

Vanguarda
e pós-vanguarda:
os lugares do .

artista

e do

público

PRISCILA ROSSINETTI RUFINONI

PRISCILA ROSSINETTI RUFINONI é doutora em Filosofia pela USP e autora de *Oswaldo Goeldi: Iluminação, Ilustração* (Cosac & Naify).

AS NOVAS “ANTENAS DA RAÇA”

Com as poéticas do processo, nas quais são os procedimentos, os gestos que se tornam arte com as práticas da *assemblage*, da contaminação, da assimilação e da citação, muitos críticos, já nos anos 70, apressaram-se em pregar o fim da autoria, o fim do lugar autoritário do gênio criador sempre idêntico a si mesmo. Textos como o de Rosalind Krauss, “Os Nomes de Picasso”, põem em xeque a identidade artística, a unidade da obra, em favor de uma idéia de multiplicidade, de espessura do sujeito histórico, de dessemelhança constitutiva.

Uma segunda crise da representação: não só a crise da própria arte como linguagem coerentemente organizada segundo códigos de signos, miméticos ou não, mas também crise da idéia de um homem – o artista – como representante do imaginário coletivo. Problema análogo ao da intelectualidade discutido por Foucault; é preciso pensar um novo lugar para o intelectual, não mais o do escritor “universal” cuja voz serve à massa obscura e inconsciente, não mais o das “antenas da raça”.

“O intelectual dizia a verdade àqueles que ainda não a viam e em nome daqueles que não podiam dizê-la: consciência e eloquência. Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e eles o dizem muito bem. Mas existe um poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores de censura, mas que penetra toda a sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da ‘consciência’ e do discurso também faz parte desse sistema” (Foucault, 1979, pp. 70-1).

Não é mais do portador da “escrita” – um dos mecanismos privilegiados da “representação”, poderíamos dizer – a voz do universal. Alguns intelectuais, reconhecendo-se alicerçados no sistema que criticavam, abandonaram qualquer ponto de vista “ótimo”, qualquer perspectiva de “desmascaramento”. Não há nada escondido, há uma verdade sempre recriada pelo próprio sistema. Perspectivas particulares podem, assim, criar outras verdades menores, mas igualmente produtivas.

Nos mesmos anos 60-70, o artista alemão Josef Beuys repetia que “todos são artistas”, em uma distensão radical das utopias de vanguarda. Antes ainda, nos anos 50, o italiano Manzoni ironizava a idéia do “nome” identitário, assinando partes dos corpos dos espectadores, operação fantasmagórica, fetichista, na qual o trabalho artístico em si mesmo se tornava abstrato, mera afirmação do operador cuja “marca” fazia de tudo “obras de arte”. E Manzoni vai ainda mais longe nessa dessacralização ao expor, em outra ordem, os termos do mercado de arte: recolheu suas fezes em latinhas e etiquetou como “merda de artista”. Os produtos *sublimes* do gênero humano, os “objetos de arte”, nessa operação de rebaixamento, não se distinguem das ações do corpo a não ser por uma etiqueta, uma assinatura; uma aura já há muito identificada com os valores mercantis. E a dessublimação pode até ser bem-vinda: como o anjo de Baudelaire, a arte, ao atravessar a rua do mundo contemporâneo capitalista, perdeu sua auréola na corrida. E não é melhor assim?, o anjo diz ao transeunte, já no século XIX¹.

Podemos localizar, *grosso modo*, as vanguardas entre os pólos da utopia e da ironia: são utópicas as idéias construtivistas e abstracionistas, mas são ácidas e profanadoras as dos dadaístas. Entretanto, ambas as vertentes tematizam, a sua maneira, o lugar da arte e do artista. Os dadaístas não mostraram, pelo *nonsense*, como “arte” é apenas uma convenção européia, sem qualquer sentido essencial, universal? E Mondrian, como formalista que era, por outro lado, já não pensava a dissolução da arte na vida como a suma realização do “novo

