

A ARTE QUE DOMA O OLHAR

Na contramão desta comunidade invisível, o que predomina hoje é uma obsessão do « pôr em comum » para fabricar novas singularidades. Temos aí uma figura convencional da utopia : a comunidade artística (embora o adjetivo seja ele também objeto de suspeição) funda-se numa partilha idealizada dos saberes e dos lugares de exposição para abrir um espaço comum. Em vez de visar à realização da obra, como finalidade lógica do trabalho artístico, o que prevalece é sempre esse famoso adágio “estar juntos” para conduzir um projeto, para garantir maiores chances de acesso ao olhar do público.

A idéia que podíamos ter da soberania de uma obra, da sua potência em expressar « uma negatividade sem uso » (Maurice Blanchot) não se justifica mais, uma vez que os modelos discursivos da sua interpretação lhe conferem o reconhecimento da sua função social e cultural, e a certeza da sua consagração. Aliás, a idéia de obra não parece mais apropriada, antes tratar-se-ia de um trabalho, de um processo pelo qual aquilo que o artista faz é também o fruto de uma reflexão prévia sobre o sentido social e político da arte. Por serem chamados a explicar publicamente suas intenções, a demonstrar sua obstinação em fazer sentido, os artistas desenvolvem sua própria crítica ou recorrem a críticos que lhes forneçam uma metalinguagem lisonjeira. O traçado desta encenação pública da reflexão sobre o sentido da arte define a forma atual de uma *epistemologia da estética*. Esta une as modalidades de reflexão sobre a arte às finalidades sociais e políticas que lhe são atribuídas, integra a crítica como procedimento de legitimação, faz da sensibilidade (a percepção estética) um puro produto de inteligibilidade através de uma conceitualização dos objetos de criação assim como do próprio ato de criar. O que causa surpresa é a satisfação comum produzida pela partilha de um sentido já instituído: sem o envelope de uma retórica convencional, uma obra (tomada “trabalho”) perderia o alcance universal da sua potência criadora.

Diante da produção maciça da arte, como pode o olhar continuar a ser captado pela singularidade de uma obra? A escolha das criações artísticas feita pelos museus e galerias parece orientar maneiras apreciativas, produzir preferências, consagrar certas referências que determinam gostos, mas aquilo que permanece subtraído ao olhar não tem existência pública. Qualquer indivíduo praticando aquilo que costuma ser chamado de arte encontra-se coagido a buscar uma apresentação pública daquilo que ele faz. O olhar do outro lhe é necessário mesmo se não está em busca de algum reconhecimento. Os dispositivos de visibilidade pública da arte são organizados de tal forma que resulta quase sempre obrigatório passar através de redes constituídas, através de instituições, pois o olhar dos amigos não basta. Sem essa obstinação em impor a sua obra no espaço público, o artista está conde-

nado a fechar-se na esfera da sua própria criação. E para ter sucesso, para criar os meios da sua visibilidade, ele deve ser capaz de significar a singularidade da sua obra no indiferenciação geral provocada pela produção maciça da arte.

Vamos supor que, pelo contrário, o olhar do outro não tenha realmente nenhuma importância. A apresentação pública de um trabalho artístico apenas seria o início de um longo processo de reconhecimento, sendo o olhar do outro apenas um pretexto para enunciar a necessidade de se ter um público. Pode ser que esta busca de um olhar do público seja pura conformidade, atrás da qual se esconde o único temor obsessivo de permanecer sozinho e desconhecido. E para o artista já reconhecido, o olhar do outro só interessa na medida em que seja o olhar de alguém igualmente conhecido. Não há vínculo a priori entre o prazer de fazer, o prazer da criação e a necessidade imperiosa de mostrar aquilo que foi feito. Este vínculo está associado a uma convenção social que obriga o artista a pensar que, caso sua obra não seja vista, esta obra não tem existência pública. O olhar do outro deixa de implicar, nesse sentido, o ato de ver já que coincide com a única exigência do reconhecimento cuja regra é simples : quanto mais o que o artista faz for visto, quanto mais este artista será reconhecido.

Essa demanda por uma visibilidade cada vez maior leva a um exibicionismo que passa a ser o meio de uma conquista do reconhecimento. O artista precisa dar sinais ostensivos da sua presença ao mundo para não ser esquecido. E na massa dos nomes de artistas, o dele, o seu nome próprio, deve ser lembrado para ser pronunciado enquanto referência. Ao tornar-se mais importante do que seu trabalho oferecido à vista, seu nome repetido, mil vezes ouvido, significa que ele foi visto e notado, que não se deve esquecê-lo. O que ele fez ilustra seu poder em constituir-se como referência. O que fez se torna prova da sua consagração. O que fez deixou de ter maior importância para o olhar do outro uma vez que a enunciação do seu nome supõe justamente que já se saiba o que realizou. O que faz entra na categoria do « déjà vu », e ao artista que persegue no entanto a sua obra, só falta mostrar que esse « déjà vu » continua de fato sendo, ao longo do tempo, a garantia de um rastro indelével da sua notoriedade. Se não tivesse sendo portado por algum “déjà vu”, aquilo que se oferece à vista nem acessaria à possibilidade de ser visto. Isto é o drama do artista desconhecido que, por sua vez, tenta desesperadamente expor.

É dizer que, no quadro da organização institucional da visibilidade da arte e da sua consagração pública, o ato de olhar não precisa mais existir. A percepção estética está relegada ao segredo incommunicável das emoções cuja partilha comunitária se torna um mistério. Mais do que nunca, é uma prática solitária, fora da cena pública, para não dizer obscena. Aproxima-se do trabalho solitário do artista que, sendo desconhecido, cansado de buscar o reconhecimento, continua no entanto a sua obra

sob o olhar do outro que se tornou estranho a ele mesmo pela ausência de acesso à cena pública. Uma vez que a massa de pessoas que pratica aquilo que ainda chamamos de arte aumenta incessantemente, cada um por seu lado tenta dar-se sinais minimalísticos do reconhecimento público através de exposições esporádicas. Pode-se imaginar que no futuro, haverá mais gente escrevendo do que gente lendo, mais gente pintando do que gente olhando pinturas...Tal hipótese deveria minar o princípio mesmo do reconhecimento apesar das regras de seleção que este impõe. Surge uma comunidade invisível de criações individuais. Uma comunidade que [se] ignora a ela própria, que não precisa exhibir-se através da existência de grupos, uma comunidade que nasce de uma convivência narcisista involuntária.

