a experiência, o treinamento e a sensibilidade sobre questões formais para poder distinguir a arte da não arte. Curiosamente, porém, esta é uma questão que não tem a ver com o fato de uma fotografia ser arte, mas se é boa arte. [...] A decisão sobre o valor não é ontológica. Arte indigna ainda é arte. Assim, o argumento formal é uma questão de qualidade, não de ontologia. [...] O julgamento de Mapplethorpe, por conta do enquadramento da lei de obscenidade, fez com que a pergunta ‘O que é arte?’ substituísse a pergunta ‘Por que nós (ou eles) gostamos desta arte?’ E assim, a parcialidade do especialista, sua contextualidade e sua humanidade foram todas elididas em uma questão de verdadeiro e falso – arte ou não arte? –, o que obscureceu as verdadeiras questões do caso”.

- 17 “A arte fracassada, e mesmo a arte perniciosa, permanecem arte em algum sentido” (H. Kramer, “*Is Art above the Laws of Decency?*” (A arte está acima das leis da decência?) *The New York Times*, 2 jul. 1989, citado em BOLTON (1992, p. 54)).

um tipo de postura que tem menos a ver com o juízo estético do que com posições políticas e éticas.

ENTRE AUTONOMIA E HETERONOMIA: A RELAÇÃO COM O CONTEXTO

Menos específicos à criação artística são aqueles valores centrados exclusivamente na relação entre a pessoa do artista, sua obra e o contexto. Na França, os artistas são rejeitados por razões diversas: pode ser por um problema de reputação, seja por eles terem muita (“ele é uma figura muito midiática”), seja por terem quase nada (“ninguém o conhece”); pode ser também por uma questão de conexões locais, quer porque o artista seja muito local (“ele foi escolhido somente por estar próximo, a seleção não se deve ao seu talento”), quer por não ser suficientemente local (“ele é de outro lugar”). Esses argumentos parecem ser empregados com menor frequência nos Estados Unidos; de todo modo, eles não aparecem em meu *corpus* relacionado ao país.

Entretanto, encontramos muitos protestos que enfocam a relação de uma obra de arte com seu contexto. O primeiro registro de valor subjacente a essas queixas é aquele que chamei de “purificador”, ou seja, o apelo à integridade ou à pureza do lugar que a obra de arte turvou, alienou ou desfigurou. O lugar pode ser um terreno natural: exemplo disso seria a crítica feita a *Double Negative* (Duplo negativo), de Michael Heizer — projeto que envolveu a abertura de um fosso por uma retroescavadeira num espaço aberto em Overton, no estado de Nevada, em 1970 —, ser ambientalmente irresponsável. Ainda assim, é igualmente possível que o local seja urbano, como no “caso Rieveschl” em Concord, ou no projeto de Christo para o Central Park, em Nova York, intitulado *The Gates* (Os portões), que em 1991 foi objeto de uma campanha negativa por parte dos habitantes da cidade (apoiada por um editorial do *The New York Times*), pois eles temiam as multidões que seriam atraídas para lá, além do “perigoso precedente” que o projeto abriria.

Ativistas ambientais e urbanistas também foram atraídos para a luta contra essa profanação do parque e, no fim, foram os seus argumentos que determinaram a rejeição do projeto pelo Departamento de Parques, que anunciou temer uma “sistemática e completa alteração de um espaço de referência”¹⁸ (vemos, aqui, sentimentos similares aos expressos no “caso Buren”, em Paris). Da mesma forma, no “caso Serra”, também em Nova York, diversos opositores argumentaram que era necessário proteger o local. Isso aparece no discurso de um administrador do Departamento de Saúde da cidade, que apresentou uma série de motivos para a remoção da “barreira que se passa por arte”, dizendo: “Ela forma uma cicatriz na praça e cria um efeito de fortaleza”, “é um alvo para pichação”, “é muito grande para o seu local atual e viola o próprio espírito e conceito da praça”.

Outro argumento foi o de que a obra “anula o caráter anteriormente aberto da praça, obstruindo o livre trânsito por ela e bloqueando a vista aberta da fonte”. Esse tipo de queixa nos conduz a outro registro de valor, o funcional, que pode se referir não apenas à facilidade de uso — como ocorre aqui —, mas também à utilidade (“Eu não apoio o gasto de dinheiro em um confuso jogo de varetas chamado arte, largado no meio da via. Melhor seria gastar nossos impostos em algo útil”, objetou um oponente de Rieveschl), e ainda à segurança, como nas situações em que a ênfase recai sobre a maior probabilidade de risco, de pichação ou de tráfico de drogas.¹⁹ De modo semelhante, uma obra de Carl Andre — *Stone*

.....
18 Em 2005, a obra foi montada temporariamente no Central Park, ali permanecendo pelo período de apenas 16 dias, conforme previa a autorização concedida pela Prefeitura de Nova York. (N. do T.)

19 Os riscos de segurança e as inconveniências também foram mencionados pelos críticos opositores da obra: Hilton Kramer invocou o “desejo do escultor de desconstruir e tornar inabitável o local público para o qual a escultura foi projetada” (Ibid., p. 56); Anna C. Chave (1990) lembra-nos de que “o arco de Serra, enorme e perigosamente curvo, formava uma barreira muito alta (3,66 metros) para ser vista, e exigia um longo desvio (36 metros) dos pedestres que cruzavam a praça. A severidade de seu material, a austeridade de sua forma e sua estatura gigantesca pareciam fornecer uma caricatura superdimensionada da retórica do poder do minimalismo. Pode-se adivinhar parte da reação do público ao notar que

Field Sculpture (Escultura de campo de pedra), uma instalação com rochas datada de 1977, montada em um espaço público de Hartford, no estado de Connecticut — despertou muitas queixas nos jornais locais, por exemplo: “essas rochas são perigosas — as crianças podem se machucar arrastando-se nelas”. Outra objeção sugeria que “assaltantes podem se esconder atrás dessas rochas e surpreender transeuntes desavisados”. O argumento da segurança foi ocasionalmente empregado no “caso Buren”, notadamente para apontar as colunas como obstáculos ao acesso de veículos dos bombeiros em caso de incêndio no palácio.

Enquanto os argumentos sobre as inconveniências e riscos à segurança provocados pela arte contemporânea são relativamente raros, o argumento sobre inutilidade é, ao contrário, aplicável a quase todos os comissionamentos públicos. O argumento funcional é aqui combinado com outro registro de valor baseado tanto em considerações econômicas quanto no dever cívico de fazer uso racional dos recursos da sociedade: em situações dessa natureza, vemos que a clássica “voz do contribuinte” é frequentemente invocada em ambos os países. Nos Estados Unidos, o valor da obra de arte é medido em relação ao padrão monetário (registro econômico), o que permite sua comparação com outros usos possíveis dos recursos públicos (registro cívico). Esses argumentos aparecem na França, mas de forma esporádica, e são limitados ao público não iniciado, que está pouco inclinado a trazer critérios puramente estéticos para o debate.

Nos EUA, esses argumentos apareceram com força em 1995, por ocasião das restrições orçamentárias propostas para o *National Endowment for the Arts* (NEA); eles resultavam das preocupações nacionais dos últimos dez anos: “Eles não precisam gastar mais dinheiro em algo que não podem bancar”. “Poucas pessoas realmente gostam desse tipo de coisa. Eu não”. “Empregar dinheiro em educação ou rodovias. As vias da minha cidade são terríveis. Talvez

.....
a obra ficou coberta de pichações e urina assim que foi erguida”.

aplicar recursos em abrigos para pessoas sem-teto”. “As artes têm como obter dinheiro privado, ao passo que a assistência social, o Medicare (programa governamental de assistência de saúde para idosos) e o Medicaid (programa governamental de assistência de saúde para pessoas de baixa renda) não. Eu odiaria ver esses programas prejudicados em função de investimentos em artes” (*USA Today*, 28 jul. 1995).

Esse último ponto de vista contém outra linha de argumentação — da regulação pelo mercado —, envolvendo também uma conjunção de preocupações econômicas e cívicas, a qual parece ser particularmente norte-americana, haja vista a sua completa ausência no *corpus* francês. Ela reduz a questão artística ao problema da liberdade de expressão e sujeita essa liberdade às leis de oferta e procura: “Existem duas razões muito boas para que a arte floresça neste país. Em primeiro lugar, oferecemos a verdadeira liberdade de expressão por meio de nossos direitos constitucionais e, em segundo lugar, temos um livre mercado que apoiará aqueles que encontram audiência. Sempre honramos nossos esforços acadêmicos no desenvolvimento das artes, e estou certo de que continuaremos a fazê-lo enquanto houver pessoas que desejam se expressar” (*The New York Times*, 13 ago. 1995). Os debates do NEA suscitaram inúmeras intervenções de cidadãos que argumentavam em favor da ideia de que o apoio à criação artística deveria ser privado.²⁰

A exigência de que a arte seja regulada pelo mercado é imediatamente acompanhada pela denúncia do caráter elitista da produção subsidiada, baseada num argumento puramente cívico: o da democracia. A primeira preocupação aí pautada é a da vontade da

.....

