



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

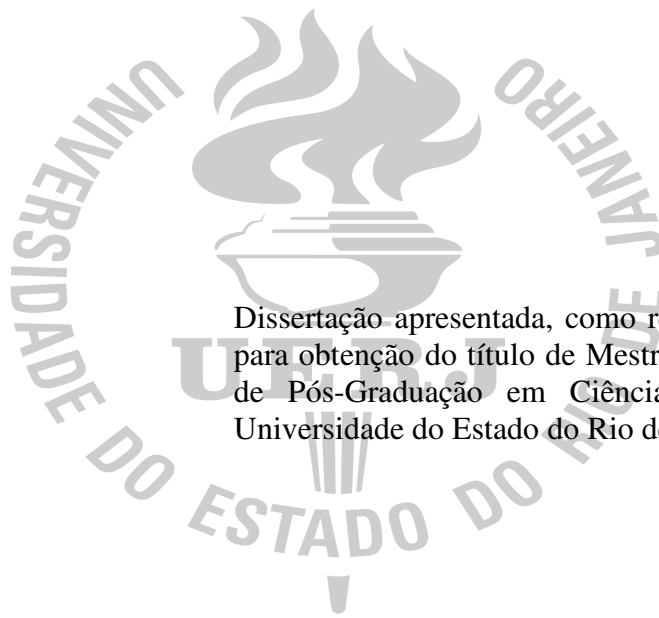
Amanda Cozzi Lopes Pontes

Lévi-Strauss: a teoria da arte e a arte contemporânea

Rio de Janeiro
2008

Amanda Cozzi Lopes Pontes

Lévi-Strauss: a teoria da arte e a arte contemporânea



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Valter Sinder

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ CCS/A

L664 Pontes, Amanda Cozzi Lopes.
Lévi-Strauss: a teoria da arte contemporânea/ Amanda Cozzi Lopes
Pontes. - 2008.
188 f.

Orientador: Valter Sinder.
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Lévi-Strauss, Claude, 1908- . 2. Antropologia social – Teses. 3.
Arte moderna – Séc.XX – Teses. 4. Arte conceitual – Teses. I. Sinder,
Valter. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU301:572

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Assinatura

Data

Amanda Cozzi Lopes Pontes

Lévi-Strauss: a teoria da arte e a arte contemporânea

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovado em 14 de Julho de 2008.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Valter Sinder (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof. Dr. Clarice Peixoto
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof. Dr. Celso Castro
Fundação Getúlio Vargas - CPDOC

Rio de Janeiro
2008

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar ao professor Valter Sinder, orientador deste trabalho. Presença constante e fundamental em minha vida há alguns anos, sempre uma referência intelectual, ética e pessoal. Poucos encontros me renderam tanto e tão profundo aprendizado, de forma tão contínua. Agradeço não apenas a presença em minha vida do mestre incontestável que foi e é, mas do amigo, em igual importância. Agradeço a amizade, o estímulo, o apoio, a paciência, as conversas, o carinho, a atenção. Meu respeito, minha admiração e minha amizade são incomensuráveis. Esses últimos anos não teriam sido os mesmos, e eu hoje não seria a mesma, pessoal e intelectualmente, sem sua presença.

À professora Clarice Peixoto, um dos principais encontros proporcionados pelos últimos dois anos. Agradeço, além das deliciosas aulas, o estímulo, a confiança, o apoio sempre presente, as referências intelectuais e bibliográficas, os elogios e críticas sempre bem vindos de alguém a quem tenho tanta admiração.

Ao professor Ronaldo Castro, pela atenção, pela paciência, pelo apoio, pelas leituras, pelos comentários atentos, pela disponibilidade constante e a generosidade de dividir sua sabedoria e erudição.

Ao professor Celso Castro, pela leitura atenta, pelos comentários sinceros, pelos conselhos, a atenção e pela leitura final deste trabalho.

À minha tia Tania Cozzi, pela amizade incondicional, pelas sábias reflexões, pelas longas conversas que me serviram de apoio e sustentação, pelos comentários e dicas. À Iduina Brown Chaves, pelo apoio em momentos chave, pela sabedoria e pelo pragmatismo otimista de suas visões e seus comentários. À Luiz Camillo Osório, agradeço a atenção, o carinho, as trocas literárias e bibliográficas que foram fundamentais na realização deste

trabalho. À Marcia Amaral Peixoto Martins, pelo diálogo constante, pela paciência e acima de tudo, pela insistência em sua crença em mim, desde sempre.

Às professoras Maria Claudia Coelho e Helena Bomeny, pelas aulas fenomenais, que tanto solidificaram minha formação. Aos meus colegas de mestrado e ao meu amigo Clark, cujas presenças foram fundamentais nesta caminhada. À minha amiga Renata, companheira querida de anos de estrada.

À meus pais, Márcia e Eduardo, por terem sido as bases de minha formação pessoal e intelectual, pelo amor e apoio sem o qual eu nada teria feito. À minha família, sempre torcendo por mim.

E à Gilberto, cujo amor é a base, o norte, o fim e o principio de tudo.

