

Sexo, drogas e teoria*

Milton Machado**

“Sexo, Drogas e Teoria” foi a contribuição do autor ao seminário “Arte como Conceito”, ocorrido em 2002 no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, com coordenação de Agnaldo Farias.

O texto traz indagações sobre a relação entre práticas e teorias contemporâneas da arte, em um tempo em que a única certeza de que dispomos é de nossa mais absoluta perplexidade histórica – à diferença daquele que Arthur Danto chama de a “Era dos Manifestos”, caracterizado pela certeza dos veredictos definitivos e das sentenças finais.

Arte, teoria, perplexidade histórica contemporânea

Ouçamos mais uma vez o que tinham – ou têm ainda – a nos dizer esses senhores:

A única direção significativa para a pintura é o cubo-futurismo. (Malevich, em 1913)

Assim como a verdadeira vida a verdadeira arte só tem uma única direção. (Mondrian, em 1937)

Reduzi a pintura a sua conclusão lógica, e exibi três telas: vermelho, azul e amarelo. Afirmei assim o fim da pintura. Estas são as três cores primárias. Todo plano é um plano discreto, e não mais haverá representação. (Alexander Rodchenko, em 1939)

Estamos produzindo uma arte que perdurará por mil anos. (Mark Rothko, por volta de 1950)

A única coisa a se dizer sobre arte é que arte é uma única coisa... O único objetivo em 50 anos de arte abstrata tem sido apresentar a arte-como-arte e mais nada... fazendo-a mais pura e mais vazia, mais absoluta e mais exclusiva. (Ad Reinhardt, em 1962)

Essas sentenças¹ – com toda a conotação de veredicto e juízo final que a palavra “sentença” possa evocar – são expressões do que o crítico e filósofo Arthur Danto chama de a “Era dos Manifestos”. Para Danto, os manifestos são produções artísticas da primeira metade do século 20 que

*Rio de Janeiro, setembro 2002
Contribuição ao seminário “Arte como Conceito” Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.

**Artista plástico e pesquisador PhD in Fine Arts pelo Goldsmiths College, Universidade de Londres. Professor Adjunto da Escola de Belas Artes EBA-UFRJ, Departamento de História e Teoria da Arte

¹ Traduzidas de Arthur Danto, *After the end of Art – Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

ele vê em conexão com movimentos retrógrados do século 19.

Bem, ao menos em princípio, os manifestos do século 20 não seriam retrógrados, na medida em que pretendiam apontar direções para a arte de vanguarda, como de fato apontaram. No entanto, pode ser retrógrado pretender-se apontar direções para a arte quando a arte está apontando em direções diferentes.

É curioso que Danto não tenha incluído em sua exemplificação uma sentença como esta:

Ser um artista hoje significa questionar a natureza da arte... A Arte Conceitual é freqüentemente considerada como se fosse uma tendência. Em certo sentido, é uma tendência porque a 'definição' de Arte Conceitual se aproxima dos próprios significados da arte mesma.² (Joseph Kosuth, em 1969)

Danto tem lá suas razões para não considerar o texto "Arte Depois da Filosofia", do qual a sentença acima é extraída, propriamente um manifesto; mas para mim um texto que pretenda identificar a Arte Conceitual – ou qualquer outra – com a definição da arte mesma tem tudo para ser considerado um manifesto, e tanto quanto ou até mais dogmático do que o mais intolerante dos manifestos.

Mas Danto cita Kosuth quando este proclama que o único papel dos artistas daquele tempo – o tempo era 1969 – seria o de "investigar a natureza da própria arte", que Danto reconhece estar em sintonia com uma frase de Hegel que dá suporte a suas próprias posições em relação ao fim da arte. Esta é a frase de Hegel: "A arte nos convida a considerações intelectuais, e isso com o propósito não de se criar a arte de novo, mas de sabermos o que a arte é, filosoficamente".³

Saber o que a arte é filosoficamente. Investigar a natureza da própria arte. Hoje – quando não se sabe bem ao certo para que exatamente a arte estaria nos convidando, para além de suas celebrações – seria possível nos aventurarmos em empreendimentos do tipo sem correr o risco de parecermos retrógrados? Estaria a arte contemporânea apontando para alguma direção que nos permita apontar tal direção? Qual direção? Ora, a única resposta coerente que um artista contemporâneo poderia dar a tal pergunta – e à diferença dos senhores cheios de certezas modernistas lá de cima – seria: "Não sei, não tenho a menor idéia".

