

---

## Sem margem, sem caderno

Josette Trépanier\*

---

A desenvoltura é a expressão de uma denegação em face dos valores aos quais se recusa reconhecer a importância. É, então, uma noção essencial para pensar a arte contemporânea, pois reporta-se a um comportamento que questiona a autoridade. Nesta ótica, tento analisar aqui as conseqüências da atitude irônica de certos artistas modernos e pós-modernos sobre essas grandes figuras de autoridade que representavam, no passado, o artista, a obra de arte e o poder institucional. Tentarei apreender em que a desenvolta, verificada na arte de nossos dias, difere daquela apresentada por Castiglione e Nietzsche.

*Desenvoltura, Arte Contemporânea, Cinismo*

No século XVI, Castiglione fazia o elogio da desenvoltura, definindo-a como uma fonte da qual se origina a graça. Essa noção tinha, na época, um caráter positivo na medida em que, para aquele nobre senhor, as coisas ditas ou feitas com desenvoltura tinham o poder de *ocultar a arte* e mostrar *que o que se fez e disse foi realizado sem esforço e quase sem pensar*<sup>1</sup>. Ele entendia por *ocultar a arte* uma forma de dissimular o trabalho e as dificuldades que acompanham o aprendizado de qualquer conhecimento ou a realização de qualquer criação. O saber e o talento deviam dar a impressão de serem naturais e sua expressão devia ter uma leveza tal que não perturbasse o receptor

---

\*Josette Trépanier é pintora, gravurista e dramaturga. Apresentou numerosas exposições no Canadá e na Europa e duas de suas peças foram montadas em Montreal. É professora titular do Departamento das Artes na *Université du Québec à Trois-Rivières*, Canadá, onde administra cursos de Estampa e Teoria da Arte.

com um espírito de seriedade, que poderia ser considerado como afetação. A desenvoltura aparecia, assim, como uma qualidade moral sedutora uma vez que opunha à gravidade da austeridade a leveza daquele para quem as coisas não são pesadas e, portanto, esteticamente próximas da graça.

Essa noção de desenvoltura voltou a aparecer em 1886 no segundo prefácio da *gaya scienza* de Nietzsche. Após se recuperar de uma longa enfermidade, Nietzsche se sentia voltando à vida com *sentidos mais alegres* e experimentava uma irresistível necessidade de alegria e contentamento após um longo período de privação e impotência. Desviando-se de arrebatamentos românticos, proclamava seu desejo *por uma arte irônica, leve, fugidia, divinamente desenvolta, divinamente artificial (...) uma arte para artistas, somente para artistas!*<sup>2</sup> No entanto, tinha consciência de que essa necessidade de uma arte ludibriante, leve e despreocupada traía um *saber*, uma *ciência da profundidade*, que tinha a ver com a busca da verdade da qual ele devia se libertar, em parte, a fim de triunfar sobre o sofrimento, tomando assim, como exemplo, *os Gregos que eram superficiais – por profundidade*<sup>3</sup>.

Le Blanc considera que a arte irônica a que Nietzsche se refere não é *uma arte da ironia, mas uma ironia feita arte, transfigurada em arte*<sup>4</sup>. Para ele, a alegria não se opõe mais à dor e deve ser vista, acima de tudo, como a experiência totalizante da vida, o que inclui a dor que empurra para o abismo. Então, se podemos pensar que para Castiglione a desenvoltura é percebida como uma regra de bem-viver que permite estabelecer uma tênue relação entre arte, saber e sociedade, para Nietzsche ela é, antes de tudo, uma estratégia irônica, porém vital, que visa a transfigurar o sofrimento com o objetivo de descobrir que *ainda é possível amar a vida, mesmo que se tenha, de agora em diante, outra maneira de amar*<sup>5</sup>.

Essas duas atitudes revelam como é difícil circunscrever a noção de desenvoltura, na medida em que ela engloba uma extrema diversidade de comportamentos, que vai das condutas mais ingênuas ao maior dos cinismos. Nesse sentido, então, é que podemos nos perguntar a que tipo de desenvoltura se ligam os artistas contemporâneos, na medida em que essa arte desenvolta preconizada por Nietzsche tem pontos em comum com a que vem sendo desenvolvida por grande “parte” do patrimônio artístico de nosso tempo. Insisto na palavra “parte” porque, mesmo considerando que o termo “desenvolto” pode designar uma profusão de obras contemporâneas, certas obras de arte originárias do abstracionismo, da *Land-art* ou da arte engajada escapam a essa noção. No entanto, é verdade que os escritos sobre arte foram marcados, há algumas décadas, por um excesso de uso da palavra “jogo” e do adjetivo “lúdico” para descrever a invasão dos museus por uma grande quantidade de obras desenvoltas realizadas a partir de elementos da vida cotidiana, da cultura popular ou, até mesmo, da farsa ou do cômico. Já se falou muito (e ainda se fala) a respeito

