

Quem tem medo da arte contemporânea?

Marcos Beccari¹

Introdução

As artes visuais fornecem-nos infindáveis possibilidades estéticas de interpretar o mundo e de dialogar com os mais diversos olhares. Especialmente em nossa época, ainda marcada por *neos* e *pós* “em aberto”, é crescente o acesso a obras antigas e atuais, que se estendem à expressão diversificada dos modos de ser: da tatuagem às intervenções urbanas, além, é claro, dos leilões com alta circulação de capital. Como constata Celso Favaretto (2011, p. 108), “[...] o alargamento da experiência artística, interessada na transformação dos processos de arte em sensações e vida, permite que se pense na possibilidade de se fundar uma estética generalizada que dê conta das maneiras de viver, da arte de viver”. Estamos no terreno da vida como obra de arte, expressão comum tanto a Nietzsche (2001, § 299) quanto a Foucault (2006, p. 288-293).

Mas se perguntarmos como e onde se situam as artes visuais no mundo contemporâneo, a maioria das respostas imediatas, apesar da multiplicidade das posições e dos contextos, tende a bifurcar-se entre duas formas de valorização: a das inovações e rupturas (das convenções normativas e/ou das instituições) e a de uma conciliação perdida entre arte e vida cotidiana (denunciando o hermetismo especializado da arte contemporânea). “Tal divisão conceitual induz à noção errônea de que uma corrente chamada realista

1. Professor do Depto. de Design e do Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR. Doutor em Educação pela USP. E-mail: contato@marcosbeccari.com.

dominou as práticas de representação populares, enquanto experimentações e inovações ocorriam em uma arena distinta (ainda que permeável) da criação artística modernista" (Crary, 2012, p. 14).

Neste ensaio, pretendo discorrer sobre como, na realidade, os valores que orbitam a arte contemporânea são mais complexos, e até mais voláteis, do que sugere o esquema ruptura-conciliação. De um lado, o imperativo de um "retorno à vida", largamente difundido desde meados do século XIX, busca justamente *romper* com aquilo que se considera falso e degenerado. De outro, a própria premissa de uma consciência crítica das convenções artísticas e das condições históricas tem se tornado demasiado geral e ao mesmo tempo demasiado específica: como distinguir hoje, afinal, as rupturas contra a instituição da arte e a institucionalização das rupturas?

A desconfiança para com a noção de ruptura é pressuposto em comum, por exemplo, entre Jonathan Crary e Hall Foster, dois críticos influentes que diferem em abordagem e foco de estudo. Para Crary (*ibidem*), "[...] o mito da ruptura modernista [no fim do século XIX] depende fundamentalmente do modelo binário realismo *versus* experimentação". E para Foster (2014, p. 191-192), referindo-se às neovanguardas do século XX, "[...] cada teoria fala das mudanças em seu presente, mas só indiretamente, reconstruindo os momentos passados tidos como o começo dessas mudanças, e antecipando os momentos futuros em que se projeta a conclusão dessas mudanças: daí o efeito à posteriori, o duplo movimento [...]".

Ambos põem em relevo uma mesma chave discursiva: a de um olhar em retrospecto a partir do qual a noção de ruptura possa fazer sentido contra o pano de fundo de uma tradição normativa. Mas explicitar tal estratégia serve menos para deslegitimar sua eficácia narrativa (que permanece operante) do que para nos fazer questionar o quão coeso e imediato acreditamos que o contemporâneo seja.

Nesse ínterim, a abrangente articulação filosófica dos valores que orbitam o discurso em questão parece-me mais diligente que uma análise historiográfica delimitada. De modo enviesado e seguindo em sobrevoos, conduzo meu argumento com definições ampliadas e atenho-me às artes visuais, furtando-me da escultura, das instalações etc.

Após problematizar o constructo da vanguarda histórica, examino os enunciados que me parecem mais notórios na arte contemporânea e encerro com a questão da relação entre arte e vida, contrastando a noção de fim da arte com a de vida como obra de arte. Mais do que defender um ponto, enfim, meu intuito é desembaraçar alguns dos nós que perfazem a arte contemporânea.

O realismo canônico das vanguardas

Do francês *avant-garde*, o termo vanguarda designa o aspecto “à frente de seu tempo” dos movimentos artísticos das duas primeiras décadas do século XX, como o dadaísmo e o construtivismo russo. De acordo com o crítico alemão Peter Bürger (2008), em sua *Teoria da vanguarda*, o objetivo dos vanguardistas era aniquilar a instituição da arte burguesa para *reconectar* arte e vida. Mas se o termo vida indica alguma coisa que tenha sido perdida, é para servir como fim teleológico, de modo que as categorias artísticas possam ser descritas em termos de evolução. Com efeito, o autor propõe uma teoria na qual a vanguarda assume um papel central para a compreensão da própria história da arte, considerando esta insuficiente para explicar aquela.

