
Depois da arte¹, de Peter Halley*

*Tradução: Caroline Alciones de Oliveira Leite²
e Luiz Sérgio de Oliveira³*

<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.109-116>

O fim de Deus trouxe consigo a morte da arte. A arte foi formada a partir da mesma ordem simbólica que produziu a ideia de Deus, uma ordem que começou a morrer com o Renascimento. Até o Renascimento, a arte havia sido um meio de conectar a matéria básica com o significado oculto e a unidade do cosmos. A arte permitira que o homem se aproximasse do infinito. Era uma técnica pela qual o homem temporal poderia estabelecer uma relação simbólica com o universo eterno. Neste sentido, a arte estabeleceu uma superioridade sobre a morte; ela derrotou o vazio, enchendo-o de significado.

¹ O ensaio “After Art” foi publicado originalmente no número 27 da *New Observations* (Nova York, 1985) e posteriormente no livro *Peter Halley, Collected Essays 1981-1987*, Zurique, Bruno Bischofberger Gallery, 1988, de onde esta tradução foi realizada.

² Caroline Alciones de Oliveira Leite é Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense, Niterói, e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (História e Crítica da Arte) da UFRJ. E-mail: alcionesdol@gmail.com

³ Luiz Sérgio de Oliveira é artista e professor titular (Poéticas Contemporâneas) da Universidade Federal Fluminense, Niterói. E-mail: oliveira@vm.uff.br

A morte de Deus começou com o nascimento do capital. A ordem simbólica começou a atrofiar; foi substituída pela regra do lucro, da razão e da história. Mas Deus não morreu simplesmente, como o modernismo havia afirmado.

Em vez disso, Deus entrou em um processo interminável de morte que continua até hoje. Antes, Deus era a condição necessária do pensamento. Depois, Deus se torna uma voz possível em um coro polifônico de significados e de não-significados. Além disso, a ordem moderna - de capital, mercado, estado - descobriu novos papéis para a ideia de Deus preencher. Por um lado, a ideia de Deus apoia a unidade falocêntrica do idealismo burguês. Por outro lado, alimenta os reavivamentos transcendentais periódicos defendidos pelos unitaristas, rosa-cruzianos e junguianos.

A arte está na mesma condição. Sempre morrendo, nunca morta: ressuscitada pelos pré-rafaelitas, pós-impressionistas, expressionistas abstratos e pós-minimalistas, sem mencionar os historiadores da arte e os aquarelistas. Mas a magia se foi.

Fac-símiles e transgressão

O que viria depois da arte, depois de Deus? Uma cenário da morte, uma paisagem desprovida de significado. O que poderia ocupar o papel, antes reservado à arte, como vencedora sobre a morte, como farol no vazio? Depois da arte, duas possibilidades apareceram.

Aqui nos aventuramos, surpreendentemente, em uma estrutura bipartida a partir de Gre-enberg: vemos uma prática dividida em popular e vanguarda. Desde a Renascença, mas de forma mais dramática nos últimos cem anos, a cultura moderna se apegou a duas soluções (juntamente com a contínua morte da arte, ou algo parecido) para preencher o vazio antes iluminado pela arte – primeiro, os fac-símiles da vida eterna fornecidos pela cultura popular; segundo, o recurso da vanguarda à transgressão para desencadear um momento de vida em um universo inanimado.

Primeiro, na cultura de massa, a imagem congelada da vida eterna. Na falta de um lugar no universo simbólico, a cultura popular tem aproveitado seus recursos massivos para criar imagens da vida triunfante sobre o tempo, para retratar uma pausa nos processos irresistíveis de morte e de decadência, em resumo, para criar um simulacro de uma eternidade viva. Este projeto começa no Renascimento com a perspectiva, o retrato e o monumento funerário. Ele ganha força no século XIX com o advento do realismo. Nos últimos cem anos, sobejaram os ganhos tecnológicos: primeiro, a fotografia, depois o fonógrafo, o cinema, a fotografia a cores, talvez a seguir, os hologramas. Através dessas tecnologias, as imagens dos mortos não morrem mais – elas estão salvas em foco nítido, cores vivas, com movimento. Nas imagens feitas por essas máquinas, a juventude sempre passageira não envelhece mais. O tempo é congelado em um plano bidimensional.

Em um mundo depois de Deus, depois da arte, "Walt Disney aguarda sua ressurreição a 180 graus centígrados abaixo de zero" (Baudrillard). Para esse período de "animação suspensa", ele gravou em vídeo centenas de mensagens anuais para serem exibidas nas reuniões anuais de seu conselho de diretores.

Na televisão, Steve Allen apresenta um programa no qual atores representando "figuras históricas" de diferentes séculos conversam sobre questões filosóficas e outros tópicos. O tempo está em colapso. Os mortos de diferentes épocas se encontram. Os antepassados vivem para falar conosco.

