



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

A arte como estorvo  
necessário  
e a glória  
do anônimo  
no museu do mundo

.....

**Rubens Pileggi Sá**

Brasil. Professor da Faculdade de Artes Visuais da  
Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

.....

### Resumo

O presente artigo defende a inclusão do ser humano comum e anônimo na lógica de uma arte que somente pode ser pensada em sentido público, dentro do cotidiano e da vida prática das pessoas. Para isso, proponho uma discussão baseada em um recorte de textos escritos por teóricos como Lorenzo Mammi, Rosalind Krauss e Jacques Rancière, cotejando-os com a frase “o museu é o mundo”, proferida pelo artista brasileiro Hélio Oiticica. Assim, tanto o contorno da arte, que pode ser pensado em termos de uma autoconsciência, quanto a questão dos dispositivos de controle, além dos modos de percepção e de endereçamento da produção sensível dentro do regime estético, podem operar ficções ligadas a uma construção histórica de reinvenção de mundos.

### Palavras-chave

dispositivo, *medium*, ficção, regime estético

### Abstract

This paper advocates the inclusion of the common and anonymous human being in the logic of an art that can only be thought in public sense within the daily and practical lives. In that sense, I propose a discussion based on texts written by theorists like Lorenzo Mammi, Rosalind Krauss and Jacques Rancière, comparing them with the phrase "the museum is the world", issued by the Brazilian artist Hélio Oiticica. Thus, both the outline of the art, which can be thinking in terms of a self-consciousness, the issue of control devices, and the modes of perception and of addressing the sensitive production within the aesthetic regime can operate fictions linked to a historical building of the worlds reinvention.

### Keywords

device, medium, fiction, aesthetic regime

### Construindo ficções

Na introdução de seu livro intitulado **O que resta**, Lorenzo Mammi observa que, na contemporaneidade, a arte encontra espaços cada vez mais “precários e problemáticos”. Para ele, “cabe ao artista (e também ao crítico) detectar os espaços onde esta atividade possa ainda ser exercida com um grau aceitável de liberdade e consistência”. (Mammi, 2012: 8) Sobre o título do livro, Mammi diz que “o que resta é também o que permanece, quando tudo mais acaba” (Mammi, 2012: 9). Essa problematização retira da arte sua reflexividade e autonomia, tornando-a livre até o

ponto de perder seus contornos, sem deixar de ser o que é, mas sem que saibamos, exatamente, o que faz da arte, arte. Mammi parte do princípio de que:

Diante desse impasse, várias soluções são esboçadas. A mais poderosa, porém, mais rudimentar, é a de conferir à arte conteúdos elaborados fora dela. Minorias culturais, políticas e sexuais reivindicam um acesso à arte como a um salão nobre da comunicação. Nesse caso, a arte já não é vista como um fim ou como um meio, mas como sinal de status. Regride à função pré-renascentista de carregar questões, sem ser, ela mesma, uma questão (Mammi, 2012: 14).

Enquanto “estorvo necessário”, porém, a arte continua existindo. Debatendo seus contornos a partir de autores como Belting, Argan e Danto, Mammi pondera que, para esse último autor, os “limites da arte passam a ser objetos de reflexão racional e não de evidência sensível”, enquanto Argan atribui à obra de arte um conteúdo histórico encarnado. Afastando-se da visão de Arthur Danto sobre o vaticínio da “morte da arte” e a de Argan, promulgando o fim da arte – uma vez que, com a arte *pop*, não haveria mais a separação entre arte e vida –, o autor de **O que resta** diz que Warhol, ao contrário de se sujeitar às proibições modernistas, propõe ainda uma proibição mais radical: “a de estabelecer um campo estético privilegiado para a arte”. E assim, apontando sua análise para o *pop* e para a arte minimalista, Mammi pondera que os significados da arte passam da forma para os processos. “O que chega ao fim”, diz o autor, “não é tanto a história da arte como um todo quanto a possibilidade de interpretar as obras de arte em termos estritamente visuais” (Mammi, 2012: 24).