Na contramão desta comunidade invisível, o que predomina hoje é uma obsessão do « pôr em comum » para fabricar novas singularidades. Temos aí uma figura convencional da utopia : a comunidade artística (embora o adjetivo seja ele também objeto de suspeição) funda-se numa partilha idealizada dos saberes e dos lugares de exposição para abrir um espaço comum. Visando a evitar a engrenagem institucional, tal comunidade será vivenciada como temporária, e é deste aspecto efêmero que irá surgir a vitalidade dessas novas singularidades. Em vez de visar à realização da obra, como finalidade lógica do trabalho artístico, o que prevalece é sempre esse famoso adágio “estar juntos” para conduzir um projeto, para garantir maiores chances de acesso ao olhar do público. Esta idealização da abertura de um espaço comum nas práticas artísticas contemporâneas seria o resultado de uma reação contra o imperativo do renome individual no mercado da arte? Para tentar compreender como a referência a um trabalho “em comum” se substitui àquela da obra individual, nos parece necessário considerar alguns mecanismos determinantes na história da arte contemporânea.

“Fazer evento”

No Jornal de um dia só que criou no domingo 27 de novembro de 1960 Yves Klein dá o seguinte título a uma fotografia: « O pintor do espaço se joga no vazio! » Essa fotomontagem recebe freqüentemente o título « O pulo no vazio». Este pulo mítico ocorreu no dia 19 de outubro de 1960. O artista foi recebido pelos seus companheiros judocas numa grande lona azul esticada acima da calçada. Mas este mesmo pulo no vazio também tem outro título : a obsessão da levitação. Na fotografia, vemos então o artista voar em direção ao céu. « Levado por um impaciente desejo de paraíso que anula os efeitos mortíferos do tempo e inverte a lei da gravidade universal, ele paira, com um sorriso de embriaguez, de felicidade nos lábios, suspenso para a eternidade entre céu e terra.»¹ Aquele que olha para fotografia é incitado a ver o artista como um santo e um martírio a caminho da desmaterialização. Alguns

chegam a deduzir que a prática artística é destinada a ocupar o lugar da prática religiosa através da criação de rituais semelhantes, realizados em tempo real, para fazer o evento. É verdade que a redenção sempre é uma finalidade atribuída a esses gestos *événementiels*² em que o autor arrisca a própria vida. Se um homem pendurado num elástico se joga de cima de uma ponte, de um helicóptero ou da Torre Eiffel, iremos considerar que este risco extremo ao qual se submete só diz respeito a ele, somente ele, enquanto que quando um artista faz uma performance na qual adota posturas extremas, diremos que seu ato diz respeito a todos porque ele se sacrifica pelos outros. Desde que pratica, para assim dizer, as categorias do excessivo, do horroroso, do vergonhoso, o artista ganha o nome de redentor. Yves Klein era um cristão, sua obsessão da levitação sugere a ressurreição, a ascensão, a Assumpção, até mesmo o êxtase...

Fazer evento é marcar um sentido original. Também é a possibilidade de exaltar o nascimento do sentido que se mede ao absurdo do sentido. Circulo vicioso: tal absurdo do sentido adquire sentido e faz escola... A velha discussão em torno do “fim das vanguardas” lembra como a vanguarda morre, sem render-se, é verdade, com suas “próprias mãos”, quando a brecha que abriu se torna a origem de uma escola. Sua potência de ruptura já configura um modelo de transgressão dos valores e das representações culturais, ela cria uma tendência que dará numa escola. A vanguarda só poderia ser localizada retrospectivamente? Donde este paradoxo: quando é reconhecida como tal, sua faculdade de antecipação já se cumpriu. Parece ter ficado longe atrás a época em que a violência da crítica para com as ideologias se exhibe enquanto vontade de potência de uma transmutação dos valores. Contudo, desde aquela época, o processo de institucionalização tem se desenvolvido através de uma integração daquilo que lhe “põe em risco”. Pode-se duvidar então de qualquer crença persistente na subversão.

Nos anos 60-70, a famosa apologia da “liberação do significante” promovia uma resistência à predeterminação do sentido, uma luta da significância contra a tirania dos significados. Naquela época, na criação artística, o significante advinha de um evento determinante, estava destinado a tornar-se um significado de referência. No dia 19 de novembro de 1971, Chris Burden se faz executar em Santa Ana. Esta performance, tomada como uma ação escultura, devia distinguir-se de uma representação teatral: a bala tinha realmente penetrado na parte carnuda do braço e saído do outro lado. O exemplo de tal *event* demonstra que todos os elementos de uma escultura tradicional estão reunidos, com a dimensão do tempo de sobra, do tempo real. Mas esse tempo imediato do evento, este tempo da significância acaba inscrevendo-se num processo de referência como se a potência do “événementiel” tivesse que “fazer rastro”.

Porque foi outorgada tamanha importância a esta categoria do “*événementiel*” ? Fetichizado, o evento pareceu dar um impulso primeiro ao pensamento, mas seu papel se esgotou porque apenas servia de refletor, fornecendo cópias conformes de uma realidade já construída. De tanto responder ao único princípio de reflexividade, acabou perdendo sua capacidade de possibilitar uma certa figuração do advir. Quando falamos agora em não-evento, deixa-se entender, consensualmente, que não há mais nada que aparente fazer evento. Fabricado para a opinião pública, o evento não acontece mais tal como ele é, tal como uma irrupção do real, ele é um produto das mídias. Os dispositivos da sua interpretação são tão conhecidos que perde, antes mesmo de surgir, seu potencial de sideração. A repetição midiática dos eventos cotidianos, em resposta ao princípio mesmo da atualidade, impõe a figuração de um tempo contínuo, tal qual uma sucessão sem fim daquilo que aconteceu. Nada pode acontecer capaz de transtornar o exercício moral dos dispositivos de interpretação, com sua ladainha especular. Com esta maquinaria, deixa-se de esperar do evento que provoque uma ruptura das representações usuais que a midiaticização sustenta incansavelmente.