Tomando ao pé da letra a retórica romântica das vanguardas, Bürger entende que a verdadeira revolução artística só poderia acontecer uma vez e de uma vez por todas, sendo qualquer retomada uma repetição inócuia que converte a transgressão em norma. Daí que o autor identifica, com o teor melancólico da Escola de Frankfurt (da qual ele deriva), a confirmação do fracasso da vanguarda *pelas* neovanguardas dos anos 1950-60, concluindo que “[...] nenhum movimento artístico pode, hoje [1976], de modo legítimo, alimentar mais a pretensão de, como arte, achar-se historicamente mais avançado que outros movimentos” (*ibidem*, p. 118).

Essa narrativa de um antes e um depois da revolução, de uma origem gloriosa e uma repetição farsesca, é o que fundamenta o historicismo persistente que julga a arte contemporânea fútil, redundante e degenerada – seja em relação à vanguarda histórica,

seja em relação ao realismo clássico.² Não obstante, boa parte dos críticos do modernismo e/ou do pós-modernismo cultiva um ideal perdido, muitas vezes não declarado, a partir do qual o presente possa ser condenado.

Esse tropo de tragédia seguida por farsa é sedutor [...], mas não basta como modelo teórico, quanto menos como análise histórica. No entanto, impregna as atitudes em relação à arte e à cultura contemporâneas, em que primeiro *constrói* o contemporâneo como *pós-histórico*, um mundo de simulacros feito de repetições malogradas e pastiches patéticos, e então o *condena* como tal a partir de um ponto mítico de escape crítico para além de tudo isso. No final das contas, *este* ponto é *pós-histórico*, e sua perspectiva é mais mítica onde pretende ser mais crítica. (Foster, 2014, p. 32-33).

Examinando com maior acuidade, o impacto cultural e social das vanguardas foi consideravelmente mais limitado do que dá a entender o historicismo que o sustenta. Em primeiro lugar, porque o esteticismo da “arte pela arte”,³ principal alvo dos artistas de vanguarda, nunca foi hegemônico na arte oitocentista, tampouco expressava qualquer tradição vagamente definida como clássica, acadêmica ou realista (Cf. Cassagne, 1997). O culto esteticista da arte como esfera superior à vida, afinal, parece indicar uma conduta mais idealista do que realista.

Em segundo lugar, ainda no século XIX artistas como Gustave Courbet na pintura e Gustave Flaubert na literatura defendiam o realismo em oposição, respectivamente, ao

-
2. Mesmo Bürger procurava solucionar um debate entre a arte realista defendida por Lukács e a vanguarda histórica defendida por Adorno. Sua saída foi considerá-las como partes dialéticas que lhe permitiam “[...] inferir o sentido do todo” (ibidem, p. 162). A isso é interessante acrescentar que, de acordo com Eva Cockcroft (2000), a difusão global do expressionismo abstrato nos anos 1950-60 fez parte de uma estratégia política de propaganda norte-americana que incluía, entre outras coisas, o combate ao avanço do realismo socialista no ocidente.
3. Vertente oitocentista que reivindicava autonomia total da arte em relação à moral, à política, à ciência e às convenções em geral. Equivalente ao “Movimento Estético” britânico (*Aestheticism*), representado principalmente por Oscar Wilde, a escola da “arte pela arte” (*L'art pour l'art*) designa parte da produção literária francesa entre, aproximadamente, as décadas de 1850 e 1870, incluindo autores como Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Edmond e Jules de Goncourt, Leconte de Lisle e Ernest Renan.

neoclassicismo e ao romantismo (Cf. Finocchio, 2004). Embora a genealogia do realismo nas artes seja deveras insidiosa, basta-nos saber que o realismo francês coexistia com o impressionismo da *Belle Epoque*, o simbolismo de Gauguin, o orientalismo de Gerôme etc. Todos esses movimentos eram, cada qual a sua maneira, “realistas”, isto é, não apenas pleiteavam uma representação mais fidedigna de suas realidades, como também, principalmente, buscavam reconciliar arte e vida.

Mesmo a posterior abstração de grande parte da arte e da literatura modernas, por sua vez, também pode ser entendida como uma resposta realista a uma narrativa desgastada sobre a realidade social. A novidade da arte moderna, portanto, não residia na denúncia ao realismo como modelo pictórico em declínio, nem tanto no combate a um esteticismo supostamente em vigor, e sim na prerrogativa de que o domínio convencional e normativo prescreve o lugar da prática artística. Com isso, o exercício artístico configurou-se como luta por legitimidade, só que não mais em adequação aos modos de legitimação, e sim na revelação de seus limites.