RESUMO

PONTES, Amanda Cozzi Lopes. **Lévi-Strauss: a teoria da arte e a arte contemporânea**. 2008. 188 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Lévi-Strauss percebe na arte das sociedades “modernas” três diferenças fundamentais em relação à arte das chamadas sociedades “primitivas”, o academicismo, o representacionismo e o individualismo. De acordo com o autor, o impressionismo e o cubismo teriam, respectivamente, se voltado contra as duas primeiras características, podendo ser entendidos como movimentos revolucionários. Uma questão que se coloca nesta dissertação é em que medida a terceira característica, o individualismo, foi enfrentada por movimentos contemporâneos da arte, como arte conceitual, e como a estética de Lévi-Strauss poderia ser utilizada na compreensão de movimentos como a arte pop e a arte conceitual.

Palavras-chave: Antropologia. Lévi-Straus. Teorias da arte. Antropologia da arte. Arte contemporânea. Arte conceitual

ABSTRACT

Levi-Strauss' art theory shows that modern and contemporary art have three differences which sets them apart from the so-called primitive arts. Those are: individualism, academicism, and representationism. According to the author, impressionism and cubism had each tried to overcome the two latter, because of that being revolutionary movements. One question that remains and which is investigated in this work is in which measure the third difference, individualism, was faced and confronted by contemporary art movements such as conceptual art, and how Levi-Strauss' art theory could be useful in an attempt to understand such movements.

Keywords: Anthropology. Levi-Strauss. Conceptual Art. Structuralism. Contemporary Art. Art Theory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 A TEORIA DA ARTE DE LÉVI-STRAUSS E A ARTE MODERNA	4
1.1 A questão da arte na antropologia de Lévi-Strauss	4
1.2 Lévi-Strauss: a “arte primitiva” e arte moderna	27
1.2.1 O impressionismo e o cubismo	35
1.3 Lévi-Strauss: individualização e diferenciação social	66
2 AS TEORIAS DA ARTE	94
2.1 Hegel	95
2.2 Heidegger	101
2.3 Benjamin	102
2.4 Adorno	105
2.5 Danto	106
2.6 Estetização da vida cotidiana, Modernidade e pós-modernidade	107
2.7. A pop art	122
3 A ARTE CONCEITUAL NA ESTÉTICA DE LÉVI-STRAUSS	132
3.1 A arte conceitual	132
3.2. A arte conceitual de acordo com a teoria de Lévi-Strauss	159
4 CONCLUSÃO	183
REFERÊNCIAS	186

Introdução

O objetivo desta dissertação é analisar a estética de Lévi-Strauss – ou suas idéias referentes a questões estéticas – e colocar em questão em que medida ela poderia se constituir numa abordagem crítica da arte contemporânea, especialmente da arte conceitual e da pop art, de modo geral. Para isso será necessário relacionar a perspectiva de Lévi-Strauss sobre a arte a outras correntes contemporâneas que se dedicaram a pensar a estética, tecendo aproximações e distanciamento entre as idéias de Lévi-Strauss e de outros pensadores cujos trabalhos trataram o mesmo tema. O primeiro passo é discutir como Lévi-Strauss pensa a estética, abordando a forma como o autor compreende a arte de um modo geral, a arte primitiva e também suas concepções sobre a arte moderna.

Contudo, a questão da arte moderna coloca em cena o problema da história, uma vez que na tentativa de compreender a especificidade da arte moderna, questões como a diferenciação social, a individualização dos produtores e do público consumidor de arte são fundamentais para Lévi-Strauss, que também concebe a arte moderna como o resultado de um conjunto de revoluções. Nesse sentido, é preciso recuperar brevemente a crítica que Lévi-Strauss dirige a Sartre, pois se nesta Lévi-Strauss sustenta que a história é uma categoria interior a certas sociedades, um modo segundo o qual as sociedades hierarquizadas se auto-apreendem, e não um meio no qual todos os agrupamentos humanos se situam do mesmo modo, sua compreensão da

arte moderna se dá através de uma perspectiva histórica, que concebe movimentos como o impressionismo e o cubismo como revoluções que rompem com duas das três características que distinguem a arte moderna da arte primitiva.

A arte das sociedades “complexas” apresentaria, desde o Renascimento pelo menos, três características diferenciadoras em sua história, individualismo, academicismo e representacionismo. De acordo com o autor, o impressionismo e o cubismo, respectivamente, operaram revoluções contra as duas últimas características. Se estes movimentos estéticos realizam revoluções contra características que por séculos deram a especificidade da arte das sociedades européias, o pensamento estético de Lévi-Strauss quando dirigido para as sociedades ocidentais exige que se pense o problema historicamente. O que não é de modo algum contraditório, pois Lévi-Strauss afirma, ao contrário do que foi frequentemente acusado, que não existe antítese entre sincronia e diacronia; o diacrônico se postula, a cada momento, assim como o sincrônico. O diacrônico faz-se sincrônico, e este será diacrônico, encerrando a oposição entre os dois, e com esta entre história e estrutura. E assim, o estudo diacrônico da história e o estudo transcultural sincrônico da antropologia não passam de maneiras distintas de se chegar ao mesmo ponto; são metodologias diferentes com objetivos semelhantes.

