

AO LADO DA POLÍTICA: PODERES E IMPODERES DA ARTE

JEAN GALARD

[Filósofo, ensaísta e ex-diretor cultural
do Museu do Louvre]

Será a arte um fator de transformação social? Será ela capaz de gerar conseqüências políticas? Ou, melhor dizendo: será que determinadas obras de arte têm a capacidade de deflagrar alterações no, cada vez mais vasto, sistema coletivo, no qual estão intrincadas as nossas existências? Assim formulada, a pergunta, evidentemente, não exclui a eventualidade de que outras obras de arte (ou até as mesmas) atendam intenções diferentes e provoquem outros tipos de efeitos, por exemplo, na percepção do espaço, do tempo, na experiência do corpo, ou na exploração das áreas mais escuras do psiquismo. Questionar o sentido político dessa atividade é apenas uma das maneiras de indagar a respeito das razões de ser da arte.

Não é difícil se convencer de que a arte, ao longo da história, via de regra, fez sentido politicamente. Teve poder: a maioria das vezes assentando a influência das potências estabelecidas, às vezes apoiando a das potências emergentes. É em função dos serviços prestados que as instâncias políticas, por sua vez, tradicionalmente patrocinaram os artistas. Assim, durante muito tempo, a arte se estabeleceu junto da política, a seu lado, do seu lado. A arte era “edificante”. Contribuía tanto para a edificação das almas, quanto para a construção do edifício social. As obras de arte traziam consigo um valor moral, um ensinamento, uma “moralidade”.

Esse regime da arte desmanchou-se, pelo menos na Europa, durante o século XIX. Qual a lição de moral em Manet? E até antes, qual a lição moral do quadro de Géricault, *A balsa da Medusa*, em 1819?

Que é ilusória a esperança? Géricault retratou o momento em que os náufragos da *Medusa* avistam o brigue *Argus* se afastando na linha do horizonte (antes de voltar para eles). A sua pintura pretende estar mais próxima da realidade. E, tal como a realidade, ela é “sem moralidade”.

Hoje em dia, depois de mais de um século e meio (quase dois séculos) de autonomia reivindicada da arte, obras que se colocassem do lado da política reinante não deixariam de cair no descrédito. Foi dada uma espécie de golpe de misericórdia nas artes ostensivamente políticas, com a abjeção das obras que enalteciam o nacional-socialismo ou com o servilismo daquelas do realismo socialista. Daí em diante, as obras por encomenda, destinadas às comemorações nacionais, às celebrações históricas, não atraem muito menos desprezo do que as obras da propaganda oficial.

Resta a questão das obras militantes, cujos autores optaram por se posicionar ao lado das forças revolucionárias. Tal posicionamento parece generoso. Mas Walter Benjamin já criticava duramente a arte que procura seu lugar “ao lado do proletariado”. Seu texto mais apurado, nesse sentido, foi apresentado pela primeira vez em abril de 1934, em Paris, no Instituto para a Pesquisa sobre o Fascismo, e depois reprisado nos seus *Ensaio sobre Bertolt Brecht*: “Que tipo de lugar é esse? O de um benfeitor, de um patrono ideológico? É um lugar insustentável”.¹ Benjamin exortava o artista “avançado” a intervir, bem como o trabalhador revolucionário, sobre seus próprios meios de produção, a alterar as técnicas artísticas, a revolucionar os suportes tradicionais, a transformar “o aparelho” da cultura burguesa.

De fato, podem ser interpretadas dessa forma as inovações técnicas da arte do século XX, desde as colagens e a utilização de materiais inusitados (as matérias sem nobreza, os refugos, os objetos usuais e até triviais), até a escolha dos processos de divulgação mais comuns.

1. Walter Benjamin. “L’auteur comme producteur”. *Essais sur Bertolt Brecht*. Paris : Maspero, 1969.

A arte “política” de León Ferrari, por exemplo, não tratou de procurar um lugar ao lado do proletariado, mas sim de explorar uma série de transformações possíveis das técnicas e dos suportes da arte: colagens de imagens padronizadas, montagens de textos díspares, uso da fotocópia, superposições chocantes (projeção de excrementos de pássaros em reproduções do *Juízo Final* de Michelangelo). Onde outros artistas parecem ter adotado o exercício da provocação por mero sensacionalismo, Ferrari atua politicamente, na medida em que atinge, com o seu *Juízo*, a imagem da “justiça” tal como funciona quando a mais brutal atividade judicial mantém o melhor relacionamento com o cristianismo mais opressivo e “infernai”, ou com a boa consciência da civilização ocidental.²