De acordo com André Bazin (2016), tal enunciado já era conhecido entre os artistas da esquerda: inicia-se com Jacques-Louis David na Revolução Francesa, passa por Courbet na Comuna de Paris e revigora com Tátlin e Brecht na Revolução Russa. O caso mais emblemático, contudo, parece ser o *Salon des Refusés* (Salão dos Recusados), que em 1863 expunha as obras dos artistas recusados no salão oficial de Paris, dentre os quais Manet e Cézanne. Conta-se que o público dos recusados, embora motivado a ridicularizar as obras ali expostas, ultrapassou a visitação do salão oficial (Boime, 1969). Mas se o interesse pela pintura em geral era cada vez mais limitado a círculos restritos, sobretudo em comparação com o teatro e os musicais – e na virada para o século XX o cinema entra em jogo –, a ideia de obra-prima já podia contar, ainda que de modo não intencional, com certa incompreensão do público.

O projeto da vanguarda, por conseguinte, já soava “histórico” muito antes de ser classificado como tal, posto que a condição necessária para que sua narrativa faça sentido é a dimensão normativa que sempre permeou a arte enquanto instituição. Colocar a vanguarda nesses termos não significa descartá-la historicamente como “pura retórica”,

como decretou Jürgen Habermas (1992), pois ela foi de fato eficaz em revelar, num tempo e lugar específicos, tanto os limites convencionais da arte quanto os do próprio enunciado vanguardista. Por isso não havia ingenuidade alguma por parte de Duchamp quando, em 1917, ele assinou com um pseudônimo um urinol virado de cabeça para baixo: o *ready-made* funcionou tanto para desmistificar a arte quanto para remistificá-la. Se já não era novidade o fato de que a regra do jogo é arbitrária, alguém só precisava admitir e expor tal arbitrariedade como obra.

Vicissitudes da arte contemporânea

O que se costuma denominar, não sem dissenso, arte contemporânea são os movimentos que surgem após a Segunda Guerra Mundial. Segundo o crítico Leo Steinberg (2008, p. 107), em *Outros critérios*, tornava-se cada vez mais capciosa a presunção historicista de um avanço progressivo da arte, sendo necessário, em vez disso, “[...] redefinir a área de sua competência testando seus limites”. Isso implicou, como resume Foster (2014, p. 42-43), decompor os procedimentos da vanguarda

[...] em uma proposição que explora a dimensão enunciativa da obra de arte (como na arte conceitual), em um procedimento que lida com o serialismo de objetos e imagens no capitalismo avançado (como no minimalismo e na arte pop), em um distintivo da presença física (como na arte site-specific dos anos 1970), em uma forma mimética crítica de diversos discursos (como na arte alegórica dos anos 1980, envolvida com as imagens míticas da grande arte e dos meios de comunicação de massa), e, por fim, numa investigação das diferenças sexuais, étnicas e sociais de hoje [...].

Foster consegue, como poucos, depurar com profundidade o conjunto abrangente desses movimentos, mas ainda o descreve como ramificação do projeto vanguardista. Penso que, embora não se possa negar tal influência, a arte contemporânea é mais dispersa em suas estratégias e modos de operar. Nesse sentido, os “outros critérios” de Steinberg (2008) parecem-me mais acurados: uma vez que os parâmetros discursivos se

sobrepueram às obras *per se*, as rupturas grandiloquentes cederam espaço a deslocamentos sutis e contextuais. Foster mostra-se consciente disso, mas sua inclinação lacaniana o leva a considerar, num historicismo refinado, as neovanguardas como retornos traumáticos da vanguarda que, por sua vez, nunca teria sido assimilada na “ordem do simbólico” (Foster, 2014, p. 46).

