

CADERNO TEMÁTICO

"Arte: o indivíduo e a sociedade"

A morfologia mínima e comum The minimum and common morphology

Gerd Bornheim

Livre docente pela UFRGS.

Professor do Curso de Filosofia da UERJ.

Tento, em brevíssimas e até impossíveis linhas, o delineamento geral da arte contemporânea. Não a sucessão de escolas e de diretivas estéticas a delimitar os capítulos de sua já pródiga evolução. Interessa-me outra coisa: o descortino dos traços mais amplos e comuns, os elementos que funcionam à maneira de pressupostos, os mínimos independentes dos inteiros, os acasos que chegam a indicar certas convergências. Tarefa, dir-se-á, e não sem razão, inexequível. Mas penso antes nas matrizes que emprestam à arte de nosso século o seu estatuto por assim dizer irreduzível; penso nas experiências de ponta, naquelas que conferem a essa arte os seus gabaritos de originalidade inconfundíveis, naquilo que torna possível falar, justamente, em arte de nosso tempo.

O primeiríssimo ponto a ser ressaltado concentra-se por inteiro na questão da linguagem. A tentação, talvez demasiado fácil, estaria em asseverar que a extensa e diversificada história geral da arte insistiu em explorar o plano ôntico da realidade. O privilégio, claro está, cabia à representação dos deuses e a de seus pertences, eles roubavam a cena daquilo que se criou de mais significativo. E se certos espaços eram cedidos às realidades outras que não as divinas, foi apenas com o desaparecimento dos deuses que

a arte e a estética, em tempos recentes, exauriu-se na exploração de duas diretivas que pareciam esgotar o campo dos possíveis: a arte que diz o sujeito e a que diz o objeto; é apenas então que surge com propriedade, por exemplo, a arte do retrato, ou a natureza-morta. O curto espaço de tempo em que isso sucedeu contrasta com a extensa prodigalidade das obras produzidas. E no entanto, tudo parecia predestinado a inventariar os caminhos de sua própria impossibilidade; tudo se passa como se esse rosto, esta maçã já não pudessem disfarçar o inesperado e arrasador desinteresse pelas coisas vinculadas ao plano dos referenciais: parece assim que o plano ôntico já não comporta e apenas sufoca as exigências maiores da criatividade. É o que passa a interessar então, e eis-nos enfim despertos, está na elaboração da linguagem artística em si mesma. O referencial pode até oferecer o *faux semblant* de ainda estar aí, mas o que importa concentra-se agora ao nível da especificidade dos meios de que a arte se serve: por que não explorar o traço, a cor em si mesmos? E por que não avançar em rumo à tridimensionalidade do volume? Por que não ousar sempre mais?

Assim, tudo passa a dar-se no plano da linguagem. A alternativa entre o figurativo e o não-figurativo revela-se ardilosa, pela sim-

ples razão de que o figurativo já não interessa, de texto transmuda-se em pretexto. Com outras palavras, as artes se fazem fundamentalmente abstratas. As coisas se mostram agora como se tudo decorresse apenas da própria criatividade do artista. Parte-se então, simplesmente, da convicção – e isso já vale até mesmo para as atividades curriculares das crianças em qualquer escolinha de arte – de que a criatividade integra a condição humana em si própria, o homem torna-se o criador no sentido de que ele já não depende de instâncias superiores, já não precisa submeter-se a modelos estereotipados – a arte de nossos dias situa-se exatamente no desfavor aos modelos, quaisquer que sejam eles. E a atividade artística passa a concentrar-se na inteira responsabilidade, assumida por parte do artista, em tudo o que ditar a sua ação. Vale dizer que, entre tantas outras coisas, a arte contemporânea – mas isto está longe de constituir um privilégio exclusivo das artes – empresta uma intensidade inédita ao elemento lúdico. O homem, já anunciava Schiller, só é inteiramente homem na ação lúdica. A par disso, essa ação revela-se também um modo de desvelamento do mundo – ela nada tem a ver com a inconseqüência imotivada. Ou melhor: por vezes, essa arte integra o desafio da inconseqüência em seu próprio jogo. A pergunta base, aqui, seria a seguinte: por que o nosso tempo compraz-se na arte abstrata? Pergunta muito menos “profunda” do que possa parecer. E há nisso tudo o que se quiser: a arte de nossos dias está toda no cultivo do elemento abstrato.