desse aparecimento de uma arte sem profundidade que procura fazer triunfar a vida profana e se interessa apenas pelo prazer proporcionado por formas lúdicas de desvio. A futilidade e o prosaísmo dessa produção artística mereceram, então, críticas muito severas, escritas principalmente por Bell e por Finkelkraut, que associaram essa onda de desenvoltura à perda de valores transcendentais que o século 20 passou a viver com o advento da sociedade de consumo e da cultura de massa. Entretanto, não se pode negar a importância do papel desempenhado por alguns artistas de vanguarda no desenvolvimento de uma arte que se construiu sobre a ironia, pois foram eles os responsáveis pelo que veio a se designar como ruptura, ou seja, como rejeição da concepção tradicionalista da arte e de sua história.

De saída, podemos afirmar que a desenvoltura não está preocupada com a idéia de relíquia. Tendo rejeitado em bloco a arte do passado, e, nesses termos, o que se consideraria a obra do pai, os artistas das vanguardas negaram qualquer vontade de superar ou qualquer possibilidade de se identificar com modelos. A esse respeito, o sociólogo Jean-Louis Harouel vê na modernidade artística uma crise edipiana semelhante à do adolescente que, ao invés de rivalizar com o pai, nega sua existência, podendo assim esquivar-se de todo e qualquer confronto com ele no plano da realidade. A modernidade artística é vista então *como uma imensa crise de adolescência, dominada pelo narcisismo e pela regressão*<sup>6</sup>. Efetivamente, desde o início do século 20, a rejeição ao passado constitui um dos pontos principais do discurso futurista de Marinetti *que desejava curar a Arte da mais grave de todas as doenças – o passadismo*<sup>7</sup>. O mesmo fenômeno ocorreu nas provocações anti-arte do Dadaísmo, na atitude irônica de Duchamp e mesmo nas imprecações raivosas dos surrealistas contra a imagem do pai. Para esses artistas, a imagem do pai não se diferenciava em nada da imagem do burguês, uma figura execrada, pois o burguês, tendo em vista sua atitude prudente e reservada diante do mundo, representou por muito tempo, na sua pessoa e no seu ambiente, todos os níveis da banalidade. É preciso pensar também que, com o desenvolvimento repentino dos meios de transporte potentes, das tecnologias de comunicação e das técnicas de reprodução, questões relativas à autenticidade e ao trabalho artesanal deviam representar um papel deplorável diante do deslumbramento que as condições de vida modernas exerciam sobre os artistas. No entanto, essa rejeição da arte que é característica da modernidade e da pós-modernidade, constitui um fenômeno sem precedentes na história se levarmos em conta o fato de que os artistas de nossa época que conseguiram reconhecimento internacional foram aqueles que mais negaram a atividade artística e seu destino histórico. Aliás, Vattimo captou bem o espírito desse paradoxo, ao enfatizar que, no século 20, *o critério para se avaliar o sucesso de uma obra de arte consiste em sua maior ou menor capacidade de negar a si própria*<sup>8</sup>. O autor associa o fenômeno ao ser heideggeriano que *não se dá senão como aquele que, ao mesmo tempo, se subtrai*<sup>9</sup>.

**Wateau**

*Festa num parque*, cerca de 1718  
Londres, Wallace Collection

*não posso dizer se eu mesmo me levo a sério enquanto artista, (...), jamais quis ser pintor, queria mesmo era ser sapateador*<sup>11</sup>. Hoje, Koons, quando perguntado sobre seu sucesso, afirma *que é totalmente impossível distinguir entre o que é importância e o que é fruto da publicidade*<sup>12</sup>.

Essas declarações jocosas (e ainda poderíamos citar centenas delas) evidenciam o aparente ceticismo dos artistas diante da atividade artística. Nesses casos, porém, ainda se trata de desenvoltura? Sim, pois, na verdade, pode-se denominar desenvoltura a atitude que torna insignificante o que tem valor, que trata como acaso o que é talento e confunde vaidade com o que é sério, pela única razão de que tudo isso tem a ver com um mundo em que só tem valor o que não compromete. Portanto, é nesse sentido que a desenvoltura passa a ser essencial para se pensar a arte contemporânea, na medida em que remete sempre a um comportamento que questiona a autoridade.

