

A RECEPÇÃO DA ARTE NA ERA DA PÓS-ARTE

Dominique Chateau¹

Tradução: Gaspar Paz, Ângela Grando e Cristina Moura

¹ université Paris 1 (Panthéon Sorbonne)

Que valores artísticos persistem na era da pós-arte? Podemos substituí-los definitivamente pelos “valores da pós-arte”? Mas a palavra pós-arte designa, em seu prefixo, um momento depois da arte que ainda não está completamente emancipado da arte. O distanciamento da pós-arte em relação à arte é um distanciamento a partir da arte. Simultaneamente, se os valores da pós-arte ainda são os valores da arte, eles o são em um contexto ideológico, onde o valor da arte em geral é doravante tido como desusado, e até mesmo alienante.

Não podemos crer nem na ideia de uma substituição radical de valores, que encontramos em certos discursos, nem tampouco na ideia contrária que indica que esta substituição é apenas uma ilusão do discurso. A passagem à pós-arte é real, para o melhor e para o pior, como foi a arte... Ao mesmo tempo, esse real é ainda inalcançado, latente, de tal maneira que na sistemática de seu “*dysfonctionnement*”¹, os valores da arte e os da pós-arte estão em constante tensão, formando uma espécie de “imagem dialética”, no sentido de Benjamin.

Interesso-me aqui pelos valores artísticos, não pelos valores estéticos, sabendo que as obras aparentemente inestéticas podem ter tanto valor artístico como aquelas por assim dizer estéticas. A arte é uma noção complexa, cuja definição comporta ao menos três registros: o artista, a obra (ou aquilo que está em seu lugar) e sua recepção. Pode-se resumir assim o sistema de referência dos valores da arte: o artista se apropria de um material ao qual ele dá, através da objetivação de sua singularidade, uma forma distinta, mais ou menos inovadora, e destina quase que imediatamente esse objeto

à apresentação num quadro *ad hoc*, cuja singularidade é suscetível de lhe conferir um estatuto de exemplaridade cultural.

Esses valores específicos da arte se manifestam por objetos destinados a uma pulsão individual, pela assinatura, pela diferenciação do habitual, pela integração ao patrimônio, e sobretudo pela correlação desses diferentes aspectos. Em particular, a singularidade que marca a obra enquanto objeto de apropriação seria – por outro ângulo do processo, pela recepção –, um signo de reconhecimento que motiva a inscrição patrimonial. Hannah Arendt avança que a obra artística é menos caracterizada pela sua singularidade do que pelo fato de que sua hostilidade para com a cultura faz com que seja assimilada por ela como sua mais alta expressão.² Contudo, essa reintegração paradoxal seria inexplicável sem o reconhecimento possível de uma metamorfose “singularizante” do dado cultural.

Essa síntese de valores da arte constitui uma referência paradigmática que se formou progressivamente até o século XIX e quase se estabilizou. Num quadro mais refinado, encontraríamos muitas razões para discernir os paradigmas mais sutis correspondentes aos períodos posteriores – por exemplo, o romantismo e a vanguarda. Tratando ainda do paradigma sintético, a questão que me coloco é a de sua eventual mutação desde que se deu a abertura do período dito da pós-arte.

No contexto em que a hierarquia baseada no estatuto do artista dominava, um *habitus* dominante impelia o criador a ocupar uma função de fonte do processo artístico e da mesma forma se apropriar do resultado à luz de sua individualidade. E isso concernia quer ao processo

1 *Dys-*: *en souffrance*... Com esse prefixo, o autor enfatiza a ação de suspensão (como uma mercadoria retida no correio ou um negócio suspenso). *Dysfonctionnement* significa ainda “mal funcionamento” (nota dos tradutores).