As considerações de Lévi-Strauss sobre a arte ocidental remetem para uma questão presente desde Hegel no debate sobre o fenômeno artístico: o tema do fim da arte. Como uma série de autores fundamentais trataram desta questão, é interessante

relacioná-los com Lévi-Strauss, tentando compreender como diferentes versões da teoria do fim da arte podem se opor ou se relacionar entre si.

O passo seguinte é mapear algumas discussões sobre a arte contemporânea, pop art e pós-modernidade, com o objetivo de apresentar uma síntese dessa discussão que sirva como uma forma de delimitar a pop art e a arte conceitual, e a partir dessa delimitação reintroduzir a discussão com Lévi-Strauss, indagando se sua análise do fenômeno artístico poderia servir como uma perspectiva que contribuiria para compreendermos fenômenos como a arte conceitual, ou como sua perspectiva poderia se inserir no debate contemporâneo sobre a arte.

Capítulo 1 – a teoria da arte de Lévi-Strauss e a arte moderna

1.1- A questão da arte na antropologia de Lévi-Strauss

O principal e fundamental objetivo desta dissertação é analisar a estética de Lévi-Strauss – ou suas idéias referentes a questões estéticas – e colocar em questão e em perspectiva em que medida ela poderia se constituir numa abordagem crítica da arte contemporânea, especialmente da arte conceitual, mais especificamente. Para isso será necessário relacionar a perspectiva de Lévi-Strauss sobre a arte a outras correntes de pensamento dedicadas às questões da estética, tecendo aproximações e distanciamento entre as idéias de Lévi-Strauss e de outros pensadores cujos trabalhos trataram o mesmo tema. O primeiro passo a ser dado é discutir como Lévi-Strauss pensa a estética, abordando a forma como o autor compreende a arte de um modo geral, a arte primitiva e também suas concepções sobre a arte moderna.

Lévi-Strauss postula a existência de um “significante flutuante”, conceito fundamental na origem da manifestação artística, cuja síntese nos é apresentada na *Introdução à obra de Marcel Mauss*: desde as suas origens o homem possui um estoque integral de significantes que não consegue alocar a um significado dado como tal, resultando numa superabundância de significante em relação aos significados

(Lévi-Strauss, 1974: 34). A língua, conseqüentemente o significado, não pode ter aparecido, na evolução humana, de outra forma que não subitamente. De repente, a humanidade passou de um estágio no qual nada significava para um no qual tudo tinha um sentido. Mesmo assim, este despertar do significado não garantiu, de forma alguma, nenhum conhecimento dos componentes do universo. A ordem do significado tem sido, desde seu próprio encetamento, a esfera da descontinuidade; a ordem do conhecimento é, por definição, regida pela continuidade.

A idéia de significante flutuante é intrinsecamente relacionada a outra, a de função simbólica. Esta se atém ao papel evidentemente central da comunicação na vida social. Ora, uma das bases da antropologia estrutural é precisamente o fato de que “uma sociedade é feita de indivíduos e de grupos que se comunicam entre si”; sendo assim, é próprio da comunicação humana ser representacional, tomar a forma de um processo de significação. Por aí, neste contexto, as estruturas sociais de comunicação (a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião, etc) tornam-se sistemas simbólicos, os quais:

visam a exprimir certos aspectos da realidade física e da realidade social e, mais ainda, as relações que esses dois tipos de realidade mantêm entre si e as que os próprios sistemas simbólicos mantêm uns com os outros (id.: 1974: 09).

No entanto, dividida entre estes dois níveis, a função simbólica não chega nunca a ser plenamente satisfatória. Isto acontece devido a duas defasagens

fundamentais a ela inerentes: a defasagem entre os diversos níveis de simbolização, e também a defasagem existente entre os dois níveis extremos da função simbólica, o significante e o significado. Sendo que a origem desta última defasagem se confunde com o advento do sistema simbólico primário, aquele que é pressuposto por todos os outros – isto é, a linguagem:

Quaisquer que tenham sido o momento e as circunstâncias do seu aparecimento na escala da vida animal, a linguagem só pode ter nascido de súbito. As coisas não poderiam ter-se posto a significar progressivamente. [...] no momento em que o Universo inteiro, de uma vez só, se tornou significativo, ele não passou por isso a ser mais bem conhecido, mesmo se é verdade que o aparecimento da linguagem devia precipitar o ritmo de desenvolvimento do conhecimento. Há, pois, uma oposição fundamental na história do espírito humano, entre o simbolismo, que oferece um caráter de descontinuidade, e o conhecimento, marcado de continuidade. [...]. O universo significou muito antes que se começasse a saber o que é que significava; isto certamente é obvio. Mas, da análise precedente, resulta também que ele significou, desde o início, a totalidade do que a humanidade pode esperar conhecer a seu respeito (id.: 1974: 32-33).

Assim,

no seu esforço para compreender o mundo, o homem dispõe sempre de um excesso de significação (que ele reparte entre as coisas segundo as leis do pensamento simbólico que aos etnólogos e aos lingüistas compete estudar). Esta distribuição de uma razão suplementar – se assim posso me exprimir – é absolutamente necessária para que no total o significante disponível e o significado referenciado permaneçam entre si na relação de complementaridade que é a condição mesma do pensamento simbólico (id.: 1974: 34).