Os discos fonográficos são denominados "gravações" porque registram aquela que é a mais passageira das atividades humanas, a produção de sons. Nos anos 1960, o registro fonográfico tornou-se repentinamente a mais popular das formas de arte. Tão imediata era a promessa de imortalidade oferecida pelos registros que as grandes "estrelas do disco" daquele período pareciam apressar o fim de suas vidas reais para que pudessem começar sua vida eterna exclusivamente em disco.

Qual é a Greta Garbo real? A imagem de celuloide dos anos 1930 que vive na tela do cinema ou a mulher idosa que vive em Nova York?

A máxima de Andy Warhol – algum dia você poderá ir a uma festa e ser o único lá – ressoa.

Tais efeitos são alcançados na vida assim como nos meios de gravação. Estamos em um evento esportivo, um jogo de futebol ou de beisebol. Os atletas aparecem, jovens, bem proporcionados, bem condicionados, em seus uniformes que acentuam suas formas. Como deuses gregos. Mas o que é ainda mais importante do que a saúde e o vigor desses homens reais são as condições sob as quais eles aparecem. Eles são enquadrados contra grandes áreas de grama de um verde impossível (geralmente, é claro, grama artificial), um sinal colorístico, hiperreal, da própria vida – uma maneira eficaz de acentuar os tons marrons corados da pele rica em oxigênio dos atletas (pelos princípios colorísticos do contraste simultâneo). Mas o elemento mais potente nessa situação é a iluminação radiante, branca, absolutamente sem sombras, absolutamente imóvel, fornecida por centenas de refletores poderosos que circundam o estádio. (O apelo desta luz, que também é usada na produção de TV, explica a crescente popularidade de eventos esportivos noturnos e dos ginásios). No passado, os eventos esportivos eram organizados sob a luz temporal do sol em constante movimento. Mas hoje, “sob as luzes”, por mais ou menos duas horas, é como se o tempo parasse para esses homens semideuses no auge de sua juventude. O sol já não cruza mais o céu. A morte é banida pela luz intemporal, imóvel e sem sombras que ilumina esses corpos perfeitos.

Em meio a esse grande espetáculo de obsessão pela morte, talvez em reação a isso, a vanguarda tem perseguido outra tática – a transgressão. Ao não assumir nenhuma realidade além dos códigos, a vanguarda ignorou a morte com uma invenção de linguagem. A vanguarda perseguiu a ideia de que, para revitalizar os códigos, os mecanismos dos códigos devem ser transgredidos. Propunha que o momento em que isso ocorresse ofereceria um momento de vida na paisagem semelhante à morte do mundo pós-simbólico. De Courbet à Segunda Guerra Mundial, este foi o paradigma da atividade de vanguarda, essa busca do momento de vida contra a onipresença da morte.

Depois da arte - fascínio e o fim da vanguarda

Depois da arte, as culturas da transgressão e dos fac-símiles. Enquanto a cultura das reproduções permanece, transgressão e vanguarda estão desaparecendo rapidamente – ou melhor, transmutando-se. Esta é a crise que se abateu sobre a vanguarda na atualidade. Hoje a transgressão tenta simular a si mesma, mas finalmente o momento de transgressão da vida é abandonado em favor do olhar narcótico da fascinação.

A era que sucedeu a Segunda Guerra Mundial produziu o começo dessa mudança. De repente, vemos Picasso, o mestre final da transgressão, transformado em um ícone foto-jornalístico, um ídolo fotográfico da cultura da vida simulada. Sua velhice aumentava suas qualidades fotogênicas; sua imagem tornou-se uma representação da cultura da juventude congelada tão potente quanto as imagens dos belos jovens atores e atrizes. (Sua obra do período precisa ainda ser examinada do ponto de vista de sua própria consciência das questões de simulação e nostalgia.)

Ao mesmo tempo, os artistas do pós-guerra perderam a capacidade de se engajar espontaneamente em atos de transgressão. De acordo com o recente livro de Serge Guilbaut sobre Expressionismo Abstrato, *Como Nova York Roubou a Ideia da Arte Moderna*, os artistas expressionistas abstratos, e seus apoiadores, conscientemente procuraram criar a impressão de atividade vanguardista escrevendo cartas de protesto, encenando demonstrações e apoiando a arte não-ocidental, tudo com a plena consciência de que essas atividades se enquadravam no modelo europeu de prática vanguardista transgressora. A transgressão se torna um evento de mídia. Ser vanguarda se torna uma estratégia de mídia. O último ato de transgressão espontânea alcançado pelo Expressionismo Abstrato foi seu uso original da transgressão como estratégia midiática.

A alienação é substituída pelo fascínio. O artista não pode mais recolher-se em seu desdém alienado, em uma condição na qual possa ver os códigos de uma posição de não-envolvimento. Em vez disso, o artista é atraído, encantado, hipnotizado. Suas questões lhe proporcionam um prazer ácido, maçante e repetitivo, entorpecente como aquele das

drogas sintéticas. O momento chave nesta transformação se deu quando Andy Warhol serigrafou a cadeira elétrica em cores ácidas.

