

Stéphane Huchet¹

Sem fim... **finalidades da arte**

Endless...
ends of art

Sans fin...
finalités de l'art

Resumo

Nossa relação crítica, inicial, com a instalação nos ensina como a alegoria funciona ainda como vetor contemporâneo da significação. Consciente da sobrevivência das categorias tradicionais, intentamos entender o jogo metamórfico das permanências, apostando na força que a arte sempre teve de cruzar o passado e o presente. Contra o dogma que faz do novo o motor da arte, afirmamos que suas finalidades rompem raramente com motivações originárias já presentes, por exemplo, na teoria antiga da arte: “fins” diversos e transtemporais como a manifestação de uma ideia, o devir-vivo da imagem, a glorificação do artista, até o desejo de seu próprio “fim”! Ao mesmo tempo histórico e teórico, o jogo com o “fim” é uma dialética paradoxal de morte e transfiguração. Esses conceitos desafiadores funcionam como tensores produtivos: Alberti, Vasari, De Chirico, Malévitch, Kosuth, Meireles, Kaprow, Vik Muniz, são algumas das referências que ritmaram trinta anos de pesquisa.

Palavras-chave: História da arte. Alegoria. Instalação. Ideia artística. Fim.

Abstract

Our inaugural critical relationship with the installation points out the way the allegory is yet functioning as a vector of meaning. Conscious of the survival of traditional categories, we try to understand the metamorphic play of what is permanent in history, betting on the power of art to intersect the past and the present times. In opposition to the dogma that considers the new as the driving force of art, we assert that its “ends” rarely breaks with some of the originary motivations we find in ancient theory of art: diverse and transtemporary “ends”, such as the manifestation of an idea, the getting on living of image, the glorification of the artist, even the desire of its own “ending”. Both historical and theoretical, the play with the “end” is a paradoxical dialectics of death and transfiguration. Those challenging concepts are functioning as productive tensors: Alberti, Vasari, De Chirico, Malevich, Kosuth, Meireles, Kaprow and Vik Muniz represent some of the references which gave rhythm to thirty years of research.

Key-words: History of art. Allegory. Installation. Artistic Idea. End(s).

Resumé

Initialement, notre relation critique avec l’installation nous apprend comment l’allégorie fonctionne encore comme un vecteur contemporain de la signification. Conscient de la survie des catégories traditionnelles, nous avons essayé de comprendre le jeu métamorphique sous-jacent à ce qui est permanent, mettant en relief la force que l’art a toujours eu de croiser le passé et le présent. Contre le dogme qui fait du nouveau le moteur de l’art, nous affirmons que ses finalités rompent rarement avec certaines de ses motivations originaires, présentes par exemple dans l’ancienne théorie de l’art: « fins » diverses et transtemporelles, telles la manifestation de l’idée, le devenir-vivant de l’image, la glorification de l’artiste, et jusqu’au désir de sa propre « fin ». À la fois théorique et historique, le jeu avec la « fin » est une dialectique de mort et transfiguration. Ces concepts fonctionnent comme des tenseurs productifs : Alberti, Vasari, De Chirico, Malévitch, Kosuth, Meireles, Kaprow, Vik Muniz constituent quelques unes des référentes qui rythment trente ans de recherche.

Mots clés: Histoire de l’art. Allégorie. Installation. Idée artistique. Fin(s).

¹ Professor titular na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisador do CNPq. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. <http://lattes.cnpq.br/940024500828809>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4102-6920>. E-mail: st.huchet@gmail.com

Um pequeno livro publicado em 1991 pelo filósofo e escritor Pierre Alféri se chama: *Procurar uma frase*. Ele pertence à mesma coleção que publicou uma das primeiras traduções em língua francesa de Giorgio Agamben, *Idea della prosa*, contendo, como o de Alféri, uma série de breves tratados sobre o conhecimento e a linguagem. O título de Alféri enuncia o desafio do pesquisador na hora de pensar quais foram os caminhos de sua pesquisa. Enigma retrospectivo, como todo enigma. Procurar uma frase; procurar a chave. Em trinta anos de trabalho, seguimos algum fio condutor?

1. Enigma e alegoria

O livro cristalino de Agamben ressoou num contexto em que estudávamos as ideias dos artistas dos anos 1920 e suas relações com a filosofia e a teoria da literatura. Lê-lo alimentou as reflexões de um doutorando preso na fase obsessiva em que toda pesquisa acaba. É sobretudo a relação possível entre a "Ideia do enigma" e a *Pittura Metafisica* de Giorgio de Chirico, pintor de *O Grande Metafísico* (1917), que permanece em nossa memória. Exploramos alguns dos paradoxos e desafios teóricos postos pela radical transformação da problemática da representação na pintura *enigmática* de De Chirico, mas também no Suprematismo de Kasimir Maliévitch. A ideia fundamental que nos resta das indagações nas teorias desses dois pintores é que a arte é o modo que os humanos criaram para aliviar, mediante um *écran*, um screen, uma tela protetora, o peso exercido sobre nós pelo infinito, a perspectiva da morte e o não-sentido da vida, "o sem razão", dizia De Chirico. Na lógica do que este último escrevia, num tom levemente oracular, nos seus cadernos redigidos em Paris, em 1913; nas meditações de Maliévitch nesses mesmos anos, a arte e suas imagens seriam uma forma de diplomacia simbólica, o mundo mediador da representação sendo capaz de garantir a habitabilidade do mundo, aliviando nossa angústia perante o infinito do absurdo. Tal seria, para ambos, o enigma ontológico da arte. Maliévitch qualificaria o mundo da representação, a cultura figurativa, o teatro das ilusões, de andaime absolutamente benéfico e necessário para tornar o mundo habitável, através de amortecedores suscetíveis de apaziguar nossa relação angustiada com o infinito, a morte e a insensatez da vida. Correspondem a mecanismos de suavização do terror, segundo De Chirico. A representação torna o mundo habitável e a vida vivível (HUCHET, 1999). O enigma da arte já encontrava alguns de seus cernes. Mas, através do enigma, o que vinha se revelar já era o enigma dos *fins* da arte.

