

## A OBRA-PRIMA DECAPITADA

### Transfigurar o banal ou eximir(se) da indignância?

Pierre Rodrigo

Ficou óbvio — escreveu Theodor Adorno, no início da sua *Teoria estética* — que tudo que diz respeito à arte, tanto nele próprio quanto na sua relação ao todo, não vai mais por si, não tendo sequer o seu direito à existência. [...] A autonomia, que a arte adquiriu depois de se livrar da sua função cultural ou daquilo que a substituiu, que se sustentava com a idéia de humanidade, ficou mais abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana. Os constituintes que a arte devia ao ideal de humanidade foram esmaecendo em virtude do seu próprio movimento.<sup>1</sup>

Assim, para Adorno, nesse século vinte, que experimentou a desumanidade de sua própria cultura — ou seja, nessa época de extrema indignância — a nova evidência é que nada mais é evidente, nem na arte, nem no pensamento, nem mesmo a sua existência. Mas esse diagnóstico histórico que, de certo modo, é exterior à arte e, segundo o qual, depois de Auschwitz, mais nenhum valor espiritual é garantido, articula-se, na última frase do trecho que acabo de citar, com um segundo diagnóstico, de natureza mais interna, de que o movimento pelo qual a arte conquistou sua autonomia (com relação à religião e, a seguir, a seus substitutos políticos) a impeliu, de dentro, por assim dizer, a se expor a nu, como se ela se libertasse *para nada*, para nada além *dela mesma*. Seria precipitado dizer que a arte ficou “livre para ela mesma”, pois é precisamente a proximidade da arte consigo mesma, seu retorno à sua *essência*, que se tornaram problemáticos, por causa do seu movimento de liberação com relação a qualquer norma. A falta de norma artística foi se afirmando, paradoxalmente, como a forma mais pura da autonomia da arte e como o produto da sua história interna. Em outras palavras, o paradoxo é que, ao se autoconstituir, a arte gerou o colapso de seus constituintes, o que significa, parodiando Marcel Duchamp, que a arte foi posta a nu pelos próprios artistas.

---

<sup>1</sup> Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*. (Tradução francesa de M. Jimenez). Paris: Klincksieck, 1995, p. 15. O projeto de Introdução, abandonado por Adorno e publicado hoje, como anexo da *Théorie esthétique*, começava constatando que “O conceito de estética filosófica tem algo de antiquado, como o de sistema ou de moral” (“Primeira Introdução”, *ibid.*, p. 461). Fazia, a seguir, o inventário dos fracassos, da “miséria” (p. 476) e, para terminar, da regressão dos diversos “sistemas de categorias filosóficas” que tentaram decifrar as artes (p. 461-497).

Chamarei de “decapitação da Arte” (com maiúscula) este duplo movimento, ao mesmo tempo interno e externo, pelo qual a evidência de uma essência da arte, justificando seu direito à existência, recuou até perder-se na indigência. Decapitação, decerto, pois as práticas, os atores e as criações que colocam sob o comando unitário da Arte (com maiúscula), portanto sob a determinação capital de uma essência, só se apresentam hoje a nós sob as formas infinitamente múltiplas da fragmentação. Nem precisa salientar a *negatividade* que permeia todos esses processos. No entanto, vale lembrar a que ponto ela é *produtiva*, a que ponto trabalha nas artes múltiplas para decapitar sempre de novo a Arte (com maiúscula). Portanto, a decapitação da Arte não é o resultado passivo de uma indigência compartilhada entre as artes e a nossa época, mas, ao contrário, é o motor dialético da mais viva criatividade contemporânea, isto é a mais fragmentada – uma criatividade negativa cujo exemplo típico, já clássico no seu registro, é a exposição organizada em 1969 por Robert Barry, numa galeria vazia de Amsterdã, onde se lia na porta: “Durante a exposição, a galeria estará fechada!”<sup>2</sup> [Será que é p/ manter ou podemos eliminar o “com maiúscula”, já que a palavra Arte já está grafada com maiúscula?]