Ora, o poder da equivalência do sentido que fecha o pensamento em si próprio resulta em grande parte da impossibilidade, para qualquer evento, de “fazer infração”. Há décadas, os artistas tem associado o evento à expressão de um pensamento imediato sobre a arte. Como se representasse a possibilidade ideal de escapar dos modelos da criatividade. A performance designa, de algum modo, esta vontade de ultrapassar a pura construção espetacular de um ato, ou de um gesto, significantes, exibindo a supremacia do *événementiel* enquanto tensionar do pensamento. O desafio é de situar o nascimento do sentido naquilo que acontece em tempo real, ao contrário dos dispositivos de interpretação que, por sua vez, sempre impõem uma significação prévia. No decorrer do tempo, o evento determinante torna-se no entanto um significado de referência entre os quais, o mais famoso continua sendo o urinol, a fonte de Marcel Duchamp. Conserva a lembrança de uma surpreendente antecipação do pensamento, o qual se encontra consagrado pela incrível repetição mimética, implícita ou não, paródica ou não, que tem suscitado. Tido como irreduzível, o evento é uma garantia da aventura plástica de uma forma de conceptualização, oferece a aparente liberdade de desarmar qualquer procedimento de reflexividade através da conservação ostentadora da sua literalidade. Sua ambigüidade toda está nisso: suspende o processo de reflexividade ao mesmo tempo em que o assume.

Se o corpo passou a ocupar, nas práticas artísticas recentes, um lugar tão importante, é que o próprio corpo parece garantir melhor a visão do imediato *événementiel* ao passo que torna significativa o modo de conceptualização daquilo que encena. A performance corporal apresenta, em tempo real, uma colisão

entre a literalidade do evento e a atualidade imediata de um pensamento. Este pretende antecipar e suspender simplesmente o próprio ato da representação. Será esse o “sentido teórico maior” da performance? No entanto, a intervenção artística ao visar “fazer evento”, aplicando assim a regra a mais evidente da mídiatização, perde simultaneamente a irredutibilidade do seu ato pois responde a um simples critério de apreciação. Aquilo que não terá a capacidade de “fazer evento” deixará de ter existência uma vez que, desprovido de efeito de visibilidade, a possibilidade mesma do *événementiel* de sua incongruência, não tem mais lugar. Resulta impossível para o artista escapar desta ordem da reflexividade que se impõe como processo de resolução de um enquadramento semântico e institucional do ato artístico. Desde os anos de 1960, as modalidades de conceptualização envolvidas nas diferentes práticas artísticas revelam o quanto esta circunscrição do sentido – ilustrada pela multiplicação das interpretações as mais sofisticadas de toda obra de arte – acaba constituindo um verdadeiro desafio. Até hoje, qualquer resposta a tal desafio parece enredar pela auto-reflexividade, isto é uma forma de conceitualização que se auto-engendra e se afirma como tal na sua manifestação *événementielle*.

Tomando o exemplo da obra intitulada *Nouveau labyrinthe pour Nantes* de Dan Graham, Buren insiste mais particularmente sobre um fato preciso: uma obra que, num museu, exerce um papel crítico sobre os hábitos de percepção que temos no espaço urbano perde totalmente sua potência subversiva quando instalada na própria cidade, numa praça, pois se confunde com a “mediocridade ambiente”. Se a extração e a exposição no espaço do museu de diferentes elementos do espaço urbano captam a atenção, a singularidade de uma obra no espaço urbano não pode ser pensada da mesma maneira do que num museu; ela não está exposta somente ao olhar público, está vinculada às relações que ativa com o meio. « Além do que, a estética, voluntariamente emprestada - inclusive seus materiais - daquela que nos cerca cotidianamente, não consegue mais valer-se do contraste imaculado que a galeria ou o museu lhe ofereciam.»³ Os eventos criados por artistas, no espaço público, nos anos 60-70, provocavam transtornos nos hábitos de percepção, no decorrer estável das representações coletivas. Doravante, se tudo está destinado a “fazer evento”, não há mais nada que o seja. Em vez de produzir rupturas de percepção, a arte contemporânea exposta propõe ao público um arsenal de representações, uma lista de possibilidades. E as grandes retrospectivas carregam-se, ao fazer evento – da lembrança do evento original, o qual fica mitificado em memória dos conflitos ideológicos da época. Quando uma retrospectiva da obra de um grande artista contemporâneo mostra ao público a trajetória da sua criação, compreende-se bem que se trata de uma época – e que esta pode ser tida como revoluta – , constata-se também que o

museu é o fim lógico desta reflexividade que dobra qualquer figura do evento à sua pura conservação. Poder-se-ia imaginar que, desta cenografia, renasçam, ao fio de uma *démarche* retrospectiva, as intenções originais do artista, as aventuras da sua conceitualização *événementielle*? Sem dúvida, aí encontra-se novamente a função ilusionista do museu: este retorno a uma pureza original da intenção criadora e da realização de um projeto.

Segundo Buren, « no museu, pode-se dizer, para encurtar, que o objeto na maior parte das situações se mostra sozinho e que ele mesmo é o acento sobre o qual toda a atenção é posta.”⁴ O museu é concebido pelo arquiteto para que o objeto ou a obra sejam expostos na sua própria majestade, sem nenhum “parasito visual”. No espaço urbano, o cenário é fundamentalmente diferente pois “a poluição visual” alcança aí seu cúmulo. Contudo, as mesmas pessoas olharão para as obras no espaço urbano e freqüentarão os museus. Por hábito, certamente verão as obras nas ruas e nas praças como costumam vê-las no museu. Muitos jardins públicos são destinados, a partir da época da primavera, a apresentar obras de arte como se estivessem se transformando em museus ao ar livre. Desejada ou não, a autonomia da obra continua sendo um pressuposto que pertence à ordem da percepção estética em geral. Embora o espaço arquitetônico do museu reforce esta autonomia da obra, cabe ressaltar que esta é a priori o fruto de um hábito mental, maltratado, é certo, pelas artes da rua. « Na minha visão, diz Buren, o espaço público tem entre suas virtudes, aquela de reduzir ao nada todas as veleidades de uma autonomia qualquer da obra que aí está exposta »⁵ Se o próprio museu enquanto espaço reservado oferece as condições essenciais desta autonomia, isso não impede que no espaço público, uma obra deveria ter o poder de desafiar hábitos do olhar ou ainda aquilo que Buren considera como “um desgaste do olhar”. O morador da cidade, mesmo não tendo muita “disposição para ver” por causa de seus hábitos, pode descobrir por acaso no espaço público uma obra de arte, cuja aparição inusitada faz evento, pelo menos naquele instante em que seu olhar a encontra.

