

ARTE CONTEMPORÂNEA E TENSÃO TRÁGICA

CONTEMPORARY ART AND TRAGIC TENSION

Louis J. P. Oliveira
Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo problematiza a noção de arte considerando-a contemporaneamente como corpo/vulto numa paisagem alimentada por todas as convenções e a incoerência geral dos signos. Numa abordagem filosófica, a arte se mantém entre a perda da importância de seus valores artísticos – beleza, fim, transgressão etc. – e o aparecimento de uma brecha para a sua manifestação como aprovação de qualquer coisa, associada à violência ou à poesia de um real insignificante. Essa insignificância, geradora da tensão trágica, possibilita o pensamento de uma arte que simula a distorção ou o deboche dessa mesma insignificância. Nessa distorção, o espetáculo trágico pede um saber que venha das práticas e experiências de um conhecimento e território comuns.

Palavras-chave: arte contemporânea, filosofia trágica, pós-moderno.

Abstract: This article discusses the notion of art considering it as body / figure in a landscape fueled by all the conventions and the overall inconsistency of signs. In a philosophical approach, the art remains among the loss of importance of their artistic values - beauty, order, etc. transgression. - And the appearance of a breach to its manifestation as an endorsement of anything associated with violence or the poetry of an insignificant reality. This insignificance, wherein the tragic tension, allows the thought of an art that simulates the distortion or the debauchery of that insignificance. In this distortion, asks a tragic spectacle will know that the practices and experiences of common knowledge.

Keywords: contemporary art, tragic philosophy, post-modern.

Introdução

Estamos sob a tensão trágica! Uma tensão que se torna aparente quando a nossa vulgaridade – o melhor do que somos – vem à tona. Essa tensão é o trágico em excesso. O momento em que, por tanto apego à vida, esquecemos que viver é deixar-se sob um ritmo que flui sem a necessidade de tornar proeminente a presença do

[...] o que deixa mudo todo discurso, o que se furta a toda tentativa de interpretação: particularmente a interpretação racional (ordem das causas e dos fins), religiosa ou moral (ordem das justificações de toda natureza). O trágico é então o silêncio. [...] Essa definição [...] recusa de saída todas as qualidades que foram, ao longo do tempo, mais ou menos vinculadas ao conceito de trágico: tristeza, crueldade, obscuridade, inelutabilidade, irracionalidade (Rosset, 1989, p. 65-6).

É, assim, uma paisagem feita de acasos, sem qualquer sentido ao mesmo tempo em que partilha todos, agradável por isso, porque uma graça de nada, já que um tráfego infundado de histórias... sempre. Mas, sob tensão, é um momento de excesso e intensidade, de um certo grau de desespero tomado como sprint necessário para celebrar aquilo que aparentemente se tem: a atmosfera de nossos dias. Nessa tensão, todos os arranjos, desculpas ou qualquer estado de polidez vêm abaixo. E vêm abaixo por se ocultarem nessa tensão e, neste caso, por assumirem um grau tão elevado de visibilidade que desaparecem num caos de saberes-narrativas-expressões também visíveis, também desgastadas por um jogo que afirma qualquer presença como expressão de folia e mofa.

O mundo ficou pior ou surge mais aborrecido por tanto excesso? Não. Só é o mundo, mais intenso ou desgraçado. A questão é que em um mundo de excessos, fazer-se presente – manipulando razões e sentidos – é o mesmo que se desligar de normas modelares gerando um tipo de errância e de uma aparente incoerência com a lógica do sistema. Que fique claro: incoerência em aparência. Porque o sentido provocativo dessa incoerência é o de esconder saberes que, abrigados sob um tipo bem velho de organização e de expressão, aparentam-se insatisfatórios, mas que no campo de nossas vidas acabam por determinar a lógica de nossas ações. Ou seja: está tudo aí... nada se perdeu. O que se fez, com muita habilidade, foi inundar certos conceitos e objetos com outras cores, aproximando pigmentos, mastigando obsessivamente certos artefatos e, no fim, depois de nos embriagar com um show de performances múltiplas, nos estabelecer nessa ressaca como se ela fosse única e ainda diferente.

Não é, de qualquer modo, atestar qualquer tipo de morte. O trágico abarca tudo sobre um real insignificante. Nada morre num mundo tensionado pelo excesso. Nesse mundo, o saber – artístico, filosófico, comum, historiográfico etc. – passa a ser um ocaso a mais de todas as representações... trágicas. E o trágico se dá quando o homem "[...] se descubre de pronto sin amor, sin valor y sin vida: ésees el saldo trágico, ésa es nuestra eterna sorpresa. [Neste caso] Toda tentativa de interpretación está desde ya vedada" (Rosset, 2010, p. 31). Ou seja, quando se reconhece que qualquer coisa perfila sem ser um bem inestimável, sem qualquer aura, acanhado quando tirado de seu invólucro, então, o único lugar em que uma dada coisa – objeto ou não – pode ser valorizada. Todo saber é, assim, refém de um exercício banal: de uma folia qualquer, em algum lugar de nada.

Sob essa tensão encontramos a arte, o foco deste artigo. A arte como um saber que se afastou de sua velha ilusão criativa, de um dado valor dessa criação e, ao capricho da falta de sua suposta eficácia, procura integrar-se no mundo e ser algo além dele, de incidir sobre ele e ainda,

assim, ser mais, mesmo que extraordinariamente associado à violência/poesia nessa tensão trágica.

Tensão e Folia na Perspectiva Trágica

Tensão que aparece como folia, como algo que envolve festa e ressaca, que prescreve o júbilo e ao mesmo tempo o seu fim. Em si, qualquer folia parece sempre grandiosa, porque guarda um tom de encanto, uma espécie de glória, que simula nos afastar da estupidez diária.