\* \* \*

Sob certo ângulo, não é novo, na filosofia, o problema que a arte do século vinte nos coloca – a arte moderna e contemporânea –, pois trata-se do problema da unidade e da multiplicidade: unidade da Arte com maiúscula e diversidade das artes fragmentadas. Mas, embora o problema não seja novo, e embora sejam muitas as soluções filosóficas, todas, no entanto, investem contra a criatividade negativa que acabei de mencionar. De fato, nessas diferentes abordagens filosóficas, a multiplicidade das obras sempre acaba por se dobrar a uma lei de essência, real ou tendencial, dogmática ou dialética. Uma norma geral acaba por derrotar a pluralidade das manifestações artísticas. Assim, a Arte (com maiúscula) mantém, ao menos para os filósofos, seu comando e sua essência. Os mantém, em especial, por recorrer a conceitos tais como o do *gênio* (Kant: “O gênio é o talento, dádiva de natureza, que dita as regras à

---

<sup>2</sup> Cf. G. Genette. “Immanence et transcendance”. Em *L'oeuvre de l'art*. T. I. Paris: Seuil, 1994, p. 165. O autor também cita a *Invisible Sculpture* de Claes Oldenburg e o “recital silencioso” de John Cage (pp. 162-166). Ele interpreta essas performances como ações que visam “reduzir o objeto ou o acontecimento, sob os tipos do qual se apresenta a obra, ao ato de apresentar este objeto ou acontecimento como uma obra, e este ato a seu ‘conceito’, objeto obviamente ideal” (p. 170).

arte”)<sup>3</sup> ou como o de *obra* e, *a fortiori*, de *obra-prima*: o que é uma obra-prima, se não manifestação sensível, eminente, da essência da Arte (com maiúscula)? O que é uma obra-prima, se não a presença da *própria* Arte e a comprovação de que esta possui mesmo uma essência?

A obra-prima desempenha, portanto, a função precisa de manifestação da essência da Arte. Por isso, pôde Hans Belting sustentar, num estudo sobre a repercussão que teve na arte moderna o que ele chama de “mito da obra-prima”, que dessa idéia de obra-prima que “fascinou gerações [e que] é apenas uma vaga recordação, tendemos a esquecer a que ponto [ela] foi ‘moderna’, quando do seu surgimento no século XIX”.<sup>4</sup> De fato, vale notar que a idéia de obra-prima *tem história própria* e que a sua emergência só foi possível quando a autonomia da Arte, considerada na sua essência, tornou-se pensável. Em outras palavras, a emergência dessa idéia “moderna”, porém já quase esquecida, a necessidade de ter feito um passo além do sistema hegeliano – sistema no qual, lembro, a única obra-prima artística autêntica seria a representação do rosto de Cristo, pois ele, o Cristo, é que é o verdadeiro ícone do Absoluto divino; mas, sistema no qual a última apresentação do Absoluto é, na realidade, o *conceito filosófico*, no jogo dialético da “proposição especulativa”!<sup>5</sup> Esse passo além de Hegel, isto é, esse passo decisivo em direção à obra-prima artística como tal, na sua autonomia, só pôde ser concretamente realizado, segundo Belting, através da mediação operada pelos *museus*. De fato, a criação napoleônica do museu *criou o mito* da obra-prima, ao lhe outorgar o estatuto de referência obrigatória para as demais obras.

Foi no término desse processo que a essência da Arte (*com maiúscula*), revelada na perfeição da obra-prima, passou a valer como norma dos fenômenos artísticos. No entanto, esses conseguiram se desvencilhar no século vinte, nesse século onde, como escreveu Philippe Lacoue-Labarthe, num texto chamado “O desastre do sujeito”, “aconteceu algo à arte [...]. Hoje, na sua sobrevivência, a arte somente é – e doravante, somente pode ser – a indagação da sua própria possibilidade”.<sup>6</sup>

A que ruptura alude-se aqui, e em que sentido há “desastre”, indignação, ou decapitação radical? Se quiser enfrentar o desafio da arte nesses tempos de

<sup>3</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris: Vrin, [falta ano da edição] § 46, p. 138. Ou ainda: “o gênio é um favorito da natureza”. Em Id., *ibid.*, § 49, p. 147.

<sup>4</sup> H. Belting, “L’art moderne à l’épreuve du mythe du chef-d’œuvre”. Em J. Galard et M. Waschek (eds.), *Qu’est-ce qu’un chef-d’œuvre?* Paris: Gallimard, 2000, p. 47.

<sup>5</sup> Cf. o nosso *Étoffe de l’art*, p. 9-16 e p. 121-125, onde constam diversas referências aos textos da IIIª Parte da *Estética* de Hegel.

<sup>6</sup> Em (coll.) *Vies d’artistes*, Paris: La Différence, 1990, p. 74 e 83.

desespero, a filosofia deve responder essas perguntas. Quanto a mim, responderia em dois tempos:

- Primeiro, se as artes deste século realmente mudaram de constelação de sentido e se, com isso, geraram o seu próprio “desastre”, daí não decorre uma ineludível decadência das artes até a própria indigência. É preciso entender isso, embora Philippe Lacoue-Labarthe fale em “sobrevivência” da arte, pois, apesar de tudo, a sobrevivência também pode ter o sentido de sobressalto e acréscimo de vida.