20 O tema do “mercado” é recorrente na cartilha do NEA, reimpresso pelo “*Art Save*” em seu manual de defesa da liberdade de expressão artística, quando havia chegado o momento de denunciar os “mitos”, ou seja, os lugares comuns críticos ao financiamento público da cultura: “1. O apoio às artes não é função legítima do Governo Federal. 2. Em uma época de restrição fiscal, as artes representam um luxo que simplesmente não podemos pagar. 3. O Arts Endowment é ‘elitista’, um subsídio da classe alta. 4. A perda de financiamento público para as artes será prontamente substituída pelo setor privado. 5. Os estados são mais adequados para apoiar as artes. 6. O melhor das artes sobreviverá no mercado aberto”.

maioria, que assume formas diferentes nos dois países. Na França, o principal argumento é sobre o elitismo de uma arte incompreensível ao cidadão comum; nos Estados Unidos, ele corresponde à importância de se agradar a maioria. No primeiro caso, portanto, o que motiva o protesto é a demanda por igualdade; no segundo, o motivo é o respeito pelo poder do maior número de pessoas. Consequentemente, as escolhas do NEA são severamente criticadas por afrontarem as opiniões de grande parte do eleitorado (“Sem ser necessariamente obscena, grande parte da ‘arte’ financiada pelo NEA poderia certamente ser chamada de lixo pela maioria dos contribuintes e não seria referendada por uma votação pública”), ou os sentimentos da classe média (“Muitos artistas sentem a necessidade criativa de ridicularizar os sentimentos da classe média, e esperam que os contribuintes financiem tal façanha”), ou, de forma mais geral, o consenso sobre os valores fundamentais da sociedade (“Embora eu não tenha uma opinião formada sobre o fim do financiamento público das artes, me oponho ferrenhamente ao dispendio de dólares em programas culturais controversos. O que para alguns é arte, para outros é apenas lixo. Se eu for obrigado a contribuir com isso, não o farei às custas do meu sistema de valores”). Próximo desse argumento está a denúncia do caráter antidemocrático dos procedimentos de seleção e instalação pública das obras de arte. Vários protestos surgiram em resposta a instalações financiadas com recursos públicos que não beneficiavam suficientemente a comunidade como um todo. No ano de 1985, em Ottawa, no estado de Illinois, uma grande escultura ambiental de Michael Heizer, instalada no sítio de uma antiga mina de carvão, provocou desentendimentos veementes entre usuários do local e o Departamento Federal de Conservação quando, após alguns anos, o parque foi fechado. Em 1986, na cidade de Alexandria, no estado da Virgínia, *Promenade classique* (Passeio clássico), de Anne e Patrick Poirier, encomendado por uma empresa privada, despertou críticas por invadir o espaço público. Em 1991, em Langley,

também na Virgínia, *Kryptos*, uma escultura feita de granito e cobre, comissionada com recursos públicos para a sede da Agência Central de Inteligência (CIA), foi criticada primeiro em virtude de seu custo, depois por ser inacessível à visitação e, finalmente, porque trazia uma inscrição codificada ininteligível ao público. Em 1992, em Canon City, no estado do Colorado, uma escultura projetada em 1986 por Andrew Leicester para uma prisão — financiada pelo *Percent for Art* (Porcentagem para arte) do State Arts Council e mantida inacessível aos prisioneiros e aos seus visitantes — deixou de ser devidamente preservada por vários anos e, finalmente, foi destruída.

Em matéria de seleção, a falta de consulta aos cidadãos é condenada em nome da democracia. Esse argumento comparece em ambos os países, mas é mais comumente aplicado nos Estados Unidos, onde a confiança em especialistas — uma prática muito bem aceita na França (URFALINO; VILKAS, 1995) — é fortemente contrabalançada pela exigência cívica de se submeter as escolhas à concordância da maioria, e pela crença na universalidade do juízo estético. O julgamento de Serra nem Nova York suscitou muitas dessas objeções: “O que realmente está em jogo, aqui, é uma questão de democracia. [...] O público está dizendo: nós não gostamos disso, e não somos estúpidos, não somos filisteus, além do que não precisamos de historiadores da arte e curadores para nos dizer do que gostar. Nós não gostamos disso. [...] A democracia diz que nós não somos idiotas, não somos estúpidos. Nós não gostamos dessa peça de arte. Eu digo, em uma democracia: por que não deixar a democracia governar?”.

Essas exigências cívico-democráticas voltadas ao processo de seleção podem adquirir caráter jurídico, embora o recurso a julgamentos seja uma forma extrema que ocorre apenas raramente na França, mas com frequência nos Estados Unidos, onde, como todos sabem, os expedientes jurídicos são excepcionalmente bem desenvolvidos. O recurso aos tribunais pode ocorrer de modo mais

informal nos dois países, em nome da imparcialidade junto aos artistas. Esses conflitos combinam o registro ético da preocupação com as sensibilidades individuais e o registro cívico do respeito pela diversidade das tendências estéticas, de acordo com o interesse geral da arte (na França) ou da nação (nos Estados Unidos).

Nos arquivos do Whitney Museum, há um cartum baseado no tema “Quando os santos chegam marchando”. O desenho representa “A bênção dos clones pela untuosidade da igreja sagrada do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA)”, e denuncia o academicismo inerente às instituições de arte moderna e contemporânea. Nota-se esse mesmo espírito na queixa de um opositor do NEA, que declarou: “Ainda assim, os artistas norte-americanos com estilos mais tradicionais foram completamente ignorados pelo NEA, que gasta a grande maioria de seus fundos em ‘arte’ questionável, às vezes chamada de ‘Contemporânea’, mas frequentemente rejeitada até mesmo por críticos e colecionadores da verdadeira arte Contemporânea”.

Durante o “caso Serra”, houve um artista que bradou contra a monopolização da cultura por determinada panelinha, contra a hegemonia de certo tipo de arte minimalista e conceitual (argumento muito invocado na França, na última década), contra a ausência de valor artístico nas obras então favorecidas, contra a intimidação de grande parte do público e, ainda, contra o ataque aos direitos morais do arquiteto que desenhou a praça. E a respeito do NEA, outro artista, ele próprio subsidiado, queixou-se de que a organização, sob o domínio de uma elite acadêmica, sufocou a criatividade ao privilegiar a arte “esteticamente correta” em detrimento de formas mais tradicionais.

Sob tais condições, não surpreende encontrar um panfleto nos Estados Unidos chamando para um protesto público contra a exclusão, por um museu, de artistas não realistas. Ele invocava um registro duplamente cívico — tanto em sua forma quanto em seu conteúdo — apelando por representatividade nas escolhas artísticas.

Protestos como esse, contra exclusões praticadas por museus ou curadores de exposições, são mais frequentes, no entanto, em termos de direitos das minorias do que em nome da arte. Assim, passamos para os argumentos sobre o “politicamente correto”, que já não diz respeito à arte contemporânea propriamente dita, mas, de maneira geral, ao vínculo entre política cultural e a representação de comunidades diversas — como se lê no trecho “PARE COM O RACISMO E O SEXISMO”, chamando para um protesto acompanhado de petição pela interrupção de uma exposição intitulada “*Three Centuries of American Art*” (Três séculos de arte norte-americana), que não incluía “nenhum artista negro e somente uma artista mulher” (arquivos do Whitney Museum).

Na França, as denúncias de injustiça, menos hábeis em recorrer a recursos jurídicos e menos interessadas pelas demandas cívicas por representatividade, tendem a assumir, em lugar disso, caráter informal de indignação ética sobre uma falha moral. A falha em questão consiste em conceder a alguns o que seria devido a outros e, particularmente, em oferecer tratamento especial a artistas de qualidade duvidosa, enquanto outros, tão ou mais merecedores, são ignorados. Nesse contexto, a demanda democrática por igualdade não tem a ver com a preocupação em prover acesso à arte para um número maior de apreciadores, mas com o compromisso de facultar acesso aos recursos públicos a artistas mais competentes e aptos para deles usufruir. Não está em jogo, aqui, o resguardo do interesse público, definido em função do maior número (seja igualitário no registro francês, seja majoritário no norte-americano), mas a defesa dos direitos de determinado indivíduo, em nome de um princípio de justiça assentado na indignação e exigência de equidade diante de infrações tidas como imorais. A ênfase, portanto, transfere-se das preocupações cívicas para as éticas, valendo-se de um argumento sobre a necessidade de equidade nas políticas públicas para a cultura; esse argumento é frequentemente encontrado na França, em denúncias que miram os privilégios concedidos de maneira

injustificada e, também, os riscos representados por julgamentos possivelmente errôneos aos olhos da posteridade.²¹

Argumentos sobre justiça para artistas aparecem esporadicamente no *corpus* norte-americano, ainda que sejam mais propensos a combinações com outros registros: ou são cívicos, em nome da justa representação, ou são econômicos, em nome de preço justo. O livro de visitação do Guggenheim Museum traz o seguinte apontamento: “Estou decepcionado com a quantidade de obras de arte expostas. Sendo um museu tão grande, vocês poderiam ter arte moderna mais comum. Existem, provavelmente, milhares de jovens artistas modernos apenas em Nova York. Pelo preço, há de haver mais arte. [...] O preço é muito elevado para uma exibição tão limitada”.