Em torno de 1990, na hora de inaugurar um novo passo que nos levaria da especulação histórico-filosófica para a crítica de arte, isto é, a análise de obras concretas, atuais ou históricas, nos deparamos com a presença hegemônica de um gênero artístico particularmente consolidado naquela época: a Instalação. Um axioma se impôs: na frente de uma instalação, o espectador precisa resolver um enigma. Ele é confrontado ao eterno enigma da arte, mas na modalidade de um dado empírico singular, constituído do arranjo de objetos heterogêneos cujo "frasear" plástico constrói um conceito. A narrativa nunca é dada. Enigma. Logicamente, toda a crítica de arte do fim do século XX é de certa maneira uma crítica da instalação: desde Michael Fried, a desbançar o teatro dos *environments* "minimalistas", já em 1967; Hélio Oiticica, a ressaltar, no mesmo ano (*A Nova Objetividade Brasileira*), a singularidade de sua estética

do ambiente tropicalista; Donald Judd, a argumentar a lógica rigorosa que deve presidir à instalação de sua obra, seja provisória, seja perene; Germano Celant, a comparar a instalação a um “paradigma linguístico” e a um espaço de leitura; Benjamin H.D. Buchloh que, num ensaio intitulado *Allegorical Procedures*, pauta sua reflexão sobre a montagem como mecanismo artístico e político da arte moderna no conceito de alegoria, entendida a partir de Walter Benjamin; chegando a Allan Kaprow, que fez uma avaliação negativa da instalação no início dos anos 1990, como veremos abaixo², e a Joseph Kosuth cuja instalação na Documenta de 1992 (*Passagen-Werk. Documenta-Flânerie*) despertou nosso forte interesse na questão. Num longo corredor lateral da Neue Galerie, Kosuth velou as estátuas e seus pedestais de branco e preto e entre cada uma delas plotou citações de poetas, escritores, filósofos, entre outros, Benjamin, Goethe, Wittgenstein. O título baudelairiano e benjaminiano da instalação em Kassel significava uma presença ativa e dialética da história.

A visita à Documenta IX despertou, portanto, uma nova pesquisa. Iniciou-se a busca da chave de leitura da instalação, convencidos que fomos dela tratar de um “gênero” veiculando um tipo de motivação simbólica antiga na arte. Encontrar a chave não demorou: surgiu logo no lugar, *in situ*, no corredor da Neue Galerie e na Documenta toda, notadamente através de outra instalação magnífica: *Fontes*, de Cildo Meireles. *Fontes* não contribuiu menos a ancorar nosso juízo crítico: a instalação é uma nova modalidade de alegoria, não codificada, como na iconologia do passado, a de Ripa e dos afrescos políticos, religiosos, propagandísticos clássicos, mas cujo código precisa ser produzido pelo próprio espectador que, segundo o famoso lema, “faz a obra” ...

A inquietação nos acompanhou no Brasil (HUCHET, 1997): os processos estéticos de alegorização perpassam, como bem mostrou Celso Favaretto, o Cinema Novo, o Tropicalismo. Fato internacional, portanto, que encontra numa fonte inesperada, o artista russo Ilya Kabakov, sua *Soma teológica*. Em 1995, Kabakov realizou uma série de quinze palestras sobre a instalação. Ela constitui a suprema reflexão de um artista sobre o assunto. Todos os aspectos da instalação, que ele qualifica de “total”, plásticos, culturais, históricos, semióticos, políticos, hermenêuticos, são abordados numa teoria jamais superada e, sem dúvida, insuperável. A instalação se transforma em cosmologia artística e herdeira da História da arte, notadamente da pintura. Matriz de integração de inúmeras competências enunciativas, discursivas e espirituais, ela reata com aspectos renovados de saberes antigos. O que acrescentar depois? Mas como *enigma* e *alegoria* cristalizaram? A primeira, além de sua dimensão psicológica, não deixa de remeter a um regime de funcionamento dos signos. A segunda constitui um território significativo da (história da) arte e das imagens. Vejamos.

Anos depois de termos sido sensibilizados ao viés alegórico da arte em aulas da Sorbonne sobre a pintura italiana entre Andrea del Sarto e Guido Reni, os “clássicos” tinham deixado sua impressão duradoura, mesmo quando pareciam estar no limbo da nossa memória voluntária. Será que, apesar de todas as diferenças de poéticas e de paradigmas entre épocas, entender a arte como frase, discurso e conceito a se

2 Essas referências são apresentadas e discutidas em Huchet (2006a).

formar, constituiria uma forma de concessão à tradição, já que foram esses mesmos paradigmas que surgiram no início da teoria moderna da arte, com Alberti, no século XV? Ou uma maneira de não saber enxergar o novo? Mas, que novo? O fio alegórico postulado como fio condutor da arte da instalação era o fio tênue que mantinha algo da tradição na proximidade do contemporâneo. A alegoria foi uma das vozes da tradição que nos manteve no platô das permanências, o que não deixa de cernir, à primeira vista, um paradoxo: aconteceu na hora em que só queríamos trabalhar e entender a arte do nosso tempo.

O que surge no espírito quando a escrita crítica se inicia deveria sempre ser rememorado: fortemente impressionados pela intensidade das obras de Meireles e Kosuth, esboçamos algumas notas sobre a primeira. Para pensar os signos visuais que Cildo tinha multiplicado em *Fontes* - régua pendurada no teto e formando labirinto, relógios com vários horários afixados nas paredes -, nenhuma outra referência nos veio ao espírito, senão o poeta da "Noção" pura, Stéphane Mallarmé! A semiologia eficaz de *Fontes* para apresentar um *frasear* alegórico que resumisse, tal como uma legenda ou uma vinheta na alegoria tradicional, os símbolos do espaço e do tempo, parecia recorrer, *sub specie postmodernitatis*, à arte cristalina, sintética, do poeta de *Igitur*. A "noção" do objeto - o noema do poema - ilumina o espaço textual e mental de seu brilho cegante. Era um exemplo perfeito de imagem crítica como constelação. Era, isso, um retorno à tradição? *Innanzi tutto*, um vai-e-vem entre o antigo e o agora. Em três sentidos possíveis.