Três pontos que eu gostaria de sugerir (não sou nem o único nem o primeiro a sugerir-los):

1. A única certeza histórica que podemos ter – e isso se aplica quando se trata de apontar direções para a arte ou para qualquer outra coisa que se mova no tempo e no espaço – é a de nossa mais absoluta perplexidade histórica (ver Ronaldo Brito, Lyotard, Stephen Toulmin, etc).⁴

2. A arte não é uma única coisa, a arte não tem uma natureza. Saber

2 Joseph Kosuth, *Art After Philosophy* (1989), in Charles Harrison & Paulo Wood (ed.), *Art in Theory 1900-1990*. Cambridge: Blackwell, 1995.

3 G. W. F. Hegel, citado por Danto, op. cit.

4 Ver, por exemplo, Ronaldo Brito, *Fato estético e Imaginação Histórica*, in *Cultura, Substantivo Plural*, Márcia de Paiva e Maria Ester Moreira (org.), São Paulo: Editora 34, 1996; Jean François Lyotard, *Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation: Contribution to the Idea of Postmodernity*, in *The Lyotard Reader*, Andrew Benjamin (ed.), Cambridge: Blackwell, 1989; Stephen Toulmin, *Cosmópolis, the Hidden Agenda of Modernity*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992; Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, Geoff Bennington and Ian Mcleod (trad.), Chicago: The university of Chicago Press, 1987.



o que a arte é filosoficamente demanda investigações que se afastem de quaisquer ontologias, de quaisquer idéias de essências, de quaisquer vislumbres de purezas (ver Derrida, Heidegger via Derrida, Lyotard, Arthur Danto, etc).

3. Se a arte está apontando em alguma direção, esta direção não aponta mais para dentro da arte. Todas as direções da arte apontam para o que eu chamaria, do trabalho de ou da arte, de “sua exterioridade” (ver “After History of the Future – (art) and its exteriority”,⁵ tese de doutorado de um artista brasileiro que deixou o país para estudos em Londres e nunca mais voltou, mandando-me como seu representante etc.).

Apontar direções era justamente o negócio do Theoros. A tarefa de Theoros, fiel soldado do exército grego, era a de galgar montanhas ou outras elevações de modo a ver mais longe; e daí, de sua posição privilegiada, indicar aos exércitos qual a melhor direção a seguir. Aqui a tarefa específica de Theoros concedia-lhe uma posição de vanguarda. Mas, se continuarmos a recorrer às enciclopédias, veremos que Theória se referia também às embaixadas sagradas que um estado grego enviava para representá-lo nos grandes jogos, para consultar o oráculo, para levar oferendas etc. A posição aqui não é mais de vanguarda, e sim de representação diplomática; que serve ao Estado, mas numa posição submissa, passiva, de retaguarda. Ambas têm a ver com a expansão de territórios: a primeira, na marra, ativa e guerreira, por apropriação, mesmo que, e quase sempre, indébita. A segunda é pacífica, conciliadora, como uma missão de paz.

Mas a referência a Theoros não veio apenas à guisa de mais uma concessão à etimologia.

O território a explorar é o território da arte: um território de confusa geografia e acidentada topografia. Um terreno – ou um site – fissurado, com duplo sentido: é dos tropeços e nas rupturas que vai buscar sua expansão. E o tempo em questão é o contemporâneo: tempo em que nossa única certeza é nossa perplexidade histórica, e a resposta “Não sei, não tenho a menor idéia” nosso único possível manifesto. O que acontece quando a teoria não dá mais conta de nos revelar com clareza o que teríamos a ver melhor e mais além, resistindo até a nos fazer ver melhor o que temos aí mesmo, diante de nossos narizes? Ou por outra: o que se dá quando a missão diplomática de representação do estado da arte não tem mais um estado, mas vários, a representar?

Olhemos com olhos – e farejemos com narizes – de Theoros. Em outras palavras, recorramos – diplomaticamente – à teoria.