Na França, é mais provável que esses argumentos adquiram uma forma pouco encontrada no *corpus* norte-americano: a da recompensa devida ao artista proporcionalmente à sua obra. Esse tipo de argumento subjaz à ideia de que “qualquer um poderia fazer isso”, que remete à equidade, um aspecto próximo à demanda estética por um talento artístico específico, a qual remete à autenticidade. Essa combinação de indignação ética e ceticismo estético é a expressão mais comum de protestos contra a arte contemporânea na França, enquanto ela quase nunca aparece nas “guerras culturais” norte-americanas.

Fama ou proximidade do artista, integridade do lugar, funcionalidade, gastos públicos racionais, democracia, legalidade, equidade: essas diferentes categorias de argumentação referem-se à relação de um artista e de sua obra com seu contexto e, provavelmente, constituem formulações racionais e aceitáveis dos sentimentos de estranheza e exclusão de que padecem os cidadãos comuns quando se deparam com obras que se situam para além dos quadros de referência habituais, revelando-se não familiares e ininteligíveis. Entretanto, somente entrevistas mais estruturadas nos permitiriam testar essa hipótese, que trata daquilo que caracteriza a arte

.....
21 Esse argumento é típico do “efeito Van Gogh” (HEINICH, 1996).

contemporânea como gatilho para “guerras culturais” que, não por acaso, são provocadas justamente por esses objetos.

VALORES HETERÔNOMOS: O REFERENTE

Até este ponto, as diferenças entre os protestos franceses e as “guerras culturais” norte-americanas apareceram apenas nas margens dos registros de valores discutidos — que são globalmente similares quando olhamos para os valores autônomos ligados às obras propriamente ditas, ou para os valores mistos que influenciam a relação com seu contexto. Entretanto, se nos voltarmos para os valores heterônimos, que dizem respeito especificamente ao referente da obra, verificaremos sólidas diferenças emergindo entre as duas culturas. Basicamente, os problemas suscitados pela arte contemporânea nos Estados Unidos residem no domínio cívico e ético dos ideais que as obras transgridem. Essa não é, comumente, uma dimensão do problema na França.

O que se entende por “valores do referente”? Tomemos como exemplo as queixas dos cidadãos de La Roche-sur-Yon (comunidade francesa, sede do departamento de Vendée) sobre uma fonte comissionada, em 1986, ao escultor Bernard Pagès, formada por barris de óleo amassados; ou os protestos dos cidadãos de Cincinnati, no estado norte-americano de Ohio, quando se depararam com quatro porcos alados em bronze coroando um portal concebido por Andrew Leicester, em 1988, e sobre os quais argumentou-se que degradariam a imagem da cidade. Mais tipicamente norte-americano é o episódio envolvendo os murais comissionados, em 1994, a Michael Spafford para o edifício do Congresso Estadual de Olympia, no estado de Washington, denominado *Twelve Labors of Hercules* (Os doze trabalhos de Hércules), retirados depois que um grupo de congressistas mulheres queixou-se de que: “Hércules matou sua esposa e seus filhos. E esses murais são sobre violação.

Não é o que nossos visitantes deveriam ver”; “Como mulher, sinto-me ofendida por eles”.²²

Esses julgamentos sobre o referente da obra (ou seja, o tema representado), sem levar em conta a mediação própria da representação artística, estão muito distantes da esfera da autonomia da arte e do juízo estético, seja ele especializado ou amador. Eles podem se referir à dimensão cívica de ideais sobre a nação (“Assim como nossos rios e lagos, precisamos limpar a cultura; pois ela é uma fonte da qual todos devemos beber. Do mesmo modo que uma terra envenenada produzirá frutos venenosos, uma cultura poluída, largada apodrecendo e fedendo, poderá destruir a alma de uma nação”, declarou o líder conservador Pat Buchanan a respeito de Mapplethorpe, no *Standard Star*, em 19 jul. 1989), ou sobre a civilização (“Se o nível de civilização de uma cidade pode ser medido por suas exposições artísticas, então Hartford deve estar nos arrabaldes de Neandertal. Agora tudo que precisamos é de uma estátua de King Kong entre as pedras”, como escrito por um opositor da instalação de Carl Andre ao jornal local), ou sobre a humanidade como um todo (“Eu, na condição de artista, odeio dizer isto, mas cheguei à conclusão de que a maior parte do dinheiro dispendido se destina à destruição da influência humanizadora. Trata-se de uma arte basicamente desumanizada, acredito eu”, declarou um artista durante o “caso Serra”). Esses ideais podem ser até mesmo diametralmente opostos às tradições patrióticas: em 1990, em San José, no estado da Califórnia, cidadãos protestaram contra a instalação de uma escultura monumental em bronze representando um capitão do exército norte-americano do século XIX, por glorificar o militarismo.

Na França, houve apenas alguns episódios de rejeição à arte contemporânea com motivação ideológica. Um, em Carmaux, referia-se a uma instalação considerada danosa à memória de Jean

.....
22 Ver ARTISTIC FREEDOM UNDER ATTACK (1994, p. 212). Há também o caso, inimaginável na França, de um violoncelista que se recusou a tocar *Peter and the Wolf* (Pedro e o lobo) porque a obra projetava uma imagem negativa dos lobos.

Jaurès: a Câmara Municipal ordenou que ela fosse exibida do lado de fora da Prefeitura. Outro episódio dizia respeito ao artista britânico Ian Finlay, a quem um de seus assistentes acusou de nutrir simpatia pelo nazismo, em função de sua obra comissionada para figurar em Versalhes por ocasião da celebração do bicentenário da Revolução Francesa, que incluía um emblema nazista. O artista entrou com uma ação por difamação, vencendo-a por demonstrar que seu assistente se valia de motivações pessoais e vingativas e, também, por argumentar que a inclusão do referido emblema não refletia qualquer simpatia de sua parte pela ideologia representada, prestando-se, ao contrário, a condená-la. Nos Estados Unidos, os casos são mais numerosos e evidentes. Eles podem ser meramente anedóticos — por exemplo, os diversos apontamentos registrados no livro de visitação de “*The Tradition of the New*” (A tradição do novo), no Guggenheim Museum, em 1994, expressando a ofensa sentida pelos visitantes diante de uma obra de Walter De Maria, que colocou uma suástica ao lado de uma cruz cristã e de uma estrela de David — , mas também refletir preocupações nacionais, como na exibição de Chicago da obra de Dread Scott Tyler.

Em algum ponto entre a defesa cívica de valores democráticos e a indignação ética com a injustiça para com os cidadãos de determinada comunidade estão aqueles protestos que ocorrem em nome dos direitos de minorias. Elas podem ser minorias raciais (negros, como no “caso Nelson”, em Chicago), minorias nacionais (no ano de 1991, em Pittsburgh, no estado da Pensilvânia, uma escultura de fibra de vidro de Luis Jimenez intitulada *Hunky Steelworker* (Forte siderúrgico) foi alvo de uma série de ataques por ter sido encarada como um insulto aos norte-americanos oriundos do Leste Europeu), ou minorias sexuais (como no episódio envolvendo os murais *Twelve Labors of Hercules*).

Nessa última modulação, os protestos estiveram frequente e ambientalmente situados entre o feminismo e o moralismo, entre a defesa das mulheres e a defesa da decência. Da mesma forma, em Nova

York, uma escultura comissionada a George Segal, chamada *Gay Liberation* (Liberação homossexual), que mostrava um casal de lésbicas e um casal de homossexuais, provocou reações as mais diversas: alguns a acharam muito feia, outros consideraram a escultura grande demais para o local, outros temeram que ela pudesse atrair hordas de turistas e, ainda, servir como “um convite ao sexo em público”; alguns homossexuais e lésbicas acusaram-na de ser racista, uma vez que só representava pessoas brancas — quando instalada no *campus* de Stanford, em 1984, um transeunte a desfi-gurou com um martelo.

Na França, por sua vez, um dos poucos exemplos de rejeição a uma obra de arte em função de seu caráter sexual revelou ambiguidade semelhante entre moralismo e feminismo: a exposição de Bernard Bazile no Centre Pompidou, em 1993, incluindo três manequins femininos nus, despertou apenas alguns comentários no livro de visitação, mas levou as guardas (mulheres) a se recusarem a zelar pela segurança do que viram como atentado à dignidade da mulher e à própria vocação cultural do Centre Pompidou.