Pensemos inicialmente no *ready-made*. O *ready-made* tem desenvoltura porque se opõe à definição canônica de arte, invertendo o estatuto de autor que, desde os primórdios da estética, derivava da obra. Sendo assim, redefiniu obra como *aquilo que um autor assina*. Ora, é tão grande a quantidade de *ready-mades* que existe hoje nos museus que é possível pensar que tudo o que existe no mundo pode ser a réplica material de uma obra de arte. No entanto, Duchamp estava

Duchamp, que sempre insistiu sobre o caráter puramente aleatório da arte em sua vida, sempre foi considerado o artista mais importante do século 20. No entanto, fugia constantemente do assunto quando lhe faziam perguntas sobre suas obras, que ele chamava, aliás, de “suas coisas”, ou ainda, quando, ironizando a arte, ele se perguntava: *Pode-se produzir obras que não sejam arte?*<sup>10</sup>. Quanto a Warhol, cuja indiferença é famosa, ele afirmava ingenuamente: *Eu*

longe de supor que, expondo rodas de bicicleta e portas-garrafa, faria com que a arte passasse de um determinado sistema de convenções a outro. Aliás, aos 76 anos, quando lhe perguntavam a respeito, contentava-se a responder: *é possível fazer as pessoas engolirem qualquer coisa; foi isso que aconteceu*<sup>13</sup>. Entretanto, a desenvoltura de Duchamp em relação a essa questão, deixa transparecer certo mal estar próprio do ironizador que, esperando ludibriar o outro, ludibriou-se a si próprio. De fato, a ironia de que se servia ao inventar esse conceito de *ready-made* exigia o intelecto de seu interlocutor, demonstrando, assim, que ele considerava o outro capaz de discernimento. Ora, o problema é que temer a ironia revela, por isso mesmo, que não a compreendemos. Motivo pelo qual, de forma cada vez mais freqüente, o ironizado se torna cúmplice daquele que o ironiza. Como prova disso, entre tantas outras, os atributos que Danto confere ao urinol de Duchamp (1917), qualificando-o de obra *audaciosa, impudica, desrespeitosa, espiritual e inteligente*<sup>14</sup>. Na realidade, Danto não poderia se permitir desqualificar a obra, pois o poder da ironia se deve justamente ao fato de que sua rejeição corre o risco de revelar que ela não foi compreendida.

Entretanto, a arte do século 20 mostrou, de forma espetacular, que esse conceito de *ready-made* era estética e artisticamente viável. Esteticamente viável, em primeiro lugar, porque, conforme Danto observou, *é somente a partir do momento em que se tornou evidente que tudo pode ser uma obra de arte, que uma filosofia da arte verdadeiramente geral tornou-se possível*<sup>15</sup>. De fato, o *ready-made* assinala o ponto de partida do extraordinário desenvolvimento que a estética vem apresentando há algumas décadas, porque, ao eliminar a noção de qualidade visual como critério para captar a essência da arte, foi possível estabelecer que a obra de arte fosse uma estrutura semiótica construída pela interpretação, o que confere ao receptor um lugar de destaque. Por outro lado, o *ready-made* se revelou artisticamente viável ao possibilitar uma conscientização do quanto seria possível extrair, em potencial artístico, desse ato de apropriação de objetos da vida cotidiana, fazendo com que fossem vistos de maneira inusitada, graças às estratégias de distanciamento e às mudanças de intenção.

A Pop Arte nunca deixou de ser o exemplo mais notável de um movimento construído a partir de um sistema de apropriação, mas sua desenvoltura se diferencia da de Duchamp no sentido de que, se por um lado, Duchamp defendia uma teoria estética na qual todo objeto pode ser uma obra de arte, Warhol afirmava que o objeto de arte é um produto de consumo como outro qualquer, tendo-se as leis de mercado como reguladoras da arte. Essa posição é ainda mais insolente que a de Duchamp, na medida em que é portadora de uma desmistificação do papel do artista, este último se apresentando como *artista de negócios* e como *porta-voz lúcido e satírico da sociedade*

*de consumo*<sup>16</sup>. Ora, a crítica, pouco à vontade com essa idéia, teve de fazer verdadeiros malabarismos para legitimar uma arte que valorizava o consumo e, com essa finalidade, o conceito de distanciamento irônico mostrou-se o mais apropriado para levar o receptor a pensar que se fazia na Pop Arte uma denúncia crítica ao modo de vida americano. Entretanto, desde essa época, esse conceito de distanciamento irônico foi de tal forma aviltado pela crítica, que se pode pensar atualmente que ele perdeu sua tensão originária. A esse respeito, Sami-Ali observa que, desde o advento da Pop Arte e de seus derivados: *a ironia de afirmação tornou-se uma fórmula válida para todos os fins, geradora de uma arte que se arvora decidida e agressivamente banal*<sup>17</sup>.