homem”? Se todos são artistas, ninguém o é. Não há mais a necessidade desse cargo representativo, dessa “autoridade”, cujo domínio técnico, cujo “talento”, outrora o elevava à categoria de mediador entre o público e as imagens. Desde o aparecimento da fotografia, a produção e a reprodução de imagens estão cada vez mais ao alcance de todos. Se a arte não é mais uma *tekné*, um domínio de um fazer organizado segundo regras mais ou menos pactuadas, cujo “contrato” independe da pessoa do artista; se a arte não é mais o produto de um “gênio absoluto”, figura que consegue articular o particular e o universal, criando “regras”, mesmo que cambiantes, ao que não pode ser regrado, toda a idéia de “arte” e de “artista” precisa ser reformulada. Assumir as categorias de arte como produto do gênio ou de uma *koiné*, no mundo contemporâneo, não é mais que um subterfúgio ideológico, um arranjo cômodo (mas evidente) para esconder o novo caráter mercantil das velhas idéias de autoria e de obra-prima. Essa é, em suma, a recém-criada “verdade” que Manzoni expõe ao rearticular os conceitos de arte e de artista.

Autopia de uma sociedade de indistinção pressupõe uma arte sem moldura, incorporada à parede, à rua, à experiência do mundo. Discurso das vanguardas da década de 20 que se desenvolve nos anos de 1960-70. No Brasil desses anos, esse processo iconoclasta serve às propostas mais radicais de ruptura com um estado de coisas. São formas de protesto a quebra das hierarquias entre a “grande arte” e a visualidade corriqueira, a participação do “observador” na obra, a incorporação do artista no fluxo geral da população (lembramos que Helio Oiticica misturou-se aos bandidos e aos moradores dos morros cariocas em busca não só de uma favela modernista e luminosa, mas também da marginalidade heróica assinalada em sua bandeira: “Seja marginal, seja herói”). No país, a iconoclastia da *pop art*, por exemplo, reveste-se de ácida crítica. A “imagem corriqueira” é desmontada, rearticulada de maneira a tornar evidentes os seus conteúdos políticos: a história em quadrinho, o *kitsch* são ressignificados.

¹ “Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m’avez reconnu. D’ailleurs la dignité m’ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramasse et s’en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance! et surtout un heureux qui me fera rire! Pensez à X, ou à Z! Hein! como sera drôle!” [Baudelaire, s.d., pp. 444-5].

O corpo – o teatro do poder – com suas marcas, suas memórias, torna-se imagem por sinédoque da sociedade. Obras como as de Ana Maria Maiolino e Artur Barrio fazem referências ambíguas ao orgânico: vísceras de plástico colorido, como grandes *displays* pop; sacos ensangüentados. Sônia von Brusky ergue, em um totem primitivo, uma cabeça plástica de bebê em sua série *Bebês Brasileiros Mamam Coca-Cola*. Essa anatomia do fragmentário *representada, alegorizada* pode ser também o próprio corpo real do artista ou do espectador. As instalações de Oiticica dizem que “a casa é o corpo”, numa rearticulação do íntimo e do público, do externo. Lygia Clark buscava nas experiências vivenciais memórias esquecidas. Por mais ingênuas que nos pareçam essas produções, sobretudo do ponto de vista político, elas vislumbravam uma comunhão utópica da qual a estética seria agente indispensável. A arte era, assim, procedimento coletivo, desmistificador; promessa de indistinção, de mergulho nos substratos arcaicos de memórias sociais e humanas; ou seja, a arte era o processo em si, o ritual utópico do novo, e não o produto privilegiado de um artista.

O QUE É ARTE, O QUE NÃO É ARTE

Mas, em vez de assistirmos ao esmaecimento das distinções sociais entre público/artista, poética utópica dos anos 70, assistimos apenas à desmaterialização do objeto artístico. O que se desfez, no fim das contas, foi a mediação exterior, “objetiva”, entre público e artista. O que se desfez foi a gestualização ritual, social, da arte. Pois as relações pessoais, mesmo que imediatas, conservam seus lugares mais ou menos estáveis. Ou seja, não assistimos ao fim do *status* social de distinção, o “artista”. Pelo contrário, os nomes desses operadores (ou como quer que prefiram ser chamados) se tornam logomarcas do experimentalismo. Ainda mais que a maior parte das obras contemporâneas demanda equipamentos,

espaços e custos muito altos, geralmente concedidos aos “representantes” da categoria cultural “artes visuais”.