- Em segundo lugar, a ruptura decisiva ocorreu quando as práticas artísticas passaram a afetar o próprio *objeto de arte*, isto é, a obra e, *a fortiori*, a obra-prima. A arte moderna e contemporânea (o que chamo de Arte decapitada) começa e prossegue, de fato, com este gesto de ruptura que radicaliza, num modo ainda a precisar, o escândalo pelo qual clamava André Breton: o de uma “crise fundamental do objeto”.<sup>7</sup>

Conseqüentemente, se tiver que se arriscar a dar uma definição operacional da arte, nesses tempos indigentes, podemos inferir que o gesto pelo qual essa arte irrompe no cenário é a orquestração de um *desastre da obra-prima*. Um desses gestos foi o de Marcel Duchamp, com a exposição, em 1917, do *ready-made* enquanto objeto de origem técnica: nem obra-prima, nem genial criação, mas apenas irrupção da não-arte, do banal, do quase nada, do indigente, do anônimo. Mas Marcel Duchamp só representa um momento entre outros do movimento interno de decapitação da Arte e da obra-prima. Seguem o mesmo rumo todas as práticas artísticas que fazem da obra de arte o *alvo* da sua negatividade geradora, ou seja, todas as práticas de criação que colocam muito concretamente a questão da própria possibilidade, ao deixar de se empenhar pela obra-prima na qual se materializaria a essência da Arte.

São, por exemplo, as práticas de produção dos restos (Annette Messager, Christian Boltanski), do nada (a “Escultura invisível” de Claes Oldenburg, o “Recital silencioso” de John Cage ou o “Monumento invisível” de Jochen Gerz), do efêmero (os *happenings*), do abjeto e da sujeira no lugar do objeto e da obra (Piero Manzoni e suas “Merda de artista”), do corpo do artista e de nada mais (na *body-art*), do híbrido (desde as colagens até as hibridações tecnológicas operadas no próprio corpo), do elementar (os Cubos pretos de

---

<sup>7</sup> A. Breton, “Situation surréaliste de l’objet”. Em *Manifestes du surréalisme*, Paris: Pauvert, 1972, p. 271. Cf. neste ponto, as análises de N. Grimaldi (*L’art ou la feinte passion*, Paris: PUF, 1983, p. 172-192), que vê uma autêntica “decadência da arte” no motivo surrealista da “evasão” imaginária.

Tony Smith, a *land-art*), do inobjetivável como tal (nas artes virtuais), do gesto e da energia antes que da forma (em Beuys e Pollock já, e hoje em Bill Viola ou James Turrell), etc.

Essas práticas transversais são do domínio de uma negatividade que seria totalmente vão interpretar nos termos das teorias estéticas propensas a evocar, citando a expressão de Eugène Fromentin, a respeito de Rembrandt, uma tentativa artística sempre recomeçada de “tornar visível o invisível”; até mesmo nos termos das teorias mais recentes que evocam, citando a caracterização do sublime proposta por Jean-François Lyotard, a “apresentação que existe do inapresentável”.<sup>8</sup> Seria ilusório e vão, pois não se trata mais de propor para a avaliação do espectador o que nunca lhe havia sido apresentado ainda, para mostrar que *isso também* pertence à essência da Arte, do belo ou do sublime (como foi, por exemplo, o caso das representações, escabrosas na sua época, da natureza, do trabalho, do corpo nu sem aparato mitológico ou da sexualidade).

Na realidade, com as práticas contemporâneas que atacam a obra de arte como tal, trata-se, muito mais radicalmente, de uma *não-apresentação*, de uma *isenção* ou ainda de uma *neutralização* da irradiante presença da obra-prima, conforme uma estratégia que consiste em responder *pelo vazio* à nossa atual indigência. Logo, a pergunta não é mais “Ainda é arte?”, mas sim esta: “*como se dá a perceber e a compreender o que está ocorrendo hoje, sob múltiplas formas, como Arte decapitada?*”, “conforme que modalidade de ser, se é que sobra alguma, depois de todas essas transformações?”<sup>9</sup>

\* \* \*

Ao acrescentar à minha última indagação uma ressalva, expressa por “se é que sobra alguma”, fiz jus às suspeitas formuladas, desde a década de 1960, ao menos pela escola analítica anglo-saxônica. Mencionarei apenas o aporte de teóricos como Arthur Danto, George Dickie e Nelson Goodman. Segundo o primeiro, Arthur Danto, está claro que, a partir do momento que nenhuma diferença perceptiva clara é identificável entre um objeto de arte e qualquer objeto banal – como é o caso dos empilhamentos de Brillo Box de Andy Warhol e, já, dos *ready-mades* – a partir deste momento, então, a idéia de uma

<sup>8</sup> Cf. os estudos reunidos no coletivo *Du Sublime*, Paris: Belin, 1988.