Toda teoria requer uma homologia. Pode-se teorizar a diferença, mas não se pode teorizar o diferente. Pode-se teorizar a alteridade, mas não se pode teorizar um Outro. Ou melhor, pode-se: recorrendo-se, é claro, a uma teoria do Mesmo. A incorporação do diferente ao sistema, ao estado, ao território, ao campo, ao site, se dá pelo recurso a uma medida abstrata

5 Milton Machado, *After History of the Future – (art) and its exteriority*, PhD Fine Art, Goldsmiths College University of London,

– para uma medição artificial, pois trata-se de um artifício – uma medida comum que substitua os objetos extraordinários ou heterogêneos por uma idéia, por conceitos, por classificações em séries, que façam valer a homologia. Uma medida comum e abstrata que reduza – e amesquinhue – a diferença a uma diferença específica, portanto doméstica, ordinária, intraterritorial. Algo, digamos, como olhar para o vulcão que entra em erupção e julgar tratar-se de um simples “acidente geográfico”. Através desse nivelamento homogeneizador a teoria cumpre sua missão diplomática, e promove o estado das coisas e sua reprodução.

Só que a arte escapa a essa mania de homogeneização. A arte vive escapando de sua própria teoria. Talvez, simplesmente, porque não exista, da arte, uma teoria que lhe seja própria e exclusiva. Uma teoria exclusiva da arte seria uma teoria imprópria e excludente. Isso hoje, quando estamos a anos-luz da tal “Era dos Manifestos”. A arte se reproduz por homologias; mas a arte se produz por heterologias. E só pode haver uma efetiva heterologia se esta for produzida como uma prática. E essa prática só pode pretender ser efetiva – em outras palavras, só pode manter a arte viva – se for virulenta, contagiosa, e epidêmica. A arte vive de ser ferida de morte – vide a necessidade, “vital” para Cézanne, de “matar” Poussin, vital igualmente para Poussin, ou a de Rauschenberg de “apagar” de Kooning. Não há remédios para a arte que ela não rejeite, e vomite. A virulência em arte é essa recusa sistemática à submissão a conceitos: a arte continuamente transborda sua “própria” definição, o que faz por impropriedades e apropriações; e esse transbordamento só faz aumentar suas fissuras. O próprio significado da arte mesma – notem que estou recitando Kosuth, mas na contra-mão, e no singular – é escapar de sua definição.

Mas passemos à prática – ou, se preferirem, ao sexo e às drogas – pois o vulcão já está em erupção.

A moça que aparece nesta foto⁶ é a artista inglesa Tracey Emin, que faz ou fazia parte do grupo conhecido como YBA, que ganhou notoriedade com a exposição Sensation, da coleção do propagandista/coleccionador Charles Saatchi, na Royal Academy de Londres. YBA abrevia Young British Artists, mas se ouvirmos a sigla com ouvidos atentos a suas sutis erupções, perceberemos que ela soa como o interrogativo *why be a?: “por que ser um?”*

Pois Tracey Emin tem lá suas razões e suas maneiras de ser uma. Só não sei – e deixo a vocês o julgamento – se este é um bom exemplo para se falar de fissuras, de exterioridades, de vulcões em erupção, da maior ou menor virulência dos acidentes geográficos. O fato é que, aqui, o que parece haver é mais uma “in-ruptão”. Isso se interpretarmos a imagem como se a artista estivesse a enfiar toda essa dinheirama para dentro de

⁶ Ilustrando o artigo de Adrian Searle, “Cooked Twice and Still Flavourless”, jornal The Guardian, Londres, 12 de setembro de 2000.



Tracey Emin. I've Got it All.

suas crateras. O título deste trabalho é I've Got it All. Eu estou com tudo; mas a julgar pelo título escolhido por Adrian Searle, o crítico do jornal *The Guardian* que assina esta matéria, a tal da YBA não está com nada: "Cooked Twice and Still Flavourless": duas vezes cozinhado e ainda assim insosso.

É oportuno que as duas outras ilustrações sejam de trabalhos de Damien Hirst e dos Chapman Brothers, que vou usar como exemplos, embora não esteja muito certo de quê.