A rejeição ética à obscenidade ocorre com frequência no *corpus* norte-americano, alimentada que é por considerável número de obras que transgridem a interdição de se representar o ato sexual, ou mesmo a simples nudez. O tom dessas reações é particularmente violento quando o ato retratado é homossexual: logo, não surpreende que o “caso Mapplethorpe”, com suas fotos de atos homossexuais extremos e de menores nus, tenha atraído as críticas mais virulentas, gerando consequências bastante duradouras.

Encontramos, nas diatribes contra a obra do artista, o tema recorrente da necessidade de manutenção de limites estritos entre arte e pornografia, entre arte e não arte, entre liberdade de expressão e licenciosidade, entre arte digna de subsídios públicos e pro- vocações concebidas simplesmente para chocar: “HÁ GRANDE DIFERENÇA ENTRE ARTE E OBSCENIDADE”; “UM SIMPLES RÓTULO NÃO PODE TRANSFORMAR PORNOGRAFIA EM

ARTE”; “OBSCENIDADES MUITAS VEZES DISFARÇADAS DE ARTE”; “FOTOS OBSCENAS NÃO SÃO ARTÍSTICAS”, tais foram as manchetes estampadas por veículos como *The Atlantic Journal*, *The Florida Times-Union*, *Donathan Eagle* e *Roanoke Times*. O jornalista James J. Kilpatrick, por seu turno, vociferou contra o “lixo lascivo, destinado a chocar as sensibilidades decentes daqueles que visitariam um museu público” (*Taunton Daily Gazette*), e acrescentou: “Porque vivo pela Primeira Emenda, estou preparado para ir adiante na defesa do direito à liberdade de expressão. Mas quando se trata de liberdade de expressão praticada com recursos públicos, em instituições públicas, limites razoáveis devem ser traçados. Nesse caso terrível, as demarcações foram pisoteadas” (*Parkersburg News*).

A comparação entre os dois países é particularmente delicada quando se trata de reações éticas a proposições artísticas que, para alguns, envolvem claramente a moralidade sexual e, para outros, são vistas como algo da ordem da percepção estética, ou seja, sem qualquer conteúdo erótico. Uma francesa certamente pode entender por que os norte-americanos preocupados em manter as interdições sexuais ficariam contrariados com a performance “*Post-Porn Modernist*” (Pós-pornografia modernista), de 1990, apresentada por Annie Sprinkle no The Kitchen, em Nova York, na qual ela aparecia nua e falava sobre sexualidade, tendo sido financiada pelo NEA e pelo New York State Council on the Arts; ou, ainda, com o fato de o NEA ter subsidiado outra obra feminista, chamada *The Dinner Party* (O jantar festivo), considerada obscena por alguns. Entretanto, é mais difícil não rir quando se ouve que, em 1992, o Virginia Museum of Fine Arts organizou, a pedido de certas escolas, pais e líderes religiosos, uma visita guiada ao museu que evitava todos os nus da coleção (uma tarefa que se revelou complicada, como admitido por um funcionário da instituição); ou que os clientes de uma loja em Springfield, no estado do Missouri, removeram, em 1992, uma reprodução da “*Vênus de Milo*” por que “era

chocante demais [...] sendo que esta é uma área conservadora, voltada para a família”; ou, ainda, que uma professora do segundo grau, com o apoio da Comissão para Mulheres de seu colégio, exigiu a retirada de uma reprodução de “*La maja desnuda*” (A maja nua), de Goya, da parede de uma sala de aula por configurar importunação sexual (isso ocorreu na Filadélfia, também em 1992, sendo que a imagem acabou reinstalada na sala depois de o Departamento de Arte protestar).

A fronteira entre puritanismo e falta de discernimento, ou entre hipersensibilidade e subestimação do aspecto erótico das imagens — de um modo mais amplo, entre percepção ética e estética — é particularmente difícil de traçar quando se trata da representação de menores nus, na qual alguns veem pedofilia e outros percebem a beleza do corpo infantil. Vários escândalos atestam isso: primeiro foi o episódio com as fotografias de Jock Sturges (que foi preso pelo FBI, em 1990), e o caso mais revelador, de Sally Mann, que fotografou seus próprios filhos em situações que podem ser descritas como ambíguas por uns e francamente provocativas por outros. Seriam os liberais, defensores da liberdade de expressão artística, obsessivos sexuais que **anseiam** pelo erotismo em toda parte (segundo o viés conservador)? Ou seriam os conservadores, arautos dos valores morais, os obsessivos sexuais que **enxergam** erotismo em toda parte (segundo o viés liberal)?

Mesmo nos Estados Unidos é difícil traçar uma linha entre os dois, inclusive no âmbito dos tribunais, onde a imputação de obscenidade é estritamente limitada pela jurisprudência, embora o “interesse imperioso do Estado” ou o “perigo claro e presente” — que por si só deveriam permitir a restrição da liberdade de expressão garantida pela Primeira Emenda — não sejam claramente definidos pelo Supremo Tribunal. Assim, os acusadores de Mapplethorpe, convencidos de que as imagens em questão eram nocivas, insistiam na “obviedade” de sua obscenidade; desse modo, contudo, perderam o processo para os defensores do artista e de sua obra, que foram

capazes de enfatizar a subjetividade dessa posição, ao passo que sustentavam a objetividade das qualidades artísticas das imagens.²³ Vejamos agora mais de perto um “caso” particular franco-americano que demonstra essa ambiguidade em vários níveis. Trata-se de uma imagem comissionada a Balthus, em 1993, para ilustrar os rótulos do vinho Château Mouton Rothschild, cuja empresa convida, todos os anos, um pintor contemporâneo para criar a estampa do impresso.

O desenho a carvão de uma garota nua não representou nenhum problema na França, enquanto nos Estados Unidos vários grupos uniram forças contra o que viram como um “pornô infantil”. Consequentemente, o distribuidor norte-americano dessa marca de vinho substituiu a imagem por uma faixa branca nas garrafas comercializadas. Num comunicado à imprensa, a baronesa proprietária da marca identificou isso como “censura” e se disse “consternada com o infeliz mal-entendido, nunca tendo imaginado que essa encantadora obra de arte pudesse ser percebida de maneira sexualizada ou relacionada ao ainda mais trágico problema global do abuso infantil.”²⁴

Até aquele ponto, as coisas pareciam claras do ponto de vista europeu: o puritanismo dos conservadores norte-americanos havia mais uma vez mostrado a cara, em detrimento dos liberais; mas a situação se revelaria um pouco mais complexa. Considere-se, nesse sentido, que a chamada circulada na imprensa norte-americana era ainda mais ambígua do que a imagem do rótulo: “A adolescente frágil e misteriosa desenhada para o Mouton Rothschild de 1993 parece encarnar a promessa, ainda secreta, de um prazer compartilhado”.

Além disso, não é possível determinar a qualidade da imagem em questão sem que seja considerado o seu contexto: deve um rótulo

.....
23 Ver HEINS (1993); PALLY (1994); SOULILLOU (1995); STEINER (1995). Para uma perspectiva histórica, ver BEISEL (1993). Para uma reflexão mais geral sobre os problemas que cercam a definição de pornografia, ver ARCAND (1991).

24 Edgar Roskis, “L'éthique et l'étiquette”. In: *Le Monde-Radio-Télévision*, mai. 1996.

de vinho ser apreciado como uma obra de arte, de forma puramente estética, ou, ao contrário, como uma simples imagem desprotegida pela mediação da arte? Mais precisamente, pode-se usar imagens assinadas por artistas para fins comerciais, particularmente se esses fins envolvem o estímulo dos sentidos, ao mesmo tempo em que se insiste na sua natureza artística e nega-se o caráter extraestético desse uso? Não seria uma tentativa de fazer uma omelete sem quebrar os ovos, quando “segredos” e “prazeres” são sugeridos por uma estratégia de *marketing* enquanto se nega, em nome da arte, a existência de qualquer ambiguidade? Nesse caso, o elemento artístico não tende a ser anulado, ou pelo menos obscurecido, pelo contexto? Em outras palavras, deve-se atribuir responsabilidade, no presente “caso”, ao puritanismo das ligas da virtude norte-americanas ou à dubiedade dos exportadores franceses do vinho, que se revelam hábeis em esconder virtuosamente a dimensão sensual e comercial da imagem por trás dos “direitos criativos”? Se há de fato obsessão puritana de um lado, não haveria também hipocrisia estética do outro? Ou ainda: a acusação de que os estadunidenses estariam sendo puritanos não representa, aqui, a própria interpretação enviesada francesa da reação a uma proposição que é objetivamente (se não intencionalmente) ambígua?

O fato é que os protestos contra a arte contemporânea em nome da moralidade sexual estão mais ou menos ausentes na França. Quando ocorrem, permanecem num estágio anedótico, ou menos coeso, sendo rigorosamente constrangidos no nível institucional pelo risco (moral) de serem acusados de censura — uma acusação muito mais grave do que a de incitação à devassidão. A raridade desse tipo de episódio pode ser amplamente atribuída à natureza das próprias obras; mas, nessa linha, a diferença entre as posições de vanguarda pode nos dizer muito sobre a comparação entre os dois países, ao passo que as transgressões características da arte contemporânea em cada país envolvem modalidades muito diferentes

de valores. Verifiquemos isso a respeito de outro valor frequentemente invocado em protestos morais: a religião.