<sup>9</sup> Para uma análise sintética desses deslocamentos, cf. Th. Lenain, “L’art contemporain et la problématisation du regard esthétique”. Em Th. Lenain, D. Lories *et alii* (groupe L’Atelier d’esthétique), *Esthétique et philosophie de l’art*, Bruxelles: De Boeck, 2002, p. 263-279.

essência da obra e da Arte se mostra tão oca quanto supérflua. A *arte decapitada não possui mais essência* e, alcançado o seu fim, se realiza, liberando-se do império da filosofia idealista. Em síntese, o objeto de arte contemporânea, libertado da essência só se determina, segundo Danto, *por referência* a um “mundo da arte” ou a uma “atmosfera de teoria artística” que antecedem, e mais ainda, possibilitam a percepção deste objeto enquanto objeto de arte. Como escreve Danto, com certa malícia, no seu artigo fundador de 1964 “The artworld”:

Tomar erroneamente uma obra de arte por um objeto real não é grande façanha quando a obra de arte é o objeto real com o qual a confundimos. O problema é saber como evitar tais erros, ou como consertá-los depois de cometê-los.<sup>10</sup>

Logo, o problema é da identificação daquilo que não tem mais essência, pois dizer “Isso é arte” – ou, repetindo a asserção de Duchamp, declarar “É arte porque estou dizendo que é” – isso supõe *legitimação*. Essa legitimação vai ser dada não mais pela essência da obra, mas por esse “mundo da arte” ao que Danto atribui uma dimensão constituinte e ao que George Dickie acrescentará, uns dez anos mais tarde, o peso das instituições (museus, galerias, patrocínio) e das práticas sociais de avaliação e legitimação (tais como a crítica de arte, o ensino da história da arte).<sup>11</sup> Vemos que o imediatismo e a indigência aparentes do *ready-made*, ou as supostas evidência e pobreza do objeto minimalista que, pela famosa tautologia de Franck Stella, é mera e simplesmente o que é – essa indigência e essa pobreza, portanto, são na verdade *mediatizados por um sistema referencial* complexo.

Logo, como sustenta Nelson Goodman, podemos substituir a pergunta ontológica “O que é a arte?” pela pergunta referencial “Quando há arte?”,<sup>12</sup> pois, declarar, diante de – digamos assim – um monte de carvão, “Isto é uma instalação de Josef Kounellis”, não é identificar a manifestação objetiva de uma essência, mas sim, *constituir* um objeto de arte, *como tal*, por referência a uma “atmosfera” teórica que é a do “mundo da arte” ao qual é imprescindível haver

<sup>10</sup> A. Danto, “Le monde de l’art”. Em *Philosophie analytique et esthétique*. Textos reunidos e traduzidos por D. Lories, Paris: Klincksieck, 1988, p. 188.

<sup>11</sup> Cf. G. Dickie, *Art and the aesthetic. An institutional analysis*, Ithaca-Londres: Cornell, 1974. E D. Lories, *L’art à l’épreuve du concept*, Bruxelles: De Boeck, 1996, p. 66-72 e 112-122.

<sup>12</sup> Cf. N. Goodman, “Quand y a-t-il art?” (“When is art?”, 1978). Em *Philosophie analytique et esthétique*, [falta local : editora e data] p. 199-210.

tido acesso anteriormente para se sentir legitimado a afirmar isso a respeito de um monte de carvão. Assim, a arte contemporânea se auto-interpretaria e se autoconstituiria a cada vez, desde seu próprio mundo, isto é, desde seu contexto, negando qualquer essência da Arte.

Essas interpretações da negatividade criadora da arte contemporânea tiveram o mérito de enfrentar, quase que de imediato, o desafio à compreensão que representa essa arte, desde o início dos anos 60. Porém, estamos no direito de nos perguntar se os filósofos anglo-saxões que trabalham com estética não ficaram enredados em insuspeitáveis evidências. Quanto a Arthur Danto, desconfia-se que a sua teoria continue estreitamente dependente de uma concepção ingênua do objeto ordinário ou banal. Em outros termos, se para Danto, a arte contemporânea aparece, quando interpretada a partir do seu mundo próprio, como “transfiguração do banal”, por sua vez, o ser da banalidade e o ser da objetividade ordinária, e conseqüentemente a indigência contemporânea, permanecem totalmente inquestionados. Como se algo como um “objeto ordinário”, ou uma simples *coisa*, não colocasse qualquer problema de ordem ontológica; como se a objetividade do objeto fosse uma evidência filosófica!