Deixando o ponto de vista privilegiado do artista e olhando o processo pelos olhos do público, hoje, provavelmente um espectador desavisado de uma exposição contemporânea já se acostumou com a perda do referencial coletivo. Talvez a pergunta “leiga” e “ingênuas” do “espectador apressado”, essa criação retórica dos críticos modernos, deixe de ser “o que isso significa?”, para ser “quanto custou isso?”.

As duas perguntas pressupõem o “público leigo”, personagem central da democratização iniciada com as vanguardas. Mas não temos mais uma idéia de “democracia” nos moldes radicais da década de 70; as perguntas pressupõem o “povo” ao qual a sociedade concede, com benevolência, a “popularização” dos meios, calcada no ideal burguês do século XIX que criou os museus públicos para a educação das massas. Assim, do ponto de vista histórico, nenhuma das duas perguntas é tão tola, tão “leiga”. A primeira evidencia o desaparecimento da *koiné*, a segunda observa as relações de mercado claras, mas geralmente pouco enfatizadas, pois burguesas e não eruditas. Mas não era exatamente nesse espaço irônico, dessublimado, prosaico, que se desenvolvia a vanguarda mais ácida? De onde fala esse sujeito universal da arte que rotula de “desconhecedor” aquele que faz as perguntas indevidas? Por que, em uma sociedade permeada pelo discurso sobre valores mercantis, a arte deve ser espaço privilegiado e isento? Se desaparece a mediação arte, o “objeto” (mesmo que ele seja bastante imaterial, como no caso de uma poesia), sobram relações puramente subjetivas hipostasiadas. E precisamos perguntar se, paradoxalmente, em vez de uma crise do sujeito não estamos diante de uma crise da intersubjetividade. Diante de uma crise radical da arte como elo social exterior ao indivíduo e de uma exacerbação da incomunicabilidade, da cultura do “criar-se a si mesmo”, sem os formalismos rituais que tornavam essas práticas fatos sociais, ou seja, códigos de honra ou de conduta. E esse

“vazio” intersubjetivo, essa fantasmagoria do processo não acabam redundando em produção de mercadorias no melhor sentido do capitalismo contemporâneo: produtos especulativos, processuais, perfeitos para o novo fluxo virtual do mercado?

Mercado e arte autônoma andam juntos, esta não é uma afirmação nova, antes é um lugar-comum. Um mesmo objeto, uma mesma operação podem ser ora considerados “arte”, ora não. Um procedimento só é “arte” se participa de um sistema, se recebe uma chancela de “trabalho produtivo”. Essa característica já fora desnudada ironicamente por Duchamp com sua *Fonte*: um mictório comum, também identificado aos atos fisiológicos mais dessublimados da vida humana, torna-se diferenciado a partir de um “sistema das artes” cuja força e poder podem englobar até mesmo a auto-ironia mais corrosiva. Também a transformação de todas as manifestações sociais em produtos artísticos pode ser pensada como uma assimilação de todo trabalho improdutivo à rede de produção de signos e símbolos culturais. A mesma exacerbação do sujeito que vemos na dita “grande arte” – aquela das bienais e das galerias – se reproduz em outros pólos culturais. Temos, por exemplo, a proliferação de micronarrativas, de literaturas locais, de microculturas. Nessas literaturas, nessas manifestações – emancipadoras, por um lado – é claro – por outro – o caráter confessional, subjetivo até o solipsismo de seus produtos. Tudo se passa como se reinterpretássemos indefinidamente, em roupagem pós-moderna, o marginal moderno. Mas agora ele não precisa se emancipar por seu ato criativo, pela arte. Não é mais a literatura ou o objeto artístico que libertam essas figuras à margem, mas o gesto de escrever ou de pintar, o processo, essa construção de si. Em outras palavras, a mediação arte não interessa tanto quanto seu lugar de enunciação (e, então, é o “artista erudito” que pergunta “mas isso é arte?”). O trabalho é indiferente, interessa o “lugar” do criador, reafirmando a instância representativa (mesmo que, por sua particularidade, ela já não represente quase nada). Interessa, em última análise, a marginalidade como

produto em si mesmo. A reprodução indefinida do marginal, reafirmado por sua qualidade ao *avesso* de excluído. Não é esse processo de identificação pela carência que circula nos discursos “democráticos” da nova educação, do multiculturalismo?