(Peço desculpas a quem já leu por ter que recorrer a trechos de uma entrevista que dei a Luiz Camillo Osorio, na revista *Item-5*, editada no Rio de Janeiro por Ricardo Basbaum e Eduardo Coimbra)

A idéia da exposição *Apocalypse*, ocorrida em 2000 também na Royal Academy de Londres, veio ao curador Norman Rosenthal depois que ele viu o trabalho *Hell* no estúdio dos Chapman Brothers, que descrevo brevemente: são nove grandes vitrines dispostas em forma de suástica guardando modelos reduzidos representando o "inferno" com pretendida dramaticidade. Na vitrine central, um vulcão – olha aí a erupção – cospe uma lava de batalhões de soldados da SS. Milhares desses soldadinhos de plástico vão invadir as nove cenas, e eles são "infernais", são o diabo em pessoa (em bonecos, quero dizer). Vítimas ou algozes, todos são da SS, uns

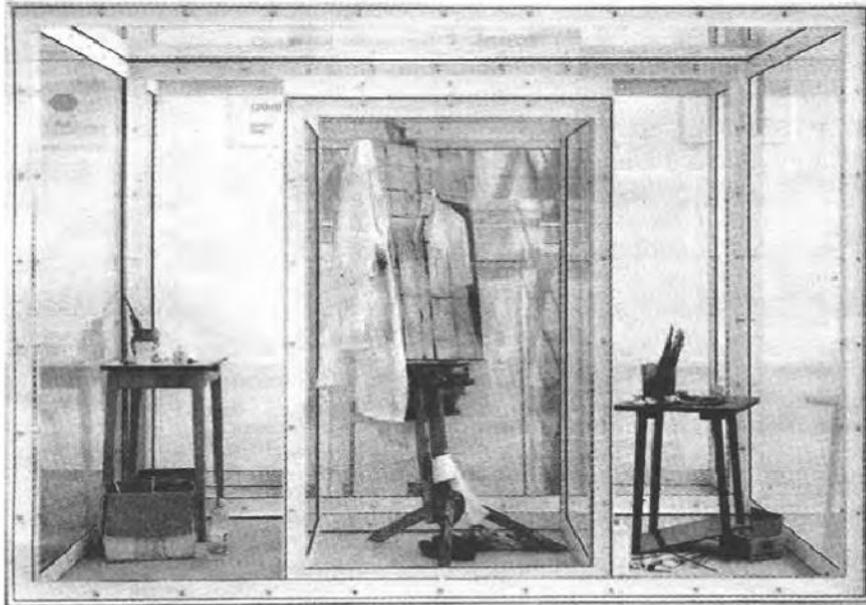
enrabando outros, decapitando, esfolando, esquarterando, as maiores atrocidades. A dramaticidade e o desconforto foram conseguidos, e todo mundo exclamava "the horror, the horror!"; mas pessoalmente não pude evitar ver esses diabinhos como se fossem... os Gremlins. Ai ai ai, que danadinhos esses "naughty monsters", que só fazem coisa feia e maldade! Mas não é a minha infantilidade que importa ao julgamento. O que importa é, primeiro que essas maquetes eram de fato belíssimas, uma super-produção, e um primor de execução; segundo, importam algumas declarações dos Chapman Brothers, aqui em tradução literal:

Não é possível tomar um tema como o Holocausto e lidar com ele seriamente; Estamos tentando contrariar a suposição de que arte é parte da trajetória do Iluminismo; não estamos oferecendo um modelo de progresso. Isto aqui não é o Enlightenment, esta é a Era do Light Entertainment.⁷

Quanto a Damien Hirst, este não é só o maior representante da YBA. Para mim – e principalmente para ele próprio – Damien Hirst é o maior! é o maior! é o maior artista do mundo. E não é porque poucas criaturas escapam de suas soluções de formol – a seu modo conservadoras. O maior artista do mundo, e no entanto, acho que muito de seu trabalho (notem, de produção de objetos) é tolo. Trabalho tolo, maior artista do mundo? Pois, o "maior" artista do mundo não tem necessariamente que produzir bons trabalhos, e sim estabelecer (novas) ordens de grandeza e validação, que não passam pela obra senão em passant. Mas que mundo é este de que estou falando? E de que obra?