Folia, do francês folie, loucura. Então, como um instante que cobra de cada gesto uma alegria desmedida, sem implicar sentido, ou tendo como sentido ser o instante de purgação do dever, de nossas necessidades. Como se tivéssemos que marcar cada um de nossos passos como algo orgiástico, celebratório, mesmo que para escarnecer o outro. Essa folia – pós-moderna –, que se ampara no exagero, esbarra no trágico e escapa-lhe. Trágico é a sensação que anestesia narrativas, sagradas ou não, fazendo-as sucumbir à simples ideia de convenção, de uma convenção sempre desequilibrada. E por guardar tudo como convenção, o olhar trágico nadifica sentidos, e sem eles e com todos eles, pondera sobre a condição humana como uma simples passagem, como júbilo ou gozo nessa passagem... sem desesperança, sem excessos. Por isso o trágico guarda tão bem o sentido do silêncio. Se nada há para dizer, dizer menos é o melhor dos males. Segundo Rosset (2010, p. 31),

Lo trágico es, em primero lugar, aquello que nos permite vivir, lo que está más indisociablemente unido al cuerpodelhombre, es el instinto de vida por excelencia, puesto que por otra parte, sinlo trágico, no podríamosvivir: no estimaríamos que vale la pena vivir, si lavía trágica nos estuviese vedada. A las características de loinsuperable y de loirresponsable, hay que añadirla de loindispensable. Toda tentativa de explicar o de justificar lo trágico, esfuerzoblasfematorio por excelencia y que suena a mis oídos como el más vil tañer de campana que al hombrepuedaserle dado oír, equivale pues a eliminar lo trágico em

sucaracteríticasesencial: elgoce trágico; o, más sencillamente: elgoce.

No entanto, se o trágico é esse gozo, mas um gozo que não é marcado pelo delírio, o que gozamos no instante em que esse gozo flui como um imperativo? Folia regada a escarneço. Isso é trágico? É. Mas uma forma de sentir o trágico e se expressar não por meio do desespero, mas da simplicidade trágica. Assim, em termos de contemporaneidade, nos enraizamos na obrigação de dizer/expressar algo numa sonoridade quase enlouquecida, que ausculta a si mesma para não ser ouvida. Por isso, hoje, tanto barulho e tão pouco.

Poderia ocorrer a qualquer um a ideia de que o trágico só vem à tona em épocas férteis em turbulência. Mas não é assim. O trágico está implícito em todo e qualquer dado do real. E, diante do real, é também estéril – porque dizer algo dele não diz nada, nunca –, como todas as outras epistemes ou gramáticas¹, sendo só mais uma. E como gramática, reconhece tramas, descobre realidades e inventaria convenções. Inventaria, porque sabe que toda criação coexiste com um certo grau de errância, e que todo saber está condenado à distorção. Assim, a percepção trágica cola ao mundo para afirmá-lo como insignificante; insignificante o mundo pensado, não o mundo que o trágico desconhece, por ser sempre outra coisa, e ser, para o trágico, sempre uma convenção, uma outra obra.

No entanto, sob a presunção de certas gramáticas que atestam colher a verdade, o trágico não aparece, e seu pensamento vai ser operado como algo absurdo. Se se quiser, assim, afirmar que racionalistas, religiosos ou mesmo essencialistas só alcançam a percepção trágica quando a desordem ou o caótico passam a operar, nada há de errado. E alcançam, sem admiti-la. Essa admissão faria vibrar um outro sentido para o

mundo e, provavelmente, quebraria a suposta estabilidade ancorada numa dada forma de saber. Para esses campos, é sempre melhor esquecer o trágico.

No entanto, o trágico apareceu! A convulsão de acontecimentos gerados pela pós-modernidade fez com que a percepção trágica se tornasse inevitável. Se olharmos bem, o trágico sempre esteve aí. A questão é que, desde as mais remotas representações, luta-se cuidadosamente para este saber não despertar. Mas creio que chega um tempo em que toda essa teimosia desmorona. E desmorona quando uma suposta inteligibilidade fracassa ou cai inaceitável para dar conta do mundo. No entanto, e essa é a magia deste sistema atual, mesmo que as suas promessas sejam bobagens, ainda assim o trágico é negado. Mas é interessante observar, neste ruído, que à desilusão, gerada pela perda de alguns eixos centrais da velha gramática, longe de deixar-se instável, ou próximo de uma derrocada, viu-se uma oportunidade compensatória sobre os contornos trágicos. Contornos humanamente inadmissíveis, mas que veladamente passaram a ser ferramentas de implementação de sentidos. Esses contornos? Por exemplo, o uso técnico/mercadológico da arte. Artistas estão por trás de todos os procedimentos criativos da mídia, dos institutos de propaganda, no universo do que é público (Estado) etc., embelezando o mundo com histórias e imagens, para sugar, desse mesmo mundo, suas mais pródigas energias.

Em nenhum momento o trágico perpetra hostilidade, afeição ou intui desconforto. Tudo isso parasita naquele que sonha o mundo, que experimenta uma pertença e se entrega a certas fantasias. Óbvio, entretanto, que o bom entendimento da gramática trágica pode desmentir ou desautorizar um mundo de valores. E pode, sob tensão, implicar outro modo de existir, um pouco mais vulgar, um pouco mais despuddorado.

Mas é importante perceber que a representação trágica não favorece a ninguém. Ela só é uma constatação. E para muitos, que chegam a tocar sua visibilidade, a queda é eminente. A sua

¹Gramática: organização articulada de uma percepção, uma reflexão ou uma experiência (Steiner, 2003, p. 14).

aceitação pode ser avassaladora. Por embaralhar todas as noções e atribuir-lhes o nada como esboço, o trágico se esquia de compor uma dada gramática como segura ou única. Seu cosmos está na crença de que toda potencialidade é vã, que toda ordem é falsa, que toda criação merece ser corrigida e que tudo o que experimentamos é, como existência, um jogo para nada. O que se pode operar a partir disso? A existência sob a simplicidade, sob o mínimo, então a transgressão necessária para plagiar a vida, sem querer tomá-la. Porém – isso é demasiadamente importante – não é esse trágico, livre de tensão, o que vem mobilizando os fundamentos que ora presenciamos.