Dos anos 50 para a atualidade, o desenvolvimento da arte como linguagem segue uma coerência quase programática. Mas, e as implicações críticas envolvidas nessa língua? Se compararmos a arte brasileira das décadas de 60-70 à atual, podemos encontrar *topoi* idênticos. Por exemplo, a idéia de interação do artista e do público, base de uma arte que passa pelas relações do corpo, pelas microfísicas do poder. Comparando as relações corporais elaboradas pelas poéticas dos 70 e a arte do corpo de nossos dias, poderemos enfatizar a nova ordem do discurso artístico contemporâneo. Se em tudo acreditamos estar em um mesmo debate – emancipador e utópico – essa diferença sutil nas ênfases a que aludimos desloca os termos e reconstrói um lugar privilegiado para o artista e seus produtos. O discurso sobre o corpo na arte passa da utopia à aceitação das diferenças como identidades fixas, como aspecto irredutível de uma realidade cindida e distópica. A figura do “artista transgressor” acaba sendo uma máscara culta para o marginal, lugar identitário reivindicado por todas as minorias, uma personagem da pantomima da modernidade cujos “gestos inaugurais” reproduz, reencena *ad infinitum*.

A ARTE E O CORPO: UTOPIA E DISTOPIA

Em crítica recente, Jorge Coli (2003a, p. 19) brinca com um dos lugares-comuns dos discursos pós-abertura política e repete os chavões². Por que, no fim das contas, as artes e a cultura pareciam mais ricas, mais inquietantes e originais naqueles anos de chumbo do que agora, sob o céu aberto da democracia? Essa relação valorativa entre os dois momentos é, obviamente, esquemá-

² Coli escreve que “a questão da liberdade na arte é antes ética que estética”.

tica, muito mais uma ironia aos nossos dias do que uma análise dos anos antecedentes. É como se perguntássemos: onde foi que a vanguarda perdeu seu rumo? Onde foi que erramos?

A dúvida talvez evoque a nostalgia de um último elo, de uma última, mesmo que pequena, ilusão de *koiné*. Havia um discurso comum, havia, até, uma “verdade” identificável – escondida pelo seu *reverso*, aquilo que o jargão chamava “ideologia”. Havia uma facilidade nas escolhas, nas tomadas de posição: um inimigo, um alvo. Mas hoje, não podemos esconder que nos soam quase constrangedoras algumas das obras “críticas” dos anos 60-70; como a maioria das incursões políticas dos anos 30 e 40, ecoam panfletárias, simplistas. Mesmo quando a obra sobrevive como “Arte”, ou seja, quando suas qualidades intrínsecas, estéticas (para parafrasear ironicamente um crítico formalista) transcendem ao “conteúdo”, à mensagem imediata, indagamos pela real capacidade de gerar ações emancipadoras dessa produção. Um texto recente pergunta-se, incomodado com a apropriação “mercadológica” do que era contestatório, se é lícito uma galeria vender partes da instalação *Cosmococa* de Oiticica na forma de pôsteres coloridos (Alves, 2003). Uma instalação tão contestadora, cuja montagem original pressupunha a integração corporal do espectador ao ambiente em contato com o outro, ser transformada em plano bidimensional? E, pior ainda, em objeto estético para uma elite jovem que pode comprar sua “atitude contestatória” sem precisar aventurar-se fora de seu carro (ou de sua casa, de sua galeria) blindado? O que a obra perdeu, ou o que ela “ganhou” em *status*, nessa passagem do “moderno” ao “pós-moderno”, do utópico ao pós-utópico³?