O primeiro, que já evocamos: o viés alegórico. O segundo é perfeitamente identificado por Kaprow, que define a instalação como uma volta à representação tradicional através do tipo de relação que o público instaura com ela: o público olha e, depois, pensa. É exatamente o que fizemos com *Fontes*, fonte sinalética de um procedimento quase universal adotado pelo público na frente de uma instalação. Olhar-e-pensar: dois momentos complementares, os mais praticados por todos nós, mas em leve disjunção, cindidos pelo neotradicionalismo da instalação, se a compararmos com o *environment*, vinte anos antes, que postulava uma imersão no espaço da experiência, e não um olhar-e-pensar... (mesmo assim, há de perguntar se a intenção quase holística que, na sua origem, perpassa a "ideia de *environment*", a "ideia de *event*", a "ideia de *happening*", a "ideia de *ambiente*" etc. era realmente realizada no tipo de experiência do público). Segundo Kaprow, a cisão entre ver e pensar reinstaura o modo antigo de se relacionar com as imagens pintadas. Sua crítica nos tocou porque ela provinha de um dos inventores da arte interativa e *hypersensorial* do *environment*. Do seu lado, Kosuth tinha outras perspectivas. Poderiam constituir o terceiro aspecto mencionado no fim do parágrafo anterior. Na memória da célebre década de 1960, costuma-se insistir sobre o Kosuth de *One-and-Three-Chairs* (1965), obra decerto central das *Investigations* para-wittgensteinianas sobre a lógica enunciativa da arte. Todavia, ressalta-se menos o seguinte: em meados dos anos 1970, Kosuth evoluiu a tal ponto que a dimensão "antropológica" da arte se impôs a ele, significando um retorno da/à história e constituindo um franco deslocamento comparado com o seu anterior paradigma favorito, o da ciência da linguagem. Antropologia. História. Em prol, na própria fala de Kosuth em 1975, de um trabalho

sobre o “sentido” (*meaning*), reintroduzindo assim na arte a espessura do tempo e da diacronia. Só faltava a volta da ética! Ela ocorreu, no fim dos anos 1980, com uma atenção ao Wittgenstein da famosa *Conferência de 1929 sobre a Ética*, que defendia a ideia de que estética e ética seriam indissociáveis, ambas sendo concernidas por aquilo que ultrapassa as capacidades de representação e enunciação da linguagem ordinária. Wittgenstein é um dos pensadores de quem Kosuth reproduz citações na *Documenta-flânerie*. Kosuth e a “alegoria” fizeram nó. A instalação de Kosuth integra bem os três aspectos do retorno do passado no *agora* da arte.

2. Permanências

A virada de Kosuth na direção da consciência antropológico-hermenêutica é fascinante: era possível passar em poucos anos do rigor analítico dos enunciados acerca da “natureza da arte” à abertura aos processos diacrônicos da significação! As válvulas eram abertas: Kosuth, o mais inesperado hermeneuta! Entre Meireles e Kosuth, o nosso eixo de trabalho se revelou: a exploração, anos a fio, do *agora* do antes – e *vice-versa*. Lembraremos aqui nossa palestra nos Rumos Visuais (HUCHET, 2006b) em que perguntávamos se a “novidade” artística promovida pela política curatorial do banco, valendo para tantas outras instituições, representava um “*big bang* simbólico” ou apenas “continuidades” disfarçadas de inovação para quem não conhece a História da arte e as voltas e repetições que a caracterizam... Existem permanências. É, inclusive, nessa perspectiva que podemos entender *agora* a função despertadora e ao mesmo tempo confirmadora da recente eleição do modelo warburgiano no campo historiográfico: ele permite aproveitar os sintomas históricos e estéticos para por o dedo na ferida: o que reaparece, é a permanência da metamorfose e as metamorfoses do permanente.

Depois, independentemente dessa matriz, sem termos ainda plena noção de sua finalidade, caminhando ainda nos fragmentos esparsos de um campo crítico e histórico chamado a adquirir progressivamente consistência, ajuntamos o material necessário para pensar o que persiste ou o que reaparece, o que negamos ser atual, mas que poderia bem ser o mais atual. Esse gesto, praticado há anos, constitui uma espécie de clareira para lançar mão de táticas de investigação modestamente anacrônicas, permanecendo implicitamente fiel à convicção de que uma categoria anacrônica da história da arte pode muito bem reencontrar na arte contemporânea alguma pertinência crítica, hermenêutica. Dois exemplos desses mecanismos estranhos, em que o mais antigo e o mais novo se encontram, seja na antecipação, seja no reaparecer: Alberti e a performance; Vasari e o processo de criação.