A tensão trágica movimentada uma gramática que beira – parece – o absurdo. Lado a lado perfila sentidos consagrados por velhos hábitos, com novos comportamentos. Joga um no outro, um sobre o outro, encena-os no mesmo palco, não lhes permite a dissidência e, na distração de um ou de outro, distorce-os, levando-os a beber do que sempre frutificou como um bem específico de um, e não do outro. O que faz? Contágio! Essa tensão trágica reverbera-se sob a prática de contágio. E é isso o que muitos vão perceber como fundamento para uma outra estratégia e, por isso, como uma outra possibilidade para a ação.

Numa suposta confusão, na qual o caos parece irradiar-se como algo desconstrutivo, a vocação, mais sugestiva, será a de impedir que o mundo se apresente como uma ordenação perversa. A perversidade está aí; mas ela deve ser polida, não apresentar anomalias ou, de suas anomalias, tirar a sua força. Deve, assim, desafiar o real com o excesso de energias que libera, todas elas potencialmente predatórias, todas respondendo aos fluxos dessa tensão. A questão é fazer o mundo ser representado como outra gramática, então indispensável para consolidar, sob um eixo que se reinventa sob a obscenidade da prensa, como uma paisagem sempre em festa, para ser muito mais corrosiva. Quem corrói? Aquele que sabe dessa tensão, das janelas que ela possibilita, e de tudo o que, à revelia de um

mundo que se fractaliza, pode ser gerado como algo supérfluo.

Neste ambiente que valoriza o supérfluo, encontramos a arte. E como se fosse uma gris de payne jogada sobre uma noiroxyde de fer², pouco pode para não desaparecer. E, exatamente por isso, ou se multiplica nessa mistura e afirma o que legitimará essa tensão, ou se despedaça neste mar de cores e representações, procurando um outro lugar para não sucumbir a isso.

Não é à toa que essa tensão condena a solidão, e condena, também, o coletivismo; deseja um sujeito que não pensa, mas quer que esse mesmo sujeito não feche a sua boca; não quer nenhum compromisso, mas quer fidelidade à subserviência; e não quer a subserviência explícita, mas descreve como necessária a obediência; quer sentimento, mas desde que ele não se ligue de verdade a nada; quer a violência, mas que ela não se volte contra essa tensão. Ama o abuso. Mas ele só pode pertencer a quem gesta essa tensão.

Ambiguidades? Uma grande tensão sempre gera a ambiguidade. Retém tantas contradições em seu corpo que sua realização se dá tolerando tudo o que percebe. E o perceptível nunca sofrerá qualquer interdito; ele está lá para potencialmente expressar-se, ter seu êxito e aparecer. Essa é a beleza do que é ambíguo: fazer coexistir tudo o que é – ou era – impossível. Ou seja, como quer Baudrillard (1992, p. 23),

Através da liberação das formas, linhas, cores e concepções estéticas, através da mixagem de todas as culturas e de todos os estilos, nossa cultura produziu uma estetização geral, uma promoção de todas as formas de cultura, sem esquecer as formas de anticultura, uma assunção de todos os modelos de representação e de anti-representação.

Com essa promoção, tudo se torna pessoal e particular, mesmo que sob grandes engrenagens.

² Cores de tintas acrílicas produzidas pela marca alemã Lukas, em Düsseldorf.

E o que se evidencia é uma outra forma de encerramento do sujeito em seu dialeto, como uma resposta à indiferença de uma gramática maior. E mesmo que a tensão trágica procure recepcionar esse sujeito, neutralizando-o, ele encontrará qual é a sua órbita e o que pode pensar e criar a partir dela. O filósofo Gianni Vattimo (1991, p. 16-17) nos abriga neste caso.

Caída a ideia de uma racionalidade central na história, o mundo da comunicação generalizada explode como uma multiplicidade de racionalidades "locais" – minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas – que tomam a palavra, finalmente já não tacitamente aceites e retomadas pela ideia de que só existe uma única forma de humanidade verdadeira para realizar, todas as individualidades limitadas, efêmeras, contingentes.

É tanto e tudo ao mesmo tempo, que a insignificância do real parece nos soterrar incapazes. Mas o pensamento não morre! E, muito menos, o processo criativo. E quando o sujeito se sente nessa insignificância, ele intensifica o processo de seu reconhecimento. O que reconhece? Que agora, "[...] os desejos, as crenças e os interesses ocupam os lugares a priori tradicionalmente reservados ao Espírito do Mundo ou ao ego Absoluto" (Eagleton, 1993, p. 276). Ou seja, o sujeito, mesmo não valendo muito, é ainda quem pode situar uma gramática. E isso não é fácil! Inicialmente, o sujeito se sentirá sem endereço, porque sem sentido, sem ou com todas as possibilidades de interpretação. E não é fácil sustentar um discurso num ambiente em que tudo teima para obter um lugar e aparecer. E é ainda mais difícil conseguir um lugar ou uma plateia para assegurar que aquilo que é dito/construído tem algum valor.

Entretanto, e isso é bom destacar, na tensão trágica, ao contrário do que poderíamos esperar, a ruína do projeto sociocultural moderno tem sido benéfica. A possibilidade de nos afastarmos de um pensamento que se baseava nas ideias de causa-efeito, uniformidade e ordem, nos aproxima de novas respostas para ultrapassar a lógica de um sistema perverso, que por tanto tempo nos abocanhou.