E nem se despreze o caráter avassalador de tal cultivo – ele alcança os

recantos mais remotos dos modos como se vê a arte do passado. Destaco, pois, um terceiro ponto. Claro que a arte sempre foi um diálogo com a sua vizinhança, normalmente com a de mais alto gabarito; sempre foi um comércio entre os pares dos artistas de seu tempo; e mais do que tudo isso, a arte sempre foi, precipuamente, uma interpretação daquilo que se pretendia fossem as origens – talvez toda arte seja essencialmente a releitura das origens, sempre renovada. Ora, de nosso tempo cabe dizer que tal releitura vê-se levada a conseqüências extremas: parece que ela põe em causa a própria natureza das origens. Digamos que a releitura se faz em dois níveis principais. Um, através do próprio ato de assumir as linguagens do passado; assumir, no caso, quer dizer: tudo transpor, traduzir tudo para o tempo de hoje; nossos artistas guardam em seu olho, pela primeira vez, a totalidade da história da arte; por aí, o diálogo termina fatal, e então, como evitar que tudo seja transposto para a dita pesquisa da linguagem? Picasso não é apenas, neste particular, uma ilustre exceção. Mas há ainda outro nível: é que, mesmo para o desprevenido e apressado visitador de museus, tudo o que ele vê se torna abstrato, é abstratamente que ele vê. Em nosso tempo a arte que povoa os museus, arrancada que foi de seu contexto primevo, esquecida das viscerais conotações que a alimentavam num passado tão remoto, esvaziados os valores que iluminavam o fervor que a fazia nascer – hoje toda arte tornou-se abstrata, e o principal atestado disso deve ser visto precisamente no museu – essa casa da incoerência, como dizia Malraux. E, bem vistas as coisas, não há nenhum desdouro em reconhecer esse esforço do com-

prazimento do homem contemporâneo nas coisas abstratas.

As observações feitas levam-me diretamente a um novo tópico. E é que agora tudo se fez problema. Não seria o problema a própria determinação de base da condição humana? Veja-se, entretanto, o passado: tudo parecia ser essencialmente resposta; cada deus, cada Cristo, cada Virgem – a arte sempre foi a confirmação da certeza, o compromisso com uma Verdade inquestionadamente aceita. Mas onde estão agora as seqüelas do incrível e majestático vigor religioso do barroco? As respostas desfizeram-se no ar, perderam justamente a sua característica de resposta, ou seja, de verdade universalmente admitida. Desse modo, a resposta se metamorfoseia em problema. Contudo, veja-se bem: o problema não é simples sinônimo de esvaziamento, de sem-sentido, do absurdo – as coisas podem até passar por aí. Desamparado do conforto de qualquer possível resposta, o problema se vê obrigado a inventar os seus caminhos. Digamos que o próprio caminho se faz invenção, mergulha na criatividade. Claro que há análises inconformadas: como aceitar esse imenso vazio, esse elogio do que parece ser o descompromisso? Entretanto, examine-se melhor o panorama: a arte contemporânea é, antes de tudo, a criação de um extenso e variadíssimo acervo de invenções de linguagem – precisamente o que ela pretende ser. A natureza do problema reside invariavelmente neste lugar preciso: qualquer resposta leva a criatividade a inventar novos e sempre outros problemas. E o que parece sem saída confirma tão-somente novos e novos rumos da criatividade.

Depreende-se das afirmações feitas uma nova temática, nosso quinto ponto. Nem aventaria tanto aqui a inexistência de normas na hodierna composição artística – já não existem estéticas normativas; mas apontaria, sim, a mudança constatável na própria conceituação de seu sentido. Diria que o conceito de norma, através dos tempos, passa por três fases, sendo que as duas primeiras, ao que tudo indica, terminam superadas de modo irretorquível. Em quase todo o passado, a norma impõe-se enquanto realidade inteiramente objetiva, ela nem conhece formulação. A deusa justiça é a norma que compõe a tragédia grega, razão de ser de seus mínimos detalhes; na representação medieval a norma é o Cristo – caminho, verdade e vida; para S. Tomás, a beleza é o esplendor da verdade, a promoção da verdade do próprio Cristo. Mas nos alvares dos tempos modernos as coisas começam a complicar-se: é que a *Poética* de Aristóteles, por exemplo, passa a ser lida como um repositório de normas, coisa que nunca passara e nem poderia passar pela cabeça do velho grego. Ou seja, a norma começa a ostentar uma realidade conceitual, e passa a ser condição prévia a ser obedecida na confecção da obra de arte. Essa preeminência da norma enquanto conceito, a idéia de uma certa representação daquilo que a arte deve ser, começa a veicular caminhos em tudo suspeitos, que sem dúvida levariam a justificar aquilo que Hegel tentará elucidar através de seu conceito de dissolução da arte – entenda-se: daquilo que nosso filósofo preconiza como devendo ser a grande arte. Tal arte, realmente, morreu. Morreu, mas em contrapartida terminou por abrir as vias, através de uma bela controver-