Contudo, fora um León Ferrari, boa parte da arte contemporânea almeja objetivos muito diferentes. Simplificando muito, digamos que a proposta da arte, tida por autônoma, se tornou auto-referencial para muitos artistas, que passaram a atuar como se a intenção política tivesse se tornado vã. A proposta da arte, tautológica ou circularmente, cristalizou-se em torno da questão da arte, da questão da sua definição ou da sua “des-definição”, segundo Harold Rosenberg.³ O que é a arte? Ou, melhor: “O que é arte?” ou “Quando há arte?”: eis o tormento, aparentemente irrisório, que mobilizou muitos artistas nas últimas décadas, bem como vários pensadores da arte. As instituições culturais, os museus, as bienais, as galerias, etc. ganharam novo atrativo. Com a indeterminação dos valores “estéticos”, na incerteza na qual nos encontramos de ainda conseguir usar tal termo, essas instituições ficaram investidas da legitimidade para dizer o que é arte – ou, falando como Nelson Goodman, Arthur

2. As referências a León Ferrari são baseadas principalmente no catálogo da exposição organizada em 2006, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, *León Ferrari, retrospectiva, obras 1954-2006*, publicação dirigida por Andréa Giunta. São Paulo: Cosac-Naify, 2006, p. 23-5.

3. Harold Rosenberg. *The de-definition of art* (1972). Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

Danto, George Dickie, para não mais dizer o que é a arte, mas sim, quando e onde há arte.⁴ Podemos pensar, com certa legitimidade, que onde há um museu de arte ou uma bienal de arte, há realmente arte. Logo, o museu de arte contemporânea e a bienal oferecem a utilidade de um aval relativamente confiável: as pessoas visitam esses locais para se informar a respeito do estado atual da criação, para identificar valores garantidos, a fim de apreender mais tranquilamente a desordem ambiente. Mas, por isso mesmo, o funcionamento da arte tornou-se autárquico. A preocupação com o valor específico da arte, no seu campo próprio, na sua independência, obedecendo a regras tácitas, “conhecidas” pelos iniciados, suplantou a preocupação para com os seus poderes reais de intervenção sobre o mundo externo. Esse é o resultado dos longos anos cinzentos, nos quais a chamada arte “conceitual”, assoberbada consigo mesma e como que apaixonada pelo próprio conceito, deu a impressão de cultivar o seu impoder.

Essa reclusão da arte em sua própria esfera tem como efeito obrigar cada artista a respeitar as normas gerais do meio profissional, a fim de poder ser reconhecido pela instituição que possui poder de escolha. Mas essa existência em autarcia (*em vase clos*) obriga cada um, ao mesmo tempo, a se singularizar, a se diferenciar, a destoar dos colegas. Não se trata mais de saber se a obra é sublime ou profunda ou sutil, mas sim de saber se “aquilo já foi feito” ou não.

Assim, a arte se limita a uma temporalidade estreita, incluindo o que se faz atualmente, em contraponto ao que está fora de moda. É uma temporalidade curta e, por assim dizer, local. A temporalidade do mundo – da História – cai na indiferença.

4. Nelson Goodman, “Quand y a-t-il art?” (1977). In: *Ways of worldmaking*. 2ª ed. Indianapolis: Hackett, 1985. Arthur Danto. *The transfiguration of the commonplace*. Harvard: Harvard University Press 1981. George Dickie, “Définir l’art” (1973), em Gérard Genette (ed.). *Esthétique et poétique*. Paris: Seuil, 1992.

À margem da temporalidade ampla da história do mundo, à margem também da temporalidade curta da história da arte contemporânea, também vemos se desenvolver uma temporalidade pessoal, uma atenção à memória individual, ao tempo do corpo, à experiência privada, às transformações vivenciadas. Esse fenômeno é muitas vezes interpretado como mais um sintoma do ensimesmamento (*repli sur soi*), do individualismo e do narcisismo contemporâneos. Por exemplo, evocamos, com nostalgia, a época já antiga dos acionistas vienenses, do *body art*, de Chris Burden, de Gina Pane, etc., em que o corpo era posto à prova, ou ainda na época de Hélio Oiticica, quando o corpo era posto em jogo. E em contraponto a esses tempos heróicos, colocamos a pobreza das atuais tentativas do corpo em busca do reconhecimento, pedindo para ser provido de uma notoriedade, o patético esforço do corpo incansavelmente auto-representado, perpetuamente em busca da promoção de si.