E nesse afastamento, a arte – como um corpo/vulto qualquer – surge como uma peça ou uma arma para dar a essa insignificância uma outra composição, mesmo que sob tantas molduras que procuram desmascará-la. Aqui, sujeito e arte anunciando uma presença. Ela repercute? Só esse sujeito e o que está em sua órbita podem estabelecer isso.

O real se torna insignificante quando deixa de apresentar estruturas ou metanarrativas que merecem culto. Como produto da tensão trágica e, por isso, destituído de centros para ditar rumos e histórias, essa insignificância possibilita outras formas de se pensar essas estruturas, agora fragilizadas. Coloca o sujeito diante do que é indispensável para simular uma quebra de sentido, ou o deboche dessa mesma insignificância. E para que isso ocorresse, a estetização do mundo foi decisiva. Como quer Baudrillard (1992, p. 23), "fala-se de desmaterialização da arte, com a arte minimal, arte conceptual, arte efêmera, antiarte, toda uma estética da transparência, do desaparecimento e da desencarnação, mas na realidade é a estética que se materializou por toda a parte em uma forma operacional".

Estetizado, o mundo deixa de desejar o real de si mesmo e prefere as distorções. Na distorção, os sentidos de uma cultura, então exemplares, já não são mais exigidos. A fanfarronice que pode transfigurá-los em uma cena teatral, torna-se muito mais importante. E para essas cenas, em que o falatório desinteressado equivale ao que se coloca como meta, que performance é esperada? Vejamos isso em relação à arte.

O saber da arte não reverbera mais como antes, quando uma dada experiência estética nos chocava. Hoje, como um campo gravitacional de anulação, o real exige como expressão um niilismo exaltado, criando para a arte uma superfície que a deixa, como tudo mais, fora de foco ou, se focada, como 'um quase nada' de sentido diante das forças que a tensão trágica provoca.

Essas forças provocam a crise das ideias de progresso, de civilização, de uma história unitária. As forças? O acaso, as ideias de convenção, de aprovação, de artifício e de repetição, e a sublime perspectiva do nada. O que possibilitam? Uma paisagem que, mesmo ignorando a si mesma, transparece o acaso como uma de suas mais graves fisionomias. E, se se afirma o acaso, é porque acabou por se designar que a desconstrução de certas lógicas culturais, que impunham grandes sínteses, se desconectaram do presente. E isso provoca a liberação de certas forças, até então invalidadas.

Sem essas lógicas, a perspectiva de se ter à frente um vasto mosaico cultural deixa transparecer a importância do saber da arte para destrinchar sentidos. E tudo o que se solta – a música, as artes, o cinema, a literatura, os riscos das pichações, o grafite, as colagens etc. – pode servir para que o sujeito reconheça melhor um ambiente.

No entanto, apesar de todos os instrumentais/saberes para se entender com essa paisagem, este momento ainda é escorregadio, e não garante qualquer consistência para que o sujeito sintam-se seguro. Sua identidade é fluida, construída a partir de territórios que se sobrepõem a outros territórios. E nessas fronteiras, a melhor estratégia para o sujeito é aproximar-se de seu repertório e jogar com incontáveis saberes. Saberes que podem gerar ou abrir uma outra gramática, e levá-lo a deslocar-se no seu próprio território e perceber, como consequência do que dele ainda sobrevive, quais são os códigos de seu repertório que valem para assegurar-lhe um outro olhar.

Sobre esses saberes, recai um fenômeno extremamente importante. O fenômeno? Não partilhar o sentido de certas coisas, ou não compreender uma espécie de burburinho que flui pelo linguajar das artes, acaba evidenciando um tipo de isolamento do sujeito. Isolamento? Das múltiplas agitações e encontros que ocorrem e acabam por formular/propagar ideias socioculturais. Isolamento que separa, segundo a

posse ou não de bens simbólicos – que repercutem na ampliação de uma visão de mundo – os que se entorpecem massificados (não tem como ampliar seu repertório), e aqueles que usufruem de certas redes de comunicação e produção de conhecimento.

Empregando o que diz Steiner (2003, p.333), "o que está em jogo é a delicada fragilidade de nossa capacidade criativa, a catastrófica facilidade com que abandonamos nossos centros criativos", podemos pensar se ainda há nessa tensão trágica bons motivos para arte. Neste caso, como afirma Smiers (2006, p.122),

A definição da arte como forma específica de comunicação pode ser neutra, mas isso não significa que a arte seja um fenômeno neutro. A arte deixa marcas em nossas mentes; a arte sempre provoca julgamentos. Podemos gostar ou odiar uma música ou um determinado design, por exemplo, o trabalho pode ser controverso ou considerado por muitas pessoas como normal. Não importa quão inocente possa parecer: a arte é em última instância um repositório do significado cultural. E os artistas fomentam esses significados culturais, do rap à ópera, ou da introversão ao exibicionismo puro.

Por esse dado, citado por Smiers, é óbvio que há bons motivos. Mas o que fazer? Como situar alguma performance representativa num real insignificante, num espaço em que, como diz Baudrillard (1997), é o Objeto que nos vê? É o Mundo que nos pensa?

Mas nada parou sob o real insignificante. Mudaram-se os modos, vem-se descobrindo maneiras de mediar linguagens, de como fazer circular a comunicação de fontes artísticas – livros, filmes, peças de teatro, música, sites, blogs etc. –, e de como partilhar seus programas.

Artifício e Saber

Sob a tensão trágica, a arte e seus mecanismos de expressão, assumem um papel extremamente relevante. Por isso, como quer o professor Favareto (2010), é necessário

Pensar a arte [...] no horizonte das transformações contemporâneas, da crítica das ilusões da modernidade, da reorientação dos seus pressupostos – o que implica pensar o deslocamento do sujeito, a produção de novas subjetividades, as mudanças no saber e no ensino, a descrença dos sistemas de justificação morais, políticos e educacionais, a mutação do conceito de arte e das práticas artísticas e as mudanças dos comportamentos.