Três décadas depois, as obras kitsch de Jeff Koons se mostram como uma leve variante da Pop Arte, no sentido de acentuarem o mau gosto em nome de uma reconciliação da *middle class* com seus próprios valores. Koons, ao se apresentar como um ardoroso defensor da direita americana, sempre declarou que procurava ser portador de alegria e diminuir os preconceitos, criando uma arte para todos. Em 1990, para marcar seu encontro com Cicciolina, então deputada no parlamento italiano e estrela do cinema pornô, Koons realizou uma obra pornográfica intitulada *Made in Heaven*, onde aparece com Cicciolina em diversas posições de sexo explícito, teve como pretexto oferecer ao público um antegozo do Paraíso terrestre que parecia propor como trunfo, uma liberação do indivíduo através do sexo. Aos que o acusaram de cinismo, fez valer seu amor por Cicciolina e o fato de a união dos dois ter sido abençoada pelo casamento. Por outro lado, o percurso de Koons é marcado por uma série de exposições em que faz uma forte utilização das mídias e apresenta objetos que parecem saídos de butiques de aeroporto, de lojas de brinquedos ou daqueles quiosques para turistas que põem à venda pequenas estatuetas alusivas a fatos históricos de um país. Sua escolha de materiais evidencia a necessidade de tranquilizar as massas e, com esse objetivo, utiliza matérias brilhantes, laváveis, para que o amante das artes se sinta seguro em termos econômicos. Todos esses objetos vêm do imaginário popular e Koons acha que o fato de serem familiares não constitui uma ameaça ao público. Nesse sentido, Millet considera deplorável essa tendência do artista de querer tranquilizar as pessoas a respeito de seu próprio gosto, observando que elas chegam a pensar que *o souvenir de porcelana que colocam em cima da televisão é digno de ser exibido no Museu de Arte Moderna*<sup>18</sup>. Para ela, esse fenômeno seria a consequência extrema do conceito de obra aberta, que, em sua opinião, deveria ser revisto. A esse propósito, ela adverte: *Quando Duchamp, vivendo numa comunidade restrita de aficionados, declarou que 'O observador é que faz a obra', não seria capaz de imaginar que, um dia, esse observador viria a ser constituído pelas massas*<sup>19</sup>.



Ora, essas formas de arte baseadas na apropriação de objetos e de imagens saídas da publicidade, da história da arte, das histórias em quadrinhos e de todos os setores da atividade humana se fizeram acompanhar de uma onda de subjetivismo que coincidiu com o crescimento do individualismo contemporâneo. Os problemas psicológicos dos artistas, suas doenças, sua dependência da droga e do álcool, sua dificuldade de integração ao meio social foram alvo de exposições quase sempre herméticas, em que o espectador não conseguia compreender as obras sem ter lido anteriormente alguma coisa sobre a vida dos artistas, que lhe permitisse entender o que esses artistas estavam propondo. Nesse sentido, o contexto de liberdade ilimitada que se instaurou no mundo da arte a partir dos anos 60 despertou nos artistas um narcisismo exacerbado que iria dar margem aos comportamentos mais desenvoltos, como foi o caso de Manzoni que expunha sua merda nos anos 70 ou de Ben que se exibia na Côte D'Azur carregando um cartaz em que se podia ler: *Olhem-me. É o que basta*. Reclamava-se, então, que o ego do artista, sua personalidade, seu corpo e seus dejetos tivessem sido relegados à categoria de obra de arte, dando prioridade, em termos absurdos, a uma concepção fisiologista da arte. Mas, paradoxalmente, essa hipertrofia do ego se fez acompanhar, no caso de determinados artistas, de uma negação do ego, como aconteceu com Warhol que desejava, em suas entrevistas, que lhe soprassem as respostas às perguntas feitas pelo entrevistador: *Acho que isso seria muito bom porque eu estou tão vazio que não encontro nada para dizer*<sup>20</sup>. Esta insistência de Warhol em negar qualquer interioridade na sua arte e em sua pessoa continha, sem dúvida, certa forma de desenvoltura, mas, segundo Stephen Koch, ocultava *uma fuga da vida tão patologicamente profunda que somente a fama seria capaz de tornar a vida digna de ser vivida, ou poderia, até mesmo, ser vista como uma forma de vida*<sup>21</sup>.