Tratado realmente fundador, o *De Pictura* de Leon Batista Alberti (1435) apresenta, a partir do modelo da retórica antiga, a imagem como integração de *elementa* visuais (a imagem pintada representa uma *estoria* cuja estrutura interna é feita de membros, como as palavras de uma frase, eles mesmos compostos de detalhes correspondendo às letras). A pintura deve suscitar no observador um certo tipo de recepção. O que nos fascinou é que Alberti já era totalmente ciente de seu caráter participativo. A reflexão sobre a representação não pode ignorar seus fundamentos:

é assim que se pode reparar de que maneira um enunciado albertiano bem discreto, quase despercebido, que fala do *espectador que chora com aquele que chora na tela, que ri com quem ri na tela*, etc. como da suprema ambição da *estória* pintada, constitui um primeiro enunciado da dimensão performativa da imagem (HUCHET, 2013a). Trata do quiasma, vivo, imagem-espectador, signo-afeto, imagem-vida, isto é, de tudo o que vai se tornar uma obsessão da representação, da pintura e da escultura. Esses fundamentos tornam claro o quão equivocadas são as repetidas lamentações contemporâneas sobre a dimensão passiva do espectador. Leiamos os tratados dos clássicos. Impressiona ver como tinham uma alta noção da participação do espectador na experiência da imagem. Por meio de modalidades semiológicas naturalmente limitadas às possibilidades dos *media* de sua época, complexos dispositivos visuais e simbólicos sabiam capturar o leitor por sua capacidade de articular as duas dimensões da página com a perspectiva temporal, eventualmente mítica e mística, das imagens, dos discursos escritos, de sua arquitetura visual. O famoso dom das lágrimas que caracterizou o espectador do século XVII pode ser entendido como uma mobilização emotiva eventualmente capaz de superar em intensidade participativa as nossas frequentes indiferenças perante o que a arte contemporânea procura, contudo, nos oferecer como ações e potências comovedoras e motivadoras. Nada garante que as práticas situacionais da contemporaneidade, por exemplo, *Cosmococa*, de Hélio Oiticica, ou as rapsódicas instalações de Tunga, consigam mobilizar no público a rede complexa dos afetos como podiam fazê-lo um drama ou uma pintura clássica. Basta ler as singulares investigações de Michael Fried sobre o modo que a pintura clássica, ou ainda Courbet, tinham de trabalhar a interface entre plano pictórico e espaço real do espectador para entender como essa interface constituía um lugar vivo cheio de paradoxos perceptivos. Em Caravaggio, um estender da mão de Cristo sentado na mesa com os peregrinos de Emaús podia despertar no espectador da época (1600) um afeto “participativo” comparável em intensidade ao afeto constrangido que fazia o público de *Imponderabilia*, passando entre os dois corpos nus dos Abramovic, tentar evitar o máximo possível tocar a pele e os sexos de ambos (Bolonha, 1977).

Nosso outro exemplo de metamorfose do permanente passa por Giorgio Vasari (Vidas..., 1550) ou, melhor dito, pelo paradigma que sua teoria do ato criativo (*disegno*) representa. Interior ao conceito de *disegno*, o tripé formado pelas categorias de *giudizio*, *concetto*, *dichiarazione*, de cunho (néo-)platônico, representa a nosso ver a primeira formulação moderna do mecanismo de criação: extrair um *concetto* a partir da exploração sensível e intelectual da realidade (*giudizio*) e manifestar (*dichiarazione*) esse conceito, verdadeira ideia, numa forma sensível. O *disegno* faz passar do sensível ao sensível uma ideia do mundo (HUCHET, 2018)³. Essa teoria, brevemente exposta, mas potente, nos convence de que, num aspecto metodológico-crítico, toda formação em Estética filosófica deve atribuir todo seu valor às linhas que Vasari consagra ao *disegno* na *Introdução às três artes do Disegno*. A Estética filosófica não pode contornar as ideias e os conceitos que a Teoria – não estritamente “filosófica” – da arte produziu antes dela. É porque os ilustres gregos, Platão e Aristóteles, alimen-

3 Remetemos aqui a nosso artigo: Postfaces au “Disegno”: La rationalité artistique moderne (d’)après Vasari. *Albertiana*, 2018, annata: III, N.21, p.229-238. <https://doi.org/10.19272/201812701009> · «albertiana» · xxi (n.s. iii) · 1/2018.

taram a Teoria artística bem antes da Estética (aqui, a releitura do *Idea* de Panofsky se impõe) que sua fortuna crítica na Teoria das artes deve constituir na Estética um pilar tão importante quanto Kant ou Schiller, por exemplo. Não seria legítimo marginalizar a teoria metafísica clássica da arte, que gira em torno da "Ideia", central em Vasari, sabendo que ela foi o núcleo da teoria da criação durante séculos. Não são as artes moderna e contemporânea que nos ensinaram que não há vida para a arte fora da Ideia artística? A arte moderna reforçou como nenhuma outra arte a noção de "arte-como-ideia": pensemos no famoso lema de Kosuth, *Art-as-Idea-as-Idea*. Como bem ressaltou Rosalind Krauss em *The post-medium condition*, o segundo "-as-idea" abre a caixa dos encaixes, *mise-en-abîme* da Ideia. Na fórmula de Kosuth, a ideia de a arte ser (da ordem da) Ideia exige pensar como essa Ideia acaba se desdobrando, como se fala de quem "se desdobra" para adensar uma ação.

Esses exemplos pertencem ao que poderíamos chamar de par empírico-transcendental constitutivo do agir artístico: sempre algum "frasear" para tocar o espectador; sempre alguma "ideia" a elaborar e manifestar; inclusive, na dimensão mais *behaviorista* do artista, a possibilidade de manter sua dimensão mítica bem viva. Se existe algo que permanece através das metamorfoses históricas, em bem a figura do artista, sua imagem social diferenciada. Alguns artistas podem jogar com ela. Não pensamos aqui em Dalí, Yves Klein, Andy Warhol, Gina Pane, Ben, Gilbert & George, mas num exemplo mais recente, caso perfeito – *behavior* cínico, mas muito revelador – de *mise-en-abîme* da arte: o papel que Vik Muniz se outorga no filme *Lixo Extraordinário* (*Waste Land*, 2010). Ele faz parte das referências que nos obcecaram desde então (HUCHET, 2013b)! Assim, em várias palestras ou comunicações, apresentamos um *Muniz operático*, tentando desconstruir simultaneamente a estratégia de auto-glorificação do artista e sua sábia manipulação de uma prática artística já bem azeitada, a arte participativa. *Lixo Extraordinário* é *Commedia dell'Arte* e *dell'Inganno...* Como melhor mostrar o paradoxo que consiste em delegar o trabalho aos leigos quando, na verdade, a tática esconde uma auto-promoção do artista e, além dele próprio, demonstra como a performance intenta recarregar a glória social do artista no seu antigo e permanente papel de agenciador demiúrgico das energias? Ouvimos criticar o filme de Vik por razões morais. Bem. Mas o jogo que Muniz interpreta, inteiramente baseado na figura mítica do artista, mas também na relação com a crença de que a partilha e a participação no processo criativo representariam a renúncia a seu estatuto de "autor" – outro lema muito forte hoje –, confirma a tese defendida pelo filósofo Dominique Chateau: Chateau considera que a condição que ele qualifica com outros de "pós-artística" é a de um artista que não acredita mais em ideais mas que brinca com sua própria condição simbólica (a do artista como mito perene) e que captura seu público, este último devendo aceitar e sentir prazer em participar do jogo de posturas (CHATEAU, 2009). Muniz encena esse mecanismo de maneira absolutamente clara, o que faz desse filme uma obra-prima de auto-espelhamento, uma obra meta-artística. Esses ardis são fascinantes. Aqui, estamos a um fio de ver a arte *acabar* em "lixo" simbólico, exatamente no momento em que toda a cenografia filmica restaura e conforta o reino e a glória do artista. Esse paradoxo nos interessa. Ele é uma das máscaras que resultam da exploração transgressiva, pelo artista, das