O que Buren denuncia, não é o museu enquanto tal, é a maneira em que a instituição do museu provocou hábitos nos artistas – e mais particularmente esta hábito de trabalhar para expor obras num espaço definido para um público específico. Onde a dificuldade em se conceber uma arte, no espaço urbano, que não se reduza à implementação das obras mas tente, pelo contrário, pensar o lugar, tratar o próprio espaço. Aquilo que o museu protege antes de tudo, é o meio conceitual da arte. Pelo contrário, o espaço público põe em risco o poder conceitual da obra de arte pela sua banalização ornamental, muitas vezes a despeito da vontade dos artistas. Nos anos de 1970, no apogeu de uma abordagem semântica da cidade, dizia-se que as obras de arte e de arquitetura faziam “signo”, que se ofereciam

como signos urbanos, signos de referência, semelhantemente aos monumentos históricos. Se passearmos hoje numa cidade, essas obras que percebemos, sejam elas por nós conhecidas ou não, representam uma *ordenação simbólica de estereótipos conceituais*. Enquanto tais, não provocam transtornos em nossos hábitos de percepção, as olhamos como se fizessem parte de uma retrospectiva museográfica a céu aberto. Reféns da distribuição espacial das obras, a cidade parece destinada a garantir, para o olhar muitas vezes indiferente de seus habitantes, a dinâmica temporal da sua própria reflexividade.

Segundo François Barré, Buren pensa que não há obras se não houver lugar. A obra e o lugar formam uma mesma e única coisa. Ao criar “uma estética da tensão”, Buren situa-se numa “dialética da paisagem”. Pôr em perspectiva a produção de um vínculo no espaço urbano seria o signo de uma mudança fundamental das modalidades de intervenção artística no espaço urbano. Se “aquilo que faz vínculo, é o próprio lugar”, não se trata mais de implementação de uma obra mas sim de um verdadeiro trabalho efetuado no espaço público, um trabalho, poder-se-ia dizer, de configuração territorial. Ainda segundo François Barré, « Buren fundou a « arte in situ ». É o equivalente do presente como “modo de pensar” a nossa relação ao mundo na ausência do futuro. Um presente eterno. Igualmente, a *estética relacional* (Nicolas Bourriaud) prevalece entre os jovens artistas com esta maneira de “pensar sobre o mundo” que acontece na vizinhança, e portanto num lugar. Também se constitui como maneira de “abrir um espaço comum”. O artista contemporâneo aparece como um substituto mágico à perda do político. A chamada para que se crie vínculo, através de todos os artifícios da proximidade, tem se tornado, há um certo tempo já, uma aposta da gestão política das cidades. Se por um lado os terapeutas da vida social esforçam-se em cumprir sua missão trabalhando o vínculo social, por outro, os artistas passaram a realizar uma função social que inicialmente não lhes cabiam, trabalhando a proximidade, a relação, a mediação. Esta produção do vínculo no espaço público sanciona a atual subordinação de uma estética da vida cotidiana para fins políticos no intuito de preencher o atual déficit da representatividade.

Dizer que o “fazer vínculo” visa a “criar lugar” parece ser uma evidência. Distinguindo-se do espaço indiferenciado, o lugar reencontra seu teor simbólico através da potência dos relacionamentos que induz. Depois de criado, o lugar está destinado a sustentar uma permanência do vínculo. Quando o artista está convidado a criar um lugar, fica envolvido num verdadeiro processo político e social que transmuta o arbitrário da sua criação em operação cultural. Se os arquitetos repetem que “a cidade precisa de regras”, os artistas tratam de aperfeiçoar uma certa ordem introduzindo um desregulamento controlado no espaço urbano. A arte está predestina-

da à realização de uma estetização do político como já dizia no seu tempo Walter Benjamin. Devemos portanto continuar acreditando que a hipotética liberdade política do artista se deve em primeiro lugar à inutilidade da sua arte? Quem trabalha num “espaço servindo” continua mesmo assim sendo um artista? Fernand Léger também dizia que os artistas que trabalham na cidade são artistas médios, e que não devem considerar-se verdadeiramente como artistas. A reivindicação da inutilidade absoluta – “a arte nunca pode estar ao serviço de algo” – seria não só a condição pelo menos instituída da liberdade de criação e da própria arte, como também a origem de uma interrogação sobre a relação entre a estética e o político.

Este papel político da arte provoca um equívoco constante para a percepção sensível da obra. Esta aparece, implantada no espaço urbano, como um evento cumprido, como o resultado de uma idéia determinada e circunscrita. Sempre se pode supor que os olhares postos nela – o ritmo das múltiplas olhadinhas – persistem em dar-lhe vida, mas o poder da conceitualização consiste antes de tudo em significar uma finalização – o fim de uma *démarche* –. Por isso, a indiferença do olhar ou a vadiagem da visão continuam sendo uma chance inesperada para a visualização da criação artística. Se a cidade se reduzisse ao reflexo de seu “meio conceitual”, tornar-se-ia o santuário da reflexividade. O olho do *flâneur* seria definitivamente capturado por este ordenamento espetacular cuja simbólica visual condenaria o olhar à sua petrificação.

A valsa do conceito

O ato do artista, este ato corporal que dá sentido ao evento já é o fruto da sua conceitualização. Pode-se dizer que este ato produz um “efeito de significância” porque é um conceito “realizado”. É exatamente nesse sentido que a “arte corporal” e a “arte conceitual” acabam sendo uma só. Com a *action painting*, Jackson Pollock foi o artista pioneiro que, ao dirigir suas ações para o material que manipulava, problematizou a relação entre a concepção estética de uma intenção determinada e o ato em si. O ato do artista não seria nada além da consequência desta predeterminação conceitual? O que chamamos hoje de tendência “ação” da arte conceitual define-se como atividade de um artista trabalhando, efetuando uma pesquisa a partir da manipulação de materiais que inclui a duração. A forma *événementielle* só adquire sentido na medida em que o tempo é, por assim dizer, projetado, tal como o paradoxo de uma coincidência entre imediato e duração.