Com isso, em nosso entendimento e ordenação do mundo, sempre dispomos de um “superávit de significados”, rearranjados de tempos em tempos pela imaginação mitopoética, de modo que a totalidade do significado vem a ser precisamente a principal tarefa da religião, do mito e da arte. Este excesso de significação se reparte entre as coisas de acordo com as regras e as leis do pensamento simbólico, sendo esta distribuição absolutamente fundamental e necessária para que no total o significante disponível e o significado referenciado permaneçam na relação de complementaridade entre si que é a condição mesma do pensamento simbólico. Neste “significante flutuante” se encontram as raízes fundamentais do pensamento mítico e da criação artística.

A segunda defasagem do processo de simbolização é inerente à divisão da função simbólica entre vários sistemas simbólicos – pois, sendo estes incomensuráveis, freqüentemente contraditórios entre si, e submetidos à erosão histórica, resulta que:

nenhuma sociedade jamais é integralmente e completamente simbólica; ou, mais exatamente, ela jamais logra oferecer a todos os membros, e no mesmo grau, o meio de serem utilizados plenamente na construção de uma estrutura simbólica que, para o pensamento normal só é realizável no plano da vida social. (id, 1974: 10)

A perenidade e constância desta defasagem geram um contingente de indivíduos em posição periférica, desviante, cujo papel acaba sendo o de elaborar sínteses simbólicas imaginárias, socialmente reconhecidas (como no caso do feiticeiro) ou não (como no caso dos sociopatas). Diz Lévi-Strauss:

Em toda sociedade, seria inevitável que uma porcentagem (aliás, variável) de indivíduos se encontrasse colocada, se pode assim dizer, fora do sistema ou entre dois ou vários sistemas irredutíveis. A esses o grupo pede, e até impõe, que figurem certas formas de compromisso irrealizáveis no

plano coletivo, que finjam transições imaginárias, que encarnem sínteses incompatíveis (id.: 1974: 10).

Nestes casos, o imaginário de certa forma “assume” as insuficiências da sociedade, suprindo-as, seja através da elaboração de um objeto estético, seja por meio de condutas mágicas ou até mesmo, de casos psicanalíticos individuais. Porém, se ao assumirmos que a expressão artística é uma “síntese simbólica” ligada, enquanto tal, à desarmonia psicossocial acarretada pela chamada “incomensurabilidade dos diversos sistemas de simbolização”, ela se liga da mesma forma à outra defasagem do processo de simbolização: à assimetria significante/significado.

Para Lévi-Strauss, a arte situa-se entre a ciência e o mito. O pensamento mítico, trabalhando com signos, elabora estruturas a partir de resíduos de acontecimentos. Já a ciência, pelo contrário, emprega estruturas intelectuais como instrumentos para a confecção de eventos. O mito faz um protesto constante contra a falta de significado, nutrindo-se sempre da ilusão ou da vontade de escapar da história; a ciência, aspira ao conhecimento, e não, como o mito, ao significado. Assim como o criador de mitos, o artista é um *bricoleur*, um artesão criador de estruturas a partir de três tipos diferentes de contingências: a do seu material, do seu modelo e do uso futuro de seu trabalho. Porém, ao contrário do criador de mitos, e de maneira semelhante ao cientista, o artista produz um objeto que funciona como conhecimento. Lévi-Strauss repetidamente ressalta a função cognitiva da arte. Longe

de apenas agradar aos sentidos, a arte, graças à sua capacidade de desvendar estruturas que não são imediatamente perceptíveis no objeto, se oferece assim, como “um guia, um meio de instrução e, direi, quase de conhecer o ambiente” (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989: 141).

O objeto artístico muitas vezes compartilha da natureza de uma miniatura: é um modelo reduzido, outro conceito fundamental na idéia de arte de Lévi-Strauss. O campo no qual este aspecto fica mais aparente é nas artes plásticas, nas quais cada uma deve, necessariamente, em benefício da representação, abrir mão de pelo menos uma das dimensões do modelo (a pintura, por exemplo, renúncia ao volume). A idéia do modelo reduzido remete a uma qualidade inseparável de toda a figuração artística, não importa o gênero: sua infidelidade às aparências sensíveis. Sendo o sentido estrito da redução uma idéia de redução de escala, esta idéia se aplica também às criações literárias, pois estas são, sempre, a rigor, um modelo reduzido. Esta perspectiva ressalta a relação existente entre a redução e a especificidade do conhecimento estético. Com isso, o conhecimento estético é entendido como uma inversão do processo de conhecimento científico, pois no modelo reduzido o conhecimento do todo precede o das partes.

É importante ressaltar também um outro aspecto do modelo reduzido: ele é construído, não é um “homólogo passivo do objeto”, mas constitui uma experiência sobre o objeto. Este aspecto realça e destaca a possibilidade de compreensão de como é feito o objeto, e de seu caráter seletivo: afinal, neste processo de construção,

aspectos do modelo foram deixados de fora enquanto outros selecionados e ressaltados, iluminados, privilegiados. Com isso, ao contemplar a obra, o espectador recupera as demais possibilidades não exploradas pelo artista na construção do objeto, tornando-se assim, ele mesmo, agente, pois através de sua contemplação se torna agenciador de uma obra possível, deixada de lado e não-realizada pelas escolhas criativas do artista. Esta idéia se aproxima de algumas perspectivas correntes da estética contemporânea que caracterizam a obra pelas transformações que ela comporta, por suas diversas possibilidades de leitura, de interpretação e até mesmo de manipulação. A obra se completaria então fora de si, no espectador / agente, que por sua vez completa a obra que lhe é externa.