Dando corpo à nostalgia difusa do público, grupos de artistas resgatam atitudes dos anos 70. Nisso, seguem também a crítica que elegeram os “precursores” pós-modernos dentre os nomes desses anos. A Bienal de 1994 escolheu, como poéticas basilares, as de Helio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendell. Alguns críticos menos cautelosos chegaram a “marcar” uma linha divisória

entre uma arte “dependente” da internacional e uma genuinamente brasileira(!) a partir da atuação dessa tríade, substituindo, assim, o trio “nacional” anterior, Tarsila Di-Portinari.

Revisitando a década de 70, é a ênfase nos resíduos do cotidiano, o lixo das cidades modernas, o lixo doméstico, ou, em uma hipérbole dessa cultura residual, vestígios, restos do próprio corpo que se transforma, se consome, o elemento de uma poética bastante comum aos novos artistas. Nem é preciso resgatar as experiências da arte inglesa, cujo melhor exemplo é o auto-retrato escultórico em sangue, *Self*, de Marc Quinn. Ou as experimentações de fotógrafos como Cindy Sherman, com suas micronarrativas individuais sem nexo aparente, sem interesse estético até, mas carregadas de “críticas” à condição marginal do autor (no caso de Sherman, à condição feminina). Paralela à 22ª Bienal de São Paulo, a mesma que elegia nossa nova tríade de precursores, teve lugar no MAM-SP uma exposição emblemática, “Espelhos e Sombras”⁴, em cujas salas víamos pedaços de unhas, seios moldados em metal, objetos cirúrgicos em uma exibição algo espetacular – propagandística – do “íntimo”, do corpo. De forma mais delicada, no saguão ao lado, na 22ª Bienal propriamente, uma artista como Fernanda Gomes expunha seus objetos lacônicos, suas tramas de fios de cabelos rendilhados tomando aspecto volumétrico – quase “coisas” –, seus restinhos brancos de cigarros consumidos.

Para esses artistas, a arte contemporânea – seja ela *poverta*, minimalista, conceitual ou, no Brasil, concreta e neoconcreta – legou várias dicotomias. Às velhas dualidades corpo/espírito, razão/sensação, já historicamente entranhadas no pensamento ocidental, somam-se duas novas, que tanto corrompem o cerne mesmo da arte quanto deslocam os referenciais: a divisão entre o que é verdadeiro, real, espontâneo e o que é representação, virtualidade, simulacro (e então temos o espetáculo do gesto expressionista hiperbolicamente transformado no próprio sangue, no próprio corpo); e o antagonismo cosmopolitismo/regionalis-

3 Não estamos, aqui, conceituando modernidade e pós-modernidade nos termos mais comuns à historiografia da arte: modernidade como a tendência mais estetizante, a busca da autonomia da arte e pós-modernismo como poética da “contaminação”. A modernidade, *grasso modo*, pode também ser identificada ao projeto iluminista de emancipação, agregando e retrabalhando, inclusive, as críticas ao Iluminismo, como as de Foucault (cf. Habermas, 1983).

4 *Espelhos e Sombras*, apresentação de Eduardo Levy Jr. Texto de Aracy Amaral. São Paulo/Rio de Janeiro, MAM/Centro Cultural Banco do Brasil, 1994-95.

mo, fundamental em uma cultura periférica – diga-se o que se disser sobre globalização – como a nossa. Os artistas desde os anos 90 não se furtam a essas contradições, mergulham, entranham-se nelas, com a delicadeza de não explicitá-las, não gritá-las para não dissolvê-las no murmúrio de espetáculo da máquina circular de consumo e resíduos que é nosso mundo moderno; e o silêncio, o aspecto fragmentário, desarticulado e mudo são a atualidade desconcertante desses trabalhos feitos com restos, com vestígios do corpo e do cotidiano⁵.