Mammi, então, traz ao debate o pensamento de Belting, dizendo que esse autor opera uma diferenciação entre arte e história da arte. Enquanto Danto estaria disposto a salvar a autonomia da arte (sua essência), Belting, ao contrário, estaria disposto a reconectar a arte à história da arte. “A arte”, para Belting, segundo Mammi, “emerge de um contexto mais amplo de atribuição de valores a imagens, e nunca se destaca de todo desse contexto, podendo no limite ser reabsorvida por ele” (Mammi, 2012: 26). Como exemplo, o autor cita o artista britânico Damien Hirst que, na década de 1990, fatiou um tubarão expondo-o como obra de arte. Diz, então, que o fato do tubarão de Hirst ter se tornado arte passa também por uma questão moral e ética, o que seria neutralizado, caso sua exibição se desse em um museu de ciência. Comparando Hirst, um artista contemporâneo, com o artista moderno Mondrian, em termos de teoria e

ética, enquanto para o primeiro essa questão se resolvia na tela pintada (“quer dizer, sensível”), para o segundo, ela se resolve em uma alusão conflitual com o mundo, a qual não pode se resumir (Mammi, 2012: 26). É justamente nesse ponto do texto do crítico e curador paulistano que as questões se adensam, pois, sendo indiferente ao objeto comum, “somos obrigados a apostar no caráter estético daquilo que encontramos em museus e galerias”. Comparando a arte contemporânea com a pré-renascença, a partir dos estudos de Belting, Mammi afirma que existe uma dependência “de um espaço e de um ritual sagrado que a diferencie dos demais objetos; por outro lado, uma diferenciação muito mais frouxa entre arte e mundo, obras e coisas” (Mammi, 2012: 27).

Nessa perspectiva, gostaria de apontar aqui para uma outra saída, retomando a célebre máxima de Hélio Oiticica: “o museu é o mundo. É a experiência cotidiana” (1966), escrita durante a época em que suas obras tinham, como ponto de partida, apropriações de materiais encontrados nas ruas. Assim, esse lugar sagrado do museu e da galeria, onde se espera encontrar arte, já não é mais o único lugar onde o acontecimento da estética tem seu momento privilegiado. Sendo o mundo o museu, não há um “lado de fora” enquanto ideia de território habitado e a arte se torna pública à medida em que é exposta. Portanto, não é mais um problema do lugar – espaço – onde uma obra é exibida, mas o que ela se torna e como ela pode ser vista. Ou seja, não é a obra de arte, nem o artista, a galeria, o galerista, o crítico ou o curador quem deve, necessariamente, intervir ou mudar para que a arte sobreviva. Nem é o objeto, sua forma, o problema em questão. Menos, ainda, o conteúdo veiculado por algo que não possui função definida no mundo dos objetos. A mudança ocorre internamente a cada um de nós para que possamos desfrutar o mais simples dos objetos, a mais simples das situações, a mais leve das relações como um “estado” artístico. Como modo de vida entranhado em um fazer estético, como já dizia George Maciunas, em 1962, no texto “Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes”, ao afirmar a experiência em detrimento da idealização:

Se o homem pudesse, da mesma maneira que sente a arte, fazer a experiência do mundo, do mundo concreto que o cerca (desde os conceitos matemáticos até a matéria física), ele não teria necessidade alguma de arte, de artistas e de outros elementos “não produtivos” (Cotrim; Ferreira, 2006: 81).

Desse modo, é possível compreender que a arte não se singulariza a partir de fora até chegar em seu contorno diferenciado do mundo. Ao contrário, ela nasce a partir de seu próprio conteúdo e a partir dele se desdobra. Fazendo coro com Mammi sobre “o que resta” da arte, podemos nos deparar com os rastros que essa perda impõe em uma proliferação de atos que podem ser considerados como artísticos, ou que mantêm, de alguma forma, resquícios do que historicamente continua a ser chamado de arte.