Ora, se consideramos que a desenvoltura é uma atitude que consiste em estar bem com sua própria verdade, podemos também considerar desenvoltas algumas práticas artísticas das artes visuais que se baseiam na construção de identidades fictícias. Podemos pensar em Cindy Sherman que realizou centenas de auto-retratos que a representam sob diversos estereótipos, mas que não nos permitem, de forma alguma, compor sua imagem com exatidão. Por sua vez, Sherry Levine apanha pequenas histórias em romances e com elas elabora sua autobiografia. Essa estratégia consegue mascarar sua identidade em proveito de um simulacro, em que a realidade aparece sob a forma de um pastiche cuja verdade nos escapa. Igualmente, entre 1969 e 1992, Boltanski publicou aproximadamente quarenta *livros de artista*, constituídos por lembranças da vida de desconhecidos já mortos, de forma a tornar a lhes dar vida, expondo marcas de suas existências. No entanto, trata-se de uma realização bastante curiosa na medida em que, o tempo todo, o artista misturava o

verdadeiro e o falso e escolhia, entre as lembranças que apresentava, o que havia de mais comum nesses indivíduos; procedia de tal forma que nada pudesse transparecer da singularidade de suas vidas ou de suas identidades. Nesse sentido, Gumpert assinala: *O Christian Boltanski que conhecemos não passa, talvez, de uma construção factícia, de uma ficção que sublinha a impossibilidade de, algum dia, vir a conhecer o outro e, até mesmo, a dificuldade de se conhecer a si próprio*<sup>22</sup>. Quanto a Melchior-Bonnet, podemos dizer que ela vê nessas práticas artísticas baseadas no caráter fictício do eu, uma incapacidade dos artistas contemporâneos de definirem suas identidades. *Não existem*

**Henri Matisse**

*Nu vermelho*, 1935 - 66 x 92,5 cm  
Museu de Arte de Baltimore, EUA





*mais autobiografias nem auto-retratos, mas meros acasos, elementos dispersos, o anonimato do indefinido, um eu despedaçado ou precariamente emendado*<sup>23</sup>. A autora atribui esse fenômeno à desintegração de um mundo sem sentido que questiona a própria noção de sujeito e conduz à sua desarticulação. Pode-se pensar também que essa falta de qualquer distinção entre si mesmo e os outros decorre do fato de a identidade humana ter sido de tal forma midiaticizada, e, conseqüentemente, banalizada, que parece ser cada vez mais impossível que alguém se perceba como “único”, da mesma forma que não conseguimos mais perceber o outro como “outro”. Nesse sentido, Jeudy enfatiza que assistimos agora à *colocação em prática do culto moderno de uma alteridade seduzida pela evidência da similitude: graças à clonagem visual, o outro é sempre eu*<sup>24</sup>.

No entanto, o que permanece dessas práticas artísticas irônicas é o fato de representarem a recusa pessoal de adotar um comportamento inspirado pelo reconhecimento do verdadeiro. Ora, os artistas contemporâneos, após terem negado qualquer interesse pela atividade criadora, pela vida interior e pela identidade, vão lutar contra tudo que represente uma forma de autoridade e, mais especificamente, contra qualquer poder institucional. Maurizio Cattelan, esse bufão imprevisível, mestre contumaz na arte da desenvoltura, realizou, em 1991, uma instalação com livros escolares cujas capas e títulos tinham sido modificados pelas crianças, o que tornou pública sua incredulidade diante de qualquer programa de ensino. Ainda nesse sentido, em 1992, ao ser convidado a apresentar uma obra numa exposição coletiva realizada no Castillo de Rivara, Cattelan fugiu pela janela desse castelo, deixando na fachada, a título de obra, uma escada feita de lençóis amarrados. Finalmente, na Bienal de Veneza de 1993, alugou para uma marca de cosméticos o espaço onde deveria expor, gesto bastante cínico considerando-se a importância para os artistas de participarem dessa Bienal e as subvenções que lhes são concedidas com esse objetivo. A esse propósito, o autor dramático Vinaver chama a atenção para o dilema vivido pelo poder institucional *que, sob pena de ver cessada toda atividade cultural, o que certamente prejudicaria sua imagem, é levado a subvencionar uma atividade que se volta contra ele*<sup>25</sup>.