Esses jovens que resolvem viver entre paredes de vidro, em uma permanente espetacularização cujos produtos mais extremos são as vidas filmadas em rede, ou os mortos fatiados pela Internet, podem instaurar um campo de pesquisas éticas? Podem propor uma reescrita de si no sentido de *etopoiética*, ou o “tornar-se o que se é”? Podem, a partir dessa nova ética feita de fragmentos, propor algum espaço para pensarmos nossa condição de país periférico? Ou suas atitudes são apenas “universais” da mesma forma que são “individuais”? São fantasmagorias do processo de auto-afirmação? É interessante lembrar que, atualmente, a idéia de “realização”, de “tornar-se o que se é”, confunde-se com a de “auto-estima”. Essa mesma auto-estima que nos é totalmente exterior, que podemos comprar em pílulas de Prozac, que independe do que “realizamos”, do que produzimos, reproduzindo-se a si mesma em processos sinápticos físicos⁶. Não se trata de perguntar por um “sujeito transcendente”, mas de refazer as críticas que o século XIX já havia formulado ao estatuto naturalizante das ciências: não há “física social”, nos termos propostos por Comte, o humano é uma construção humana. E há “auto-estima” meramente sináptica, biológica? Há arte que é puro processo, que se realiza apenas em uma “vontade de arte”, em relações invisíveis da “memória do corpo” ou do que quer que seja? Há realização sem realidade? Obra sem obra? Não estamos naturalizando a tal ponto as relações humanas – a mediação arte, por exemplo – que já as pensamos como processo biológico em si mesmo, sem necessidade de uma forma exterior?

Abstração e coisificação são verso e reverso do mesmo. Quando lemos um cartaz de banco no qual as relações familiares são metaforizadas como transações financeiras, algo como o *slogan* “rendendo sorrisos”, pensamos no quanto a reificação já contaminou todas as relações sociais. Esses artistas estariam transformando em fetiches, em pequenas e escultóricas “obras de arte” eternas, cada um dos fragmentos de seus quotidianos, cada pedacinho mínimo de seus corpos transitórios? Em suma, enredados nos microfiosos “pós-modernos” da lógica da mercadoria? E a assepsia com que são expostas coisas horríveis (o que seria isso em tempos de homens fatiados via Internet?), restos nojentos, fragmentos sujos, mantém a ambigüidade do mercado: tudo o que desperta nossa sensibilidade, principalmente nessas modalidades mais instintivas, pode ser objeto de desejo. A própria indústria cultural americana não trabalha com todas as modalidades do nojo, do horrível, da carnificina espetacular, embalando-as em assépticos e tecnológicos “efeitos especiais”?

Mas há entre esses jovens artistas um espaço para a crítica? Mimetizando e parodiando esses procedimentos “mercadológicos”, a arte os expõe e os desmistifica? Ou essas obras funcionam como encenações, *slogans*, e, portanto, pertencem ao universo do “marketing político”? Claro, todos nós professamos valores humanistas, pelo menos em nossas “imagens públicas”, pelo menos nos nossos *slogans* de “marketing pessoal”. Todos querem igualdade, sabem e criticam o poder da mídia em perpetuar cenas machistas, abominam a exclusão social, etc. Não pode haver estranheza, apenas um choque muito bem calculado, quando vemos trabalhos que criticam, que “despertam” nosso olhar para esses mesmos problemas, tais como as fotos de Cindy Sherman ou os vestidos de giletes da brasileira Nazareth Pacheco⁸, imagens que expõem os estereótipos do feminino; ou os trabalhos em sítios específicos “chamando a atenção” para lugares degradados da cidade (como a exposição “ArteCidadeZonaLeste”). E depois que essas obras deixam a galeria, ou evacua novamente

5 Essa é uma das vertentes fecundas da arte contemporânea emergente, como atesta não só o núcleo “Em Torno do Corpo” curado por Viviane Matesco em um recente *Mapeamento Nacional da Produção Emergente* patrocinado pelo Itaú, mas também a proliferação de pequenas narrativas em *polaroid* e de móveis e objetos quotidianos transfigurados que pontuam os demais núcleos dessa mostra de jovens artistas nacionais (*Mapeamento Nacional da Produção Emergente*, São Paulo, Itaú/Unesp/Imprensa do Estado, 1999-2000, Col. Rumos das Artes Visuais). Os artistas desse núcleo curado por Viviane Matesco são: Marcus Galam, Mônica Schoenacker, Ricardo Costa e Ricardo Ventura.