Na verdade, a crença no imediatismo da coisa ordinária foi filosoficamente refutada, já no ano 1900-1901, por Husserl, nas suas *Investigações lógicas* – que constituem, segundo o próprio autor, o livro que marca a “irrupção” da fenomenologia. Bastará lembrar que Husserl estabeleceu que nem o ser do objeto, nem o ser do sujeito constituem um dado natural, e que acreditar nisso representa as duas vertentes da mesma ingenuidade. Do ponto de vista da fenomenologia, o ser do objeto é *constituído* por uma consciência que, por sua vez, é correlata a ele e à sua doação “em pessoa” (à sua *Selbstgegebenheit*); é o que Husserl chama de “estrutura intencional” sujeito-objeto. O ponto capital é que esta estrutura é mais originária que o objeto, e também mais originária que o sujeito, pois representa o lugar da constituição do sentido de *tudo* o que é (sujeito, objeto, imagem, rerepresentação, obra, etc.). É o que leva Husserl a escrever em 1913, no § 55 do tomo I de suas *Idéias para uma fenomenologia*, que

Nenhuma realidade existe sem “doação de sentido” [...], uma *realidade absoluta equivale exatamente a um quadrado redondo*. A realidade e o mundo [designam] precisamente determinadas *unidades de sentido* dotadas de validade.

Podemos ver que a abordagem fenomenológica husserliana arruína de antemão o fundamento que a estética de Arthur Danto acreditou poder encontrar na objetividade ordinária...

A essa altura, parece-me que o nosso problema pode ser resumido nesses termos: se a estratégia pela qual a arte contemporânea responde à indigência de nosso tempo se caracteriza pela não-apresentação da obra-prima, isto é, pela isenção da essência da Arte, e se o “mundo da arte” analisado por Arthur Danto perde o seu valor legitimador, sob o efeito da crítica fenomenológica da categoria ingênua do “objeto” banal, o que nos resta então para compreender a modalidade de ser das práticas artísticas de hoje? Uma resposta especialmente interessante a esta pergunta nos foi dada por Josef Margolis, em 1980, em um estudo sobre “A especificidade ontológica das obras de arte”:

Uma obra de arte é um particular. Não pode ser um universal porque é criada e pode ser destruída, e porque possui propriedades físicas e perceptivas.<sup>13</sup> Mas é um tipo específico de particular porque, ao contrário dos corpos físicos, (i) esse particular pode (e deve) exemplificar um outro particular; e (ii) pode (e deve) ser corporificado (*embodied*) em um outro particular. [...] todas as entidades culturalmente emergentes (*culturally emergent entities*) ou culturalmente produzidas – e somente elas – manifestam esses traços.<sup>14</sup>

Manifestamente, Margolis procura, neste texto, repensar a relação do objeto de arte com os objetos físicos, e faz isso através de uma teoria da *exemplarização*. A idéia diretriz é que um artista nunca cria um universal, mas sempre um particular: por exemplo, Picasso pinta a tela *As moças de Avignon* – que deve ser compreendida como a exemplarização particular de um “tipo” de pintura, ele mesmo particular – mas Picasso não pinta “o cubismo” (que é justamente este tipo particular), e *a fortiori* não pinta “a pintura” enquanto universal. Com maior radicalismo ainda, Marcel Duchamp expõe, *sem nada fazer*, em termos técnicos ou artesanais, um objeto que vale como um “exemplar” ou como uma “ocorrência” de um tipo particular que ele *criou*, simultaneamente, sem nada fazer, repito, com as próprias mãos. Esse tipo particular é, por exemplo, o *Porta-garrafas*, com seu valor estético de *ready-made*:

<sup>13</sup> Salientaremos que J. Margolis recusa aqui, claramente, qualquer essência da Arte e ancora as obras assim dessacralizadas no mundo *físico*, isto é, *nem* no mundo ideal das essências, *nem* na atmosfera do “mundo da arte” tão cara a Danto.