Se isso faz algum sentido, a meu ver é o de que permaneceu intacto o selo hermético que a vanguarda procurou romper. A prova imediata se deu em 1961, quando Piero Manzoni preencheu, enumerou e assinou noventa latas contendo suas próprias fezes, batizando o conjunto de *Merda de artista*. Mas o exemplo mais elucidativo talvez seja a peça *Art and Culture* de John Latham, artista conceitual do grupo Fluxus. Em 1966, Latham retira da biblioteca da escola onde lecionava uma cópia do livro *Arte e Cultura*, de Clement Greenberg, e convida alunos e colegas para sessões de degustação: cada um deveria arrancar uma página do livro, mastigá-la e cuspir o resultado em alguns recipientes. Na sequência, com o auxílio de uma série de produtos químicos, o artista esperou vários meses para a decomposição das páginas. Após várias advertências da biblioteca, que lhe cobrava a devolução do livro, Latham entregou essa mistura em seu lugar, sendo então demitido da instituição. A maleta de Latham, contendo tudo o que sobrou daquele ato, tornou-se parte do acervo permanente do MoMA.⁴

Pois bem, a contemplação disso (hesito em escrever “obra”) solicita não apenas conhecer tal episódio, mas também os paradigmas greenbergianos ali questionados. Tais paradigmas remontam o modelo formalista do alto modernismo, isto é, a ideia de que o valor de uma obra reside em seus elementos formais (linhas, cores etc.) e não em seu conteúdo ou em qualquer elemento extrínseco. Mas ao passo que Greenberg (2013) se valia desse modelo para, por exemplo, incluir o expressionismo abstrato de Jackson Pollock como parte do legado vanguardista, a crítica contra ele por parte da arte conceitual recaiu novamente na concepção de uma arte evolutiva e linear – historicismo que sustenta tanto a narrativa vanguardista quanto a de Greenberg.

4. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/81529>>. Acesso em 26 jul. 2017.

É o que fica evidente em *A arte depois da filosofia*, onde Joseph Kosuth (2006, p. 217), em 1969, opunha-se abertamente a Greenberg e sentenciou que “toda arte é conceitual”, uma vez inaugurado por Duchamp o momento em que a arte seria capaz de questionar sua própria natureza. Mas não para por aí. Partindo de um entendimento um tanto peculiar de Wittgenstein, Kosuth acreditava que a filosofia, incapaz de dizer o indizível, havia chegado ao fim e se deixado substituir pela arte conceitual, esta sim capaz de “mostrar o indizível”. E para concluir de maneira magistral, Kosuth (*ibidem*, p. 225-226) ainda conseguiu recuperar, embora com outro léxico e por outros caminhos, o antigo culto esteticista: “Na verdade, a arte existe apenas para seu próprio bem. [...] A única exigência da arte é com a arte. A arte é a definição da arte”.

Desnecessário fixar que a arte conceitual não se resume ao manifesto de Kosuth, bem como a arte contemporânea não se limita à arte conceitual. Mas os casos mencionados servem para ilustrar como parte da arte contemporânea tornou senão mais estáveis as categorias tradicionais, por certo mais *hermético* o discurso artístico. Não surpreende, com efeito, que um historiador como Ernst Gombrich (2007, p. 304-329) tenha praticamente ignorado, em seu esquema evolutivo da representação visual, a arte abstrata e tudo que a sucede. Pautado na matriz moderna da história da arte (de Wölfflin a Panofsky), Gombrich limita-se a identificar no período pós-guerra uma tendência iconoclasta mediante o avanço das mídias de massa (demonizadas por Guy Debord e exaltadas por McLuhan), situando assim uma guinada abstrata da arte contra o fotorrealismo popular. Eis nada menos que, novamente, *historicismo*: algo como pensar que a fotografia simplesmente veio a substituir a arte realista.

Quanto a isso vale assinalar que, por um lado, o discurso abstracionista não se reduz, como se costuma pensar, a uma oposição direta ao realismo pictórico. Artistas como Malevitch ou Yves Klein colocavam-se no limiar de qualquer sintaxe, mas sem abdicar de certa literalidade (seja das sensações ou dos conceitos) ao investigarem, em suas obras, a imagem de uma realidade última. Por outro lado, o realismo pictórico não apenas “sobreviveu” às vanguardas, como também foi amplamente desenvolvido na arte contemporânea: inicialmente com a arte pop, passando pela arte abjeta, pela arte

de apropriação e, claro, pelo hiper-realismo. Enquanto a crítica antirrealista continuava presa ao paradigma clássico da busca da representação ideal, a ordem do dia consistia em problematizar a própria noção de representação.

No caso da arte pop, os objetos de consumo (dos enlatados às *Marilyns*) eram não apenas representados, mas reproduzidos com a ambição de que sejam exatamente iguais aos que consumimos. Essa literalidade tornava ambíguo não o objeto representado, mas o modo como se lhe representa: Andy Warhol era complacente, crítico ou indiferente ao espetáculo do consumo? Ele próprio responde: “[...] basta olhar para a superfície de minhas pinturas, filmes e de mim mesmo, e lá estou eu. Não há nada por trás” (Warhol in Goldsmith, 2004, p. 87-88, tradução minha).