2 *La Crise de la culture* (*Between Past and Future*, 1954), trad. sous la dir. de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1972, pp. 257-258.

de criação, cujo resultado era marcado como propriedade da fonte, quer ao processo de recepção onde a obra era identificável como sinal de singularidade. O *habitus* do artista se expandia num contexto onde o próprio receptor era determinado por esse *habitus*. A troca entre os polos da criação e da recepção dependia de um sistema estável (historicamente estabilizado a partir do século XIX) segundo o qual a espera do receptor era fundamentada sobre a interiorização da singularidade do artista manifestada no seu papel social e na sua produção de obras críticas (no sentido em que elas criticavam a cultura). Ora, se esse sistema está agora desestabilizado, isso não significa que estejamos radicalmente desembaraçados do *habitus* que fundamentava o valor geral da arte. É principalmente por ainda estarmos assombrados por ele que o recalcamos.

Um aspecto essencial do novo paradigma constitutivo do pós-arte reside em três características relacionadas respectivamente aos três componentes que são a obra, o artista e o mundo da arte. A primeira característica é a ambiguidade da obra, não apenas em seu conteúdo (a polissemia), mas em sua forma e em seu condicionamento. A segunda, o abandono pelo artista de uma postura dominante diante do receptor e, por conseguinte, de seu poder sobre a obra. A terceira, o afastamento progressivo da fronteira que separava o mundo da arte do mundo da cultura, marcado tanto pela denominação de um objeto banal como arte, quanto pela contaminação das obras por representações culturais, assimiladas pelo que são. Ora, retomando mais detalhadamente esses três componentes, constatamos que falando da ambiguidade da obra nos referimos ainda a ela. Que ao evocar o abandono pelo artista de sua posição dominante, designamos ainda o artista e, que evocando a perturbação do mundo da

arte, supomos que ela persiste.

W.J.T. Mitchell escreveu:

o fato que alguns especialistas queiram abrir o campo de imagens a fim de considerar ao mesmo tempo as imagens artísticas e não-artísticas não abole necessariamente a diferença entre esses campos. Poderíamos facilmente inferir que, de fato, os limites entre arte e não arte tornam-se claros quando se observa os dois lados dessa fronteira, sem cessar mutante, e se estabelece as transações e translações entre elas.³

Uma constatação de bom senso tem por corolário essa proposição: não se pode dizer que duas coisas estejam se misturando, sem antes poder distingui-las. Mais especificamente, isso significa que o destino da pós-arte é a impossibilidade de se definir e a necessidade de evitar o olhar de soslaio, sempre à espreita da arte – ainda que reste uma mancha de sangue no tapete –, balizar sob seus critérios, acrescentar suas referências, sem qualquer reverência. O crescimento da arte contemporânea foi concomitante à difusão turística da Grande Arte, longe de tê-la abolido.

Retomo a frase: para poder dizer que duas coisas estão misturadas, é preciso antes poder distingui-las; cabe sublinhar que poder aqui é capacidade, que designa uma posição quando essa capacidade está para ser exercida. Não somente o poder em potência, mas o poder que confere a potência. Sintomaticamente, se colocarmos de lado os ingênuos que afirmam sem hesitação que a arte acabou, os “especialistas” evocados por Mitchell são todos aqueles que têm o poder intelectual, cultural e institucional de observar os dois lados da fronteira entre arte

3 W. J. T. Mitchell, «Showing seeing: a critique of visual culture», *Journal of Visual Culture*, 1, 2, 2002, p. 173.

e não-arte: os artistas que praticam a disseminação do artístico no nível cultural, os estetas que integram essa disseminação em seus referenciais, os críticos que a comentam e os teóricos que interpretam esta situação. Pensar que esta interpretação, porque remete, por exemplo, a Nietzsche ou a Heidegger, escapa ao julgamento histórico, é experimentar outra forma de ingenuidade, o intelectualismo. A teoria mais abstrata deve fazer jus a configurações históricas, das quais ela aparentemente trata, e até mesmo finge se abstrair.