Ora, o mundo atual suscita tamanha ironia por parte dos artistas, que mesmo aqueles que expressam suas preocupações sociais o fazem com humor, o que confere esse caráter desenvolto à produção artística contemporânea. Disciplinas artísticas como a pintura, o desenho, a escultura são cada vez mais desprezadas pelos artistas, que desertaram o espaço isolado do atelier modernista, este *local protegido de monotonia disciplinar*<sup>26</sup>, para se prestarem à representação de diferentes papéis em empresas ou sociedades prestadoras de serviços fictícias. Por exemplo, Liam Gillick com sua obra *O grande centro de conferência* (1997) apresenta uma ficção que consiste na encenação



**Lygia Pape**

*Etant donnés?*, 1999

Colagem digital

Londres, Wallace Collection

de “um grupo de reflexão sobre os grupos de reflexão”, mostrando, assim, seu ceticismo em relação às comissões de pesquisa e aos inúmeros comitês através dos quais o mundo econômico garante sua autoridade. Por outro lado, o artista Santiago Serra, que se interessa pelo destino dos refugiados políticos, realizou em 2001 uma obra na qual imigrantes desempregados foram contratados e remunerados a sessenta e cinco dólares por dia, para que impedissem, durante uma semana, a queda de uma parede inclinada. Este artista cria empregos pagos pelas instituições artísticas, como aconteceu na Bienal de Veneza de 2002, em que duzentos imigrantes foram contratados para tingir seus cabelos de louro. Esta estratégia é desenvolvida pelo fato de revelar como o poder institucional deve, nos dias de hoje, se associar às produções que “criam vínculo social”. Mesmo que esse vínculo se desfça com o fim do evento e que os desempregados *ready-mades* tenham de retornar às ruas e continuar a procurar emprego após esse breve interstício de “conscientização”.

No entanto, se uma palma de ouro pudesse ser concedida a uma obra canônica da desenvoltura, Sylvie Fleury ganharia disparado. Essa artista hiper

elegante, que não perde um desfile de modas, expõe coleções inteiras de sapatos femininos, escreve com neon *slogans* para cosméticos extremamente caros e se deixa fotografar ao lado de um campeão de Fórmula 1, vestida com um macacão de piloto especialmente criado para ela por Hugo Boss. Quando se sente sem inspiração, ela confessa ingenuamente que utiliza nas suas obras as cores de Chanel. Todo seu comportamento indica que está subjugada pelo universo dos produtos de luxo e sua personalidade é a própria encarnação do famoso *slogan* da L’Oréal: *porque você vale muito*. Ora, a perversão de suas iniciativas, segundo Christoph Blase, decorre do fato de ela *frustrar as expectativas segundo as quais os artistas deveriam ocupar uma posição fundamentalmente crítica em relação à sociedade de consumo*<sup>27</sup>. De fato, sua arte implica numa provocação de tal forma sutil

que não permite concluir se sua obra denuncia o fenômeno do consumismo ou pretende demonstrar que os objetos de luxo valem tanto quanto as obras de arte. A esse respeito, Rancière recusa a idéia segundo a qual as obras dos artistas, pelo fato de serem constituídas por imagens publicitárias e por materiais da vida comum, sejam sempre tratadas pela crítica como se possuíssem valor polêmico em relação ao mundo econômico ou político. Para ele, *tudo isso não passa de uma paródia vazia* <sup>28</sup>.

O próprio Bourriaud parece acreditar no bom fundamento dessas práticas artísticas pois, segundo ele, a arte representa um contra-poder em relação *à imagem oficial da realidade divulgada pelo discurso publicitário, retransmitida pelas mídias e organizada por uma ideologia ultra light do consumo e da competição social* <sup>29</sup>. Entretanto, o que coloca em dúvida esse contra-poder decorre do fato de essas práticas artísticas eminentemente reflexivas nos remeterem a um mundo tão semelhante ao real que não chegam a abalar nem um pouco a percepção que temos de nosso meio, condição que seria essencial para o poder de transformação. Por outro lado, pode-se pensar que a desenvoltura dos artistas contemporâneos teria algum sentido se ela de fato se recusasse a reconhecer qualquer autoridade como verdadeira. Ora, como hoje os mundos da arte funcionam igual à internet, querendo dizer com isso que, em nome de uma mecânica igualitarista, acolhem quase todas as formas de expressão, a desenvoltura dos artistas se assemelha cada vez mais à daquelas crianças que podem tudo em decorrência da tolerância dos pais. A esse respeito, Mike Kelley afirma: *os artistas são pessoas a quem a sociedade concede o privilégio de agir de uma forma que não se espera de adultos* <sup>30</sup>. Efetivamente, na arte contemporânea, essa confusão entre o que é próprio do adulto e o que é próprio da criança está cada vez mais perceptível e chega às raias da subversão. Os museus estão lotados de brinquedos infláveis, de bichos de pelúcia, de bonecas velhas, de coelhos e de *ghetto blasters* <sup>31</sup>. Essa onda de puerilidade é tão espetacular que dá expressão visual a uma tendência que pode ser constatada, hoje, em muitos indivíduos que, sem abandonarem suas prerrogativas de adultos, procuram se beneficiar de todos os privilégios dos menores, revelando, assim, uma aspiração bem real à irresponsabilidade.