A característica maior deste viés de pensamento de Lévi-Strauss – e do conceito do modelo reduzido – é colocar a obra no centro da discussão, desviando-se das análises preocupadas em falar dos produtos artísticos enquanto reflexos do *Zeitgeist* ou das circunstâncias exteriores, como fazia Hegel, ou da estética do autor (o que é coerente com sua afirmação que “o importante é o que o artista faz, e não o que ele diz”). Trata-se de uma estética da obra, derivada da noção de significação, referente aos signos existentes efetivamente na obra da qual são constituintes. A estética da significação termina por substituir o conceito de sujeito, típico de correntes idealistas com as quais tenta romper pelo conceito de obra, conceituando-a como sistema de signos. O que é coerente com a decepção de Lévi-Strauss com a filosofia do sujeito.

Lévi-Strauss substituiu a ênfase na cognição estética por um quadro relativamente mais harmônico. Ele passou a pensar na arte como uma forma de saber, uma forma de conhecimento através de signos e não de conceitos. De forma estrutural, a arte não é definida *per se*, em vez disso, é definida pela sua “inserção” num conjunto de semelhanças e oposições, através da análise de propriedades desta em relação a duas outras práticas humanas: o mito e ciência, situando a arte em oposição a estas duas, ao mesmo tempo em que entre as duas. O pensamento mítico trabalha com signos, isto é, com unidades constitutivas cujas combinações possíveis são limitadas, e a ciência opera com conceitos, isto é, com representações muito mais “livres”, já que possuem uma capacidade referencial idealmente ilimitada. A arte se insere assim, a meio caminho entre o pensamento científico e o pensamento mítico (e o mágico). Portanto, a ciência produz o conhecimento através de conceitos; o mito produz significado através de signos; e finalmente, a arte produz uma mistura de significado e conhecimento através de signos, tornando-se uma das principais pontes à totalidade do significado. A arte opera sínteses imaginárias, mediações das deficiências do sistema simbólico humano, colocando-se em uma espécie de mediação entre o simbólico e o social.

Se o processo de construção do modelo reduzido é inverso ao processo de conhecimento, o ato criador que gera o mito é, para Lévi-Strauss, inverso e simétrico ao que se encontra na origem da obra de arte.

O ato criador que gera o mito é simétrico e inverso àquele que se encontra na origem da obra de arte. Neste último caso (arte), parte-se de um conjunto formado por um ou vários objetos e por um ou vários acontecimentos, ao qual a criação estética confere um caráter de totalidade, pondo em evidência uma estrutura comum. O mito percorre o mesmo caminho, mas num outro sentido; utiliza uma estrutura para produzir um objeto absoluto que ofereça o aspecto de um conjunto de fatos (já que todo mito conta uma história). A arte procede, por conseguinte, a partir de um conjunto: (objeto + acontecimento) e vai à descoberta de sua estrutura; o mito parte de uma estrutura, por meio da qual empreende a construção de um conjunto: (objeto + acontecimento) (Lévi-Strauss: 1989: 41)

Esta experiência do acontecimento é constitutiva da arte, sendo que Lévi-Strauss desenvolve seu pensamento levando-nos a enxergar o acontecimento como “um modo de contingência, cuja integração a uma estrutura gera emoção estética” (id. 1989: 42). Alerta porém, que de acordo com cada época, lugar e estilo, esta contingência se manifesta de maneira diversa, em três diferentes momentos de

criação artística: no nível da ocasião, da execução e da finalidade. Conseqüentemente, o processo de criação artística consistirá em uma busca pelo diálogo, seja com o modelo, a matéria ou o usuário. Cada um destes corresponde a um tipo específico de arte, na qual é predominante, pois toda arte contém em si cada um dos três momentos, sendo a diferença de grau e de dosagem, antes e mais que de “essência”. A primeira forma de diálogo (ocasião/modelo) corresponde às artes plásticas do Ocidente; a segunda (execução/matéria) às artes ditas primitivas ou de época remota; à terceira (usuário/finalidade) às artes aplicadas.

Perguntado por Charbonnier em suas “*Entrevistas*” como diferenciar a arte dita primitiva da arte dos tempos modernos, Lévi-Strauss ressalta que considera um tanto vaga a categoria “tempos modernos”, e em função desta reserva levanta uma distinção. Diz ele que um etnógrafo se sentiria perfeitamente à vontade e pisando em terreno familiar perante a arte grega anterior ao século V, e mesmo com a pintura italiana desenvolvida até a Escola de Veneza. O terreno só começaria, segundo ele, a “ceder sob nossos pés”, e a impressão de estranheza se solidificaria, por um lado, com a arte grega do século V, e por outro, com a pintura italiana a partir do *Quattrocento*. A partir destas formas de arte ditas “modernas”, cada uma em seu momento e em sua significação histórica, é que seria necessário tentar a comparação entre a arte ou as artes ditas primitivas, uma vez que a história da arte ocidental assinala, do ponto de vista psico-sociológico, uma passagem de uma mitopoética social a uma mitopoética individual. Essa passagem se deu devido a uma

transformação no status social do artista ocorrida em consequência da dinâmica da sociedade européia na Renascença.