Assim, à medida em que a arte se torna cada vez mais processual, efêmera e contextual, pode-se pensar também que, além de ser produzida nos mais diversos meios, ela se torna cada vez mais acessível ao mais comum dos mortais. Se até há pouco tempo ela atendia encomendas do clérigo ou da alta burguesia, depois de meados da década de 1950, porém, ela passa a tomar as ruas e parques, saindo do contorno da moldura e do pedestal para se igualar ao mobiliário urbano, ampliando seu campo de atuação. Não só o corpo do artista passa a ser um meio ou um dispositivo para o acontecimento do trabalho de arte, mas, também, a interação da obra com o público reclama um sentido participativo. As estratégias para se fazer esse tipo de obra circular, tornando-se um produto, são também as mais diversas. Muitas vezes é o artista quem circula, realizando um trabalho diferente em cada lugar em que se apresenta. Depois da arte etnográfica, feminista, engajada, militante, política – em seu sentido mais literal –, na qual o que menos interessa é a articulação da arte com sua história, a própria ideia de arte, para muitos, não faz mais sentido. E ainda que parte da crítica se esforce por encontrar o fim da arte, ao contrário disso, como vimos em Mammi, artistas como Andy Warhol reencaminham a questão para posições ainda mais rigorosas.

Todavia, à medida em que o artista opera um meio (*medium*)<sup>1</sup> ele tem que prestar conta ao seu entorno, ao seu contexto, ao sistema em que vive, para fazer sua arte emergir como algo que afirme um pertencimento. Não há nisso uma defesa da autonomia da arte em relação a um meio – como condição de um formalismo estéril ou de um conceitualismo de ordem tautológica –, mas de uma autoconsciência operacional que depende de um meio para poder abrir-se. No ensaio "Uma viagem ao Mar do Norte: arte na época da condição pós-*medium*" (**A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition**)<sup>2</sup>, da professora e crítica norte-americana Rosalind Krauss, o debate se concentra no problema do *medium* e o pós-*medium*, em uma relação que passa da arte moderna à arte de vanguarda e contemporânea. Nesse texto, a autora começa clareando o termo *medium* para além da pureza do meio – como era defendida por críticos de arte como Clement Greenberg nos anos de 1940 até 1960 –, mostrando que o espaço da pintura se transforma em objeto tridimensional a partir do minimalismo, de modo que autonomia e autossuficiência não são consideradas como separadas do mundo. Nesse sentido, Krauss cita o exemplo do **Museu de Arte Moderna Departamento das Águias** (1968), uma obra do artista belga Marcel Broodthaers que usa o próprio meio – *medium* – como forma de atuação crítica ao espaço expositivo enquanto lugar aparentemente descontaminado das relações de poder. Segundo Krauss, mais de duas décadas depois, ao ter se transformado em uma “nova academia”, ela declara que “por todo o mundo, em toda bienal e em toda feira de arte, o princípio da águia tornou-se onipresente, triunfantemente declarando que nós agora habitamos uma era pós-*medium*”. (Krauss, 1999: 12). Por essa via, tudo se transforma em uma coleção *readymade*, desinteressada da criação e da originalidade tal qual era entendida a arte até o modernismo, funcionando como uma denúncia do espaço onde sua visibilidade é dada. Assim, a coleção de objetos com o tema da águia acumulada pelo artista opera como um acervo de obsolescências, mas, ao mesmo tempo, retira do utensílio sua condição de uso, de funcionalidade. Essa desfuncionalização da *commodity* não é ingênua, como coloca a autora, afirmando que:

O princípio da águia, que ao mesmo tempo implode a ideia de um *medium* anestésico e transforma tudo igualmente em *readymades* que colapsam a diferença entre o anestésico e o comercializado, permitiu à águia soerguer-se sobre os cacos e alcançar a hegemonia uma vez mais (KRAUSS, 1999: 21).