No entanto, seria muito injusto estigmatizar sistematicamente o esforço autobiográfico. Ele pode ser da ordem do confronto com o passado e até mesmo com um passado histórico e politicamente muito carregado. Pensem, por exemplo, num trabalho recente de Rosana Monnerat: *O quinto uniforme – escracho*. Em 4 de junho de 2006, em São Paulo, Monnerat começou a descosturar, até os últimos detalhes, a farda do seu pai, realizando essa desconstrução como “uma metáfora do trabalho de memória sobre o período da ditadura militar no Brasil”. Restou dessa provação pessoal um vídeo de cerca de uma hora.⁵

Uma implicação pessoal muito forte é igualmente posta em obra, em um caso completamente diferente e em uma perspectiva um tanto inversa. Um gesto, que não é de desconstrução, mas, ao

5. Vídeo apresentado na exposição “This is not a love song”, Galeria Vermelho, São Paulo, outubro de 2006.

contrário, de reconstrução simbólica, é encenado por Lida Abdul, que se filmou, em 2006, toda vestida de preto, pintando de branco as ruínas de uma casa. A obra assume seu sentido integral quando se sabe que essa moça (nascida em 1973, em Cabul) é afegã, dolorosamente confrontada a ruínas e com sanha de consertar, com seus próprios meios, as devastações do seu país.⁶

São muitos os exemplos de atos contemporâneos habitados por uma vontade política e que consentem, ao mesmo tempo, em se colocar abertamente no registro da coisa artística. E, no entanto, permanece um preconceito, do qual é muito difícil se livrar. Trata-se da “constatação” (talvez sumária, talvez aproximativa, mas que não carece de certa validade) do impoder da arte contemporânea. Digamos melhor: a constatação do sentimento de impotência que parece ter avassalado os artistas diante do futuro político do mundo.

Voltando a León Ferrari, a sua obra mais famosa é, sem dúvida, a montagem monumental (200 x 120 cm) com o título de *A civilização ocidental e cristã*: um Cristo de oratório está crucificado na fuselagem e nas asas de uma maquete de avião de caça mergulhando de nariz em direção ao chão. O avião leva a sigla USA e a inscrição FH 107. É uma réplica dos aviões utilizados na guerra do Vietnã. A obra foi apresentada para o Premio Di Tella de 1965, em Buenos Aires. Foi retirada da exposição na hora. Entre o momento em que Ferrari fora convidado para o evento e a sua abertura, tinham sido divulgadas informações sobre atrocidades cometidas pelo exército americano “em nome da defesa da civilização ocidental e cristã”, como Ferrari fez questão de lembrar, depois de desistir de expor uma das esculturas metálicas abstratas que esperavam dele.⁷

6. Lida Abdul, entrevista com Rosa Martinez. *27ª Bienal de São Paulo, Guia*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006, p.136.

7. Catálogo León Ferrari. Op. cit., p. 33, 131.

Os anos 60-70 registraram intensa efervescência protestativa, que se manifestou em todas as artes (plásticas, musicais, literárias, cinematográficas, fotográficas...). E essas múltiplas ações parecem ter gerado efeitos políticos. A idéia se impôs até, a respeito da guerra do Vietnã, de que a força das imagens venceu a das armas, de que a América não agüentou se ver como carrasco no olhar desesperado de uma menina correndo numa estrada, durante um bombardeio de napalm, em junho de 1972, fotografada por Nick Ut.

Seria difícil hoje encontrar o equivalente a tal fenômeno. De onde vem tamanho contraste entre a convicção (certa ou errada) que então prevalecia, segundo a qual a arte seria dotada de real poder político, e o sentimento atual de um triste impoder desse mesmo recurso?

Para começar, será preciso, sem dúvida, reavaliar a influência outrora atribuída à arte protestativa. É verdade que León Ferrari soube conceber, no momento certo, uma obra justa e forte (porém muito pouco conhecida naquela época). Vamos compará-la com outra, muito anterior, mas não menos virulenta. George Grosz publicou em 1928 uma coletânea de desenhos, por ocasião da adaptação teatral, por Piscator, das *Aventuras do bravo soldado Chvéik*, de Jaroslav Hasek. Um deles mostra o Cristo na cruz, calçando ridiculamente meias-botas alemãs e com o rosto coberto por uma máscara de gás. Traz a legenda: “Calar a boca e obedecer sem resmungar.” Com relação à montagem de Ferrari, que mostra também um Cristo na cruz e se refere explicitamente a uma guerra precisa e em andamento, o desenho de Grosz parece abstratamente pacifista. Seu sentido é certamente político, mas as conseqüências, como sabemos, foram mínimas.