Esta diferença, afirma Lévi-Strauss nas “*Entrevistas*” com Charbonnier, diz respeito a duas ordens de fatos: de uma parte, o que ele chama de “individualização” da produção artística, que é um aprofundamento da sentença que encerra o parágrafo anterior; e, de outra, seu caráter cada vez mais figurativo ou representativo. Quando fala em individualização da produção artística, ele não se remete, num primeiro momento, à personalidade do artista como indivíduo e criador. Ainda que tenhamos demorado a perceber, ele diz, o artista também é dotado desses caracteres em muitas sociedades chamadas de primitivas; e exemplifica este ponto mencionando trabalhos recentes (mas não nomeados) sobre a escultura africana que mostram que o escultor é um artista e que esse artista é conhecido às vezes em grandes distâncias ao seu redor, e que o público indígena sabe reconhecer o estilo próprio de cada autor de máscara ou estátua.

O que ocorre nas sociedades modernas é que a anteriormente referida individualização da função mitopoética logo se duplicou de uma metamorfose do pensamento periférico em expressão patológica, tida como a-social. Assim, o advento desta individualização do artista coincidiu – neste quadro de individualidade que caracteriza de forma típica os tempos modernos – com o enfraquecimento de seus laços com a comunidade. O criador individualizado passa a ser percebido e considerado como alguém dono de um temperamento melancólico, excêntrico,

neurótico. Este processo se cristaliza em definitivo sob a influência da subversão geral da paisagem cultural européia que corresponde à arte maneirista do século XVI, mas não é um desconhecido para manifestações anteriores, tal como a retomada de certos temas neoplatônicos pelo segundo *Quattrocento*.

De acordo com Lévi-Strauss, no caso da arte européia moderna, o problema diz respeito a uma individualização crescente não do criador, mas sim da clientela e da produção, criada por esta mitopoética individual, mais que coletiva, e destinada a uma clientela “de classe” para seu diletantismo e fruição pessoal e exclusiva. É esta individualização da produção no sentido que acaba de ser indicado que nos torna possível que falemos e ressaltemos a não-pertinência da distinção individual / coletivo da arte primitiva por oposição à arte dos tempos modernos. Não é mais a coletividade, todo o grupo em sua totalidade que espera que o artista lhe forneça alguns objetos feitos segundo cânones prescritos, mas amadores e / ou restritos grupos de amadores.

Este fenômeno de individualização da produção não é somente distinto da aparição da individualidade reconhecida do artista; é posterior à formação da “ilusão estética”, esta modalidade de consciência que inscreve a contemplação e a fruição da obra de arte no quadro de um afastamento fundamental do objeto, chamada por ele de uma distância psíquica. Ainda nas “*Entrevistas*” com Charbonnier, o autor relembra que o exemplo clássico da formação gradual desta chamada distância estética é a metamorfose dos ritos mágicos da Grécia de onde saiu a arte do drama.

Reencontrou-se, segundo ele, por diversas vezes, este gênero de desenvolvimento em várias culturas; o elemento de base é sempre a crescente tendência, por parte da maioria dos participantes da cerimônia, a reduzir sua ação, tornando-se pouco a pouco simples espectadores da representação - como no teatro. Ao fim deste processo, a consciência estética tal como nós correntemente a entendemos termina constituída, uma vez que o gradual afastamento do espectador leva-o a considerar a representação dramática como uma espécie de “ilusão consentida”; a crença na realidade do drama coexiste com a consciência de que ele é apenas um jogo.

Ao ouvir de Charbonnier (1989) a sugestão de que este fenômeno pode estar relacionado a um corte no interior do grupo, consequência de uma questão econômica, uma vez que a obra de arte tornou-se muito cara, e por conseguinte, não acessível a todos, e questiona se situação semelhante é possível de ser encontrada nas sociedades primitivas; ou se nestas todos tem acesso à arte; Lévi-Strauss afirma que a resposta a esta intervenção não é absoluta, e que depende de cada caso, pois, segundo ele, existem certas sociedades primitivas onde se manifestam os mesmos fenômenos sociais e econômicos aos quais Charbonnier fez alusão, onde os artistas criam para pessoas ou grupos ricos que pela obra pagam ao artista valores bastante altos, e que chegam até mesmo a conquistar um imenso prestígio pelo fato de monopolizar a produção de um dado artista – fenômeno em algo semelhante ao mecenato ou ao colecionismo. Situação extremamente rara, que contudo, pode ser encontrada em algumas sociedades.

Apesar dessa ressalva, Lévi-Strauss afirma que a questão da hierarquia social não deve ser desprezada nem considerada irrelevante para o ponto em questão. Mas para dar a esta questão o devido peso e a devida importância em relação ao tema aqui discutido, o autor faz uma pequena digressão para falar sobre a história. Sabemos da controversa posição de Lévi-Strauss em relação à história, e como ele se recusa a atribuir a ela um peso excessivo, como frequentemente lhe parece ser o caso. Para Lévi-Strauss a história é uma categoria interior a certas sociedades, um modo segundo o qual as sociedades hierarquizadas se auto-apreendem, e não um meio no qual todos os agrupamentos humanos se situam do mesmo modo.