Essa crítica, que se apropria das estratégias de acumulação do capitalismo, se faz ao mesmo tempo de forma utópica e cínica. Krauss se remete ao texto de Walter Benjamin, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, escrito pelo filósofo alemão em 1936, dizendo que a reprodutibilidade tira a aura do objeto de arte e que, ao colecionar coisas para o seu **Museu da Águia**, Broodthaers joga com a ideia de memória, arquivo e documento. Para ela, o poeta Stéphane Mallarmé descobriu o espaço moderno da arte, mesmo inconscientemente, ao considerar a página como um suporte para o texto, o espaço próprio no qual são lançados os dados a que o poema se refere. E Broodthaers toma essa postura para si, tornando o próprio suporte que veicula uma mensagem como uma obra sua. (Krauss, 1999: 38) A autora anota então que Broodthaers usa o termo de “Teoria das Figuras” para designar tudo o que é exposto em seu museu, desde as lâmpadas que iluminam os objetos até as secções entre os elementos que são expostos. Nele, não só esses objetos reprodutíveis perdem sua aura, mas a própria imagem da águia não escapa das operações do mercado servido pela imprensa, como uma *commodity* qualquer: “Assim, ela (a imagem) se torna uma forma de publicidade ou de promoção, agora promovendo a arte conceitual” (Krauss, 1999: 41).

Como escreve Krauss, porém, a respeito de Broodthaers, a “análise da própria ficção em relação a uma estrutura específica” produz um modo de encarar o espaço e o tempo que se formam por camadas de significações (Krauss, 1999: 46). Um exemplo prosaico dessa afirmação se deu comigo, em uma tarde do verão carioca, de 2016. Enquanto caminhava por uma praça, no Arpoador, vi um menino negro, sem camisa e sem calçados, recolher as flores de uma árvore caídas no chão e enfeitar, com delicadeza, um banco de madeira. Ao seu lado, sentando em outro banco, havia outro menino, também negro, vestido e calçado, com um dos braços apoiados na perna, segurando o queixo com a mão e reclamando que “ninguém entendia os problemas dele”. Pude ver, então, que ali havia duas posturas de vida completamente distintas para realidades muito próximas. Dois jovens negros, pobres, um ao lado do outro.

Porém, enquanto um reclamava da vida, criando em volta de si uma espécie de couraça, o outro, ao retirar do chão algo tão frágil e condenado ao lixo, aparentava maior delicadeza com sua própria situação. Ou foi assim que eu percebi a cena e construí um sentido de mundo que me serve agora como baliza para pensar sobre a sensibilidade e a poesia no cotidiano.

Ao buscar contrapor-se ao regime, ao sistema, ao mundo da política, acreditando estar acima das convicções ideológicas, ficamos à mercê e reféns de situações que nos escapam o tempo todo e que não temos condições de controlar, uma vez que elas possuem dinâmicas que fogem à nossa compreensão. Muitas vezes, é a nossa própria crítica que não nos permite produzir criativamente, porque ficamos tão detidos nos problemas que somos incapazes de, ao passar por uma praça e ver um garoto brincando com flores, tirar daí uma lição de vida. Por isto, o que estou pensando aqui como parte de uma ação criativa deve, em primeiro lugar, contaminar o que há de mais íntimo em nós mesmos, inundando nosso desejo a ponto de tornar tão natural nosso gesto quanto o de recolher, do chão, uma flor. Assim, o endereçar, o compartilhar, o voltar-se na direção do outro torna-se consequência e não a causa daquilo que praticamos. Cada um já deve estar sensível e possuir algum repertório cultural prévio **para poder perceber a dimensão daquilo que se encontra diante dele, seja um trabalho de arte, seja o canto de um pássaro, seja o pôr-do-sol. Arte, portanto, não trata necessariamente de questões morais – ainda que a questão moral possa ser um tema, como em Dostoiévski – mas de dar a oportunidade para o encontro. A precisão para se chegar a isso pode ser resumida na frase do poeta Fernando Pessoa – ou melhor, do general romano Pompeu (106-48 a.C.) – ao dizer que “navegar é preciso, viver não é preciso”, no duplo jogo linguístico entre roteiros e acasos. Ou naquela outra, do compositor pernambucano Chico Science (1966-1997), criador do movimento artístico e cultural “mangue beat”: “um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar” (1996). Como escreveu a professora, escritora e teórica de arte Marisa Flórido Cesar, citando Marie-José Mondzain, em seu livro **Nós, o outro, o distante** (2014), relacionando arte e ficção:**