Ora, diante dessa histeria de subjetivismo, o mundo da arte deixou de ser favorável à eclosão de contraculturas ou de culturas ditas “alternativas”. Nas escolas de arte, a situação se mostra, no mínimo, complexa. Preocupados em desenvolver em seus estudantes uma consciência do “papel essencial da arte na sociedade”, os professores são forçados a ensinar arte e sua história, propondo aos alunos modelos superficiais, na medida em que os artistas contemporâneos parecem cada vez mais flertar com o que pretendem denunciar, o que confere a suas ações certa futilidade. Os professores se tornam, então, mestres de cinismo. Por outro lado, constata-se cada vez mais um

mal estar entre os estudantes que, face à extrema permissividade dos professores, não sabem mais o que inventar para exprimir uma forma qualquer de contestação em seus trabalhos. É evidente que, numa cultura que se baseia no pluralismo, é ilusório tentar se opor à diversidade. Dessa forma, suas vãs tentativas de subversão são sempre ratificadas pelo meio artístico, que reconhece neles verdadeiros concorrentes de Duchamp, de Warhol, de Koons e assim por diante.

Todos se lembram do líder da banda *Nirvana*, Kurt Cobain, que pôs fim à própria vida em 1994, numa luxuosa residência situada sobre o lago Washington, ao norte de Seattle. Segundo os sociólogos Heath e Potter<sup>32</sup>, Cobain teria sido vítima de uma falsa idéia: a contracultura. Enquanto se via como um roqueiro punk, certo de que fazia música alternativa, seus discos, no entanto, eram vendidos aos milhões. Ora, sua popularidade, então, ao invés de motivo de orgulho, passou a ser, para ele, um problema constante. Sentia-se torturado por dúvidas terríveis, ele tinha “traído” o movimento punk ao fazer sucesso junto ao grande público. Foi aí que, incapaz de conciliar seu comprometimento com a música alternativa e o sucesso popular, colocou fim aos seus dias como uma forma de sair do impasse. Ele nunca imaginou que tudo isso não passava de uma ilusão, pois não existia nem alternativa, nem contracultura, mas tão somente pessoas que ouviam música e outras que compunham. Kurt Cobain não foi recuperado pelo sistema, pois de fato ele estava, independente de sua vontade, no sistema. A esse respeito, quando perguntaram a Bourriaud sobre o perigo da recuperação de determinadas formas de arte pelas instituições, ele respondeu: *O termo recuperação não significa mais grande coisa, pois só funcionava a partir de uma oposição entre vanguarda e poder, que não existe mais: de que margem teriam se originado, então, essas obras supostamente não recuperáveis*<sup>33</sup>? E ele evoca a frase de Godard: *Não há mais margem, porque não há mais caderno*<sup>34</sup>.

De fato, não há mais caderno. E quando não há caderno, o mundo perde sua inteligibilidade, o que dá lugar ao cinismo. Motivo pelo qual, embora se possa pensar que a arte desenvolva dos artistas contemporâneos se aproxima da de Castiglione por suas características de leveza e ludismo, não chega a ser *uma fonte da qual se origina a graça*. A diferença decorre do fato de a arte desenvolva contemporânea não se apoiar mais numa oposição entre sério e não sério, e obedecer, antes de tudo, a um imperativo social generalizado que tende a não mais dramatizar o real e a criar um clima *cool*, apesar de impregnado de autoderrisão. Quanto à arte irônica preconizada por Nietzsche, ela também parece estar próxima da arte contemporânea, na medida em que se torna uma forma de apreensão do mundo capaz de manter certa distância do vazio ideológico; por sua vez, a ironia restitui o poder de nossa liberdade, ao mesmo tempo em que nos afasta da ligação que mantemos com o aqui e agora. Sua desenvoltura, no entanto, é diferente da que Nietzsche proclamava por

não se mostrar como uma alternativa ao Espírito de Gravidade, que o filósofo pretendia vencer. Tem mais a ver com *o crime dos crimes*, por consistir em afirmar que não existe qualquer alternativa para a realidade e que *a travessia do espelho não leva a nada, pois o mundo do lado de lá não passa de uma réplica trucada do real*<sup>35</sup>.

Tradução de Claudia Lewinsohn.

Este ensaio foi publicado na *Revue d'Études Esthétique, Figures de l'Art*, n. 14, dirigida por Bernard Lafargue. Presses Universitaire de PAU, 2008, p. 249-261. Os editores agradecem a autora, Josette Trépanier, que, gentilmente, autorizou a tradução deste ensaio e sua e publicação na revista *Poiesis*.