Para clarificar e melhor explicitar a posição de Lévi-Strauss em relação à história, retomarei o exercício comparativo que o autor realiza entre sua posição e a de Sartre. No capítulo nove de *“O pensamento selvagem”*, Lévi-Strauss se põe a pensar sobre a filosofia de Sartre em relação à história e à dialética. De acordo com Lévi-Strauss, Sartre parece tentado a distinguir duas dialéticas: a “verdadeira”, que seria a das sociedades históricas, e uma dialética repetitiva e de curto prazo, que ele concede às sociedades ditas primitivas, e que se aproxima da biologia (cf Lévi-Strauss, 1989: 276). Lévi-Strauss acusa Sartre de colocar ao lado do homem, uma humanidade mirrada e disforme, insinuando que sua humanidade não é sua e que é sim função “de que seja tomado como encargo da humanidade histórica” (Lévi-Strauss, 1989:277); seja que, na situação colonial, uma tenha dado à outra sua história, por esta interiorizada. Seja como for, Lévi-Strauss lembra que Sartre esquece-se que, de acordo com sua própria perspectiva, em cada uma das dezenas ou

milhares de sociedades que existiram simultaneamente sobre a terra ou que vem sucedendo-se nela desde o surgimento do homem, prevaleceu semelhante certeza à de Sartre e à que nós mesmos (ou talvez apenas eles, no caso, referindo-se à sociedade que compartilharam espacial, cultural e geograficamente os dois pensadores) freqüentemente invocamos, para proclamar que nela está contido todo o sentido e a dignidade que a vida humana é suscetível. Mas Lévi-Strauss lembra com muita beleza que “é preciso muito etnocentrismo e ingenuidade para crer que o homem está todo inteiro refugiado num só dos modos históricos ou geográficos de seu ser, ao passo que a verdade do homem reside no sistema de suas diferenças e de suas propriedades comuns” (Lévi-Strauss, 1989: 277).

“Quem começa a se instalar nas pretensas verdades do eu”, avisa Lévi-Strauss, “esse daí não sai mais” (id, 1989:277), fechando para si a porta do conhecimento do homem. Por isso, por fechar-se no seu eu, Lévi-Strauss critica Sartre, acusando-o de insistir em traçar uma distinção entre o primitivo e o civilizado, com enorme reforço dos mais simplistas contrastes, refletindo apenas de forma acentuada a oposição fundamental por ele postulada entre o eu e o outro. Para Lévi-Strauss, a antropologia que Sartre pretende fundar separa a sua sociedade das outras sociedades. Assume que Sartre tenta fazer o que todo etnólogo faz com outras culturas: tenta se coloca no lugar do outro, ver com os olhos do outro, compreendendo sua intenção, percebendo uma época ou uma cultura como um conjunto significativo. Mas a sua grande dificuldade não é quando tenta explicar como pensam e vivem os membros atuais ou antigos de sua própria sociedade, mas sim os

das sociedades exóticas. E acaba por cair nas armadilhas dos pensadores de mentalidades primitivas. Que o selvagem possua conhecimentos complexos e seja capaz de análise e demonstração, diz Lévi-Strauss, parece mais insuportável a Sartre que a Lévy-Bruhl.

Para Lévi-Strauss, o que Sartre chama de razão dialética nada mais é que a reconstrução através da simples razão analítica de processos hipotéticos, processos que poderiam ser definidos apenas em termos da razão analítica. Assim, completa Lévi-Strauss, Sartre chega ao paradoxo de um sistema que invoca o critério de consciência histórica para distinguir primitivos e civilizados, mas que é ele próprio a-histórico,

pois não nos oferece uma imagem concreta da história, mas um esquema abstrato dos homens que fazem uma história tal como pode manifestar-se em seu devir, sob forma de uma totalidade sincrônica. Assim, fica situado perante a história como os primitivos mediante o eterno passado: no sistema de Sartre, a história desempenha exatamente o papel do mito (Lévi-Strauss, 1989: 282).

Logo, Sartre separa as sociedades com história das sem-história, mas as iguala ao colocar a história como um mito, que seria característica das sociedade sem história. Criando um mito, iguala os dois tipos de sociedade que tanto se esforça por separar e diferenciar.