O enfoque da arte abjeta, por sua vez, retorna ao objeto representado, que nesse caso é escatológico: corpos violados, vômito, sangue, fezes etc. Em comparação com as ambiguidades da arte pop, a ideia de flagrar e expor a abjeção, de modo a trazer um trauma à superfície, parece responder a certa desilusão. É como se a década de 1980, depreciada pelo diagnóstico pós-moderno, tivesse sido exorcizada da fantasia de um bem-estar social regado a consumismo. Desfeita a ilusão, o corpo disforme/mutilado – como exalta com frequência a arte de performance⁵ – torna-se, pela graça da unção intelectual (o discurso feito sobre ele), o indício mais puro do real.

Não por acaso ganham força, ainda nos anos 1980, a arte de apropriação e o hiper-realismo. A primeira deve ser lida ao pé da letra: imagens impressas eram fotografadas e expostas em galerias e museus. Desse modo, Sherrie Levine reproduzia mestres modernistas para questionar a unicidade pictórica de suas obras; Richard Prince se apropriava de imagens publicitárias e da moda para esvaziá-las de sentido; Barbara Kruger compunha fototextos para problematizar o valor referencial da representação. Por sua vez, o hiper-realismo é também auto descritivo: parte-se do anteparo fotográfico para produzir na tela de pintura uma aparência “mais real” do que o real.

5. Ursula Uchoa (2014) identificou os dez recursos historicamente mais utilizados na arte de performance: a nudez, a indumentária vermelha, a carne crua, o sangue, a “pintura vaginal”, alimentos ou líquidos, mordaças ou amarras, o gelo e a *action painting* (pintura com o corpo).

Tomados em conjunto, tanto a arte de apropriação quanto o hiper-realismo propõem duplicar perfeitamente a realidade, seja pelas minúcias pictóricas que excedem o olhar humano, seja pela reprodução mecânica que pretende tornar o olhar mais acurado criticamente. Mas o que a pintura hiper-realista consegue duplicar não é outra coisa além de uma codificação fotográfica, acreditando que esse código seja natural e transparente. E lá onde a arte de apropriação busca desnaturalizar o real, tentando explicitar as ilusões que o constituem, restam indistintos os signos que estão por toda parte e ao mesmo tempo em lugar nenhum. Em suma, o enunciado “isto não é uma pintura, embora se pareça com uma” podia ser facilmente confundido, ou mesmo substituído, por “apesar de não parecer, isto é sim uma pintura”.

Nesse ponto somos levados a questionar como a retórica artística foi motivada a tornar-se cada vez mais enigmática. Posto que a vanguarda histórica foi capaz de, como vimos, institucionalizar as críticas de seus predecessores modernistas, não é trivial o fato de que os primeiros programas norte-americanos e europeus de mestrado/doutorado em belas-artes tenham sido implementados no final dos anos 1950 e começo dos 1960 (Foster, 2014, p. 25): a partir de então, muitos dos artistas que obtiveram algum prestígio atuavam como críticos e professores. Em paralelo, com o avanço midiático a atenção transferia-se dos ateliês para as grandes exposições, leilões e produções excêntricas (cujo expoente maior talvez seja Jeff Koons e sua grife de arte multimilionária). O mercado artístico passou então a ser tratado não apenas em termos de signo de prestígio, mas também de carteiras de investimento, estabelecendo um vínculo direto entre a crítica e a gestão profissional de arte (*ibidem*, p. 120). Daí que o interesse do grande público despontou paradoxalmente na mesma medida que sua incompreensão, uma vez que os próprios artistas passaram a reivindicar um acesso ao mercado de arte como a um salão nobre de status, predileção e influência.

É nesse sentido que Lorenzo Mammi (2012, p. 14) sentenciou que a arte contemporânea “Regride à função pré-renascentista de carregar questões, sem ser, ela mesma, uma questão”. Isso vale, a meu ver, inclusive para as reações contrárias ao paradigma circunscrito ao mercado de arte. No Brasil da década de 1970, por exemplo, tivemos a

contra-arte ou arte de guerrilha, associada a artistas como Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. De acordo com o historiador Artur Freitas (2007, p. 331), uma das repercuções desse movimento no imaginário artístico brasileiro consistiu no mito “[...] de que *qualquer coisa* pode ser arte, uma vez que o fenômeno artístico passa a ser visto como algo indiscernível das banalidades da vida”. Dessa maneira, a contestação do juízo estético, do mito do gênio, das legitimações do mercado ou da crítica etc. parece aludir a algo similar ao papel que a religião cristã desempenhava ainda no alto-renascimento, isto é, como um pretexto onipresente e inescapável.