Assim como mais um dos artifícios³ da cultura contemporânea, a arte não escapou das transformações pós-modernas, e isso a levou, como todo o resto, para muito além do que se entendia como acordo/convenção moderna, contribuindo para abrir estruturas fechadas.

Nesse mundo aberto, a arte aparece como um corpo de significado fractalizado, que impede que um conceito/forma/movimento se mostre acabado, completo, impulsionado por um único sentido. E, nesta hora, em que a sociedade da informação ganha força e o mundo das imagens passa a determinar nosso comportamento, a arte se desloca silenciosa, procurando saudar o trágico com um pouco mais de beleza ou com boas desculpas. E ao mesmo tempo como instrumento sutil para, identificando ou estranhando o real, cortá-lo como rispidez ou assombrá-lo.

Já sabemos: a tensão trágica e seu real insignificante prezam confundir interesses, papéis, territórios. Mas não é difícil reconhecer que é quase impossível afirmar um único conjunto de características para um personagem dessa realidade. E pensando que não há manifestação nessa insignificância que não possa ser ofuscada, é

³Artifício – “É próprio ao pensamento de tipo artificialista não reconhecer nenhuma natureza e julgar as características fundamentais das produções não humanas idênticas às das produções humanas. Tendo em vista que ambas participam do acaso: recusar a qualquer existência um caráter natural, isto é, recusar a participação em qualquer sistema de princípios denominado natureza, cujas virtudes estariam na origem do conjunto das produções estranhas ao artifício e ao acaso” (Rosset, 1989. p. 56).

que arte, mesmo como um corpo/vulto semelhante a todos os outros, e por isso também silenciada, pode ser utilizada como ferramenta para ler esse "fantasmagórico mundo dos mass media" (Vattimo, 1991, p. 16). É neste ambiente tão vasto, que é possível encontrar, para a arte, como quer Baudrillard (1997, p. 89):

[...] uma dupla postulação e portanto uma dupla estratégia. Uma pulsão de aniquilamento, de apagar todos os vestígios do mundo e da realidade, e uma resistência inversa a essa pulsão. [...] A arte tornou-se iconoclasta. O iconoclasmo moderno não consiste mais em quebrar as imagens, mas em fabricar imagens, uma profusão de imagens em que não há nada para ver.

Ao aparentemente desaparecer, a arte reaparece temporariamente muda, como um corpo/vulto irreconhecível, cujo velho refinamento não consegue mais se colocar. Mas há algo aí que, no meio dessas solicitações desconstrutivas, ainda aprofunda certas linguagens, mexe com materiais brutos, subscreve sua pequena existência e, por isso, não se cala.

O homem é um animal, por sua própria condição, voltado para a inventividade. E é por essa capacidade que de suas mãos aparecerá o seu mais expressivo artifício: o saber que moverá a sua arte.

O saber da arte sempre se ocultou sob a ideia de artifício, ou seja, de dar algo a mais ao que há de ‘normal’ ou mesmo, para o que não se compreende como existência. Aqui, saber é reconhecer a possibilidade de ir além do que parece ser o ‘estado de natureza’ e pretender um outro procedimento. O saber da arte é, portanto, sempre uma subversão de um achado, seja ele um dado do real, seja ele puro artifício da cultura.

Enquanto saber, a arte é inventividade, artifício. O homem necessita desse saber, porque dele partirá todo gesto que aclarará o mundo humano. Só há mundo humano por este gesto. Assim, o saber da arte é o saber que possibilita a obra, que projeta as feições humanas sobre uma realidade que incide ser alheia a ele, mas que por

ele rapidamente respira sua ação provocativa, por suas apropriações e leituras.

Arte é, neste sentido, sempre uma forma de violação. O que viola? O peso de uma ancestralidade brutalmente colocada sob nossos pés (a existência) que, para ser, deve, ou de forma sólida, engraçada, com códigos desconhecidos ou não, ser retrabalhada. Há, assim, sob toda manifestação humana, uma dada obra sendo celebrada. Como se o mundo estivesse cheio de obras e cada gestual humano e suas percepções representassem a riqueza desse saber. Saber característico a todos, já que todo homem compõe um tipo, goza de um pequeno estilo, espalha seu gestual e adorna o que o envolve, distorcendo e contrastando ideias, peças e utensílios.

Como saber, a arte não escolhe lugar ou veículo para constituir-se. É independente de cânones ou de ordens. E a criação não se restringe a decorar templos – igrejas, museus, galerias etc. – e, incessantemente, a calar-se diante de críticas ou tendências.

A constatação de que esse saber tem a sua expressividade vinculada a qualquer elaboração/realização de um ato criativo sugere que, para além de qualquer juízo, o ‘saber da arte’ se embaralha numa cultura... é a própria cultura. E que não é preciso manter leis severas para legitimar ou desvalorizar dado saber, para prescrever análises e sustentar a validade desse saber.

A arte, assim, aparece como um fenômeno que se manifesta a despeito de teorias ou leis. Como criação, mesmo que se acomode em certos movimentos, gere certas formas, rescinda ou distorça certas perspectivas, ou mesmo que não se espalhe, ainda assim acontece fora de onde se sublinha ser o seu único lugar (atelier, mostras, exposições, performances etc.). Se assim, esse saber ‘pouparia’ a necessária relação com certas heranças. E sem se alienar por bagatelas ou cegar-se por querer tanto estar num espaço glamouroso, pode cumprir o que sua criatividade promete, já que arrola um discurso que rejeita ângulos, que

não sabe de segurança, de vanguardas ou de honrarias.