Ficção não é a criação de um mundo ilusório se contrapondo ao real: são formas inauditas e ousadas de conexão entre um mundo referencial e outros mundos (inclusive potenciais) que atravessam



ou orbitam à sua volta. Essa é sua potência cosmogônica, sua potência de imaginação, liberdade e criação. Arte não é o que toma para si a tarefa de ficcionalizar para o outro, é o que abre ao outro as condições e possibilidades para ele operar a própria ficção criadora. Ficção, phantasia para os gregos, designava as “artes do forjar”. São gestos de imaginar e forjar, gestos de uma reinvenção radical dos mundos (Cesar, 2014: 191).

Portanto, tanto a imagem quanto o texto e a ação criam mundos dentro dos mundos, como camadas que se interpenetram. Há um estado de arte para produzir a arte, mas há a sobra, o excesso e tudo o mais que não cabe na galeria de arte, no teatro, no museu e mesmo na memória da câmara fotográfica quando somos pegos de surpresa diante de uma cena capaz de transbordar para além do ordinário, como aquela de um menino recolhendo uma flor na praça, pois a imagem permanece apenas em nós, até que, ao virar a esquina, ela se perca de nós. A ficção defendida aqui, portanto, é aquela que justifica a “reinvenção radical dos mundos”.

Mas como esse “estado da arte” – isto é, o campo de conhecimento – da arte é possível em um mundo que não diferencia mais suas práticas? Não foi a própria arte que, ao abrir mão das técnicas e habilidades que a circunscreviam até então deixou-se contaminar a ponto de perder-se de si própria? Se, em um primeiro momento, essa abertura vai em direção ao discurso da inter, da multi e da transdisciplinaridade, investigando as diferentes especificidades de meios que se constituíam em poderes normativos, em um segundo momento somos absorvidos pela falta de singularidade e levados a compreender que os poderes se mantêm na mesma ordem, sem que nenhuma estrutura sofra qualquer ameaça. Tudo se transforma em uma nova disciplina, em um novo meio, em uma nova conformação, tornando-se, também, parte de um campo que apenas aparentemente se amplia.

Assim, se por um lado tudo é passível de se tornar arte, ou carne, ou osso, e se tudo pode ser pensado como matéria, inclusive o próprio pensamento, por outro lado, a articulação que disso se depreende não se encontra fora dessa invenção, mas é inventada enquanto se produz. Se carne, osso, pensamento entram nessa composição é porque a especificidade do meio já não mais autonomiza os discursos. Há uma explosão dos compartimentos disciplinares que se flexibilizam para se conectarem uns aos outros, dependendo de como se quer que essas conexões se encaixem. Um

trabalho curatorial, ou de crítica, ou até de montagem pode ser pensado como um trabalho de arte na era *pós-medium*. O texto se transforma em força propulsora que invoca a imagem. A imagem incita à ação. A pluralidade faz proliferar possibilidades. Não se trata, no entanto, de ser relativo na relatividade, porque isso seria, novamente, escapar do confronto com o corpo, com a matéria, com a concretude da experiência e voltar ao abstrato das generalizações. A relatividade é sempre em relação a algo e não um conceito absoluto. Um gato pode estar vivo e morto dentro de uma caixa fechada, como prova a física quântica no experimento de Schrödinger (um experimento mental, só realizável em condições ideais), mas se abrirmos a caixa para ver o que se passa, o gato estará ou vivo ou morto<sup>3</sup>.