Na sua famosa cena « *como explicar quadros para uma lebre morta* », Joseph Beuys vale-se dos campos de força, os objetos impondo-se por eles mesmos, sem precisar de uma “aliança dos contrários” como para os surrealistas. Uma fria doçu-

ra. A simbolicidade passa a ser esta potência da dimensão simbólica que se realiza por si própria, muito aquém ou além das intenções de determiná-la. E o conceito confere forma a esta simbolicidade, em oposição com seu uso habitual como representação acabada, ou até mesmo morta. O que seria esta concepção visual? Usa-se hoje a palavra “percept” para designá-la, mas ignora-se com isso a ausência viva de uma resolução desta tensão entre o corporal e o conceitual. Se a expressão do sensível nasce da conceitualização, se não a antecede, nem por isso pode ser reduzida a um puro produto da nossa inteligibilidade. O que Joseph Beuys chama de « suprasensível » só pode se manifestar sob o modo ativo, virulento, de um campo de forças inerente à própria conceitualização. Caso contrário, o conceito apenas é um espectro – o cadáver do sensível.

Segundo Nietzsche, « cada palavra torna-se imediatamente um conceito pelo fato que, justamente, não deve servir de lembrança para a experiência original, única e completamente singular da qual nasceu, mas deve adaptar-se também a inúmeros casos mais ou menos semelhantes, ou dito de outra forma, com todo rigor, jamais idênticos, portanto, a uma multidão de casos. Todo conceito nasce da identificação do não-idêntico. »⁶ O que a arte conceitual visa é o nascimento do conceito, como formalização do supra-sensível, antes que este passe a exercer uma função de universalismo do pensamento. Também é o nascimento da forma conceitual como evento da prática artística. Compreende-se assim porque a arte corporal pode ser uma arte conceitual: a *démarche* consiste, a partir do corpo na experiência artística, em revelar o que acontece com o conceito e, com isso, pôr em abismo o próprio conceito para fazer emergir a intuição primeira que antecede sua constituição. Prevalence aquilo que está “em potência” no conceito em oposição ao processo resolutório de uma circunscrição semântica que caracteriza o uso habitual dos conceitos.

Uma releitura atual desta época dos anos 60-70 permite considerar como a forma subversiva da arte, na sua manifestação conceitual, traduzia-se por uma negação virulenta da ordem espetacular e especulativa das sociedades modernas. Esta forma subversiva não poderia ser reduzida exclusivamente ao jogo dos conflitos ideológicos da época. Nascia da vontade objetiva de uma verdadeira desmontagem ou de uma inversão da reflexividade que se impunha como modelo único de gestão das sociedades modernas. A arte conceitual teria aberto uma brecha nos dispositivos especulativos convencionais desta ordem espetacular que Guy Debord chamava de « sociedade do espetáculo ». Os eventos provocados por artistas investiam-se de um sentido determinante, político, social e cultural, que pode hoje parecer ingênuo mas que, nas décadas de 60-70, e até depois, não eram. Quando Joseph Beuys lança seu projeto de plantio de 7000 árvores na cidade de Kassel, é numa perspectiva de evolução cujas implicações políticas visam a transformar a sociedade pela arte. Ao criar as



condições de perpetuação e de regeneração da vida na terra, Joseph Beuys aparece como um artista pioneiro da ecologia na Alemanha. As 7000 árvores irão alternar com 7000 pedras basálticas no ritmo de uma pedra, uma árvore. O artista impõe publicamente uma concepção bipolar da escultura: a coluna monolítica representa uma forma de eternidade, a árvore evolui como símbolo das trocas.

Ao propor seu Erdtelefon, Joseph Beuys dizia : « interpretar este telefone não me interessa ...O que me interessa, são as forças que estão em jogo. » A *démarche* conceitual de tais práticas artísticas tenta sempre se situar na origem da reflexividade para abalar a ordem especular e especulativa. Agora, fica difícil acreditar que esta origem da reflexividade possa ser realizada através do « ato artístico » quando este já caiu na armadilha da sua midiatização. Se uma performance ainda pode aparecer como ato de conceitualização, sua significação já lhe é dada antes que possa arriscar a emergência de um sentido possível. A inteligibilidade simbólica que a performance envolve torna-se prova do domínio da reflexividade em vez de abalar seus efeitos. Toda criação artística contemporânea – quando esta se apresenta como ato político e social – afirmando uma distância da representação, sinaliza, em vez de expressar as intenções subversivas do artista, um domínio superior da reflexividade. Pois, a função institucional da arte que predomina – esta função política de terapia do social – consagra tal domínio da reflexividade ao predeterminar o sentido conceitual do trabalho artístico.

A forma *événementielle* do conceito, esta forma que faz coincidir um ato de criação com a afirmação soberana do pensamento, seria apenas um sonho? Agora, já ficou claro que o trabalho do artista é simultaneamente uma reflexão sobre a arte, uma reflexão que se quer crítica. O que está em jogo não é apenas a busca de legitimidade política e social da obra, mas também a sobrevivência à morte da arte pelo formalismo da sua conceitualização. A estética tornou-se o campo do discurso operacional de tal sobrevivência. E toda a conceitualização da criação artística reduziu-se progressivamente ao cumprimento de procedimentos de legitimação pública do papel assumido pela arte na vida social e cultural.

O olhar público

No verão de 2003, na França, o fechamento compulsório dos festivais teria deslançado uma crise da cultura ? A exibição cultural de verão tinha se tornado um hábito, pertencia àquela lógica patrimonial que permite pensar que a sobrevivência de uma cidade, em todas as regiões, depende na sua maior parte, de manifestações espetaculares que atraem multidões. Além das questões corriqueiras de desenvolvimento econômico que incitam os lugares, por menores que sejam, a



receber sua cota de turistas, trata-se da “saúde mental” das regiões. A cultura forja o mais ativo vínculo implícito entre o local e o mundial. Ninguém se arriscaria a criticar esta forma cultural da mundialização, esta forma que permite que o lugar pulverize os limites da sua circunscrição. De repente, há uma ruptura. Os programas que eram renovados todo ano no ritmo imperturbável da sua reprodução são anulados por razões que, embora sejam compreensíveis, deixam transparecer a fragilidade do papel político outorgado à cultura.