Ao reconhecer a arte deste saber, ou este saber como arte, o sujeito coloca de lado um programa cultural que homologa discursos ditos sérios, deixando que um discurso solto agarre o seu cenário. Um discurso é solto quando está além de avaliações, referências, valores e admite-se apto. No entanto, que se tome um cuidado: solto, não significa a rejeição de escolas ou técnicas artísticas. Significa que, para criar, é necessário expressar-se! Ou seja, que o modelo da obrigatoriedade de uma formação especializada para o ofício artístico já não vale mais. Ajudaria e até aprimoraria dado saber, mas não é mais o seu elemento condicionante. A grande força na tensão trágica? Possibilitar toda forma de expressão, mesmo que sob o aspecto ou o horror de uma pichação.

Na tensão trágica, a ingenuidade não é apreciada. É um erro, assim, acreditar que ninguém deseja mais qualquer ‘aura’ de consagração. Hoje, como antes, quando a carreira de Picasso, uma combinação de talento, consagração artística e econômica, foi mobilizadora de novas aspirações entre os artistas da segunda metade do século XX (Bueno, 1999), almeja-se o sucesso. E este sucesso não renderá bons frutos se o artista não for reconhecido por uma classe de marchands, por certos críticos e manter boas relações com a mídia.

No entanto, uma característica essencial deste novo momento cultural, marcado pela tensão e pela abertura, é que ele não pressupõe como único valor a expressão de um só tipo de patrimônio moralizante ou civilizatório. O estilo de cultura que conferia valor às noções de aura, de genialidade, de privilégio, de superioridade etc., não desaparece, mas a exemplo de uma série de outras manifestações passa a restringir-se em seu gueto, a ter um glamour fechado, a adaptar-se como modelo para um só grupo. Não é que a fama tenha desaparecido. Como afirma Gardner (1996, p. 86),

Somente alguém extremamente cínico seria capaz de pretender que o zelador médio de um edifício visse o pacote de Brillo do mesmo modo que alguém com um diploma em artes vê a famosa escultura de Andy Warhol. Ou que há alguma coisa nas bolas de basquete flutuantes de Jeff Koons ou nos grafites de Jean Michel Basquiat que apelem à sensibilidade de qualquer jovem de subúrbio.

Mas, para alguém ser reconhecido na realidade pós-moderna, é preciso que seja inventado. E hoje o que é inventado é o mais palatável, segundo um dado interesse. Neste caso, não é que um ‘Zé Ninguém’ vá se tornar um Damien Hirst. No entanto, se esse Zé tiver alguma força expressiva e criar, pode ser que, sob as mãos atentas de um empresário e colecionador como Charles Saatchi⁴, ele apareça e ganhe notoriedade. Empresários como Saatchi criam jurisdições para colocar o homem e sua obra em destaque, mergulhando em técnicas tão sutis que, como pintores ou artistas de uma outra arte-final, revelam a obra maior: o templo para o sujeito que cria. Não é à toa que na perspectiva da cultura contemporânea, mais do que as obras – pinturas, esculturas etc. – mergulha-se no criador, e não interessa se ele é o artista, o curador, o empresário ou o marchand. O que interessa é que neste jogo performático de catálogos e afinidades se celebre algo... que se sinta pertencer a algo.

Em uma cultura assim, já não há como prescrever a arte e o artista segundo normas pré-estabelecidas. Escolas e a pura sedução racional foram afastadas. E a pós-modernidade – como sua antítese mais desejada – consolidou este afastamento. E a cultura, por isso, aparece entrecruzada entre os sentidos de moderno e pós-moderno, sob uma tensão que se harmoniza e se separa a todo momento, trazendo como resposta

⁴Um empresário como Charles Saatchi montou uma rede que incluía mídia, colecionadores, crítica, museus e um grande prêmio de arte — nada mais que o “Turner Prize” — para sustentar o que chamou de Young British Art. Com todos na mão, conferiu prêmio e valor a Hirst, que não costuma trabalhar nas próprias obras, é autor apenas das ideias.

criativa diferentes maneiras de problematizar a ideia de desconstrução/construção do mundo ou mesmo da quebra de todas as suas realidades.

Uma vez que essa tensão trágica situa o presenteísmo⁵, levando à arte a violência dessa condição, a arte passa a expressar outro conhecimento. Situa-se, então, como uma livre estratégia para anunciar o que se quer como propósito, até o não propósito. Nenhum mal-estar! Essa estratégia se dá na colisão com o presente, sem desconhecer o passado. Passado e presente refletem, num único tempo, o instante no qual torna-se possível adaptar duas fronteiras: a de uma representação que se perde e a de outra que se abre e reajusta-se como um novo procedimento.

Mediando cultura e arte – da cultura como manifestação dessa tensão e da arte como saber tensionado –, o sujeito acaba percebendo a semântica atual, pontualmente delineada por essas audiências. Cultura é a sua preleção maior; correspondente a tudo o que dele compõe seu espectro subjetivo e material; a arte é o saber que, dessa cultura, a escava como um canal para expressar chaves de dissensões ou encontros. A arte é, com efeito, a interpelação humana sobre o humano, como saber expresso. Mas, para saber sobre esse saber anunciado como arte, o sujeito precisa dialogar com essa tensão e não perder o desejo de criar. Criar para se dar uma presença menos erosiva, capaz de alimentá-lo num mundo insignificante e de colocá-lo como leitor de seus próprios episódios.

Para esse sujeito que chega a se sentir presente e consegue perceber, mesmo que uma memória instantânea, é necessário, como sugere

⁵O presenteísmo não constitui uma nova estrutura. É, somente, uma outra condição que demonstra que “(...) a acentuação do cotidiano não era [é] um retraimento narcísico, uma frioleira individualista, mas era [é] antes um recentramento em algo próximo, uma maneira de viver no presente e coletivamente a angústia do tempo que passa” (Maffesoli, 1987, p. 179).