Se quisermos ter uma idéia do possível alcance da arte atual, é imprescindível, na verdade, levar em consideração não só as tradicionais artes plásticas, como também a enorme massa dos testemunhos fotográficos ou cinematográficos, entre os quais muitos se situam em um espaço intermediário entre o documento e a

obra de arte. A foto jornalística, graças a incontestáveis êxitos (Sebastião Salgado, Don McCullin, James Nachtwey, etc.), se tornou um gênero plenamente admitido hoje nas exposições e museus de arte. A realidade que ela testemunha solicita uma atenção ao mesmo tempo estética e política (o que, aliás, pode ser fonte de grande perplexidade moral). Quanto ao efeito que produz, não se pode negar que tais fotografias sensibilizam o seu público para questões políticas que, pela distância geográfica, lhe eram até então alheias. A nossa consciência dos dramas que ensangüentam o mundo, e cuja origem é política, cresceu de forma vertiginosa no período atual. A extraordinária divulgação das imagens desempenhou para tanto papel de destaque. Obviamente, pode-se objetar ou que essas imagens não têm qualquer relação com arte ou que, se possuem uma qualidade artística, cedem àquela perversão chamada de “estetismo”. Seria aqui necessária uma minuciosa análise para diferenciar as imagens que, de fato, se comprazem na estetização da desgraça alheia, daquelas que, pelo contrário, lançam mão dos recursos artísticos para fixar melhor um instante trágico, dando seu testemunho, tornando-o duravelmente memorável.

Mas, ao mesmo tempo em que o nosso campo de consciência ética e política se tornava capaz de se abrir para todas as regiões da terra, crescia na mesma medida o nosso sentimento de impotência. A inter-relação, agora óbvia, de um número quase que infinito de fatores atuando em cada acontecimento do mundo, nos impele a uma prudência extrema. Os perigos parecem incontáveis. Cada problema é de uma complexidade quase que desanimadora e todos se juntam num entrelaçamento inextricável. Como poderiam os artistas tomar partido politicamente, sobre os grandes assuntos que nos preocupam, sem demonstrar risível ingenuidade?

Por isso é que muitos deles parecem estar se colocando de lado da política, na sua proximidade, porém, limitando-se a apontar

para temas de preocupação coletiva, tornando-os sensíveis, embora se abstendo de apontar para qualquer solução que seja.

A arte contemporânea é “irritante”. Levanta questões perturbadoras e as deixa no ar. As suas obras de destaque são “chocantes”, mas não se preocupam em consertar os estragos. Quais são os temas prediletos de boa parte da arte atual? As fronteiras, as migrações, os êxodos. As identidades ameaçadas. A exclusão, a segregação, os guetos, a miséria. O meio ambiente sob ameaça e o planeta esgotado. A idiotização gerada pela sociedade de consumo. São temas sobre os quais todo mundo está prestes a atormentar-se. São temas “populares” (*porteurs*): inspiram fácil compaixão, reprovação, horror. Geram a unanimidade com demasiada facilidade. São chamados de “consensuais”. Uma exposição onde tivessem campo livre seria fatalmente rotulada de “politicamente correta”. Acusariam-na de cultivar os bons sentimentos, de ser bem pensante, de ofuscar a estética com a ética.⁸

Qual é a saída? Pode ser que a arte mais política seja paradoxalmente aquela que despreza os temas políticos. Quais são, de fato, as forças mais temíveis dos nossos tempos, as mais esmagadoras, as mais arrasadoras? Supondo que sejam as do sistema mundial do lucro rápido, da rentabilidade acelerada, da cobiça desenfreada. Sob a pressão de tais forças, o próprio espaço político se reduz e logo se aniquila. Diante desse achatamento da vida, diante da redução mercantilista do mundo, a arte mantém o exemplo de uma atividade pródiga, de uma generosidade que não espera nada em retorno, de uma inventividade sem retribuição, de uma dádiva sem conclusão.

8. Nesse sentido, a imprensa muito criticou a 27ª Bienal de São Paulo. Veja, por exemplo, os artigos de Jorge Coli e Juliana Monachesi, na *Folha de S. Paulo*, de 27 de novembro e 2 de dezembro de 2006, respectivamente.