6 As especulações de Fukuyama sobre o “fim do sujeito” – tais como as do seu “fim da história” ou mesmo as do “fim da arte” de Arturo Escobar – baseiam-se em noções tecnológicas e biotecnológicas. Essas idéias rondam os cadernos de cultura, haja vista o artigo de Slavoj Žižek (2003).

7 Estou me apropriando de uma idéia de Jorge Coli (2003b, p. 19) sobre o poder crítico do filme *Tiros em Columbine*. O autor diz: “Existe um paralelismo pertinente. A fome é abominável e deve ser combatida. Mas até que ponto o *slogan* ‘fome zero’ recobre, de fato, seu objetivo? Até que ponto ele não é, também, ou sobretudo, *marketing* político? O *marketing* parece ter se tornado a essência da política, afastando, como ingênua, a ética da sinceridade”.

8 A obra de Nazareth Pacheco, toda construída na intersecção entre objetos cortantes e adornos femininos, tem forte conotação confessional. Sobre ela, Lisette Laguarda (1998, pp. 4-5) escreve: “A produção de Nazareth Pacheco corresponde a um processo de individualização: assimilar questões próprias, relacionadas a operações a que se submete para efetuar correções estéticas devido a malformações congênitas. Não é difícil imaginar que, a partir dessa reflexão autobiográfica, o questionamento se tenha estendido a uma dimensão sociológica: a manipulação do corpo, do da mulher em particular, na sociedade contemporânea. [...] Ornatos para o corpo constituem, a princípio, símbolos de identidade cultural que remetem a práticas e costumes do calendário das festividades. Sendo os colares

o “*site específico*”? Depois podemos voltar para nossas casas. Devolvemos esses objetos (ou idéias) à prateleira, pois são apenas “arte”; como o leitor de Sartre, repomos o livro na biblioteca: “era apenas literatura”. Algo de que podemos nos servir, mas que nos é sempre exterior, tal qual a pílula de Prozac.

RETORNANDO ÀS PERGUNTAS

Atualmente, as obras artísticas são cada vez mais ousadas, não parece haver limites à criatividade do artista, todos os materiais são utilizáveis, a tecnologia é explorada em todas as suas modalidades, todos os temas são abordados. E, ainda assim, temos a sensação de uma paralisia. Nada mais é tabu, todos os recônditos do obscuro podem vir à tona, e temos cada vez mais uma sensação de assepsia. É isso que podemos apreender da recente nostalgia dos anos 70. Descontando-se certo discurso catastrofista, comum a todas as épocas, nas artes plásticas pelo menos, o público sente-se ainda distanciado, mesmo com os mecanismos de captura da mídia; desinteressado, apesar da repercussão de algumas exposições e das estratégias “espetaculares” próprias à arte contemporânea (grandes vagões erguidos por cabos, estruturas gigantescas presas aos edifícios, etc.). O que aconteceu? Será que, como diria um bom conservador, um pouco de censura e de regras é essencial? Ou será que o artista, mesmo em seu traje de vanguarda, assumiu um novo lugar na sociedade, um lugar menos aberto, menos movido do que aquele de articulador de propostas das décadas de 60-70, e mais seguro, mais ancorado em um *status quo*? Se aceitarmos a segunda hipótese, o que assistimos é uma retomada da arte como ritual de distinção, do velho “bom gosto” para o qual o discurso moderno de emancipação nada mais é que um critério estilístico, cujo caráter normativo separa o que é “boa arte” daquela de “mau gosto”.