Vimos nas estatísticas norte-americanas que a quantidade de protestos devidos ao caráter blasfemo de uma obra perdia apenas para aqueles ligados à obscenidade. Aqui reside outro nítido contraste com a França, onde foram registrados somente dois casos diretamente decorrentes da negação de subsídios em privilégio ao respeito pela vocação espiritual dos locais. Nessas situações, os projetos artísticos conceituais claramente não portavam intenções blasfemas, mas buscavam encontrar expressões modernas para a espiritualidade. Nos Estados Unidos, porém, as acusações de blasfêmia são frequentes e espetaculares: o exemplo mais proeminente foi *Piss Christ*, de Andres Serrano, integrante de um programa expositivo itinerante patrocinado pelo NEA, que provocou um verdadeiro escândalo nacional.

Como no “caso Mapplethorpe”, o artista optou por apresentar uma defesa inteiramente baseada na estética, sem reivindicar qualquer hostilidade ao catolicismo ou mesmo o direito à liberdade de expressão artística. Quando questionado sobre suas motivações e sobre a escolha do título da obra, ele respondeu: “Eu poderia usar urina para obter a bela luz que ela gera, e não deixar as pessoas saberem o que estão de fato vendo. Mas eu gosto de que as pessoas saibam o que estão vendo, uma vez que a obra opera em mais de um nível”. Um visitante ecoou esse sentimento num livro de visitação na Filadélfia, ilustrando mais uma vez a completa mudança para o registro estético, negando a presença de qualquer carga emocional no conteúdo da imagem: “Os líquidos usados para fazer as fotos criam certos efeitos e cores maravilhosos. Mas eu não entendo porque a natureza do fluido seja importante; acho uma composição simples e minimalista feita de branco e vermelho tão desinteressante quando é feita de tinta quanto quando é feita de leite e sangue. Para mim, cor é cor; não gosto de precisar olhar para a plaqueta ao lado da pintura para explicar o que estou vendo”.

Do lado dos opositores, as reações foram muito menos ambíguas. Os cristãos chegaram a organizar uma vigília à luz de velas em frente ao *Institute of Contemporary Art* (ICA) da Filadélfia durante a abertura da exposição. Isso possibilitou que manifestassem sua recusa inclusive de visitar a mostra, num ato de protesto contra o princípio em si das imagens expostas. Essa recusa foi interpretada pelos partidários da liberdade artística como prova do obscurantismo dos manifestantes, tendo em conta que eles conjecturavam sobre aquilo que sequer chegaram a ver.

Podemos notar que, diferentemente das questões estéticas sobre autenticidade artística, as reações éticas indignadas a imagens percebidas como blasfemas ou obscenas são relativamente desprovidas de nuances. O simples fato dessa obra ser mostrada foi interpretado por alguns como uma declaração de guerra contra o cristianismo (“Mostrar ‘Piss Christ’ tem pouco a ver com definições de arte ou financiamento federal de quaisquer obras ofensivas. A exibição dessa obra corresponde a uma guerra cultural contra o cristianismo e demonstra de que lado o ICA e, conseqüentemente, a Universidade da Pensilvânia se encontram”), sendo que sua única reivindicação à beleza foi condenada como ultrajante: “Como católico, me sinto indignado pela Universidade ter permitido que o ICA exibisse essa demonstração sacrílega de Jesus Cristo crucificado. Wendy Steinberg, coordenadora de relações públicas do ICA, descreveu essa fotografia como ‘muito, muito bonita — na verdade, quase reverente’. Ela não pode estar falando sério! A declaração de Steinberg demonstra claramente uma falta de sensibilidade religiosa e representa um tapa na cara de todos os cristãos.”²⁵

Ainda no registro ético, restam os episódios de reações às (raras) instalações que exibem animais vivos. Foi nessa direção que se deu

.....
25 Na história norte-americana, a ênfase da censura deslocou-se da blasfêmia (crítica à Igreja) e sedição (crítica ao Estado) à obscenidade, categoria que não aparecia na lei até o século XIX (HEINS, 1993, p. 16-19). Que a censura “puritana” da obscenidade seja uma invenção recente é prova da historicidade do “puritanismo”, que pertence menos à “cultura” norte-americana do que a um determinado momento de sua história.

um pequeno escândalo, em 1994, no Centre Pompidou, por ocasião do projeto do artista chinês Huang Yong Ping, no qual insetos e répteis de diferentes espécies coexistiam numa caixa de vidro durante o período da exposição. O simples fato de colocar insetos em exibição é capaz de despertar uma forma de repugnância que oscila entre o asco e a perturbação da consciência diante do sofrimento animal: “Eu nunca havia percebido o quanto os direitos dos animais me afetam até me deparar com a instalação de Campopiano. Isso é necessário? As formigas parecem felizes, mas os peixes precisam de espaço e os ratos cheiram mal” (livro de visita da List Visual Arts Gallery, Boston, 1989). As pessoas já sensíveis à causa dos direitos dos animais podem igualmente invocar a *Endangered Species Act* (Lei de espécies ameaçadas de extinção), como fizeram algumas delas na Bienal de Lion, em 1993, onde uma instalação de Annette Messenger, na qual pássaros empalhados apareciam fixados em lanças, desencadeou ameaças por parte de uma associação de defesa dos animais, pois um dos pássaros pertencia à lista de espécies protegidas. Em uma perspectiva similar, um visitante do Guggenheim Museum, depois de se queixar da falta de arte moderna comum, produzida pelos próprios novaiorquinos, acrescentou: “Além disso, se o pássaro de Rauschenberg for de penas verdadeiras, ele é ilegal, a menos que tais penas sejam de galinha ou que o artista seja um ameríndio [sic]”.

Um dos poucos episódios ocorridos nos Estados Unidos nessa linha não apresentou nada de particularmente norte-americano, pois também provocou reações na Bienal de Veneza. Em setembro de 1992, uma instalação que fazia uso de formigas vivas, intitulada *World Flag Ant Farm* (Bandeira mundial com colônia de formigas), do artista japonês Yukinori Yanagi, foi alvo de uma investigação instaurada pelo sistema de justiça italiano. A justiça pretendia deliberar se as formigas haviam “sofrido em nome da arte conceitual”. A investigação foi incitada por uma associação de vegetarianos alertada por um visitante da mostra que havia notado a presença

de formigas mortas na instalação, acusando a mesma de ser “pouco educativa, dada a falta do devido respeito à natureza e aos seres vivos. As formigas estavam morrendo porque sua vida altamente organizada tinha sido virada de cabeça para baixo”.²⁶ Essa mesma instalação, apresentada em 1995 no Wadsworth Atheneum, em Hartford, no estado de Connecticut, foi tema de uma carta bastante assertiva, encaminhada ao editor do jornal local, intitulada: “LIBERTEM AS FORMIGAS!”

Portanto, os “casos” são simultaneamente mais importantes, mais numerosos e mais homogêneos nos Estados Unidos, onde as causas são claramente identificáveis (religião no exemplo de Serrano, moralidade sexual no de Mapplethorpe e livre disposição do espaço público no de Serra); isso facilita a tarefa do analista diante de uma “guerra cultural” que concorre para um endurecimento ainda maior das questões e das demandas por recursos. Já a situação francesa é mais mutável, mais difusa e mais fragmentada. Em suma, a diferença essencial entre os exemplos de rejeição à arte contemporânea na França e das “guerras culturais” nos Estados Unidos reside no conteúdo dos protestos, que se liga ao grau de politização de suas formas de expressão.

Os registros éticos (moral sexual, religião, sensibilidade, direitos das minorias, equidade) e os registros cívicos (uso de recursos públicos, democracia, ideais) são muito mais frequentes nos Estados Unidos, enquanto na França os valores defendidos — quando não se referem à questão cívica dos gastos públicos — são mais frequentemente derivados de demandas purificadoras de proteção do patrimônio nacional, ou da exigência estética em defesa da autenticidade artística e das intenções simbólicas das

.....
26 “O trabalho consiste em quase 200 caixas de acrílico transparente preenchidas com areia colorida, cada qual representando uma bandeira nacional do mundo. As caixas são conectadas por tubos de plástico transparente. Uma colônia de formigas se move livremente por todo o labirinto, carregando grãos de areia de bandeira em bandeira até que os símbolos reconhecíveis evoluam para uma única bandeira universal — esse pelo menos era o conceito de Yanagi. O artista adquiriu uma colônia de formigas de um entomologista em Bassano del Grappa, no norte da Itália” (*Art News*, set. 1992).

obras, assim como de seus valores plásticos. As rejeições norte-americanas são mais comumente formuladas em termos de um julgamento **heterônimo** sobre o referente das obras, ou acerca de sua relação com o contexto, ao passo que as rejeições francesas tendem a depender de um julgamento mais **autônomo** sobre a pessoa do artista ou sobre a obra de arte em si.