## Notas

<sup>1</sup> Baldassar Castiglione, *Le livre du courtisan*, apresentado e traduzido do italiano, a partir da versão de Gabriel Chappuis (1580), por Alain Pons. Paris: Flammarion, 1991, p. 54.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, traduzido do alemão por Pierre Klossowski. Folio/Essais, Paris: Gallimard, 1982, p. 26.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 27.

<sup>4</sup> Guillaume Le Blanc, «Le premier étonnement», *L'ironie : Le sourire de l'esprit*, dir. por Cécile Guérard. Collection Morales, Paris: Autrement, 1998, no 25, p. 39.

<sup>5</sup> Friedrich Nietzsche, *op.cit.*, p. 26.

<sup>6</sup> Jean-Louis Harouel, *Cultures et contre-cultures*. Paris: P.U.F. 2002, p. 75.

<sup>7</sup> Filippo Tomaso Marinetti, *Autoportrait et les amours futuristes par F.T. Marinetti*. Paris: Cahiers pour un temps, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 144.

<sup>8</sup> Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*, traduzido do italiano por Charles Alluni. Paris: Seuil, 1987, p. 58.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>10</sup> Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994, p.105.

<sup>11</sup> Gretchen Berg, «Rien à perdre: entrevue avec Andy Warhol», *Cahiers du cinéma*, n° 205, 1968, p. 42.

<sup>12</sup> Jean-Christoph Ammann, *Jeff Koons*, traduzido do inglês por Anne-Marie Trémeau-Böhm. Cologne: Taschen, 1992, p. 32.

<sup>13</sup> Otto Hahn, «Entretien avec Marcel Duchamp», *L'Express*, n° 684, 23 de julho de 1964, p. 22.

<sup>14</sup> Arthur Coleman Danto, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, traduzido do inglês por Claude Hary-Schaeffer. Paris: Seuil, 1987, p. 159.

<sup>15</sup> Arthur Coleman Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, traduzido do inglês por Claude Hary-Schaeffer. Paris: Seuil, 2000, p. 42.

<sup>16</sup> *Idem;Ibid.*

<sup>17</sup> Sami-Ali, *Le banal*. Paris: Gallimard, 1980, p. 60.

<sup>18</sup> Catherine Millet, « Ce n'est qu'un début, l'art continue », *Art Press*, no 13, 1990, p.13.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>20</sup> Gretchen Berg, « Rien à perdre », Entrevue avec Andy Warhol », *Cahiers du Cinéma*, no 205, 1968, p. 47.

<sup>21</sup> Stephen Koch, *Hyperstar-Andy Warhol, son monde, ses films*, traduzido do inglês por N. Tisserand. Paris: Chêne, 1974, p. 42.

<sup>22</sup> Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion, 1992, p.13.

<sup>23</sup> Sandrine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*. Paris: Hachette Pluriel, 1994, p.129.

<sup>24</sup> Henri-Pierre Jeudy, *Les usages sociaux de l'art*. Paris: Circé, 1999, p.176.

<sup>25</sup> Michel Vinaver, *Écrits sur le theater*. Lausanne: L'aire, 1982, p. 316.

<sup>26</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975, p.143.

<sup>27</sup> Burkhard Riemschneider, Uta Grosenick, *L'Art au tournant de l'an 2000*. Cologne: Taschen, 1999, p.154.

<sup>28</sup> Jacques Rancière, « Regards de philosophes », *BeauxArts magazine*, edição especial 2002, p. 45.

<sup>29</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproduction*. Paris: Les Presses du réel, 2003, p. 92.

<sup>30</sup> Burkard Riemschneider, Uta Grosenik, *L'art au tournant de l'an 2000*. Cologne: Taschen, 1999, p. 270.

<sup>31</sup> Aparelhos de som semi-portáteis, surgidos nos Estados Unidos na década de 80 e utilizados por jovens *street dancers* de bairros tidos como verdadeiros guetos e que se tornaram símbolo da cultura urbana. (N. da Trad.).

<sup>32</sup> Joseph Heath, Andrew Potter, *Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*, traduzido do inglês (Canadá) par Michel St-Germain et Élise de Bellefeuille. Montreal: Trécarré, 2005.

<sup>33</sup> Christine Palmieri, « Entrevue avec Nicolas Bourriaud », *ETC Revue de l'art actuel*, nº 71, setembro de 2005, p.15.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>35</sup> Sandrine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*. Paris: Hachette Pluriel, 1994, p. 258.