Algumas informações sobre o artista em riste Damien Hirst. O título de seu livro, que ousou traduzir: Quero passar o resto de minha vida em todo lugar, com todo mundo, um para o outro, sempre, para sempre, agora; do clip que dirigiu por encomenda do Channel 4 de televisão: GOD; de sua exposição em 2000 na galeria Gagosian em Nova York: "Teorias, Modelos, Abordagens, Conjeturas, Resultados e Descobertas"; de alguns trabalhos desta exposição: Concentrando em um Self, Total e Absoluta Supressão da Dor, Aguardando Ansiosamente a Última Ceia, Trindade. Alguns valores monetários: dois milhões de dólares, o custo da exposição; 10 milhões de dólares, aferidos com a venda integral da exposição no período de um mês; um milhão de libras, o preço da escultura Hymn, da coleção Saatchi e que abria a exposição.

Ora. Isto são falas de um Deus: onipotente, onipresente, onisciente,



Damien Hirst. *Contemplating a Self-Portrait (as a Pharmacist)*.

⁷ Jake & Dinos Chapman, citados por Sarah Kent, *eauty and Beastiness*, in *Apocalypse*, Time Out Supplement, Londres, setembro 2000.

todo poderoso. E o Deus tem um arcanjo, de direito e de extrema-direita: de novo o colecionador/propagandista Charles Saatchi. E a farândula tem um Céu: a política cultural britânica. Política cultural que, tão fiel ao jovial slogan “Cool Britannia” quanto era ao imperialista “Rule Britannia”, age com força e poder industriais. É de praxe: o Reino Unido continua como sempre unido em torno de suas tradições.

Mas por que esses exemplos, tão à inglesa, se onde estou querendo chegar – meio que à francesa – é à (arte) e sua exterioridade?

Ainda com Damien Hirst, mas nem sempre, nem para sempre, mas agora.

O site (lugar e objeto de trabalho) de Hirst são o circuito e o mercado, seus agenciamentos, suas representações, seus valores, suas negociações, seus limites; e sua “obra” se dá ao trabalho de esgarçar e testar tais limites, como numa espécie de demonstração por absurdo sem tese nem hipótese que só prova e demonstra o absurdo. Por isso não vejo muito sentido em ficar fuçando sua “obra” em busca de boas ou más esculturas, pinturas, instalações, eventualmente boas ou interessantes. Não diria que o “método” de trabalho de Damien Hirst seja o melhor nem o mais progressista, mas acho mais importante o julgamento deste método do que do seu próprio trabalho de produção de objetos. Não se trata tanto de saber se a solução de formol vai conservar para sempre o tubarão quanto de saber se e como as soluções de Damien Hirst – ou os problemas – são ou não conservadoras. Não se trata tanto de ficar olhando com olho de peixe morto o tubarão dentro do aquário quanto de se verificar se suas paredes de vidro são ou não a prova de fissuras. Se fosse para fazer valer – metaforicamente – a tal lógica da (arte) e sua exterioridade, seria melhor que essas paredes rachassem, os vidros se espatifassem, a água e o formol vazassem, encharcassem e inundassem, e o tubarão apodrecesse sempre, para sempre, agora. Só assim teríamos a prova de que a obra de Damien Hirst tem de fato algum perfume, para além de seu circuito e de seu fedor de fim de feira.

Isto aqui não é o Enlightenment, esta não é a Era dos Manifestos, esta é a Era do Light Entertainment.

É possível.

Mas se for mesmo para valer a lógica da “(arte) e sua exterioridade” – notem a palavra “arte” entre parênteses e a ênfase no possessivo – é lícito que a arte viva de transbordar as fronteiras de sua interioridade, que sobreviva de transgredir os limites dos seus sites específicos. Isso é típico da virulência. Se é verdade que “tudo pode ser arte”, como Arthur Danto se sente à vontade para propor em seus quase-manifestos, qualquer site pode ser um lugar da arte. Mesmo a doença – da AIDS às urticárias do circuito – pode constituir um site. Mas esta abertura para seu outro interior não faz da arte tampão nem uma esponja absorvente. A Brillo Box – tipo Bom-Bril

Jake & Dinos Chapman. DNA Zygotic.