Podíamos nos alegrar dessa consagração viva de um « todo cultural », pensar que a dinâmica da criação artística só podia amplificar-se, revelando o quanto as sociedades contemporâneas conseguem oferecer uma verdadeira partitura territorial dos prazeres apropriados graças à exposição da sua diversidade cultural. Isso tudo acabou, a « clientela de bom gosto » que sabe exatamente onde vai, em que momento deve ir, não sabe mais onde pode ir e deve dar-se por vencida. Atrás da aparente estratificação do seu papel, parcialmente determinado pela repartição dos públicos, a cultura é disputada entre função econômica e função social. Esta crise momentânea anunciou, aquém das razões enunciadas, a indeterminação salutar deste papel. O próprio poder público, capaz de provocar uma catástrofe dessas em pleno verão, parece demonstrar que não sabe muito bem o que fazer com a cultura. Devemos portanto acreditar que a exibição cultural ficou doente, de repente ? Enfim, uma verdadeira brecha na ideologia sempre atual da sociedade do espetáculo. Uma brecha provocada pelos próprios atores sem que se trate mesmo assim de um suicídio. Pelo simples fato que a morte da cultura, como a da arte, já ocorreram há muito tempo !

A inovação cultural busca a superação dessa sociedade do espetáculo. Pode estar enganada, construir as piores ilusões, mas seguramente, a exacerbação da exibição cultural, com as bruscas rupturas que provoca, com os efeitos de saturação dos quais sobrevive, abre o caminho para utopias. A inovação artística manifestar-se-ia, ao que parece, em lugares mais indeterminados, seguindo o ritmo mesmo da explosão dos espaços culturais. Novos territórios têm sido oferecidos ao público, com os espaços industriais *en friche*⁷, as docas, os prédios abandonados que reencontram uma “segunda vida” graças à cultura. A cada bienal de Veneza, milhares de metros quadrados do Arsenal são investidos para uma exibição infinita de criações, proposições, trabalhos que demonstram o quanto a arte contemporânea está mais do que nunca “viva”, quanto traduz a atual virulência dos questionamentos humanos. O cenário do espaço *en friche* aparece como sendo o teatro mental idealizado do vínculo entre a criação artística contemporânea e a metamorfose das sociedades. A visibilidade de tudo que se faz, este acúmulo que descobre em si mesmo sua própria finalidade, comprovam quanto “a própria arte está *en friche*.”

Mesmo quando o espectador fica dubitativo, ouve dizer que “isso tem pelo menos o mérito de existir”. Aquilo que se oferece ao olhar, neste “gigantesco laboratório de criação” é a demonstração de uma liberdade fantástica da inovação criadora. Os efeitos de massa provocados por tamanha exibição sustentam as ilusões de uma democracia utópica, fundada no idealismo de uma sinergia das criações artísticas. Este “estado de epifania” da arte exalta o valor universal da subjetividade criadora ao inscrevê-la no teatro da sua expressão inicial, incerta, neste teatro simbolizado da melhor forma por esses “lugares indeterminados” (os quais acabam, é claro, deixando de sê-lo). Mas a inovação artística também pode ser medida pelo risco da insustentável evanescência da própria criação. Diante de tamanha massa de obras, perdura sobre tudo a impressão de uma efervescência global. Esta não deixa de confortar aqueles que não acreditam na arte. Como lembrar nomes? É impossível interrogar a esta regra do conformismo estético sem parecer inculto: apreciar aquilo feito no mundo das artes consiste, antes de tudo, em dominar nomes mais ou menos conhecidos. O reconhecimento das singularidades só pode acontecer a partir desta superabundância da produção cultural que cega tanto o amador mais ou menos avisado quanto o profissional da crítica. Uma vez que as idéias que conduzem as experiências artísticas se parecem cada vez mais ou se conceitualizam da mesma maneira, a distinção constitui mais do que nunca o fruto de uma “boa” legitimação institucional.

Ao exercer mais discretamente sua função social nas cidades, certas experimentações artísticas escapariam então desta exibição cultural? Consistem sobretudo em “produzir vínculo social”, em praticar “a arte da reparação urbana” através do confronto com a própria realidade social. Esta linguagem metafórica demonstra, de maneira igualmente ostensiva, a utilidade terapêutica da arte numa sociedade preocupada por esta fabricação visível do vínculo social. Não se trata mais da arte nos museus mas da arte no espaço público. E esta arte, coletiva ou não, muitas vezes proclamada “arte cidadã”, torna-se um procedimento público salutar contra a degradação das relações sociais. Em suma : uma democracia em ato da criação artística julgada capaz de renovar as relações sociais pelo acesso de todos a uma cultura viva. Porém, este “trabalho social” dos artistas precisa, ele também, de visibilidade para expor sua legitimidade no desenvolvimento cultural.

A singularidade das experiências propostas perdendo qualquer possibilidade de ser notada encontra-se reduzida exclusivamente à questão da notoriedade, a qual depende do aumento da visibilidade pública. Ou cabe considerar que a exibição cultural acabará produzindo algo capaz de superá-la? Segundo Jacques Rancière, « a revolução estética, é em primeiro lugar a glória do banal». Com a moda contemporânea da paixão pelo banal, « toda criação tem um valor, basta reconhecê-lo». Restabelece-se então a possibilidade de uma distinção em nome da valorização das singula-

ridades quaisquer. Esta expressão é pelo menos paradoxal: como pode uma singularidade existir sem ser reconhecida? É impossível dissociar a emergência de uma singularidade, mesmo que seja qualquer, do tradicional reconhecimento institucional. Mesmo quando a vontade de “se fazer um nome” na massa das obras expostas deixa de ser determinante, a dinâmica da criação experimental continua submetida à sua própria normalização institucional. E as dimensões políticas da criação artística ainda estão atreladas aos dispositivos institucionais que regem os procedimentos de reconhecimento público dos artistas.