No entanto, a arte *contemporânea*, como tal, obviamente não se reduz aos discursos que procuram descrevê-la. E o que me parece mais interessante nesse sentido são artistas isolados que, aparentemente menos ambiciosos, se destacam pela dispersão peculiar de suas trajetórias. São incontáveis os nomes que poderiam ser aqui elencados, de Jenny Saville a Marlène Dumas, mas o caso mais emblemático parece ser o pintor alemão Gerhard Richter. Assumindo uma distância cética em relação ao legado ideológico vanguardista que o precede,⁶ Richter tem percorrido, desde os anos 1960, a obsessão pessoal de explorar os limites de suas capacidades pictóricas. O resultado é uma extensa obra que intercala hiper-realismo e abstracionismo, focada justamente na passagem de um para o outro – uma de suas estratégias é trabalhar a partir de seus próprios quadros, justapondo-os à distância ou ampliando um minúsculo detalhe.

Claro que Richter nunca esteve alheio ao espólio das convenções artísticas, tanto pouco ao circuito mercadológico – chegando a bater o recorde de valor de venda para um artista vivo⁷ –, mas sua obra nos leva a refletir, ainda que indiretamente, sobre a perda de unidade do mundo da arte e sua disseminação num campo cultural mais vasto e indeterminado. Ao trabalhar com registros e memórias pessoais, Richter não parece com

6. “By nature I am a skeptic. I don’t dare to think my paintings are great. I can’t understand the arrogance of someone saying, ‘I have created a big, important work.’ I want to reject this pathetic behavior, this notion of the heroic artist” (Richter *apud* Kimmelman, 2002, s. p.).

7. Sua pintura *Abstraktes Bild* (1994) foi leiloadada, em outubro de 2012, por 26,4 milhões de euros. Notícia disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/13/gerhard-richter-paintingrecord-price>>. Acesso em 26 jul. 2017.

isso buscar a reconstituição de uma história, mas apenas indicar que sua própria história, quando transformada em arte, se torna estranha e fragmentada. Penso que a arte contemporânea talvez nos pareça difícil e obscura por ocasião de um excesso de proximidade, de repetições e rupturas. Talvez algumas coisas possam se tornar mais claras a uma distância não tanto histórica, mas, como a de Richter, cética em relação à própria arte. “Para acreditar, é preciso ter perdido Deus. Para pintar, é preciso ter perdido a arte” (Richter *in Storr*, 2002, p. 86, tradução minha).

Considerações finais

As artes visuais podem ser compreendidas como formas de olhar que nos conectam ao mundo, aproximando-nos de certas questões ao mesmo tempo em que nos distanciam de outras. O caráter vago e genérico dessa definição parece ser condizente não apenas com a dispersão artística que marca a nossa época, mas antes com a premissa contemporânea de que “[...] não há continuidades ou descontinuidades na história, mas somente nas explicações históricas” (Crary, 2012, p. 16). Descrever o que é arte contemporânea, com efeito, só faz sentido em prol de alguma coesão discursiva. É no âmbito dessa coesão que, de modo sumário e seletivo, procurei traçar um amplo panorama acerca de algumas contradições que balizaram a arte contemporânea. Nesse sentido, conforme sintetiza Artur Freitas (2007, p. 21), “[...] ela foi a panaceia da própria ideia de autonomia – uma espécie de apelo genérico, utópico e contraditório à capacidade de intervenção da arte sobre o real”.

Se iniciei este ensaio aludindo à noção nietzscheana de vida como obra de arte, problematizando em seguida a dicotomia entre ruptura e conciliação, cabe-me retomar a questão da relação entre arte e vida. Para tanto, o enunciado do fim da arte pode servir como anteparo a ser falseado, conduzindo-nos ao mote da vida como obra de arte.

De início, se o pretexto das rupturas vanguardistas era o da conciliação entre arte e vida, o que entrou em cena na segunda metade do século XX, de acordo com Giulio Carlo Argan (1995), foi a intrincada relação entre arte e crítica: de um lado, uma crítica que orientava diretamente a produção artística e, de outro, uma arte que absorvia em si

a função da crítica, dispensando-a. Com base nesse esquema, Argan lançou a hipótese de que arte e crítica se tornariam uma coisa só, posto que as questões da arte, segundo ele, estavam migrando ao registro da pura reflexão teórica.