O vácuo na gama de registros é particularmente flagrante nos Estados Unidos, onde a disparidade entre os valores estéticos e aqueles do mundo comum torna ainda mais evidente do que na França o problema do “diferendo”, no sentido atribuído ao conceito por Lyotard (1983) — isto é, conflitos não sobre avaliações baseadas em um mesmo registro de valor, mas sobre a escolha mesmo dos registros de valores mobilizados, tornando qualquer acordo improvável e, assim, fazendo de cada discussão a ocasião não de um consenso possível, mas de um aumento de dissensão (HEINICH, 1995a).

CONCLUSÃO

Resta apenas esboçar algumas hipóteses para elucidar essas diferenças como funções constitutivas de três dimensões explicativas: o objeto dos julgamentos (as obras), os sujeitos (os manifestantes) e o contexto, com as particularidades da cultura norte-americana. O que mais impressiona nas obras de arte que provocaram reações violentas nos Estados Unidos é que suas transgressões (próprias à maior parte da arte contemporânea) nada têm a ver com características formais, ou seja, com as fronteiras estéticas e cognitivas definidas pela história das artes plásticas (meios, materiais, modos de representação), e sim com as fronteiras morais, ou seja, com imagens voltadas à representação de atos ou temas proibidos (blasfêmia, sacrilégio, exibicionismo, sadomasoquismo).

Essa concepção, na qual a arte se torna tão mais válida quanto mais transgredir valores ordinários, é explicitamente expressa por pessoas comuns (“Se a arte não serve para provocar, então para que serve?”, alguém anotou no livro de visita da exposição de Serrano, na

Filadélfia) e por críticos ou historiadores da arte: “A melhor arte é frequentemente controversa, até mesmo conflituosa — radical tanto no estilo quanto no conteúdo. Presume-se que ela exista para questionar o *status quo*, para abalar nossa complacência, para provocar fortes reações”.²⁷

Se as rejeições “éticas” são muito mais numerosas nos Estados Unidos, isso se deve principalmente à abundância de oportunidades propiciadas pela produção artística desse país, ao passo que na França elas são extremamente raras. Entretanto, esse fato apenas desloca o problema para um estágio anterior, da instância da recepção para a da produção da arte.

Entretanto, voltando-nos para aqueles que praticam os julgamentos, ou seja, para os manifestantes, cumpre apontar que o método etnológico escolhido pelo presente estudo descartou qualquer identificação sociodemográfica que permitiria o cruzamento entre os tipos de reações, os valores invocados e as categorias sociais dos manifestantes (idade, sexo, escolaridade etc.).²⁸ Ainda assim, podemos estabelecer aquela que seria a principal diferença no matiz político dos manifestantes. Em ambos os países, eles podem ser de direita (conservadores) ou de esquerda (liberais ou progressistas): esse é um fenômeno relativamente recente e que concorre para turvar a questão, tornando qualquer abordagem dela ainda mais complexa; mas, nos Estados Unidos, aqueles que rejeitam a arte a partir de uma perspectiva de esquerda usam termos “políticos” (sem especificar se cívicos ou éticos) para expressar seus valores, defendendo os direitos das minorias ofendidas por representações degradantes dispensadas às mulheres ou aos negros. Na França, em contrapartida, aqueles que protestam desde a esquerda tendem a se expressar

.....
27 Ver Heins (1993, p. 117). O autor emprega a expressão “*flag art*” (arte de bandeira) para se referir ao “caso Tyler”, sugerindo que a transgressão de uma proibição é, por si só, suficiente para constituir um gênero de arte.

28 Para uma abordagem complementar a esta, e que leva em conta as determinações sociais e as diferenças culturais representativas das “fronteiras simbólicas”, ver Lamont e Fournier (1992).

em nome da autenticidade artística e contrariamente à academi-zação das políticas culturais.

É como se a lógica norte-americana tendesse a uma divisão permanente em facções constituídas de uma vez por todas, de modo que as diferentes posições, uma vez estabelecidas (a favor ou contra, liberal ou conservadora), não precisassem ser discutidas. Todos simplesmente defendem sua posição contra a facção adversária. Essa mesma lógica de compartilhamento de uma opinião coletiva, reiterada em lugar das opiniões pessoais, também é encontrada entre os profissionais da arte, quando estes defendem a teoria da “arte de ponta”, ou seja, a ideia de que, uma vez “ultrapassados os limites” por um artista, é necessário defendê-lo. O único critério significativo é a capacidade do artista de se manter na extremidade, flertando com o original, o inovador ou o vanguardista — sendo que o único papel do museu é ratificar a presença do artista no mercado.

Por outro lado, os profissionais franceses da arte praticariam o que se chama de “narcisismo das pequenas diferenças”, esforçando-se para promover uma arte mais interessante do que as demais, mais inovadora e com maior probabilidade de perdurar; mas, na França, o profissional estaria envolvido numa competição interna entre especialistas para lançar o melhor candidato, enquanto nos Estados Unidos trata-se principalmente de adotar uma posição *a priori* contra os tradicionalistas. E essa defesa da vanguarda assume um tom especificamente moral: uma vez que determinado artista é identificado como um autêntico inovador, é dever das instituições artísticas sustentá-lo, aconteça o que acontecer. O que denota menos uma questão de avaliação estética do que de compromisso moral.

Essa moralização das questões estéticas leva-nos à terceira dimensão explicativa: a do contexto cultural. Aqui, devemos escolher apenas três características para considerar as diferenças observadas. A primeira é a debilidade do registro estético nos Estados

Unidos, mesmo entre os adeptos da arte contemporânea. Na verdade, mesmo que alguém defenda a arte recorrendo exclusivamente a argumentos sobre beleza, e mesmo que a obra em questão jogue claramente com os afetos (vimos isso com os especialistas que deram seus testemunhos no julgamento de Mapplethorpe), a maioria coloca o problema em termos de “aperfeiçoamento moral”, reduzindo-o à sua dimensão ideológica. Por exemplo, a People for the American Way declara: “As artes e as humanidades são os meios que utilizamos para examinar a existência humana. Em todos os seus níveis, o governo deve procurar encorajar o desenvolvimento dessas expressões, furtando-se de suprimir qualquer ideia, assunto ou ponto de vista”. Esse tipo de moralização dos objetivos das políticas culturais soaria estranha na França, onde o mais provável seria falar de apoio às artes e de incentivo à cultura (isso levanta novamente o eterno mal-entendido franco-americano acerca do significado da palavra “cultura”, entendida tanto como a totalidade dos bens artísticos quanto como a totalidade das características de uma civilização).

Para os defensores norte-americanos da liberdade artística, não é nada estranho reduzir a criação artística à formulação de uma mensagem, muitas vezes tratando as obras como “palavras” ou “discursos”, além de identificar uma obra artística como a “expressão” de ideias ou opiniões.²⁹ Mesmo os partidários mais fervorosos da liberdade artística estão muito distantes da autonomia da arte

.....

29 “Em grande parte, as obras criativas são constitucionalmente protegidas em função do papel crítico que exercem em uma sociedade que valoriza a autonomia individual, a dignidade e o desenvolvimento. A expressão artística não apenas fornece informações e comunica ideias; também expressa, define e nutre a personalidade humana. A arte fala às nossas emoções, ao nosso intelecto, à nossa vida espiritual e também à nossa vida física e sexual. Os artistas celebram a alegria e o desamparo, mas também enfrentam a morte, a depressão e o desespero” (HEINS, 1993, p. 5). Esse ponto de vista é confirmado pelos tribunais: “Ninguém contesta seriamente a proposição de que a obra de um artista está suficientemente imbuída de elementos de comunicação e, desse modo, se enquadra no escopo da Primeira Emenda. A proteção da Primeira Emenda não se limita às ideias. O caso marcante de *Cohen v. Califórnia* estabeleceu que a Primeira Emenda protege a expressão que apela tanto às emoções quanto ao intelecto” (HOFFMAN, 1990, p. 126).

enquanto algo com fim em si mesmo. Aqui surge novamente uma notável diferença, desta vez não entre os Estados Unidos e a França, mas entre os intelectuais estadunidenses e franceses. Esse não é um conflito entre certa visão estética (arte tradicional) e outra (a vanguarda), nem mesmo um “diferendo” entre estética e ética, mas um conflito entre determinado código ético (valores morais tradicionais) e outro (liberdade de expressão).