Para definir a relação entre a estética e a política, Jacques Rancière funda sua interpretação nas maneiras em que figuras de comunidade encontram-se esteticamente desenhadas”. Diz ele que «o importante é que, é no nível do recorte sensível do comum da comunidade, das formas da sua visibilidade e do seu agenciamento, que surge a questão das relação estética/política. É a partir daí que se pode pensar as intervenções políticas dos artistas, desde as formas literárias românticas da decifração da sociedade até os modos contemporâneos da performance e da instalação, passando pela poética simbolista do sonho ou a supressão dadaísta ou construtivista da arte.»⁸ Esta idealização de uma partilha do sensível pela emergência das figuras de comunidade que resultaria dos diversos modos de intervenção artísticas faz do político o horizonte, ainda que aparente ser incerto, da estética. Tal idealização se contrapõe a uma *estetização do político* na era das massas (Walter Benjamin). Permite pelo contrário acreditar que o político pode escapar à sua estetização e, conseqüentemente, sustenta a hipótese da singularidade como modalidade de resistência à *estetização generalizada*. Significa dizer que os artistas se saem bem !

Foram muitas as denúncias do excesso de estética, formuladas em nome de um moralismo político por artistas preocupados em exhibir publicamente seu papel social. Sua concepção ética, deixa de ser a relação à regra e portanto à ordem moral de uma sociedade da qual seguiriam transgredindo ostensivamente as convenções morais e passa a ser um dever cívico cumprido através da produção do vínculo social. Em algumas décadas, haveria sido operada uma curiosa passagem da subversão para a terapia do social. Este papel de benfeitoria do artista suscetível de adotar diferentes maneiras de proceder para atender a uma hipotética demanda social, satisfaz o moralismo cívico ambiente e parece oferecer, simultaneamente, a possibilidade de um vínculo entre ética e estética. A incompatibilidade entre o julgamento moral e o julgamento estético que, desde o final do século 18, atribui à imaginação criadora uma parte irredutível de liberdade em função da sua ausência de finalidade ética, desapareceria em prol de uma necessária participação da arte contemporânea às benfeitorias salvadoras de uma humanidade em crise. Friedrich

von Schiller escrevia em seu Fragmento sobre o Sublime : « Eis aí porque o julgamento estético nos deixa livre e nos exalta e nos transporta: é que somente a idéia desta faculdade de querer de uma forma absoluta, somente esta idéia de aptidão moral, já nos dá consciência de uma vantagem manifesta sobre a sensibilidade; é que a simples possibilidade de liberar-nos dos entraves da natureza já é uma satisfação que nos adula em nossa necessidade de liberdade. Eis porque o julgamento moral, pelo contrario, nos faz sentir constrangimento e humilhação : é que em relação a cada um dos atos voluntários que apreciamos assim, nos sentimos, em relação à lei absoluta que deve reger a vontade em geral, numa situação de inferioridade mais ou menos marcada, e que o constrangimento, em que a vontade se encontra reduzida a uma determinação única que o dever exige dela, está em contradição com o instinto de liberdade que é o próprio da imaginação.»⁹ Se o julgamento moral nos constrange ao responder à exigência da razão “que quer que se aja conforme à lei moral”, o julgamento estético, por sua vez, somente pode atender o interesse da imaginação, de “se liberar de todas as leis e de jogar livremente o seu jogo.»¹⁰ Ora, o novo moralismo da criação contemporânea consegue juntar a decência ética com a liberdade da imaginação pela exaltação legítima do papel social e cívico da arte.

E tal aliança entre a ética e a estética conforta intensamente a *estetização do político* pela representação pública do compromisso social dos artistas que, ao realizar sua função de promotores do imaginário coletivo, encarregam-se do dever da sociedade. Seu trabalho representa o bem da comunidade e sua *démarche* pública consiste em convencer do bem fundado de sua intervenção no espaço público para combater as inúmeras razões da angústia e esconjurar os riscos de morosidade coletiva. Pois é de fato a exibição desta utilidade social que se sustenta em tamanho poder da estetização. É isso com que sonhavam os artistas do século 20, uma fusão entre a arte e a vida. Aí está a realização do seu sonho: o imperativo social (que também é um imperativo moral) segundo o qual sempre se deve cumprir um papel positivo no espaço público tornou-se atualmente “l’art de vivre” por excelência. Este positivismo conquistador com vocação social tem se tornado tão necessário politicamente, que os artistas são chamados a banir toda forma excessivamente negativa da sua própria violência crítica.

Na forma contemporânea da democracia, a manifestação festiva da arte impôs-se como expressão privilegiada da soberania das massas. Uma vez que a potência crítica das massas está condenada a submeter-se aos modelos impostos pela representatividade política, a festa cristalizaria o resíduo irreduzível de uma soberania popular. Esta se encerraria em uma réplica controlada da sua manifestação festiva como no molde de uma jubilação coletiva obrigatória. Se pensarmos que



uma sociedade se apreende no espelho dela mesma para melhor dominar seu futuro, acredita-se então que a reflexividade é o signo desta evolução porque permite conceitualizar cada vez melhor a realidade social. Ora, a festa seria esse momento em que a soberania das massas, na sua fragmentação em comunidades, se apreende no espelho dela mesma para gozar do seu próprio reconhecimento. Nessas condições, não pode inquietar o sentido institucional que lhe é outorgado, uma vez que cumpre a transcendência das contradições sociais e políticas ao favor desta reflexividade conquistadora. Sempre será bem-vinda porque, ao figurar como evento previsto ou imprevisto, apresenta-se como sendo a única aventura da comunidade.