De maneira similar, alguns críticos e filósofos contemporâneos insistem em noticiar que a arte morreu, conforme Hegel já sentenciara em meados do século XIX. Para o filósofo Arthur Danto (2006), a tese hegeliana de que a arte perderia importância em favor da filosofia se confirma na arte contemporânea, que teria deixado de se preocupar em representar o mundo para tratar de representar a própria arte, isto é, os sentidos e limites do fazer artístico. E a partir da arte pop, segundo o autor, a arte deixa de se impor limites, uma vez que qualquer objeto pode vir a ser obra de arte. Isso implica, para Danto, o fim da arte enquanto narrativa histórica (como acúmulo progressivo de seus meios), mas também o estabelecimento de uma arte pós-histórica amparada numa suposta liberdade artística sem precedentes.

Ora, mesmo desconsiderando o historicismo e o essencialismo em que Danto declaradamente se ampara, sua noção de fim de arte depende da aceitação pacífica e unânime de que qualquer objeto pode vir a ser obra de arte. Só que quando as pessoas vão aos museus, por mais que já estejam predispostas a aceitar como arte aquilo que lá estiver exposto, nada garante a complacência: uma obra poderá passar despercebida, ou mesmo ser reduzida, por leigos ou especialistas, a um embuste sem nenhum valor. Do mesmo modo, se um original de Da Vinci for vendido na banca de jornal, arrisca não obter credibilidade alguma. Logo, o imperativo de que “tudo é possível” é ao mesmo tempo mais restrito e mais abrangente do que presumia Danto: tudo pode ser arte na mesma medida em que nada pode ser arte.

O que está em jogo no fim da arte é, no fundo, a persistência de um velho impulso esteticista: Kosuth reivindicou a supremacia da arte conceitual sobre a filosofia, ao passo que Danto reivindicou a supremacia da filosofia sobre a arte. Mas se nem mesmo a crítica de arte, a despeito do que prenunciava Argan, tornou-se autônoma – o hermetismo nunca eximiu a massa de emitir juízos –, como fica a história da arte? Alguém se encarregou de salvá-la: em *O fim da história da arte*, Hans Belting (2006) propôs que a

história da arte renuncie ao status de campo autônomo para que possa se inserir numa história mais geral das imagens (portanto, mais digna de autonomia). Troca-se o nome e mantém-se a mesma disputa pela verdade artística (ou das imagens).

O que pouco se costuma valorizar, quando não sumariamente se ignora, é o simples fato de que as artes visuais se alastraram no plano mundano, não no sentido ingênuo de que tudo tornou-se potencialmente arte, mas no sentido tácito da ampliação do acesso, da produção e da partilha artístico-visual. A recusa em admitir esse cenário tende a reservar algum juízo prévio sobre ele – o de que, por exemplo, cada vez mais não é de arte que se trata, e sim de entorpecimento da boa e velha indústria cultural confinada ao lucro. Sem entrar no mérito da questão, o que me parece estar em jogo na dimensão cotidiana não é a arte enquanto categoria qualquer, mas a fruição estético-visual⁸ atrelada ou não às obras de arte.

Do grafite aos gifs animados, mas também do Louvre ao Instagram, propagam-se obras e experiências sem o menor compromisso com os rigores da arte ou com a consciência de sua história. Não se trata de vanguardas, não se trata de *naïfs*, é antes um processo heterogêneo e desordenado que revigora as sensações afetivas que estabelecemos com o mundo. Como assinalou Celso Favaretto (2011, p. 105), “É no deslocamento assim produzido que se localiza [...] o nexo entre arte e vida”, não mais em termos de conciliação, e sim de “[...] vida como arte; a constituição de modos de existência, de estilos de vida”.

Vida como obra de arte significa, no léxico nietzscheano, tornar-se artista de sua própria existência, é a arte de criar a si mesmo como obra de arte. Esse conceito, ao contrário do que apressadamente se poderia supor, não corresponde a nenhum tipo de esteticismo: não se trata de contemplar a existência tal como se contempla uma obra de arte (algo como “a vida imita a arte”), e sim de afirmar a vida *fazendo dela* uma obra de arte.

8. Cf. a esse respeito o artigo *O cotidiano estético: considerações sobre a estetização do mundo* (Beccari; Almeida, 2016), que problematiza o diagnóstico de uma “estetização do mundo” (Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, Byung-Chul Han) e descreve uma abertura horizontal a um cotidiano estético.

Pensada desse modo, a arte não é um fim em si; a bem dizer, nada é “em si”, pois nada está fora da vida. E o que é a vida? Tudo o que temos. Com esse pressuposto, não obstante, Rodrigo Rabelo (2013, p. 152) assevera que “[...] a finalidade da arte [para Nietzsche] é retornar para a vida que a engendrou, tonificando-a”. Essa capacidade estimulante indica, portanto, que o centro de gravidade da arte não reside na arte, mas na vida.