capacidades de a arte expor a eventualidade de seu “fim”. Como entendê-lo, uma vez que nos propomos interpretar esse “fim” como jogo de passagem entre “morte e transfiguração”?⁴

3. As máscaras do “fim”

É nesse mesmo momento que os encontros intempestivos se viram fortalecidos por um trabalho de questionamento dos processos pelos quais alguns artistas - e críticos – promovem hoje o desejo de sair da arte sem deixar, contudo, de respeitar seus protocolos. São ativistas, geralmente agrupados em “coletivos”. Remetemos aqui a uma pequena intervenção no museu do Vale, em Vila Velha, em que resumimos drasticamente uma das teses norteadoras de um ensaio ainda no prelo (HUCHET, 2017). Anos a rastrear como a *intenção* artística nunca morre. Com efeito. Mas, para que *finalidade*? Os artistas (inter)ativistas são movidos por intenções generosas. Fazem a intenção reinar. *Intenção* de...: despertar o outro; sensibilizar; refazer algo; transformar alguém; tocar a consciência; remodelar a coletividade; abalar; inovar; desiludir; amar. *Intenção* de... Duas palavras para a “*art-as-Idea*”.

Mas a “doação” quase sacrificial da arte aos outros, a oferta social da arte aos leigos, implica também um mecanismo de morte e transfiguração: fazer morrer a arte para ela renascer outra, difundida em todos e para todos, desativando as separações. Essa doação pode, inclusive, significar sua “liquidação”. É preciso interpretá-la porque ela arrisca ser uma enésima versão da “morte da arte”. Esse tema já nos ocupou quando refletimos sobre a superposição das categorias de *fim* e *finalidade* nas vanguardas dos anos 1920. Tomar como finalidade da arte seu “fim”, e definir o “fim” como sua “morte”, eis uma ideia presente, por exemplo, no produtivismo russo, mas também, sob outra forma, na ideia de Mondrian de que, um dia, a arte não será mais necessária porque suas virtudes terão invadido o tecido global da vida. O “fim”, na verdade, nunca passou - como se depreende por exemplo da leitura do ensaio criticamente potente de Nicolai Tarabukin publicado em 1923, *Do cavalete à máquina* – de uma ideia de fusão da arte e da vida ou da vida como *aisthesis* (o que preferimos chamar assim no lugar de “estetização da vida”). Se o “fim” da arte pode consistir na sua diluição na sociedade graças a um estado de desenvolvimento e justiça – *Diké* – alcançado em condições sociais renovadas favoráveis à sua trans-formação/figuração em modo de vida (produtivismo russo, por exemplo), gostamos, contudo, de interpretar tal “fim” como o eco higienizado e depurado do binômio romântico morte-e-transfiguração. O “fim” é morte e transfiguração, a passagem entre ambas constituindo o que poderíamos chamar seu intervalo infra-fino. Foi ele que alimentou tantas vanguardas modernas. A morte tornando-se vida. A “esteticização da vida”, nos anos 1960, também pertence a esse romantismo da transfiguração da arte em vida. Mário Pedrosa o reparou cedo. Seus textos críticos do ano 1968, por exemplo,

4 Preferimos essa terminologia neorromântica às palavras hoje usadas até saturação por um certo discurso universitário que se perde num linguajar burocrático. Quantas revistas, publicações e chamadas para colóquios que não saem dos eternos “deslocamentos, rupturas, fronteiras, trânsitos, híbridos, territórios, interações”, todo um jargão frio e repetitivo que mostra como a crítica universitária da arte, por falta de inspiração, não tem força própria para se libertar de uma forma de adesão infeliz às teorias da comunicação.

insistem sobre o sonho daqueles artistas caracterizados por

uma sagrada nostalgia por uma sociedade em que fossem tão integrados, tão imprescindível a sua vida coletiva como nas sociedades primitivas, de comunidade social autêntica, o eram à sua sobrevivência, à preservação de seus ritos sagrados e mitos (PEDROSA, 1986, p. 235).

Essa frase de 1968 é um componente central da nossa reflexão sobre o *atual* movimento de retorno artístico ao povo, como apontamos anteriormente. Trata-se bem, numa eterna metamorfose do permanente, da morte de um certo regime da arte e da transfiguração de suas potencialidades e competências acumuladas em outro regime... O que Mondrian, o produtivismo russo, e, num certo momento, os artistas que Fernand Léger chamava de "mecnófilos", têm em comum é o sonho de levar a arte a um tal grau de competência *poiética* e de eficácia que ela poderia, para retomar o valor vital contido nessa palavra, inervar um processo de generalização de suas potencialidades formadoras e plasmáticas para configurar um novo modo de vida individual e coletiva.