Somado a esse novo/velho lugar do artista, temos ainda o aspecto abstrato do produto

da arte. Sem um “objeto” cujas características possam ser avaliadas, mesmo que por critérios cada vez mais sutis e transitórios, o nome do artista ganha magnitude abstrata de fetiche. A obra é o espetáculo da vida do artista, cuja exemplaridade pode conceder algum nexo aos objetos comuns, aos fragmentos selecionados, sejam eles uma área da cidade, instantâneos em *polaroid*, sangue, restos de unhas ou de cigarros. O sistema parece ter assumido a idéia de arte como etiqueta, aquela mesma que Manzoni pregou em seus excrementos. Arte é o que o artista faz, em um círculo vicioso sistêmico e fantasmático. Se os discursos falam ainda da crise da autoria, do fim do gênio criador, etc., a concessão do título “artista” parece dar um lugar privilegiado a um sujeito, este cujos gestos, cujas “idéias” ora mais, ora menos interessantes, são cultuados como “coisas distintas”, são elevados à categoria de arte tal como o foi o mictório de Duchamp. Esse lugar ótimo de observação, esse “privilegio de cleresia” concedido a alguns se tornará cada vez mais poderoso se pensarmos que o artista contemporâneo tem o direito de ocupar os devãos “desabitados”(?) da cidade; de discutir, como voz universal, questões sociais tais como o feminismo e a exclusão. Dublês de antropólogos, os artistas contemporâneos não mais criam objetos, mas tomam de assalto regiões da cidade, discutem a situação das minorias, expõem a vida (a própria e a dos outros, como podemos inferir do trabalho de Denis Adams).

Se a arte dos últimos anos procurou fugir à idéia tradicional de *mimese*, esse novo lugar do artista não deixa de, paradoxalmente, trazer à lembrança o texto de Platão. O pintor, imitador por excelência, com um espelho faz acreditar que reproduz todo um mundo, que faz sapatos ou camas, que cura doenças ou move exércitos. Imitador da aparência, o pintor de Platão apenas simula os ofícios. E os artistas contemporâneos não estariam simulando ações contestatórias? Não estariam mimetizando a superfície dos discursos de outras áreas — a idéia da *contaminação* é bastante cara à crítica pós-moderna —, esvaziando-os de

de Nazareth de uso não recomendado para a integridade do corpo, os dados biológicos de seu sujeito se impõem à interpretação. Percebe-se nesse gesto uma marca essencial para estudar a identidade artística contemporânea: a dissolução de fronteiras entre experiência interior e rituais coletivos, entre natureza e cultura”. Nazareth Pacheco fez parte da exposição “Espelhos e Sombras”. Infelizmente, não conseguimos ilustrações.

suas complexidades? Para fugir à mimese tradicional, à representação estética, o artista emoldura o “real” e, transformando tudo o que toca em “Arte”, (re)apresenta o mesmo. Se “arte é o que o artista faz”, ela não é apenas o reflexo de Narciso?

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Cauê. “Cosmococa 30 Anos Depois”, in *Revista Número*, ano 1, número 1, Centro Universitário Maria Antônia, mai.-jun./2003.
- BAUDELAIRE, Charles. “Perte D’Aureôle”, in *Poèmes en Prose*, s.d.
- COLI, Jorge. “As Convicções do Artista”, in *Caderno Mais!*, *Folha de S. Paulo*, 25/mai./2003a.
- _____. “Troteios”, in *Caderno Mais!*, *Folha de S. Paulo*, 22/jun./2003b.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1979.
- _____. *O que É um Autor?* Trad. Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. 2ª ed. Lisboa, Passagens, 1992.
- HABERMAS, Jürgen. “Modernidade Versus Pós-modernidade”, in *Arte em Revista*, ano 5, nº 7, CEAC, ago./1983.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Trad. Ana L. Dantas. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político – a Narrativa como Ato Socialmente Político*. Trad. de Vera L. Siqueira. São Paulo, Ática, 2002.
- LAGNADO, Lisette et al. “Jóias”. São Paulo, Fundação Bienal, 1998.
- PECCININI, Daisy. *Figurações, Brasil Anos 60*. São Paulo, Edusp/Itaú Cultural, 1999.
- SARTRE, Jean Paul. *O que É Literatura?*. São Paulo, Ática, 1989.
- ZIZEK, Slavoj. “A Falha da Bioética”, in *Caderno Mais!*, *Folha de S. Paulo*, 22/jun./2003.
-

arrivivo