Do ponto de vista histórico, a não-arte absoluta não é mais pertinente como era a arte absoluta. A não-arte absoluta corre o risco de se juntar à arte absoluta, como para Hegel, o ser puro se junta ao nada. A não-arte é muito mais um negativo relativo, já que foi mediatizada por outra arte que de início nada mais é que um positivo relativo, quer dizer um positivo trabalhado no seio da sua própria negação – sob o conceito adorniano de *Entkunstung* (desartialização)⁴. Ora, isso não é um processo puramente lógico ou teórico: a arte é trabalhada pela sua negação sob a ameaça concreta da *Kunstindustrie* (indústria cultural) e porque esta a impregna, a penetra, a transforma, e mesmo a absorve⁵. Esta *Kunstindustrie* é uma positividade, que segundo argumentos recorrentes dos comentaristas, que o processo provoca, ofereceria uma reconciliação com o real, com o social. Mas ela só consegue minar a arte, isto é, esvaziando seu próprio conteúdo, conteúdo este anteriormente negativo voltado, segundo Adorno, contra o tipo de alienação que agora encarna, no plano

cultural, a *Kunstindustrie*.

A ideia de absorção, entretanto, parece ir longe demais. Tal como a total confusão da arte e do *divertissement*. Não há apaziguamento algum na positividade pura. Há também algo de negativo na *Kunstindustrie*, particularmente quando ela comercializa a arte: ela não pode fazê-lo sem considerar um pouco que seja de seu valor específico, e sem admitir nisso a negatividade que define esse ato, que faz parte dela mesma. O *kitsch* quando promovido ao *ranking* da arte não é mais o *kitsch* primário e turístico, mas um *kitsch* crítico que associa às representações do *kitsch* primário ou a suas paródias, a distância do *double bind* (dupla conotação), um dilema tal, que o receptor recebe de uma só vez a mensagem e seu contrário – não se trata de resolver, mas de aceitar na sua própria instabilidade como exemplificação de uma atitude estética sofisticada. Com a *Lagosta no palácio de Versalhes* de Jeff Koons essa situação se multiplicou, pois o *double bind* pesou ao mesmo tempo sobre o objeto e sobre sua relação no contexto do castelo real: qual é o mais kitsch dos dois?

Dessa maneira, os valores da pós-arte são marcados pela indeterminação da era da *pós*, e traduzem não somente no plano axiológico, mas são também impregnados por esses valores. Daí sua disseminação que, numa versão otimista, abre uma multiplicidade inventiva e, numa versão pessimista, atesta que tais valores são enfraquecidos pela indeterminação que os domina e que pesa sobre cada um dos registros da axiologia especificamente artística.

Inicialmente, a intrusão na esfera da arte daquilo que Harold Rosenberg chama de *objeto ansioso*, a partir do advento do *readymade*, é um objeto inquietante, em virtude de sua ambiguidade ontológica, já que ele “persiste mas sem

4 Cf. *Théorie esthétique* (1970), trad. Marc Jimenez et Éliane Kaufholtz, Paris, Klincksieck, Coll. « Esthétique », 1995.

5 Outre la *Théorie esthétique*, voir : Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques* (1944-47), trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1974.

identidade fixa”⁶. Inquietante pode significar que se está simplesmente intrigado ou angustiado.⁷ Prefiro falar de *objeto indeciso* como se fala de uma vitória não decidida para qualificar o fluxo e o refluxo de dois exércitos em Guerra, mas também no sentido em que “indecidido” qualifica não somente a coisa, mas a atitude do sujeito diante da coisa, quando ele tem dificuldade em decidir. Como na expressão francesa: é toucinho ou porco? No que diz respeito, por exemplo, a alguém que tenha um humor particular. Este exemplo é ainda mais pertinente que a indecisão que assola o objeto da pós-arte e induz correlativamente à questão ontológica – será que este objeto pertence à categoria da arte a despeito de sua aparência? – uma questão cognitiva – será que a exposição desse objeto é uma piada, um embuste?