Essa minimização das questões estéticas não somente pelos adversários, mas também pelos próprios adeptos da vanguarda, adquire forma mais concreta na generalização que uma observadora francesa pode extrair dos conflitos norte-americanos: salvo raras exceções, os conflitos dizem respeito a obras com pouco interesse estético, indignas de tanta exasperação. Esta é, naturalmente, uma questão de viés estético: quando se pensa que uma obra tem pouco valor artístico, já que tudo o que ela faz é representar temas ou atos que seriam chocantes na realidade (com base em seu referente no mundo comum — um ponto de vista evidentemente não compartilhado pelos franceses, sejam especialistas ou amadores), então o problema deixa de ser a necessidade de apoiar Mapplethorpe, Serrano ou Serra quando eles são atacados, transferindo-se para a questão de se eles devem ser subsidiados ou exibidos.³⁰

-
- 30 Devemos tomar essa relegação das preocupações estéticas ao segundo plano como um aspecto do puritanismo? Max Weber formula uma hipótese semelhante: “No que diz respeito à oposição entre a forma e o conteúdo dos objetos de arte, Max Weber enfatiza que ‘todas as religiões redentoras sublimadas se interessam apenas pelas coisas e atos que podem ser importantes para a redenção, e não para sua forma’. Esta última, ao contrário, se torna tão mais indiferente do ponto de vista religioso, senão totalmente desvalorizada, quando remetida ao acidental, a um registro estranho ao do sentido. Nesse caso, parece que a cumplicidade entre arte e religião permanece possível somente enquanto o criador se esconde detrás de sua criação, com sua criação permanecendo no registro do ‘saber-fazer’. Se a significação da obra é transformada, se emerge a noção de que uma criação artística está atrelada às suas formas, então surge o conflito entre uma esfera artística que se percebe como criadora de sentido e uma esfera religiosa que se considera ameaçada no próprio território que outrora monopolizava.” (BOURETZ, 1996, p. 151-153).

Essa relação com a percepção estética pode ser estendida a ponto de incluir a questão mais geral da ficção. Essa é, de fato, uma segunda característica “cultural” que, aos olhos franceses, parece algo particularmente norte-americano: isto é, um ponto de vista pouco preocupado com a autonomia da representação, de modo que a imagem acaba reduzida ao seu referente, a ficção à realidade e a arte à vida comum. Daí a impressão de que a ironia, a capacidade de jogar com diferentes enquadramentos da experiência, quase não tem espaço em um ambiente cultural tão profundamente preocupado com as coisas tomadas pelo valor de face, no qual a distância entre a representação e a realidade importa tão pouco que um músico pode se recusar a tocar uma peça musical por esta projetar a imagem negativa de um animal. Mesmo os teóricos liberais permanecem abrigados nesse paradigma de percepção, inclusive quando sua intenção é criticá-lo: para denunciar a ilusão indiferenciada da realidade, os defensores da liberdade de expressão promovem uma concepção de representação atrelada à ideia de um reflexo da realidade — como se a ficção, por sua vez, pudesse surgir apenas do imaginário e não da realidade, ou a arte da estética e não da política.³¹

Esse “literalismo de esquerda” está no cerne do feminismo radical, o qual, seguindo Catherine McKinnon e Andrea Dworkin, exige que as publicações pornográficas sejam proibidas por envolverem não apenas imagens, mas também atos.³² Nessa perspectiva, uma imagem sadomasoquista é tratada como uma dupla redução: do imaginário ao real e do real ao simbólico:

.....

31 “A noção equivocada, tão comum entre os defensores da censura, de que as imagens, ideias e histórias mostradas na tela grande (ou em qualquer forma de arte) realmente **causam** as difíceis e dolorosas realidades da sociedade moderna, em vez de refletir, confrontar, protestar ou examinar essas realidades” (HEINS, 1993, p. 43).

32 O argumento de McKinnon, que é de ordem legal, volta à posição de que a pornografia não pode ser respaldada pela Constituição norte-americana sob a rubrica da liberdade de expressão: a pornografia deve ser ela mesma (por causa de seus efeitos diretos) qualificada como um crime; não é uma ideia, nem uma ficção, nem uma representação: é um ato criminoso. Não é nem o espetáculo da discriminação contra as mulheres: ela é a discriminação em si mesmo e, enquanto tal, deve ser proibida” (ANGENOT, 1995, p. 20). Ver também FASSIN (1993) e FEHER (1993).

IMAGINÁRIO	REAL	SIMBÓLICO
imagem	mulheres oprimidas	opressão das mulheres
“código”	“enquadramento primário”	interpretação
fantasia	relações de poder	política

Aqui chegamos ao cerne dos problemas colocados pelo “politicamente correto”.³³ Esse movimento combina uma lógica “literalista” de desficcionalização e hipersimbolização (qualquer enunciado sobre um item é tomado como referência à totalidade da qual esse item é parte) com uma lógica “comunitária” de pertencimento a pequenos grupos (a essa comunidade é imediatamente atribuída autoridade para controlar, por meio de seus representantes, qualquer representação feita dela). No entanto, esse literalismo é criticado até mesmo nos Estados Unidos, inclusive por feministas, que sustentam o fato de o imaginário não ser real, apontando para as muitas formas pelas quais o literalismo de esquerda paralisou os liberais.³⁴

Resta saber se é o compromisso moral que torna tão difícil a diferenciação entre os registros e o distanciamento estético, ou se é a dificuldade em dissociar as estruturas que leva à hipermoralização da experiência (HEINICH, 1990). Em qualquer um dos casos, descobre-se nesse ponto de vista uma questão intrínseca aos problemas colocados pela arte contemporânea, com variações de enfoque, uma vez que eles incidem tanto no modo “arte” (apreciação estética)

33 Apesar do cuidado que se deve tomar ao utilizar esse conceito. Como Eric Fassin precisamente observa: “Francês para os norte-americanos, norte-americano para os franceses, o politicamente correto é sempre estrangeiro em essência. Está sempre associado à imagem do outro intelectual” (1994, p. 34).

34 Ver Pally (1994) e, como aqui, Steiner (1995, p. 60): “A hostilidade atual dispensada à arte de nomes como Mapplethorpe não pode ser explicada simplesmente em função do fundamentalismo conservador. Os esquerdistas estão exercendo um tipo de pressão similar no sentido de considerar a arte enquanto um discurso do mundo real. [...] Se os liberais estão irritados com os fundamentalistas de direita, eles tendem a ser paralisados por extremistas feministas e de minorias que se engajam em tal literalismo”. Sobre as combinações entre a direita conservadora e a esquerda multiculturalista, ver Robert Hughes (1993, especialmente p. 199). Sobre diferentes interpretações de assédio sexual, ver o trabalho de Abigail Smith [ausente da bibliografia de Heinich].

como no “enquadramento primário” da ação ou do assunto representado (moral, cívico, funcional, econômico).

Podemos interpretar esse fenômeno, nos termos de Goffman (1974), como um problema de assimilação de muitos quadros de referência: os “modos” (“chaves”) parecem ser sistematicamente reduzidos a “enquadramentos primários” pelos detratores; inversamente, na medida em que os defensores enquadram algo na categoria “arte”, eles não supõem que essa atribuição possa ser revogada, ou que pelo menos a obra possa ser entendida de forma diferente por outros, ou em outras circunstâncias, ou mesmo que o seu tema seja lido a partir de outras perspectivas. A afirmação “é arte”, portanto, transcende uma afirmação ontológica, tornando-se uma avaliação que tende a proteger o objeto de qualquer disputa futura (SCHAEFFER, 1996). Tanto para os defensores como para os detratores, é difícil relativizar, admitir a pluralidade de registros, enquadramentos ou relações com o mundo. E essa dificuldade, sem dúvida, também contribui para o mal-estar da observadora francesa que se depara com situações em que teria problemas para escolher um “campo”, porque o campo que defende a arte e luta contra a censura lhe parece enraizado em questões com pouca relevância, como a defesa das leis morais ou os direitos das minorias.

Uma terceira característica da “cultura” norte-americana, ao menos para uma observadora francesa, refere-se à relação entre o público e o privado e, mais precisamente, à extensão do espaço público. As possibilidades de debates públicos são, como vimos, maiores nos Estados Unidos do que na França, o que explica em alguma medida as diferenças na natureza do material coletado em cada país e, também, nos métodos aplicados. Além disso, os problemas de financiamento público — um fator marginal que apenas se soma à indignação na França — são centrais nos Estados Unidos.³⁵ Parece

.....
35 Arthur Danto resume as quatro combinações possíveis entre financiamento público e censura: (1) nem financiamento nem censura: a posição dos adeptos do mercado e dos defensores da liberdade de expressão (liberais no sentido francês); (2) nenhum financiamento, mas censura: a posição dos conservadores e de algumas feministas; (3)

provável que não existiria controvérsia nos Estados Unidos caso não houvesse financiamento público, enquanto na França podemos ver a indignação sendo expressa até mesmo em galerias privadas, onde a autenticidade artística ou o adequado reconhecimento do mérito artístico deem a impressão de estar sob ataque.³⁶

Assim, o controle civil dos auxílios públicos concedidos à arte contemporânea é muito forte nos Estados Unidos, com o corolário do silêncio dispensado a qualquer questão que não envolva financiamento público. Isso significa que não existe escolha entre as duas abordagens mencionadas na introdução — voltada à arte contemporânea ou voltada ao uso de recursos públicos, uma vez que elas são complementares e mutuamente exclusivas. A primeira é mais francesa e a segunda, mais norte-americana.