<sup>14</sup> J. Margolis, “La spécificité ontologique des oeuvres d’art” (“The ontological peculiarity of works of art”, 1980). Em *Philosophie analytique et esthétique*. [falta local, editora e data] p. 217.

quando Duchamp criou seu *Porta-garrafas*, embora não fizesse, não fabricasse um <único>, foi o primeiro a fazer com que um objeto seja um exemplar de porta-garrafas: fez um exemplar do <tipo particular> *Porta-garrafas*. De modo semelhante, embora madeira catada não seja algo manufaturado, quando um artista cria uma peça de *Beach art*, faz dessa peça um exemplar do *Beach art*.<sup>15</sup>

Esse é o sentido do que Margolis chama, ao nomear assim o objeto de arte, “uma entidade culturalmente emergente” – isto é: 1) uma “entidade” que é, ao mesmo tempo, *mais* que objeto e *menos* que obra, 2) uma entidade que “emerge” de um objeto físico no qual “se corporifica” sem a ele se identificar, e 3) uma entidade da qual se diz emergir “culturalmente”, à medida que exemplarize um tipo que possui certo *valor* cultural estético. Portanto, todo tipo de arte deve ser exemplarizado em ocorrências corporificadas em *realidades* físicas: em coisas, em sons, em luz, em *pixels* numa tela de computador, em carne viva, em lixo, etc.

Essa interpretação das práticas artísticas é bastante sedutora; no entanto, encontramos, até na idéia “de entidade culturalmente emergente” e na de “corporificação” da obra de arte numa realidade física que ela, aliás, supera a suposta evidência de certo nível do real, ou do físico, que funcionaria como *infra-estrutura do sentido*. Ou seja, *de novo*, a articulação teórica não fica clara entre “a entidade culturalmente emergente” e o que seria preciso chamar, por oposição, de “objeto naturalmente subsistente” que supostamente serve como base para a corporificação da obra particular nele. Logo, mais uma vez, surge a pergunta: *tal objeto existe tão-somente?*

Aqui também, a fenomenologia husserliana leva a responder pela negativa. No tomo II das *Idéias para uma fenomenologia* (formado por anotações de pesquisa redigidas entre 1912 e 1928), Husserl propôs um conceito do maior interesse para a nossa discussão, o dos “objetos investidos de espírito (*begeistete Objekte*)”. Segue a descrição da experiência com um deles, um livro:

Quando leio esse livro “linha por linha, página após página”, ou quando leio nesse “livro” e percebo as palavras e as frases, há aí coisas físicas, o livro é um corpo (*Körper*), as páginas são folhas de papel, as linhas são

<sup>15</sup> Ibid., p. 214. G. Genette retoma estas análises no seu livro *L'œuvre de l'art* (t. I, p. 18-33); acata finalmente o par de conceitos goodmanianos “arte autográfica / arte alográfica” et o matiza finamente, visando a uma análise das “fases” ou “regimes” internos de cada arte.

enegrecimentos e marcas físicas impressas em determinados lugares das folhas, etc. Será isso que percebo quando “vejo” que está escrito o que está escrito, que é dito o que é dito? Está patente que a minha atitude é completamente outra [...]. Não é precisamente para isso que sou orientado. Estou vendo o que aí há de **coisico, [2]** na medida em que aparece para mim, mas “vivo, pela compreensão, no sentido” [...]. Aquilo pelo qual sou orientado, [é] uma unidade caracterizada por uma completa fusão, que de maneira alguma está *ao lado* da objetividade física.<sup>16</sup>

Significa dizer que o livro é um fenômeno cuja dimensão de sentido, ou a dimensão espiritual, penetra *de cima a baixo* a sua realidade física, animando-a por inteiro para a consciência que o almeja ao ler. Temos aí um exemplo especialmente nítido de uma “entidade cultural”, se quisermos falar assim, mas é justamente o exemplo de uma entidade cultural da qual não se deve dizer que “emerge” de um fundo de realidade física, nem que “se corporifica” de um ou outro modo. Ao contrário devemos dizer que este fenômeno dá conta da *fusão* do sentido e do real físico, uma fusão que o *constitui* como o fenômeno que ele é. Por isso mesmo, Husserl prossegue e generaliza na sua descrição:

Está claro que esta análise, embora ainda insuficiente, aplica-se inicialmente a todas as obras do espírito, a todas as obras de arte [...]. Portanto, naturalmente *mutatis mutandis* a todas as coisas da vida cotidiana dentro da esfera da cultura, da esfera atual da vida. Um copo, uma casa, uma colher, um teatro, um templo, etc., possuem um significado. E sempre são duas maneiras de ver diferentes <1°> ver o que está em causa em quanto coisa (*Ding*) e <2°> vê-lo enquanto objeto de uso, enquanto teatro, enquanto templo, etc. [Conforme essas duas maneiras de ver,] o sentido espiritual *às vezes* pertence a uma esfera puramente ideal e não tem qualquer relação com a existência, *às vezes* tem uma relação tal com a existência que, no entanto, nunca é [...] uma coisa que seria vinculada, como uma segunda existência, à existência física.<sup>17</sup>