A primeira questão, com efeito, remete à convicção do receptor quanto ao *habitus* que interiorizou, considerando aí se a concordância ou a discordância do objeto indecيدido com a ontologia (os mundos possíveis) é aceita por este *habitus*. A segunda questão alude a um julgamento objetivo, cognitivo, quanto à proposição que designada ao receptor de suprimir a indecisão que pesa sobre o objeto e de conservá-la na categoria desejada. O julgamento pode confirmar ou invalidar o *habitus*. A pós-arte é uma série ininterrupta de provocações que levaram irresistivelmente à modificação do *habitus* referencial – é o processo de *de-definition* que fala Rosenberg. Paul Valéry explicava antecipadamente este processo quando notou que o valor estável do Belo tendia a ser suplantado por valores de instabilidade, “valores de choque”.⁸

6 *The Anxious Object, Art Today and Its Audience*, New York, Collier Books, 1964-1966, p. 17.

7 Fico no primeiro sentido que evita a questão psicológica (a qual tem pertinência, mas me afastaria de meu assunto).

8 Paul Valéry, « Léonard et les philosophes. Lettre à Léo

Ao *choque* emocional do visitante da exposição acrescenta-se o choque do *habitus* em crise. A indecisão que macula o objeto força o receptor a tomar uma decisão de imediato, mas está bem claro que as decisões individuais não tem grande peso diante da decisão coletiva que, no contexto da pós-arte, se forma ao longo da aparição crescente de objetos indecisos nos lugares de exposição reconhecidos. Nossas rejeições espontâneas se apagam inelutavelmente sob o efeito da habilitação e habituação culturais.

Entretanto, em correlação estreita com o objeto indecيدido, o mundo da arte hoje em dia nos oferece dispositivos particulares – que podem nos conferir a sensação de sermos levados pela hesitação – dispositivos de participação, de interatividade, de coautoria. Ao passo que a indecisão do primeiro contato incita uma decisão individual ou pressupõe unir-se à decisão coletiva, a participação do receptor na obra significa sua implicação no processo da obra – numa obra que só é concluída por ele – e, desse modo, como uma espécie de cumplicidade com ela, de comprometimento, mesmo que os valores que ela propõe sejam contrários a um *habitus* outrora sustentado “mesmo sob tortura”...

Provavelmente não há melhor maneira de se ganhar o apoio de alguém, que atraí-lo para seu jogo – ainda que não se goste de tal jogo, gosta-se de jogar... Esse componente lúdico da pós-arte é muito importante, na medida em que manifesta sintomaticamente a influência da cultura sobre a arte, de uma cultura na qual o jogo tornou-se a principal terapia dos traumatismos sociais, além de ser lucrativo. É assim que a estetização tão cara a Benjamin pode ser aplicada à arte como se aplica aos jogos coletivos nos quais a massa reconhece sua própria imagem idealizada. O valor lúdico recobre, assim, o valor

Ferrero », *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, pp. 150-151.

crítico da arte. A estranheza do objeto jogado sobre o tapete verde do mundo da arte está ao mesmo tempo enfraquecida. O jogo pelo jogo é mais forte que a arte pela arte.

Mas, ao mesmo tempo em que ocorre esse enfraquecimento, outro valor atribuído à arte entra em crise: a singularidade. Permanece, obviamente, o gesto singular da proposta inaugural introduzida no mundo da arte. É por exemplo a apropriação do *readymade* por um artista. Duchamp afirmava que a pintura é *readymade* porque ela utiliza tubos de tinta comprados. Mas expor um tubo de tinta não é a mesma coisa que pintá-lo. O que desaparece entre a pintura e o *readymade* é a apropriação por um trabalho de objetivação do subjetivo, de inscrição de sinais de singularidade no objeto fabricado. Como sugerir o contrato com o receptor, no caso da arte, acarreta o reconhecimento dessa apropriação pela obra, da singularidade assim manifestada e da exemplaridade de seu resultado. Esse contrato é rompido desde o momento em que a apropriação pela obra é reduzida a nada ou a quase nada (à bricolage da instalação), e ainda o receptor é solicitado a entrar no jogo de uma partilha da apropriação. Além disso, há a possibilidade de se retomar continuamente o jogo por novos receptores.