Não faria sentido, nesse viés, querer distinguir o que é e o que deixa de ser arte, ou onde ela começa e quando ela termina. Pois refletir sobre a arte na chave da intensificação da vida implica considerar a relação que *alguém*, em particular, estabelece com uma obra e como isso afeta a sua lida existencial com vida. Colocada assim de maneira simples e direta, a questão não apresenta novidade alguma. Mas essa é a questão: não há novidade. Porque a arte nunca esteve apartada da vida, mesmo quando se lhe coloca como algo excepcional, sublime e sem respaldo no plano ordinário. O que pode haver de novo hoje, como creio, é a facilidade com que acessamos, produzimos e partilhamos arte, que assim se alastra no cotidiano.

Desse modo, certa confusão de fronteiras quanto aos lugares enunciativos tem se tornado condição intrínseca da arte, cuja dispersão se furta às explicações históricas, filosóficas e mesmo artísticas. Isso não invalida, evidentemente, a reflexão sobre a arte, posto que o exercício coletivo da interpretação humana – bem como um de seus substratos, a expressão artística – subsiste criativa e inexoravelmente em aberto.

Se for verdade que, por um lado, o discurso contemporâneo sobre a arte ainda se direciona predominantemente à abstração teórico-conceitual, também é factível que, por outro, parte da produção artística se encaminhe na direção de um, digamos assim, realismo nietzscheano. Em vez de literalidade visual, trata-se de um olhar transitório sem pontos de partida ou de chegada, mas apenas de desvio e hibridização, adepto que é da multiplicidade dos modos de existir. Mais do que nunca, enfim, a arte expressa o modo como as pessoas narram o mundo e a si mesmas, dotando a vida de sentido e a intensificando.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. A crise da crítica e a crise da arte. In: _____. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 159-161.
- BAZIN, André. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BECCARI, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. O cotidiano estético: considerações sobre a estetização do mundo. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência** (PPGF-UFRJ), v.9 nº 3, p. 10-26, 2016.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BOIME, Albert. The Salon des Refusés and the Evolution of Modern Art. **Art Quarterly** 32, 1969, p. 411-426. Disponível em: <<http://www.albertboime.com/Articles/12.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2017.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CASSAGNE, Albert. **La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes**. Seyssel, Rhône-Alpes: Champ Vallon, 1997.
- COCKROFT, Eva. Abstract expressionism, weapon of the cold war. In: FRASCINA, Francis (ed.). **Pollock and After: The Critical Debate**. London: Routledge, 2000, p. 147-154.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DANTO, Arthur. **Após o Fim da Arte: Arte Contemporânea e os Limites da História**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- FAVARETTO, Celso. “Deslocamentos: entre a arte e a vida”. **Revista ARS** (PPG-Artes Visuais – USP), v. 9, p. 94-109, 2011.
- FINOCCHIO, Ross. “Nineteenth-Century French Realism”. **The Metropolitan Museum of Art**, out. 2004. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/r1sm/hd_r1sm.htm>. Acesso em: 26 jul. 2017.
- FOSTER, Hall. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

- FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos** – Vol. V: Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006.
- FREITAS, Artur. **Contra-Arte**: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973. Tese de doutoramento em História. Curitiba: PPGHIS-UFPR, 2007.
- GOLDSMITH, Kenneth (ed.). **I'll Be Your Mirror**: The Selected Andy Warhol Interviews. New York: Carroll & Graf Publishers, 2004.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**: Ensaios críticos. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HABERMAS, Jürgen. Modernidade: um projeto inacabado. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo (orgs). **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas**: Arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 99-123.
- KIMMELMAN, Michael. Gerhard Richter: An Artist Beyond Isms. **The New York Times Magazine**, 27 jan. 2002. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2002/01/27/magazine/an-artist-beyond-isms.html>>. Acesso em 26 jul. 2017.
- KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 211-234.
- MAMMI, Lorenzo. **O que resta**: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RABELO, Rodrigo. **A arte na filosofia madura de Nietzsche**. Londrina: Eduel, 2013.
- STEINBERG, Leo. **Outros critérios**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- STORR, Robert (org.). **Gerhard Richter**: Forty Years of Painting. New York: The Museum of Modern Art, 2002.
- UCHOA, Ursula. La incesante repetición del gesto (los 10 gestos y elementos formales más utilizados en el arte de acción). **Esfera Pública**, 08 set. 2014. Disponível em: <<http://esferapublica.org/nfblog/la-incesante-repeticion-del-gesto-los-10-gestos-y-elementos-formales-mas-utilizados-en-el-arte-de-accion/>>. Acesso em 26 jul. 2017.