Logo, Husserl nos coloca diante de uma alternativa: se for verdade que toda coisa do mundo da vida humana é um “objeto investido de sentido” e nunca

<sup>16</sup> E. Husserl. “Recherches phénoménologiques pour la constitution”. Em *Idées directrices pour une phénoménologie*. T. II. (Tradução francesa de E. Escoubas). Paris: PUF, 1982, § 56 h, p. 324-325.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 326-327 (grifo nosso).

uma coisa nua, uma mera e simples realidade física, então há duas interpretações possíveis:

- Quer insistimos em raciocinar a partir das coisas, e então o sentido, seja o da colher, seja o da obra de arte, deverá provir quase que por magia de uma esfera ideal, que será a das essências. Do ponto de vista de Husserl, esse tipo de compreensão tem a ver propriamente com a indigência do pensamento.

- Quer partimos dos *fenômenos* (isto é, nem das coisas, nem das essências) e de sua correlação com consciências humanas doadoras de sentido na experiência. Uma obra de arte é um desses fenômenos, um templo e uma colher também, só que de modos diferentes.

“Trata-se de uma análise fundamental”, prossegue Husserl, uma análise “que açambarca todos os objetos de tipo espiritual, todas as unidades de carne e de sentido”.<sup>18</sup> Logo, é levado a admitir que todo objeto espiritual é uma fusão “de carne e de sentido”, e não a justaposição (impensável, estritamente falando) de um corpo físico e de um significado, seja ele emergente ou não... Por isso mesmo, podemos evocar a *carne sensível significante de todo fenômeno*, uma carne que não é nem o que costumamos chamar de “realidade física”, nem um acréscimo espiritual a essa realidade – então, pode Husserl escrever: “a carne sensível do quadro não é o quadro pendurado na parede”.<sup>19</sup>

A questão então é saber como *se constitui* algo como a “carne sensível” do quadro ou, mais geralmente, da obra de arte. Como se constitui *em correlação com* uma consciência humana, e através de que modalidade específica dessa correlação doadora de sentido.

É no § 111 do tomo I das *Idéias* que Husserl estudou especificamente essa modalidade. Analisemos, escreve, em síntese, a nossa contemplação de um exemplar da famosa gravura de Albrecht Dürer chamada *O cavaleiro, a morte e o diabo*. Para dar conta teoricamente dessa experiência, poderíamos, de certo, isolar em pensamento a folha de papel, enquanto coisa, e a seguir isolar, enquanto realidades, eles também, os traços negros que desenharam, nesta folha, os contornos e volumes sombreados do cavaleiro, da morte e do diabo, bem como aqueles que delinham a paisagem. Mas, se zelarmos para descrever sem preconceito o que realmente está acontecendo na experiência estética tal como a vivemos, devemos admitir que, na verdade, *só almejamos*, através dos traços de tinta preta e da folha de papel, portanto através das diversas realidades físicas presentes, “as realidades figuradas ‘em retrato’, mais precisamente ‘retratadas’” – ou seja, os motivos. Depois, se atentarmos para isso, parece que

<sup>18</sup> Ibid., p. 333.

<sup>19</sup> Ibid., p. 334.

a experiência estética da gravura implica uma certa *neutralização* da percepção da coisa-gravura e de seus componentes físicos, pois embora essas realidades sejam muito bem percebidas, só o são conforme uma atitude intencional que não as *coloca* como tais e que, em suma, as “neutraliza”. Com a efetuação dessa neutralização é que vamos direto ao que é retratado, direto ao motivo. Logo, continua Husserl, falando da gravura enquanto objeto,

este objeto-retrato que retrata outra coisa, não se oferece nem como sendo, nem como não sendo; ou melhor, a consciência o alcança mesmo como sendo, mas como quase sendo (*gleichsam seiend*), conforme a alteração de neutralização do ser.<sup>20</sup>