Seria então pura ilusão acreditar que a festa é uma manifestação singular da essência da comunidade? Filósofos e sociólogos recorrem a uma verdadeira taxionomia de conceitos designando aquilo que pensam que seja esta essência: “o estar-com”, “o estar-juntos”, “a co-existência”... Esta ontologia da forma comunitária que implica um vocabulário cujo manejo sutil provoca um constante “efeito de transcendência”, tornou-se uma garantia “atestada conforme” à compreensão de tudo que “o espírito comunitário” representa na vida social. Esta riqueza conceitual inesgotável que possibilita tantas acrobacias intelectuais parece confirmar o quanto, em toda manifestação que envolve a comunidade, se encontra colocado a eterna questão do “nós”. Segundo alguns filósofos, não poderíamos pensar este “nós” enquanto “nós”¹¹. Sociólogos e antropólogos contentar-se-iam em produzir um discurso especulativo cujo único efeito seria redobrar a extraordinária capacidade espetacular das sociedades modernas. A filosofia, por sua vez, pretenderia interrogar a “compreensão pré-ontológica” operando no aparecimento do “nós”, o que lhe valeria manter seu lugar de prestígio fora do processo usual da reflexividade. Deste ponto de vista, a sociologia apenas desenvolveria uma ontologia “barata” lançando mão de uma conceitualização aviltada, emprestada da filosofia. O que prevalece, em última instância, é a reflexão encenada pela festa enquanto qualidade ostensiva do “estar-juntos”. Haveria portanto tanta complacência intelectual na análise contemporânea do “estar-juntos” quanto auto-satisfação pública na obrigação consensual em fazer festa.

De modo geral, a análise teórica contemporânea, embora o recuse, legítima as representações as mais comuns do sentido da comunidade, da « sociedade do espetáculo » como se estivesse tratando de sua essencialidade. Ora trabalha na superfície ao falar em rituais e tribos, ora opera na profundidade desenvolvendo um discurso ontológico. Em ambos casos, redobra, na superficialidade ou na essencialidade, os dispositivos de representação cultural que refletem a emergência das manifestações comunitárias. A questão da sua « compreensão pre-

ontológica » não pode ser separada deste contexto de especularidade. A não ser que se continue acreditando que a ontologia constitui uma saída quando « a sociedade do espetáculo » alcança seu mais alto grau de aperfeiçoamento na pura reflexividade.

A estética e a política associam-se na aprendizagem de uma partilha das emoções. Em campo, nos espaços urbanos da periferia, os artistas criam *dispositivos de reflexividade* que envolvem a intervenção da população como se fossem capazes de determinar o momento e a qualidade das emoções coletivas. Nos sistemas totalitários, sabe-se o quanto as emoções coletivas podem ser provocadas, gerenciadas, controladas porque são representativas de uma coesão estética das massas. No funcionamento desses dispositivos de reflexividade na democracia liberal, as emoções também são produzidas, porém é de uma maneira mais sutil, como se o indivíduo pudesse acreditar que lhe cabe a escolha de senti-las ou não. Ao aprender a partilhar emoções, o indivíduo é chamado a redescobrir um sentimento de comunidade. A arte no espaço público cumpre uma vocação de pacificação porque se exhibe a si própria enquanto “produtora de vínculos”. Mais do que a arquitetura, a arte seria o representante idealizado da democracia em ato, como se a “partilha do sensível” que impulsiona pudesse ser a condição primeira da experiência emocional de um sentimento de comunidade.

Sempre é possível mostrar retrospectivamente como a mudança das práticas artísticas se deu em acordo com as transformações da vida social e política e como a arte exerceu ao mesmo tempo sua potência de antecipação utópica nos conflitos ideológicos. Hoje, uma vez que a democracia não é mais experimentada na vida política mesma, pode sobreviver através da imagem do entusiasmo comunitário espelhada pelas manifestações artísticas no espaço público ou essa assunção estética realizada pelas grandes festas urbanas. O que traz o gozo não é mais o espetáculo enquanto tal mas sim a própria potência especular enquanto garantia da auto-satisfação democrática. O sentimento de comunidade passa a ser um objeto de construção. É inteligível a tal ponto que o poder público, qualquer que seja sua tendência, pode fazer dele um produto de gestão cultural e social. « Fazer vínculo », é tentar restabelecer a “vida comunitária” tida por constitutiva da democracia. A finalidade desta *démarche*, que aparece em muitas experiências culturais e artísticas, seria de reencontrar a qualidade originária de uma partilha comunitária do sensível em cada procedimento de reflexividade, em cada construção desses dispositivos especulares que possibilitam que as pessoas se apreendam “no espelho delas mesmas” para vivenciar enfim seu sentimento de comunidade “perdido” ou “ocultado” atrás dos modelos totalitários do consumo liberal. Eis a manifestação contemporânea da *estetização do político*.

Henri Pierre Jeudy é filósofo, pesquisador do CNRS, coordenador da equipe francesa do acordo de cooperação CAPES-COFECUB "Territórios Urbanos e Políticas Culturais", publicou em português, entre outros livros (traduzidos em vários países): *Memórias do Social* (Forense, 1990), *A sociedade transbordante* (Fundamentos, 1995), *A ironia da comunicação* (Sulina, 2001), *O Corpo como Objeto de Arte* (Estação Liberdade, 2002), *Espelho das cidades* (Casa da Palavra, 2005) e *Corpos e Cenários Urbanos* (Edufba, 2006).

Notas

- ¹ Jean-Michel Ribettes, Yves Klein contre C.G.Jung, p.30, La lettre volée, Bruxelles, 2003
- ² N. D. T.: Événementiel: adjetivo formado a partir do substantivo événement (evento), designa uma forma de arte orientada para tocar um público alvo que « situa o nascimento do sentido naquilo que acontece em tempo real ».
- ³ Daniel Buren, A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ? p.68 Sens et Tonka, Paris 2004
- ⁴ Daniel Buren, op. cit., p.69.
- ⁵ Daniel Buren, op. cit., p.74
- ⁶ F.Nietzsche, Vérité et mensonge au sens extra-moral, p.p 14-15, Babel, Actes Sud, La Tour d'Aigues, 1997.
- ⁷ N.D.T.: En friche: terrenos e espaços outrora ocupados por atividades que foram abandonadas.
- ⁸ Jacques Rancière, le partage du sensible, p.p 24-25 La fabrique, Paris, 2003
- ⁹ Friedrich von Schiller. Du sublime, p.109 Editions Sulliver, tradução A.Régner, Arles, 1997
- ¹⁰ Friedrich von Schiller, op. cit. p.109.
- ¹¹ Jean-Luc Nancy, Etre singulier pluriel, Galilée, Paris 1996