### **A experiência do comum e o animal literário**

O filósofo francês Jacques Rancière, em seu livro **A partilha do sensível** (2012), discute sobre práticas políticas e estéticas levando em consideração a causa do *comum*. Tal *comum* estaria ligado tanto ao direito à cidadania quanto à representação nos modos de produção da arte – e seu regime estético – desde Platão e Aristóteles. Ou melhor, na confluência entre esses dois planos. Um dos nós dessa trama complexa que o filósofo tenta desatar é aquele ligado à compreensão do modernismo que, para ele, apresenta dois lados, ambos problemáticos: o primeiro corresponde ao caminho pictórico que vai da representação do tridimensional – a *mimeses* – chegando até a abstração, sugerindo a planificação formal, tornando o quadro bidimensional e, ao mesmo tempo, um meio específico e autônomo. E o segundo, que ele chama de “modernitarismo”, seria a falência de um modelo apregoado pelos filósofos românticos alemães, como Schiller, sobre *a educação estética do homem*, onde “a atividade do pensamento e receptividade do sensível se tornam uma única realidade” (Rancière, 2012: 39). Tal falência se daria porque o modernismo artístico – nas palavras de Rancière – foi o “contraposto, com seu potencial revolucionário autêntico de recusa e promessa, à degenerescência da revolução política”, sendo que “a falência da revolução política foi pensada como falência de seu modelo ontológico-estético” (Rancière, 2012: 40).

Onde então, teria falhado tal modelo? Segundo o autor, tal falha ocorreu porque, diferentemente do que foi apresentado, a característica do modernismo não é aquela de uma sucessão de rupturas com o passado, mas aquela onde “o regime estético das artes é antes de tudo um novo regime de relação com o antigo”. Assim, exemplifica o autor, “o regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” (Rancière, 2012: 36).

Tais considerações do filósofo irão desaguar no capítulo intitulado “Das artes mecânicas e da promoção estética e científica dos anônimos”, no qual o autor busca exemplificar sua diferença com o filósofo alemão Walter Benjamin. Enquanto para Benjamin “os poderes da eletricidade e da máquina, do ferro, vidro ou concreto” mostravam-se como uma verdadeira fé à época, Rancière considera que é o “anônimo” que torna possível a atividade das “artes mecânicas”, pois “o regime estético das artes desfaz a correlação entre o tema e o modo de representação”. Para ele, “tanto a palavra quanto a câmera podem tornar algo artístico, se o tema também o for”. Assim, “a revolução técnica vem depois da revolução estética, mas a revolução estética é, antes de tudo, a glória do *qualquer um*” (Rancière, 2012: 48). “Qualquer um”, portanto, se remete àquele que reivindica seu lugar histórico no *Regime Estético* analisado pelo autor. “Qualquer um” é o anônimo que, em sua vida ordinária, torna-se o tema da arte ao mesmo tempo em que passa a fazer parte da cena pública, da qual a Revolução Política se faz partícipe. Em suas palavras, tal passagem acontece da seguinte forma:

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar as superfícies pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário antes de ser científico (Rancière, 2012: 49).

Há, portanto, uma “história dos costumes” antes da “história dos acontecimentos”, mas não se pode pensar nesse *qualquer um* como parte de uma massa de “testemunhas mudas”, pois “a lógica estética revoga as escalas de grandeza da tradição representativa”, revogando, também, “o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das

sociedades”, concluindo que “o banal torna-se belo com o rastro do verdadeiro” (Rancière, 2012: 50), como um modo de entender o regime estético como um paradigma para se pensar a própria História.

É por esse meio que Rancière desenvolve então seu raciocínio mais ousado, quando pontua, no capítulo intitulado “Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos da ficção”, sobre a “razão das ficções” e a “razão dos fatos”. Para ele, é preciso distinguir “ficção” de “falsidade” e “construção histórica” de “fenômeno histórico”, retomando o debate sobre **mimesis** em Aristóteles, que entendia que tal conceito, em arte, não queria dizer que a arte fosse apenas uma cópia do ideal, pois “a ordenação de ações de um poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado”. Assim, “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis”, pois “a construção da poesia é mais um jogo de signos de linguagem do que uma ilustração”. Desse modo, o que o filósofo nos mostra é a diferença fundamental que existe entre criação e descrição. Além disso, segundo Rancière, é preciso destacar que há uma nova racionalidade histórica, oposta aos grandes feitos e grandes personalidades na qual se dá o sentido, uma vez que “o homem é um animal político, porque é um animal literário” (Rancière, 2012: 59).