Evidentemente, a coautoria tem limites. O receptor joga como o autor, exceto que este permanece como iniciador do jogo e seu árbitro. Ademais acontece uma dissociação entre autor e artista. Alguém é reconhecido socialmente como artista – visto que essa figura parece ter adquirido a notoriedade que não tinha anteriormente, a considerar, como certo sociólogo, que a figura do artista tornou-se o modelo do trabalhador pós-moderno –, mas é parcialmente desprovido da qualidade de autor. A única situação clara é a da arte na Internet, quando o autor, disfarçado ou desconhecido, reivindica

um *copyleft*. Tão logo ele se revelasse, a duplicidade dessa reivindicação apareceria à luz do dia. Atualmente, não se pode deixar de ficar impressionado pela multiplicação exponencial do número de artistas em todo o mundo, num contexto em que essa postura é considerada em regressão, e até mesmo em vias de desaparecer. A disseminação da obra, a indeterminação que a macula associa-se à denegação do artista que parece recusar a etiqueta que, entretanto, toda sua atividade demanda.

Ao defender a ideia de que não se pode apreciar os valores da pós-arte sem se referir aos valores da arte, tomei um caminho definitivamente negativo. Há, de fato, algo que se assemelha ao trabalho do negativo no estatuto da pós-arte, e que dá a esperança de uma *aufhebung* (suspensão/anulação), no sentido de um suprimido-conservado estabilizado como na tensão dos contrários da imagem dialética, ainda que o processo propicie novas retomadas. Ao longo da descrição detalhada dos valores, parece ser de preferência a instabilidade de um momento indecيدido, o qual foi conservado na recente figura do que outrora se denominava arte, isto é, o teor da arte é também o objeto de uma denegação. Onde a figura do pós-artista cuja produção requer que ali se reconheça a arte, mas que afirma que ele não faz arte ou que ele não é um artista.

Ora, qualquer que seja o processo considerado, sua face negativa não pode existir sem uma face positiva. A denegação da arte não somente não funciona sem uma referência (negativa) à arte, mas também sem uma referência a uma vertente positiva que se descobre ao se ampliar a esfera da arte à da cultura, no sentido que essa palavra abrange tanto objetos ditos culturais (dentre os quais os objetos artísticos são uma subcategoria), quanto o conjunto de práticas e conteúdos que constituem as dimen-

sões ideológicas, políticas e filosóficas da cultura. Isso permite comparar a arte à cultura, e ao mesmo tempo a cultura à arte, num vaivém no qual suas diferenças devem aparecer, ao invés de serem apagadas.

Refiro-me aqui a algumas teorias sociológicas ou “estudos culturais” que reduzem unilateralmente a arte à cultura. É verdade que isso simplifica favoravelmente o problema. Não haveria mais pós-arte, mas sim cultura, cultural... Esconde-se a problemática ao invés de encará-la. Nosso desafio consiste antes em confrontar os valores da arte com os da cultura, o que se torna difícil se não pudermos distingui-los mais. Do mesmo modo, se todo debate epistemológico é evitado, relega-se a estética ao calabouço. A proposição que me parece mais pertinente a esse respeito emana do trabalho no qual se pode reconhecer a pertinência tanto em relação à cultura, quanto à arte, aos estudos culturais e à estética. Trata-se do trabalho de Edouard Glissant sobre a criouliização⁹. Essa proposição de um insular, provavelmente porque a própria ilha lhe confere o poder de uma espécie de laboratório, ao mesmo tempo ético, cultural e intelectual, pode nos interessar não apenas em seu próprio conteúdo (que eu apenas evocaréi), mas também em sua implicação extrínseca e, sobretudo em relação ao esquema de pensamento que ele nos oferece. Glissant restitui a altivez ao mundo crioulo, ao caracterizar a criouliidade como uma antecipação e um modelo possível do multiculturalismo planetário. O mesmo processo de mistura, mestiçagem, hibridismo que pode nos parecer negativo quando se considera a mundialização neoliberal, torna-se positivo, quando se leva em consideração o processo cultural especificamente insular.