tida evolução em tempos mais próximos, daquilo que iria configurar uma terceira fase, na qual se verificaria a calculada morte daquela normatividade tradicional, em qualquer de seus sentidos. Percebe-se, por aí, porque já não se fabricam mais estéticas normativas à maneira tradicional. Evidentemente que, como seria de esperar, despontam aqui e ali, nas formas do despotismo político, alguns de seus arremedos, que apenas confirmam aquela morte da arte. Mas, nem importam as intempéries, salva-se o essencial: desaparece a norma exterior, seja divina, seja aquela construída pelo próprio homem, e alcança-se uma concepção da norma que, enquanto superada, integra o ato criativo em si mesmo. Digamos então que cada obra exhibe agora a sua própria norma, com a vantagem de essa norma já não oferecer nenhum grau de autonomia – a não ser como resquício, como concessão ao menor. Quero dizer que a criação de uma obra passa a trazer consigo também a criação de uma normatividade, de uma estética que lhe é imanente, e tudo brota da intimidade do ato criativo. Neste sentido, a criação termina sendo, afinal, um absoluto. A medida da arte instala-se precisamente nessa coincidência da norma com o ato criador. A seu modo, cada obra se torna exemplar – mas não repetível.

Outro item importante está no que pode ser caracterizado como concessão às diferenças. É que com o esvaziamento das normas vão-se também as grandes e solenes categorias estéticas – tais como a proporção, a simetria, a perspectiva, o contraponto e, principalissimamente, o conceito de beleza. Em verdade, tudo pode acontecer, desde que

não se façam mais cedências à nostalgia da famosa aura – sem aura tudo é válido; mas não se infira por isso que a beleza desapareça de vez ou seja esquecida. Não espanta, em consequência, que nossa arte se queira tão freqüentemente transgressora. Os deuses morrem, os reis morrem, as categorias morrem, e com eles certa nobreza dos materiais. Quero dizer que nunca a arte esteve tão próxima de um determinado nível de realidade quanto hoje: ela se serve, como que inescrupulosamente, dos materiais os mais diversos. É como se, de repente, essa diversidade de materiais passasse a evidenciar novas modalidades de possível ostentação, ou de simples exibicionismo do cotidiano, ou de uma nova forma de dignidade, ou meramente da vontade de fazer-se ver. É essa falta de pudor que estou chamando de concessão às diferenças. Mas observe-se que por trás da admissão dessas diferenças está nada menos do que o questionamento do espaço – que agora se quer plural, tridimensional, a assumir amiúde toda ausência de suporte. Parece que a obra quer adotar as dimensões da variedade do mundo, e qualquer tropeço – qualquer pedra no meio do caminho – pode estar na origem de uma insuspeita criatividade – a agulha, a inutilidade do dedal, a exata gota de sangue: uma obra, três obras, mas também o risco de não ser absolutamente nada. Pois acontece que para a criatividade o nada é nada menos que o melhor dos pontos de partida.

Uma última observação sobre um tema especialmente delicado: o da relação entre as artes plásticas e a palavra. Também neste ponto encontramos algo de inédito. Se tal

relação existe, tratar-se-ia de procurar saber de onde sorve ela a sua necessidade, que teor oferece. Não penso aqui nessa relação mais exterior e de sua breve história de menos de dois séculos, a da crítica de arte. Penso numa relação mais de raiz e que nada tem a ver com a crítica. É como se a insuficiência geral de todas as coisas devesse afetar também a obra de arte. Portanto, então, se a própria natureza da arte de nossos dias não traz em seu bojo uma espécie de velada solicitação que está como que a exigir a presença da palavra, algo como um discurso paralelo, alheio à atividade judicatória da crítica que limita-se a ver a obra como um objeto a ser julgado. Penso mais numa palavra que de certa maneira se quer autônoma, mas que busca inserir-se na intimidade do ato criador de uma obra. Por aí, a palavra seria uma criação a seu modo, que não quer nem julgar nem repetir, mas desdobrar-se à maneira de um desvelamento ainda que de segundo grau.

Aliás, impressiona a frequência com que os artistas sentem-se atraídos, como que levados por uma necessidade interior, a verem-se perscrutados pela ingerência da palavra. Nem é tão raro que se tope com obras que já incluem algum tipo de palavra em sua composição, e não se quer simplesmente a ilustração, ou o comentário subordinado a transmitir um recado. O nível é outro: é como se a densidade do sentido do mundo já não pudesse ofertar-se com o esplendor ultrapassado dos velhos tempos. Digamos que de certa forma a composição e o discurso ficam agora sempre como que a meio caminho, justamente porque o sentido não é dado por antecipação, ele é antes construído no silencioso alvoroço da criação da obra. Está claro: não há mais sentido, já nem se quer mais o sentido, mas tão-somente a sua fabricação. Fabricação que traz consigo a exigência de uma velada ressonância, e é nesse espaço que a palavra descobre o seu preciso lugar de enamoramento.