Nestor Canclini (1997, p. 290), que se compreenda que

[...] A história da arte e da literatura formou-se com base nas coleções que os museus e as bibliotecas alojavam quando eram edifícios para guardar, exibir e consultar coleções. Hoje os museus de arte expõem Rembrandt e Bacon em uma sala; na seguinte, objetos populares e desenho industrial; mais adiante, ambientações, performances, instalações e arte corporal de artistas que já não acreditam nas obras e se recusam a produzir objetos colecionáveis. As bibliotecas públicas continuam existindo de um modo mais tradicional, mas qualquer intelectual ou estudante trabalha muito mais em sua biblioteca privada, em que os livros se misturam com revistas, recortes de jornais, informações fragmentárias que passará a todo momento de uma estante a outra, que o uso obriga a dispersar em várias mesas e no chão. A situação do trabalhador cultural é hoje a que Benjamin vislumbrou naquele texto precursor no qual descrevia as sensaçõesdaquele que se muda e desempacota sua biblioteca, entre a desordem das caixas, "o chão regado de papéis disseminados", a perda da ordem que ligava esses objetos com uma história dos saberes, fazendo-o sentir que a de colecionar já não é de nosso tempo.

Assim, ainda que essa ideia de aprisionamento da arte como coleção persista, o momento é outro. Como observamos, uma sociedade aberta nos permite ir além do que a cultura tradicional solidificou como suas bases e, ao mesmo tempo, procurou manter como sua competência. E fora dessa competência, o saber da arte aparece como a melhor forma para destrinchar os códigos que nos cercam, sejam eles poéticos, metalinguísticos, tradicionais, brutais, extravagantes etc. Melhor, porque demonstra um certo apego para com o potencial de cada artífice, jamais deixando-o desamparado – porque todos estão desamparados –, guardando um espaço para que ele se manifeste. Um bom exemplo, a arte da colagem, que circula nos territórios de uma metrópole, presente em postes, muros, telefones públicos etc.

No geral, esse saber nega a ideia de centros ou sujeitos maiores, atribuindo autenticidade a

todo e qualquer objeto desde que, em algum lugar, ele tenha receptividade. Nesse ambiente receptivo, a percepção de que uma obra parte de sua própria argamassa, e portanto, de seu próprio idioleto, aproxima a sua encenação de seu reconhecimento, estabelecendo um grande intercâmbio: dos que criam, vivem e percebem este ambiente. Tanto que é comum ouvir por aí que “[...] perdemos a confiança epistemológica” (SOUSA SANTOS, 1988, p. 47). E perdemos mesmo! E foi bom nos livrarmos do régulo canônico do racionalismo e de uma suposta alta cultura, e nos vermos como novos aprendizes diante de uma imensidão paisagística que se abre à nossa frente e nos pede novos artifícios para pensá-la.

É nessa imensidão paisagística que a arte dos guetos, das esquinas, dos sites desponta como uma nova referência para que se efetue algumas mudanças. Por essa arte podemos contrapor à ideia de certeza as noções de verossimilhança e de relatividade; ao determinismo de certas cores, a noção de espontaneidade; à ideia de rigor acadêmico, a ausência dessa suposta solidez; à ideia de uma única ordem, a noção de outras formas de ordem. A arte nos impõe uma outra lógica de equilíbrio, o que pode servir para estabelecer, de fato, um outro olhar ou um outro entendimento.

Considerações Finais

O cenário atual consolida uma tensão. Essa tensão, combinando todas as convenções e artifícios, quer a originalidade de se parecer com uma composição de vazios, sem fundações. Mas isso é só discurso. O que encontramos nessa tensão é a presença de um real tão gigantesco em expressividade que ele parece intocável, impossível de ser compartilhado. Mas, se olharmos bem, ninguém deixou de criar. Se assimétricas, translúcidas, desfiguradas, ou sem nenhuma lógica aparente, as criações estão aí. A questão é que, agora, a arte deve ser pensada fora de seu lugar tradicional. E a minoria que cria – sempre os criadores são poucos –, mesmo que silenciosa, cria a partir de fontes sem qualquer substância, colocando-se sob a “[...] lógica

político-moral à qual estamos habituados, uma lógica das paixões ou da confusão” (Maffesoli, 1988, p.245). E nesse momento, aderindo à arte que se mistura com as imagens de seu dia a dia, essa maioria deixa de responder a qualquer enunciado que não seja de seu interesse.

Qual é o seu interesse? A parcela de tudo o que partilhou ao longo de sua experiência. E o que partilhou? A força de seu grupo, vizinhança, mídia, ruas; a força de um patrimônio de histórias, que reproduz o jogo do que se reconhece como conhecimento necessário; toda força de uma experiência que atribui padrões morais, literários, artísticos, comportamentais e acabam por arbitrar e sugerir seus valores. Como quer Bhada (apud Matos & Migliano, 2009, p. 3),

Já não estamos diante de um problema ontológico do ser, mas de uma estratégia discursiva do momento da interrogação, um momento em que a demanda pela identificação torna-se, primariamente, uma reação a outras questões de significação e desejo, cultura e política.

Em relação a este saber e sua capacidade de abarcar a realidade, é necessário situar que nem tudo será partilhado. Essa não partilha implicará que, à revelia de certas organizações e mesmo do Estado, aquele que está fora de uma dada encenação terá que adotar seus próprios meios para interpelar o que percebe. E então, eleger expressões, lógicas e um espaço para atribuir valor a si mesmo. Mas não é porque um sujeito está fora de certos círculos que não conhece a produção midiática contemporânea. E mesmo que ela chegue distorcida, provada sob outras interpretações, ainda assim ela chega. Então, percebendo essas mídias que misturam tudo, esse sujeito nunca deixa de ouvir os ruídos supostamente proibidos, e que vão compor com suas bases reais (seu território) os motivos para a composição de suas mesmas bases sobre uma outra mise-en-scène. E, seguindo-as, esse sujeito acomoda-se às manifestações decorrentes da ebulição dessas estruturas midiáticas, que vivem sobre interconexões culturais, transformando o real num labirinto de posições e papéis nada estáveis. E revestido por esse repertório, que

funde o local com o global, o periférico com o não periférico, esse sujeito se sente como o seu espetáculo.