Lá onde os artistas-ativistas de hoje, com seu pendor em negar a autonomia da arte e em sonhar com sua *difusão capilar* na sociedade, pecam por amnésia, é quando eles acreditam inventar algo. O sonho do "fim da arte" é quase consubstancial à sua história. Não é Didi-Huberman quem reparou em Plínio, O Velho, a primeira afirmação da ideia?! No primeiro século! No plano da imagem, as primeiras histórias de pintores gregos que conseguem enganar o pássaro e o próprio colega, "imitando" a realidade com tanto virtuosismo que as fronteiras entre imagem e vida se perdem, mostram que seu contato com as ambiguidades do vivo aproximam a arte de um estado aporético. Nele, seu "fim" se revela como sua sombra e sua luz simbólicas, simultaneamente. Nas anedotas de Zêuxis e Parrásio, a finalidade da arte é de se tornar o mimo da de-diferenciação entre ela e a realidade. O supremo êxito da representação é de fazer de seu próprio "fim" – a entrada na ordem da presença, sua metamorfose em presença –, sua finalidade implícita. A História da arte, das imagens pintadas, para se tornar vivas *in effectum*, exige uma relação incestuosa entre *fim* e *finalidade*. O sonho do "fim" da arte é recorrente. Ele se acelera na modernidade. Existe portanto uma história do "fim"-que-nunca-ocorre, o que o torna um formidável tensor da vida artística. Existe uma memória possível do "fim", o que significa também que a arte salta sempre no depois. Essa disjunção temporal (querer acabar e sempre relançar o processo; findar uma certa modalidade de existência da arte e inaugurar imediatamente outra) é própria à arte. Ela não dá espaço a ingenuidades sobre o novo que surgiria do nada. A arte moderna, cuja vulgata veiculou o culto ao novo, é, como todos os movimentos da história da arte, plena de referências endo-artísticas, intra-artísticas. Toda produção artística se alimenta por essência de uma relação dialética inevitável entre o presente do artista e momentos e referências anteriores. Em certos movimentos que velam sua origem claramente artística para pretender diluir na sociedade os recursos encontrados na "competência" artística, a busca de uma nova "morte da arte" se nega a reconhecer que esse sonho exigiria a consciência de sua historicidade para ser dialeticamente bem resolvido: tratar-se-ia de entender que o

processo não passa de metamorfose do mesmo...

Mas, num plano mais crítico, reparamos uma diferença importantíssima entre os artistas ativistas atuais - cujo desejo de diluir sua competência num "fazer" coletivo partilhado com os não-artistas reflete uma ânsia em sair da arte e uma pseudo-negação de seu estatuto de autor -, e a sequência de meio-século que nos leva dos abstratos dos anos 1920 até Joseph Beuys, por exemplo, nos anos 1970. Por quê? Porque o sonho de fazer a arte "morrer" a seu estatuto de autonomia disciplinar, para transfigurá-la em processos de partilha suscetíveis de contribuir a formar um público-artista - tendência que encontramos sobremaneira na arte de Joseph Beuys, mas também de Lygia Clark com seus processos de arte terapêutica -, nunca se pautou num jogo de esconde-esconde entre o artista e seu público. A busca da desierarquização entre ambos é desonesta quando o primeiro esconde ao segundo que sua pretensa renúncia à sua diferença simbólica de artista não passa de estratagem para fingir a partilha. Por quê? Porque não se pode dar visibilidade a uma proposta de renúncia à autoria e ao estatuto diferenciado do artista sem estruturar essa mesma visibilidade *dentro da arte*. Assim, a renúncia à autoria subjetiva do artista só pode gerar alguma ilusão no público se o lugar em que ela é enunciada é *ainda artisticamente marcado*.

Ora, as situações de partilha com o público nas estéticas generosas de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Joseph Beuys - para remeter a três mestres - nunca foram pensadas ao preço da renúncia à competência agenciadora, *poiética*, propositora, antecipadora e quase messiânica do artista. Os três artistas que estamos a mencionar, dois brasileiros, um alemão, foram exímios artistas que inventaram formas, mediações e situações que se dirigiam, decerto, a um público chamado a vivenciar um *experimentum mundi* renovador, despertando sua sensibilidade. Entretanto, suas invenções nunca se basearam numa espécie de má-consciência em ser artista, bem pelo contrário. Basta observar a conduta pedagógica de pregação da *palavra* artística nas performances e palestras de Beuys. Sentimos que hoje, o pertencimento histórico do artista à elite cultural e a uma história da arte que nunca foi democrática constitui uma espécie de pecado original motivando em alguns deles estratégias de nivelamento (motivação tanto crítica quanto meta-psicológica: acreditamos que o mito do artista, socialmente construído, repousa sobre processos psicológicos que tenderam a confirmar com sempre mais força o caráter lendário de seu estatuto. Como todas as instâncias detentoras de autoridade, isso é questionado). A arte sempre foi sofisticada, exigente, difícil, cifrada. O mito do artista é ainda vivo. A "legenda" que a figura do artista representa desde tempos antigos e que a modernidade contribuiu muito a consolidar nunca constituiu um mito democrático, mas essencialmente aristocrático - ou *dandy*. O genial escritor polonês Witold Gombrowicz, no seu romance burlesco repleto de situações dialéticas explodindo de humor e ironia, *Ferdydurke* (1937)⁵ - um romance que relemos quando preparamos, trinta anos atrás, uma aula sobre Dadá -, inclui um mini-tratado muito instigante e provocativo de teoria da arte no capítulo intitulado *Introdução a "Felisberto dublado de criança"*. Nele, podemos ler esse desafio lançado ao artista:

5 Ler na tradução publicada pela editora Companhia das Letras, 2006, com prefácio de Susan Sontag.

é tempo de vocês deixarem de se enxergar como criaturas superiores suscetíveis de instruir, iluminar, guiar, elevar ou melhorar quem que seja. Quem vos torna tão certos dessa superioridade? Onde está escrito que vocês já pertencem às altas esferas? Quem vos constituiu em aristocracia? (GOMBROWICZ, 2006, s/p)