Nesse sentido, há uma diferença entre a perda da especificidade do meio com a perda do contorno de um campo de saber, no caso da arte, porque ela opera produzindo metáforas, sentidos, conceitos. Assim, se o suporte que sustenta o meio se transforma em estrutura de linguagem, então a relação entre espectador, obra e artista também deve passar por uma redefinição, proliferando-se, multifacetando-se e intercambiando a lógica entre as partes. Por isso, naquilo que se convencionou chamar de “campo expandido”, a arte tende a incorporar também vozes periféricas ao eixo de poder, produzindo diferenças e multiplicando os modos de compreensão de sua visibilidade. Se admitirmos que o debate hoje é muito mais plural do que 20, 30 anos atrás, devemos compreender, também, como outros campos do conhecimento acabaram por fecundar a criação artística, tornando a argumentação que sustentava a arte dentro do campo iconográfico um problema menor do que seu

desejo atual de influir no campo cultural, no qual os embates são visíveis e os resultados das ações mais imediatos.

Essa mudança, que se torna mais próxima ao corpo de cada um dentro de uma coletividade e, não mais a um sistema de condutas como eram os casos das escolas até a arte moderna – cubismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo etc. – permite recolocar a questão do tempo, do corpo e do espaço em termos relacionais e contextuais, e não mais como um sistema de regras que definiam uma orientação geral. Assim, as subjetividades se contrapõem aos objetivos. A sensorialidade se sobrepõe às regras. O processo – *work in progress* – se torna mais eficaz do que a obra pronta e acabada. E a participação torna-se um dispositivo usado para colocar o espectador em uma posição de protagonista do jogo provocado pelo artista. Isso também tem seu preço e limite. Seria de supor, então, que há um ponto de equilíbrio entre algo que potencialmente pode ser arte e aquilo que historicamente conhecemos pelo denominador comum de arte. Não entanto, a conta não fecha e parece que, quando fecha, a sensação transmitida é a do fracasso de um projeto que não oferece mais caminho. Senão, vejamos o que diz o teórico e crítico de arte belga Thierry De Duve, em um ensaio intitulado “Kant depois de Duchamp”:

Diante de um *readymade*, não existe mais qualquer diferença técnica entre fazer e apreciar arte. Uma vez apagada essa diferença, o artista abriu mão de qualquer privilégio técnico em relação ao leigo. A profissão artista foi esvaziada de todo seu *métier* e, se o acesso a ela não é limitado por alguma barreira – seja institucional, social ou financeira – deduz-se que qualquer um pode ser artista se assim o desejar (De Duve, 1998: 128).

Qual seria, para De Duve, esse “qualquer um”? Certamente “qualquer um” não poderia ser um banqueiro, pelo menos desde que ser banqueiro não é para qualquer um, ou melhor, só o é para muito poucos que podem ser contados nos dedos das mãos. Já para ser ou se tornar artista, esse “qualquer um” pode ser até um louco, um neurótico ou um jovem negro juntando flores do chão. O importante aqui é como essa ação pode ser interpretada. Ou seja, não é a barreira “institucional, social ou financeira” que impede o acesso ao “sensível”, mas um sistema de dominação que impede que as pessoas se coloquem no lugar de um outro em condição desigual à sua. Deleuze pensa essa questão através de um conceito denominado “devir”. Um

sinônimo aproximado dessa palavra poderia ser “vir-a-ser”, isto é, algo que está em mutação e se relaciona a uma outra coisa, que pode ou não também estar em processo de mudança. Para o filósofo francês, o devir é sempre minoritário, isto é, foge de um padrão. Ainda que muitas pessoas se reconheçam em um padrão majoritário, isto é, dominante, hegemônico, o padrão, diz Deleuze (1996), é sempre vazio: “O homem macho, adulto, não tem devir”<sup>4</sup>. É sob esse ponto de vista, então, que posso afirmar que, se o banqueiro ou seu filho forem vistos colocando flores em um banco de praça, eles só podem fazer isso sob a força de um devir, seja este devir louco, mulher ou animal. Senão, a hipotética cena seria apenas uma representação daquilo que parece ser<sup>5</sup>. Portanto, se a arte é um estorvo e se ela é endereçada ao comum dos homens, ela se abre para aquilo que é público em sua excelência, em contraponto ao que é reservado a uma elite, principalmente uma elite econômica, no sentido de controle dos meios de produção e de distribuição de riquezas. Não importa que seja o filho do burguês a fazer arte relacional. Importa que, quando o filho do burguês esteja fazendo arte, esta dialogue diretamente e contextualmente com o operário e o seu filho, no sentido do desejo de uma mudança essencial nos modos de acumulação do capital.