A consciência estética efetua, conseqüentemente, uma operação muito específica, que é a *colocação em presença neutralizante*, ou ainda, como sustentará Jean-Paul Sartre no seu ensaio sobre *O Imaginário*, a consciência imageante é “irrealizante” com relação ao objeto-quadro que contempla e constitui como investido de sentido. Nisso tudo, é preciso tomar ao pé da letra a metáfora do *investimento* pelo sentido, pois a interpretação fenomenológica enraíza o sentido dentro do fenômeno estético, dentro da *carne sensível* da obra e não em algum além, em alguma região etérea dos significados ideais. Em resumo, a abordagem fenomenológica leva a pensar que a “carne sensível” do quadro não é a materialidade do objeto pendurado na parede, que, afinal de contas, não está rigorosamente em lugar algum no universo psicofísico (“Onde está o quadro de Van Gogh? Na tela? Fora da tela como significado? Mas não, não está na minha cabeça...”, perguntará Maurice Merleau-Ponty<sup>21</sup>). Essa “carne” também não emerge “culturalmente” a partir de um corpo que seria sua base física; ela *o irrealiza* melhor dizendo, o que significa que seu ser é *privativo*, que ela é uma negatividade atuante no próprio quadro. Aí é que se encontra a resposta artística (*negativa*) à indigência do nosso tempo (que também é *negativa*, mas em outro sentido).

\* \* \*

<sup>20</sup> E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*. T. I. Tradução francesa de P. Ricoeur, Paris : Gallimard, 1950, § 111, p. 373.

<sup>21</sup> M. Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*. Paris: Gallimard, 1996, p. 106. Cf. também, p. 124 e 218. E ainda *L'œil et l'esprit*, Paris: Gallimard, 1964, p. 23 : “Teria dificuldade em dizer onde está o quadro que estou olhando. Pois não olho para ele como se olha para uma coisa, não o fixo no seu lugar, o meu olhar nele vagueia como nos nimbo do Ser, vejo conforme ou com ele, melhor do que o vejo.”

Podemos, sem dificuldade, generalizar essa análise às práticas artísticas mais contemporâneas. De fato, pode-se facilmente transpor o âmbito da pintura figurativa que ainda era o de Husserl e o de Sartre. Vejamos o exemplo extremo do *Quadrado preto sobre fundo branco*, de Malévitch: ao contemplá-lo não visio intencionalmente nem a uma coisa, nem a uma configuração espacial quadrada de pintura branca e preta – um objeto minimalista, em suma. Ao que visio, ao *neutralizar* de saída a posição de uma simples realidade física, é a “carne sensível” *expressiva* desse objeto “investido de sentido”, que *constituo* precisamente como tal em ao visá-lo – portanto que coloco em presença no modo específico da colocação em presença neutralizante. O mesmo ocorre quando assisto à gravação em vídeo de uma performance de *land-art* de Richard Long ou Robert Smithson: não visio intencionalmente nem ao filme, nem ao espaço da galeria onde, eventualmente, acontece a retrospectiva das performances do artista; apenas visio a uma carne sensível expressiva ao “irrealizar” o filme e a galeria ou ao “neutralizá-los”. É bem verdade então, como pressentiu Robert Barry, que durante o tempo de uma exposição, a galeria está, em um sentido, *sempre* “fechada”: ela é na medida em que se torne uma realidade física neutralizada e, aliás, é o que *dá lugar* à exposição na sua aparente indigência radical.

Assim, qualquer experiência estética se revela ser efetivamente neutralizante e isentiva. Por isso mesmo é que a idéia da arte deve ser, como queria Adorno, “exclusivamente apreendida como negação”.<sup>22</sup> Concluirei, portanto, dizendo que esta idéia negativa, especialmente comprovada nas práticas artísticas contemporâneas que reuni sob o título de “decapitação da obra-prima”, nada tem, é claro, de lastimável, nem de insignificante, nem *a fortiori* de mortífero. É ela, ao contrário, que permite entender melhor a força criadora atual das artes, nesses tempos tão indigentes. Também permite entender melhor o impulso da historicidade interna dessas artes, isto é do seu movimento tão peculiar em direção a eles próprios na ausência da Arte com maiúscula.

De fato, é mesmo a Arte com maiúscula que assim *se exime* da indigência do nosso tempo e que, simultaneamente, dela nos exime pela via negativa da decapitação da obra-prima.

---

<sup>22</sup> Cf. *L'art et les arts* (1967), tradução francesa de J. Lauxerois, Paris: Desclée de Brouwer, 2002, p. 67 : “Frente às artes, a arte está em formação, potencialmente contida em cada arte singular [...]. Porém, tal idéia da arte nas artes não é positiva, nada que esteja nelas simplesmente ali presente: deve ser exclusivamente apreendida como negação” (grifo do autor).