Gombrowicz associa no artista generosidade moral e autoconsciência de sua singularidade social, um misto aparentemente explosivo hoje em que alguns tentam cortar o nó (mas ele recomenda também a migração da ideia fixa de Forma, do mundo da arte para o da vida... Leiam Gombrowicz.) Mas é difícil: a plutocracia culta dos mecenas eclesiásticos e principescos do passado foi substituída pela moderna, a dos grandes museus e/ou dos bancos. Trata(ou)-se sempre de recolher os dividendos sociais dessa aristocracia infindável. É com esses elementos que Vik Muniz jogava em *Lixo Extraordinário*. É com sua diferença lendária que muitos artistas querem romper hoje, tentando nivelar suas ações nas possibilidades de recepção do grande público (tal é a razão pela qual o jogo muniziano parece uma afronta moral para quem pensa que a arte deveria deixar de explorar as ilusões e os enganos para se refundar em processos morais de partilha do sensível). A diferença entre os Clark, Oiticica e Beuys, que queriam também que todo mundo pudesse se tornar artista, e o nivelamento para o grande público, é a diferença entre quem ainda acreditava no poder formador da *invenção sofisticada* e quem acredita que se deve *pauperizar* a arte, nivelando-a com produtos interativos de fácil acesso cuja espessura simbólica se esgota instantaneamente. Identificamos aqui mais uma versão do "fim" sempre desejado da arte. Mas, com a arte, nunca se acaba...

4. O "fim" como cursor analítico da história da arte

A História da arte é uma longa frase em que se sucedem, a ritmo diferenciado, mortes e transfigurações. Nunca é demais ler os historiadores e os teóricos para cernir esse dinamismo sem fim, já que ele não para... Todo "fim" abre um (re)começo. Não há arte que não seja histórica. Não há conceito de arte que não seja histórico. É aqui que uma filosofia da arte que dialoga intensamente com a história permite superar de certa maneira as oposições entre atemporalidade e temporalidade. A ideia, por exemplo, de um *futuro del classico* (Salvatore Settis), implica precisamente que o (re)começo interno ao "fim", que mencionamos num parágrafo anterior, leva a arte a experimentar um remanejamento constante de seu sentido. O cruzamento da diacronia e da sincronia cruza a perspectiva vertical do tempo passado e a horizontalidade do presente. Esse ponto, tão bem destacado por Hal Foster em *The return of the Real* (1996), e que nos parece central para pensar toda condição artística, é exatamente o ponto em que história e filosofia da arte se encontram e colaboram. Toda a obra de Didi-Huberman, por exemplo, é-lhe uma potente exemplificação. A de Jacques Rancière também já que, como todo bom filósofo, ele segmenta a história da arte em "idades", sempre três (pensemos também nas "três idades do olhar" segundo Régis Debray, por exemplo, e, evidentemente, à estrutura tripartita da fenomenologia *artística* do Espírito em Hegel! (simbolismo, classicismo, romantismo; arquitetura e escultura, pintura, poesia; simbolismo, adequação entre forma e conteúdo, interio-

rização imaterial do sentido). Rancière, sem usar essas palavras, transforma as passagens em fim e metamorfose, morte e transfiguração. Por exemplo, no ensaio que abre *Aisthesis. Cenas do regime estético da arte*, ele escolhe o ano de 1764 e a figura de Winckelmann (publicação da *História arte na Antiguidade*) para pensar algo que sempre nos pareceu fundamental, mas em que os critérios da discriminação são complexos: a relação entre “arte” e “estética”. Trata-se de um ponto tanto histórico quanto filosófico. Uma modificação no regime simbólico da primeira acompanha o surgimento da segunda. Eis um tema que consideramos importante, notadamente porque encontramos pontos abordados por Rancière num autor do século XVIII que estudamos antes, quando estávamos redigindo um projeto de livro sobre as questões que abordamos muito *en passant* nos quesitos 2 e 3 deste artigo. Para resumir, Rancière afirma que a “Arte” nasce no século XVIII, cindida entre “Belas-artes” e “Estética”. Essa cisão significa o momento em que a própria Estética filosófica nasce para pensar conceitualmente o sentimento do “Belo”, que transcende toda redução às “Belas-Artes”. Se pensamos aqui no abade Jean-Baptiste Dubos, autor de um verdadeiro tratado, *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura* (1719, 1733, 1740), é porque ele encontra na articulação entre Belas-Artes e sentimento estético a brecha para pensar um novo regime de percepção do público. Dentro de uma luta crítica contra a primazia dada às regras profissionais de avaliação da arte, Dubos propunha uma defesa do sentimento subjetivo. Ele afirmava de maneira bastante polêmica que é preciso, na hora de julgar uma pintura ou uma escultura, *emancipar* o espectador de sua dependência dos especialistas e profissionais, em primeira linha, os artistas. O pintor ou o escultor, pensava Dubos em 1719, sobredeterminam o juízo do espectador, porque este último tende a entregar os critérios da avaliação às normas artísticas criadas por eles. Ora, pensa Dubos, chegou a hora da autonomia do espectador. Ele precisa assumir seu sentimento subjetivo sem passar pela mediação normativa do perito, do técnico, daquele que diz saber mais e melhor do que o leigo. Esse momento da reflexão teórica de grande fôlego, que situa Dubos numa subterrânea relação epistêmica, bem paradoxal, com um Shaftesbury na Inglaterra – Dubos ainda é clássico; Shaftesbury já antecipa o sentimento pré-romântico – nos encantou literalmente. Decidimos inseri-lo, como antecipação de um certo “democratismo” – na verdade, um remanejamento crítico da República das artes –, na reflexão sobre a relação entre artista contemporâneo o público, encontrando nesse teórico do século XVIII uma figura hipersignificativa na genealogia da ideia de desierarquização do *sensório estético*, como diz Rancière. É sem dúvida do desenclave da percepção/recepção que tratam as teorias da arte do século XVIII que reservam ao sentimento uma função nova, na qual o público construiria seu próprio arcabouço crítico, sem dever aos critérios dos especialistas. Esse momento inaugura realmente uma mudança.