⁹ *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996. *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

Intriga-me, portanto, se a indeterminação que pesa sobre a obra e o artista no contexto da pós-arte também não poderia ser vista como referência desse esquema de pensamento positivo. Não se trata de retornar ao fantasma da reconciliação, de apagar toda negatividade, mas de melhor enquadrar a denegação da arte, no sentido freudiano desse mecanismo de defesa pelo qual se rejeita o que se revela. A denegação afirma uma renúncia verbal à arte autônoma, em razão da inércia do contexto multicultural, mas permanece a necessidade de reativar esse contexto no sentido da criatividade artística. O que estaria em jogo na pós-arte não é somente o comprometimento lúdico com a *Kunsindustrie* (indústria cultural), como também a necessidade exercida por alguns indivíduos, observada por outros, de prolongar os valores da arte, a começar pela singularização, num contexto no qual a cultura entrou num processo de mestiçagem, incluindo a arte e afetando sua integridade.

Há uma diferença entre mestiçagem e criouliização, conforme Glissant: o primeiro é passivo; já o segundo, ativo. A mestiçagem é um pluralismo ao qual se é submetido e não há nada a fazer; a criouliização é uma mestiçagem ativa, desejada na origem para superar a alienação colonial. Glissant afirma também que a criouliização produz configurações imprevisíveis *vis-à-vis* ao que a cultura pós-moderna oferece *a priori*. Como prolongamento do valor da arte, a criouliização consistiria em transformar a mestiçagem *a priori* para produzir misturas improváveis, e é nessa maneira de fazer mundos sobre a base do mundo efetivo que a singularização encontraria também um lugar de exercício.

A analogia da criouliidade com o multiculturalismo é certamente reversível. Na versão otimista que representa a criouliização do mundo opõe-se uma versão pessimista segundo a

qual é a multiculturalização que torna possível a criouliização; esta, longe de fundamentar aquela, apenas a embelezaria, e seu “trunfo” se limitaria a um valor puramente simbólico. Mas a explicação por meio do simbólico atinge seu limite se ela negligencia a própria eficácia do simbólico; se ele se assemelha a uma espécie de causalidade paralela que indeniza apenas o fantasma é conveniente não desconhecer seu efeito na realidade, sobretudo quando se trata de uma relação com a realidade que visa estabelecer aí um mundo paralelo, um mundo possível. A autonomia da arte reside nessa instauração – aí de novo, a ideia da mistura supõe que se possa distinguir aquilo do qual se nutre. A autonomia da arte resiste pela criação de mundos possíveis, imprevisíveis, improváveis, como acontece nos sonhos, mas onde os mundos na realidade não se realizam.

A autonomia da instauração permanece como o principal instrumento da singularização artística, da afirmação continuada da postura do artista. Não se é artista porque se faz uma obra; faz-se uma obra porque se é artista, porque se sente a necessidade de exteriorizar artisticamente sua singularidade. A arte é uma necessidade ontológica antes de ser uma necessidade social. A razão da persistência do valor da arte reside no fato de que os indivíduos sentem sempre a necessidade de introduzir no mundo a diferença imprevisível de uma representação singularizada do mundo, o que a ideia de criouliização, de criatividade criouliizada permite vislumbrar ainda no contexto de disseminação em que navega a pós-arte.