Na situação atual – e devemos tomar certo cuidado com isso – esses códigos complexos podem gerar a sensação de impotência... de que se está sem um repertório. Há um mundo saturado por imagens, valores que pululam de um para outro lugar, e que são capazes de confundir a percepção. E se tratarmos do sujeito massificado, que vive preso aos ruídos da mídia, ou seja, preso à banalidade cotidiana, esse sujeito não reconhecerá que, como afirma (Canclini, 1997, p.15), “analisar a arte [como saber dos códigos de uma cultura] já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova sentido”.

O saber desse sujeito? Se pensarmos que a crítica estabelece o olhar, possibilitando o acesso a bens que não conjuram contra ele, é difícil esperar que alguém que se perpetra por esses canais sobreviva bem e imune à sua própria exaustão. A questão é que, na tensão trágica, as linguagens – quase sempre midiáticas – não querem a crítica e muito menos sujeitos críticos. Perpetuam o pensamento fraco. E este pensamento constitui o maior cenário que temos.

Pensando na arte neste cenário, a figuração mais exata para qualificá-la é a sua dispersão silenciosa. Dispersão, em todas as periferias, já que não temos mais centros, ou os centros se confundem. E sem esses centros, a arte precisa, para escapar da banalização, de uma certa objetividade em seu processo criativo, mantendo-se viva, mesmo que dispersa, mesmo que invisível, escapando da insignificância presente na tensão trágica.

Não é à toa que, neste momento, qualquer manifestação não consegue trazer grande alarde quando procura surpreender. Isso porque já não responde a uma única representação, e muito menos ao que poderíamos chamar de um centro de

significados, aproximando-se muito mais da noção de espetáculo em um mundo de espetáculos.

Com isso, a arte gira de uma esfera de sentido a outra, sem a finalidade de fixar uma única linguagem. São saberes que se alimentam de paisagens que, num lugar de paisagens, acomodam uma representação aparentemente comum sob a soma de diferentes plateias. Na cultura contemporânea, já não se pensa num centro irradiador de valores, mas em outra lógica de escolha e acolhimento.

Neste mundo tensionado por culturas fractalizadas, encontramos a possibilidade de achar uma arte que transita de um a outro repertório, de um a outro território, às vezes reclusa, às vezes aberta, mas sem negar qualquer valor ou signo antes de senti-los e, ao contrário de afirmar todo valor e todo signo, procura percebê-los segundo o 'buraco/sítio' em que falam.

Assim, sob essa tensão, a arte – o pensar – dissemina que uma variação se processa, trazendo um deslocamento na cultura que não implica na morte da tradição, nem em grandes louvores a ela, mas numa outra forma de colocar/revelar suas figuras, objetos, conceitos... mesmo que, no mesmo lugar, sem grandes novidades.

Referências

- BUENO, M. L. *Artes Plásticas no Século XX: Modernidade e globalização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- BAUDRILLARD, J. *A Transparência do Mal: Ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papirus, 1992.
- BAUDRILLARD, J. *A arte da desaparecimento*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- CANCLINI, N. *Culturas Híbridas, Poderes Oblíquos: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- EAGLETON, T. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Zahar editor, 1993.
- FAVARETO, C. *Arte Contemporânea e Educação*. in: *Revista Ibero-Americana de Educação*, 2010 – Disponível em: <http://www.rioeoi.org/rie53a10.htm>.
- GARDNER, J. *Cultura ou Lixo?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- MAFFESOLI, M. *O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 1987.
- MAFFESOLI, M. *O Conhecimento Comum*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MATOS, D. e MIGLIANO, M. *Intervenções urbanas juvenis e a constituição de territórios simbólicos de resistência no centro de BH*. 2009. Disponível em: <http://www.pontourbe.net/edicao7-cirkula/130-intervencoes-urbanasjuvenis-e-a-constituicao-de-territorios-simbolicos-de-resistencia-no-centro-de-bh>.
- ROSSET, C. *Lógica do Pior*. Rio de Janeiro: Espaço tempo, 1989.
- ROSSET, C. *La Filosofía Trágica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.
- SMIERS, J. *Artes sob Pressão*. Promovendo a diversidade cultural na era da globalização. São Paulo: Escritura/Instituto Pensarte, 2006.
- SOUSA SANTOS, B. de *Um discurso sobre as ciências na Transição para uma ciência Pós-Moderna*. Estudos Avançados. Vol. 2, nº. 2. Maio-Agosto/1988.
- STEINER, G. *Gramáticas da Criação*. São Paulo: Globo, 2003.
- VATTIMO, G. *A sociedade Transparente*. Lisboa: Edições 70, 1991.

Sobre o autor:

Louis J. P. Oliveira: Doutorando em Educação pela Universidade de São Paulo (USP), pela qual é mestre (1999). É professor da Universidade de Santo Amaro e pesquisador do GEIFEC (Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura) da FEUSP. Atua nas áreas de Educação e Filosofia, com pesquisas sobre Pós-Modernidade, Teoria do Sujeito, Filosofia Trágica, Itinerários de Formação e Pedagogia da Escolha. É autor de *Simplicitate*, *Dos Homens*, *Blefe: o gozo pós-moderno* e *Coisas*. E-mail: ljpache@yahoo.com.br