A idade das “Belas-Artes” corresponderia, portanto, segundo Rancière, ao longo período em que as regras acadêmicas da criação predominavam, sem que o conceito de “arte” existisse no seu sentido moderno. Essa tese, que merece amplas considerações, relança a eterna questão da data de nascimento da “arte”. “Belas-Artes” concernem ao fazer, às normas, aos critérios acadêmicos, às maneiras do bem pintar ou do bem esculpir, à intenção artística que investe a forma para ao mesmo tempo

seguir um certo padrão de harmonia (a proporção) e de expressividade e realizar um programa iconográfico, seguindo as regras da verossimilhança. O “Belo”, doravante separado pela Estética do comando pragmático e normativo das “Belas-Artes”, constitui assim o outro polo da “arte”. Ele é seu efeito estético e legitima que uma disciplina especulativa autônoma, a Estética, se encarregue de o pensar. O “Belo” escapa ao reino das normas de criação e de sua satisfação. Ele pode bem resultar de um trabalho bem feito, ele não é o que as “Belas-Artes” definem e enquadram, mas, como material de uma experiência sensível nova em sua significação, a manifestação de um tipo de ressonância subjetiva. “Belo” enuncia um modo de ativação do sentimento que passa pela desativação das antigas modalidades de julgamento da arte, ligadas, elas, ao reinado das “Belas-Artes”. Isso corresponde a uma dinâmica histórica, bem reconstituída por Rancière, mas não temos espaço para resumi-la agora.

Se o *conceito* de arte tem uma *história* e se toda história da arte acena para suas permanentes metamorfoses, podemos ser historiador-filósofo e filósofo-historiador sem má-consciência. Na verdade, o que tudo isso ensina é um paradoxo fascinante. Para encontrar uma fórmula digna do professor de “sintologia” de quem Gombrowicz zomba em *Ferdydurke*: a arte parece ter-se transformado, há mais de duzentos anos, em objeto de um sentimento de eternidade na hora em que sua historicidade se impôs como vetor fundamental de sua significação. “Belo” foi o nome histórico do devir-eterno da arte na hora em que ela inaugurava um modo de existência histórica bem marcado. A tensão criativa entre eterno e história, que Rancière repara no pensamento paradigmático de Winckelmann, encontra na *Fenomenologia da percepção* de Maurice Merleau-Ponty sua magnífica formulação: “Se devemos encontrar uma espécie de eternidade, será no coração de nossa experiência do tempo” (1994, p.557).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. São Paulo: Autêntica, 2012. Originalmente publicado em 1985.

ALFÉRI, Pierre. **Chercher une phrase**. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1991.

CHATEAU, Dominique. **Qu’est-ce qu’un artiste?** Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

DOKUMENTA IX. Catálogo. Kassel: Edition Cantz Abrams, 1992.

DUBOS, Jean-Baptiste. **Réflexions critiques sur la poésie et sur la peintures**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.

FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. Cambridge/London: The MIT Press, 1996.

FRIED, Michael. **El lugar del espectador. Estética e orígenes de la pintura moderna**.

Madrid: A. Machado Libros, 2000. Originalmente publicado em 1980.

GOMBROWICZ, Witold. **Ferdydurke**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HUCHET, Stéphane. Instalação, Alegoria, Discurso. **Trilhas**. Revista do Instituto de Artes da Unicamp, nº6, pp.66-76, julho/dezembro de 1997.

_____. **Le tableau du monde. Une théorie de l'art des années 1920**. Col. L'ouverture philosophique. Paris: L'Harmattan, 1999.

_____. *A instalação em situação*. In: NAZÁRIO, L.; FRANCA, P. (Orgs.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte, editora UFMG, 2006a. p.17-45.

_____. Rumos: continuidade(s) ou Big Bang simbólico? In: **Rumos Artes Visuais 2005-2006**. São Paulo: Itaú Cultural, 2006b. p. 295-305.

_____. *O De Pictura à luz da arte moderna e contemporânea*. In: BRANDÃO, C.A.L.; CAYE, P.; FURLAN, F. (Orgs.) **Na gênese das racionalidades modernas. Em torno de Leon Battista Alberti**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013 a. p. 407-413.

_____. Os três "clichês" de Vik Muniz: a participação, a iconografia e o artista. In: **Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte "A arte e suas instituições"**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013b. p.717-730.

_____. Elaborar uma primeira abordagem crítica da arte dita "ativista". In: CONDU-RU, R.; KLABIN, V.; SIQUEIRA, V.B. (Orgs.) **Encontros com a arte contemporânea 2017**. Vila Velha, ES: Museu Vale, 2017. p. 63-70.

_____. Postfaces au "Disegno": La rationalité artistique moderne (d') après Vasari. **Albertiana**, annata: III, n. 21, p. 229-238, 2018. DOI: <https://doi.org/10.19272/201812701009>
· «albertiana» · xxi (n.s. iii) · 1/2018.

KABAKOV, Ilya. **Über die 'Totale' Installation / On the 'total' installation**. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 1995.

KAPROW, Allan. Introduction to a theory. In: **Bull Shit 01**. Out.-Nov. 1991. Communiqué de presse para 7 Environments. Milano: Fondazione Mudima, 3 Out.-20 Nov. 1991/Napoli: Studio Morra, Jan.-Fev. 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PEDROSA, Mário. Do Porco Empalhado ou os critérios da crítica. In: **Mundo, Homem, Arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011.

WINCKELMANN, J.J. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Erste Auflage, Dresden 1764. Zweite Auflage, Wien 1776. Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern, 2009.