Em conclusão, a extensão das controvérsias para o espaço público (e, portanto, a vocação para “casos” públicos) é mais claramente pronunciada nos Estados Unidos do que na França, mas apenas se recursos públicos estiverem em jogo. Na França, a conduta privada pode resultar em controvérsias virulentas sempre que um valor considerado universal estiver envolvido. Ao mesmo tempo, os protestos nos Estados Unidos são mais frequentemente dominados por grupos do que por indivíduos. Lá, a defesa de direitos tem maior probabilidade de se basear em lutas contra o racismo e o sexismo. Já na França, trata-se mais comumente de defender a equidade para os artistas, no sentido de seus direitos morais.

Correlativamente, os temas das controvérsias norte-americanas tendem a não ser autônomos, e sim relacionados a questões **heterônomas**, ou seja, a aspectos que afetam a sociedade em geral (notadamente por meio de regras morais), enquanto na França os temas são mais especificamente sobre arte, com suas questões autônomas,

.....
financiamento, mas não censura: a posição dos liberais em geral; (4) financiamento e censura: a posição do NEA.

36 Esse é o tema de *Art*, peça de Yasmina Reza com longas temporadas em Paris e Nova York. A peça analisa como a compra de uma pintura minimalista perturba completamente o relacionamento entre três amigos íntimos.

referindo-se a aspectos universais que ultrapassam o quadro de qualquer sociedade.

Por fim, o problema da autenticidade, vinculado às qualidades do artista, revela uma forma diferente de “ascensão da generalidade” ocorrida nos Estados Unidos, onde a capacidade do artista de conferir expressão objetiva a experiências comuns é valorizada em detrimento de sua expressão subjetiva, criticada como narcisista. Do lado francês, a demanda por autenticidade está diretamente ligada às ideias de interioridade e originalidade, qualidades indispensáveis para “autenticar” o processo artístico, valorizando a singularidade e garantindo sua ligação a uma experiência universal situada além dos limites de qualquer “cultura”. Assim, vemos como as diferenças entre a França e os Estados Unidos se baseiam em variações nos modos como se dão as mudanças do particular para o geral: do privado para o público, no que diz respeito ao contexto das controvérsias; do indivíduo ao grupo, no que tange aos temas das controvérsias; e do subjetivo ao objetivo, quando se trata dos artistas.³⁷

REFERÊNCIAS

ANGENOT, M. L'esprit de censure: Nouvelles censures et nouveaux débats sur la liberté d'expression. *Discours social/Social Discourse*, Montréal, v 7, n. 1-2, p. 7-61, 1995.

ARCAND, B. *Le jaguar et le tamanoir: anthropologie de la pornographie*. Québec: Boréal, 1991.

-
- 37 Traduzido para o inglês por Debra Keates. Gostaria de agradecer a Denise Fasanello, Brian Goldfarb, Arfus Greenwood, Tobbie Falk, Julie Melby, Elizabeth Weinberg, Martha Wilson (Nova York), Milena Kalinovska, Katy Kline (Boston), Andrea Miller-Keller (Hartford), Jennifer Dowley, Ann Green, Marisa Keller (Washington), Carrey O'Eagle, Judith Tannenbaum (Filadélfia). Este projeto foi apoiado pela Fulbright Foundation, pela seção de serviços culturais do Consulado da França em Nova York, pelo Departamento de Sociologia da Universidade de Princeton, pelo Groupe de Sociologie Politique et Morale da École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris), e pelo Centre National de la Recherche Scientifique. As seções francesas foram elaboradas com a ajuda da Delegação de Artes Plásticas do Ministério da Cultura da França e da associação ADRESSE. Agradecemos também a Eric Fassin, Michel Feher, Peter Meyers, Jacques Soullillou, Ari e Vera Zolberg.

ARTISTIC FREEDOM UNDER ATTACK. Washington: People for the American Way, 1994.

ARTISTIC FREEDOM UNDER ATTACK. Washington: People for the American Way, 1995.

ARTISTIC FREEDOM UNDER ATTACK. Washington: People for the American Way, 1996.

BECKER, C. Private fantasies shape public events: and public events invade and shape our dreams. In: RAVEN, A. *Art in the Public Interest*. New York: Da Capo Press, 1989.

BEISEL, N. Morals versus art: censorship, the politics of interpretation, and the victorian nude. *American Sociological Review*, Thousand Oaks, v. 58, n. 2, p. 145–162, 1993.

BOLTANSKI, L.; THÉVENOT, L. *De la justification: les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard, 1991.

BOLTON, R. (ed.). *Culture Wars: documents from the recent controversies in the arts*. New York: New Press, 1992.

BOURDIEU, P. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

BOURETZ, P. *Les promesses du monde: philosophie de Max Weber*. Paris: Gallimard, 1996.

CHAVE, A. C. Minimalism and the Rhetoric of Power. *Arts Magazine*, New York, v. 64, n. 5, p. 44–63, 1990.

DESROSIÈRES, A. *La politique des grands nombres: histoire de la raison statistique*. Paris: La Découverte, 1993.

DOSS, E. *Spirit poles and flying pigs: public art and cultural democracy in american communities*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1995.

DUBIN, S. C. *Arresting images: impolitic art and uncivil actions*. New York: Routledge, Chapman and Hall, 1992.

FASSIN, E. Dans les genres différents: le féminisme au miroir transatlantique. *Esprit*, Ann Arbor, v. 196, n. 11, p. 99–112, 1993.

FASSIN, E. 'Political Correctness' en version originale et en version française: un malentendu révélateur. *Vingtième Siècle: Revue d'histoire*, Lyon, n. 43, p. 30–42, 1994.

- FEHER, M. Erotisme et féminisme aux Etats-Unis: les exercices de la liberté. *Esprit*, Ann Arbor, v. 196, n. 11, p. 113-131, 1993.
- GOFFMAN, E. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. New York: Harper & Row, 1974.
- HEINICH, N. *Ouvrage d'art, oeuvre d'art: le public du Pont-Neuf de Christo ou comment se faire une opinion*. Paris: Association Adresse, 1986.
- HEINICH, N. L'art et la manière: pour une 'cadre-analyse' de l'expérience esthétique. In: GOFFMAN, E. *et al. Le parler frais d'Erving Goffman*. Paris: Minuit, 1990.
- HEINICH, N. Framing the bullfight: aesthetics versus ethics. *The British Journal of Aesthetics*, Oxford, v. 33, n. 1, p. 52-58, 1993.
- HEINICH, N. Les colonnes de Buren au Palais-Royal: ethnographie d'une affaire. *Ethnologie française*, Berlin, v. 25, n. 4, p. 525-541, 1995a.
- HEINICH, N. Esthétique, symbolique et sensibilité: de la cruauté considérée comme un des Beaux-Arts. *Agone*, [S. l.], v. 13, p. 15-55, 1995b.
- HEINICH, N. *The glory of Van Gogh: an anthropology of admiration*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- HEINICH, N. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Minuit, 1997a.
- HEINICH, N. Entre oeuvre et personne: l'amour de l'art en régime de singularité. *Communications*, Berlin, v. 64, p. 153-171, 1997b.
- HEINS, M. *Sex, sin, and blasphemy: a guide to america's censorship wars*. New York: New Press, 1993.
- HOFFMAN, B. Tilted arc: the legal angle. In: JORDAN, S. *et al.* (ed.). *Public art controversy: the tilted arc on trial*. New York: ACA Books, 1987.
- HOFFMAN, B. Law for art's sake in the public realm. In: MITCHELL, W. J. T. (ed.). *Art and the Public Sphere*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- HUGHES, R. *Culture of complaint: the fraying of America*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- JORDAN, S. *et al.* (ed.). *Public art public controversy: the tilted arc on trial*. New York: ACA Books, 1987.
- LAMONT, M.; FOURNIER, M. Introduction. In: LAMONT, Michèle; FOURNIER, Marcel (ed.). *Cultivating differences: symbolic boundaries and the making of inequality*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p. 1-17

- LYOTARD, J. *Le différend*. Paris: Minuit, 1983.
- MITCHELL, W. J. T. (ed.). *Art and the public sphere*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- PALLY, M. *Sex and sensibility: reflections on forbidden mirrors and the will to censor*. Manassas: Hopewell, 1994.
- RAVEN, A. (ed.). *Art in the public interest*. New York: Da Capo Press, 1989.
- SCHAEFFER, J. *Les célibataires de l'art: pour une esthétique sans mythes*. Paris: Gallimard, 1996.
- SOULILLOU, J. *L'impunité de l'art*. Paris: Le Seuil, 1995.
- STEINER, W. *The scandal of pleasure: art in an age of fundamentalism*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- URFALINO, P.; VILKAS, C. *Les Fonds régionaux d'art contemporain: la délégation du jugement esthétique*. Paris: L'Harmattan, 1995.
- WEYERGRAF-SERRA, C.; BUSKIRK, M. (ed.). *The destruction of tilted arc: documents*. Cambridge: MIT Press, 1991.