Fascinação é uma queda livre. Não há apoio, não há volta. A carreira do artista sobrevive por um período de talvez cinco anos antes que seja absorvido pela mídia e que, criticamente, fracasse. O artista fascinado rapidamente se torna o objeto de fascinação. Isso aconteceu primeiro com os expressionistas abstratos, muitos dos quais tiveram a infelicidade de terminar abruptamente suas vidas em aversão romântica a esse destino. (Ou foi mais rápido abdicar da vida em favor de suas imagens, como no caso das estrelas do rock?). Posteriormente, os artistas se tornaram mais relaxados a respeito dessa eventualidade e simplesmente dedicaram-se à produção em massa lucrativa quando essa mudança ocorreu.

Da alienação ao fascínio. É a transição de uma cultura de isolamento e coerção para uma cultura de dissuasão e de sedução. Não estamos mais isolados, sentados em quartos com lâmpadas fracas e nuas, em apartamentos residências, angustiados e torturados (como descrito por Beckett). Esses tempos acabaram. A tortura do industrialismo deu lugar à sedução da paisagem pós-industrial. Nós já não temos mais nenhum desejo de deixar nossas casas. A lâmpada é suplantada pelo tubo cintilante que oferece filmes, esportes e entrevistas. Tubos de todos os tipos fluem para dentro e para fora, trazendo conversa, ar fresco, luz, água, música. Essa transformação é o evento crucial dos últimos trinta anos.

Na medida em que a realidade da transgressão se torna uma impossibilidade, a demanda pela transgressão aumenta. Desde os anos 1960, pelo menos, a cultura do fascínio tem estado extremamente ansiosa para absorver quaisquer atos remanescentes de transgressão ou de quase-transgressão que venham a ser tentados. Criminosos e políticos radicais escrevem livros que são sucesso de vendas. Artistas de vanguarda aparecem no noticiário da televisão, enquanto transexuais são entrevistados pelo apresentador no *talk show* por Phil Donahue.

A forma criada pela transgressão é preenchida pela nostalgia. A demanda pela transgressão, que não é mais possível alcançar, é satisfeita por um recurso mais ou menos erudito à nostalgia. Quando foi chegada a hora de transgredir as estruturas decadentes do formalismo, os artistas italianos e alemães simularam a transgressão revivendo elementos da figuração do início do século XX. Quando os arquitetos quiseram transgredir a linguagem do Estilo Internacional, somente puderam recorrer a uma panóplia de historicismos.

O que esperar então do artista e intelectual nessa situação de fascinação? Seríamos "artistas" ocupando funções que não mais existem, exceto na forma paródica? Baudrillard e outros enfatizam que o público em geral é o grupo que é fascinado. No entanto, ninguém é tão fascinado quanto o artista e o intelectual. Warhol, Baudrillard, Jonathan Borofsky e Richard Prince adoram muito mais o fascínio do que qualquer produtor de TV, funcionário de escritório ou aposentado. Estaria agora o papel do artista e do intelectual na "consciência" pós-marxista de sua situação que a fascinação implica?

Mas o fenômeno da fascinação parece estar mais de acordo com outro modelo. Dentro do nosso universo pós-moderno de simulação, abandonamos os objetivos do Discurso e da Escrita. Entramos em um novo período de Comentário, como Foucault rotulou a prática da erudição no mundo da Renascença. Mas, no presente, artistas e intelectuais estão criando um comentário sobre um universo de simulação, sobre um universo sem um Texto. É um comentário sobre "a interminável sobreposição de sinais" que uma vez constituiu o mundo da Renascença e que hoje constitui o simulacro. É uma exegese sem fim, sem verdade ou falsidade. É um comentário sobre um universo de areia movediça e de quimeras onde nada é sólido e nada é real.

Como citar: HALLEY, Peter. Depois da arte. Tradução: Caroline Alciones de Oliveira Leite e Luiz Sérgio de Oliveira. *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 30, p. 109-116, dez. 2017.
doi: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.109-116>

* Peter Halley, artista norte-americano nascido em Nova York em 1953, formou-se pela Phillips Academy, Andover, recebeu seu diploma de B.A. na Universidade de Yale e o M.F.A. na Universidade de Nova Orleans. Suas pinturas foram objeto de extensas retrospectivas itinerantes em museus, tais como o Musée d'Arte Contemporain, Pully, Lausanne; Museu Nacional de Arte Reina Sofia, Madri; Musée d'Art Contemporain de Bordeaux; e o Museu de Arte de Kitakyushu, Japão. Halley foi o editor da revista *Index* de 1996 a 2005 e foi o Diretor de Pós-Graduação em Pintura na Yale School of Art de 2002 a 2011. Em 2001, recebeu o Prêmio Anual Frank Jewett Mather da College Art Association (Estados Unidos) pela excelência de seu trabalho em crítica de arte.