Do mesmo modo que Magritte dizia, em seu desenho, que “isto não é um cachimbo”, ainda que um cachimbo esteja desenhado, ao dizer “isto é arte”, também somos levados ao paradoxo de que isto pode ser arte justamente por lhe faltar as características que definiam, até pouco tempo atrás, que aquilo que se apresenta como sendo arte o seja, de fato. Nesse sentido, a partir da ideia do alargamento de fronteiras e da compreensão de que a arte não se esgota na visualidade – “retiniana”, dirá Marcel Duchamp – podemos dizer que, além de tudo poder se transformar em arte (“o museu é o mundo”), há ainda um estado de arte que está além e antes do que se convencionou ser chamado de arte. Não se trata de pensar a arte como algo popular, comparando-a com algo que pudesse ser elitista. Ou, especulando um pouco mais, de que ela teria se tornado uma espécie de artesanato, ou de artefato, como se fosse uma técnica ou algo produzido por etnias que reivindicassem visibilidade de identidade na era pós-colonial. Não que também não possa ser isso, mas que isso também compõe um grande mercado de produtos do qual a arte usa – e é usada – para se tornar aquilo que é, na contemporaneidade, isto é, na era pós-*medium*.

Nesse sentido, levando em consideração a permeabilidade e os graus de permutas entre os agentes desses entrelaçamentos, não seria nem o deslocamento, nem a revelação de dispositivos, nem tampouco a possibilidade crítica imanente ao trabalho realizado o que delimitaria “o que resta” de arte na arte, porque qualquer definição conclusiva estaria fadada a uma diferenciação qualitativa – e limitada – entre as partes. A permanente invenção de mundos na qual o regime estético propõe a leitura dos signos sobre os corpos requer que as ficções sejam um jogo de saber, incluindo, no “museu do mundo”, a “glória do anônimo”.

## Referências

CESAR, Marisa Flório. *Nós, o outro, o distante: na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, nº 5, 1998.

KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Nova York: Thames & Hudson, 1999.

MAMMI, Lorenzo. *O que Resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

OITICICA, Hélio. Posição e Programa [1966]. In: OITICICA, Hélio. *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2012.

## Vídeo

*O abecedário de Gilles Deleuze*. Realização: Pierre-André Boutang. Elenco: Gilles Deleuze e Claire Parnet. Paris: Edição Montparnasse, 1988/1996. 2:29:45. Son, Color, Formato: vídeo.

## Música

Chico Science & Nação Zumbi. *Afrociberdelia*. CD. Faixa 6: um passeio no mundo livre (4 min.). Columbia Records, 1996.

## Notas

---

<sup>1</sup> Usarei a palavra *medium* em itálico, como ideia de meio.

<sup>2</sup> Realizei a tradução do texto de R. Krauss a partir do original em inglês.

<sup>3</sup> Erwin Schrödinger (1887-1961) foi um físico austríaco premiado com o Nobel, em 1933. Esse experimento teórico veio a público pela primeira vez em 1935 e encontra-se dentro do artigo "A situação atual da mecânica quântica" (em português) publicado na revista alemã *Naturwissenschaften* ("Ciências Naturais").

<sup>4</sup> Entrevista concedida em 1988 à jornalista Claire Parnet que resultou no vídeo **O abecedário de Gilles Deleuze** (sessão "G, de gauche"), indo ao ar na televisão francesa em 1994. O vídeo foi comercializado a partir de 1996.

<sup>5</sup> O pai do pintor Cezanné era banqueiro. A família do pintor Manet era muito rica. Aby Warburg abriu mão da herança deixada pelo pai em troca de o irmão sustentar seus estudos.