Lévi-Strauss sustenta que o problema apontado pela *Crítica da razão dialética* pode ser reduzido a: em que condições o mito da Revolução Francesa é possível? E ressalva que está pronto para admitir que, a fim de que possa desempenhar plenamente o papel de agente histórico, o homem contemporâneo deve acreditar piamente neste mito; e que a análise de Sartre faz parte do esforço para garantir o conjunto das condições formais indispensáveis para este resultado. Mas isto não significa que este sentido, mesmo tido como mais rico, e capaz de inspirar para a ação, seja o mais verdadeiro. “Aqui”, ele aponta, “a dialética se volta contra si mesma: essa verdade é de situação se tomarmos nossas distâncias em relação a ela o que aparecia como verdade vivida começará, primeiro, por embaralhar-se e terminará por desaparecer” (Lévi-Strauss, 1989: 282). Basta que nos distanciamos da história, seja pela passagem do tempo, seja através do pensamento, para que ela deixe de ser interiorizável e perca sua inteligibilidade, que é uma “ilusão ligada a uma interioridade provisória” (Lévi-Strauss, 1989: 283). Lévi-Strauss ressalta que não diz que o homem pode ou deve livrar-se dessa interioridade, e nem que está em seu poder fazê-lo. Mas sim que a sabedoria consiste em olhar-se vivendo-a, percebendo que “aquilo que vive tão completa e intensamente é um mito, que aparecerá como tal aos homens de um próximo século, a si próprio daí a alguns anos, e que aos homens de um próximo milênio não aparecerá absolutamente” (Lévi-Strauss, 1989: 283).

Para Lévi-Strauss Sartre não é o único entre os filósofos seus contemporâneos a valorizar a história em detrimento das outras ciências humanas, nem a concebê-la como um mito. Ao contrário desses filósofos, o etnólogo respeita a história mas não

lhe atribui uma concepção quase mítica, um valor superprivilegiado em detrimento de outros valores que poderiam ser igualmente pesados. A pesquisa histórica seria complementar a pesquisa do etnólogo, uma abrindo o leque das sociedades humanas no tempo, a outra no espaço. Nesse sentido, a história estudaria apenas uma das dimensões da alteridade, que é o tempo. E ainda assim essa diferença seria, para o autor, menor do que parece, pois além de ambas estudarem sociedades outras que não as suas próprias,

o historiador se esforça para reconstruir a imagem das sociedades tais como foram nos momentos que, para elas, correspondiam ao presente, ao passo que o etnógrafo faz o que pode para reconstruir da melhor maneira possível as etapas históricas que precederam no tempo as formas ideais (Lévi-Strauss, 1989: 284).

Esta relação de simetria entre a história e a etnologia – ou entre diacronia e sincronia – não parece, de acordo com Lévi-Strauss, encontrar muito eco entre os filósofos. Para que não caiamos na diversidade absoluta, carece encontrarmos uma unidade de referência que interprete as diferenças sem dissolvê-las. Isso já havia sido tentado com o evolucionismo, através do ponto de vista de que não precisaríamos sair de nós mesmos para entender os outros, uma vez que estes estão situados em pontos ou estágios evolutivos que nós mesmos (ocidentais) já estivemos, ou seja, estão neste momento presente em algum lugar do passado no qual nós já estivemos, e é presumível que cheguem eventualmente ao ponto máximo, ou seja, onde estamos nós

(ocidentais). Desde Hegel a história tem sido cumulativa; nossa sociedade conserva em sua memória tudo o que possa ter sido realizado em outras e por outras. Assim, sem sairmos da nossa sociedade compreendemos as outras.

Isto é claro, as custas de uma dupla redução. As sociedades em espaço diferentes são assimiladas - ou transformadas - a etapas anteriores de nosso desenvolvimento, sendo a diversidade no espaço reduzida à diversidade no tempo. A outra redução é que a história percorrida pelas demais sociedades será assimilada a um fragmento de nossa história passada. A única diversidade existente seria a das etapas em gênese, em que todos os aspectos da vida social se desenvolveriam simultaneamente por aproximações e complexificação progressiva - como em Hegel, cada sociedade que reflete um grau da história é informada pela mesma idéia. O devir da humanidade estaria então subordinado a uma lógica que asseguraria a inteligibilidade da passagem de uma à outra forma de sociedade.

A crítica feita a esta fórmula é que não se pode reduzir toda a diversidade a etapas; existem múltiplas maneiras de se reagir à história. Não há uma história única, mas diversas histórias. Lévi-Strauss dissocia o que desde Hegel se tendia a associar: nem todos os aspectos de uma mesma sociedade evoluem simultaneamente, nem guardam total concordância entre si. Duas sociedades nunca são inteiramente comparáveis, cada uma se define por inúmeras determinações que dela fazem um “indivíduo” único no espaço e no tempo. Como, porém, não cair na diversidade pura? Lévi-Strauss tenta resolver este problema ao buscar a unidade em nível mais radical:

o das condições de possibilidade de toda organização social. A análise dos diferentes sistemas constitutivos de uma sociedade e de sua articulação mostra que há neles a aplicação de certo número de leis lógicas encontráveis em toda sociedade. São esses invariantes que dão a unidade necessária, a fundamentação da antropologia. A estes invariantes vêm atribuir-se uma existência de fato no inconsciente, resolvendo também o problema do observador, que graças ao inconsciente, e na medida em que pode objetivá-lo em modelos, é de certa forma espectador absoluto; afinal, sendo o inconsciente o termo mediador entre mim e outrem, ele nos põe em sintonia com formas de atividades que são simultaneamente nossas e alheias, condições de todas as vidas mentais de todos os homens em todos os tempos. Todas as formas de vida são nossas à medida que estão no inconsciente, de que todas elas pertencem à nossa virtualidade. A unidade do inconsciente é a unidade do possível e não do real, é a unidade das leis formais que regulam todas as possíveis combinações de elementos. “As sociedades, como os indivíduos em seus jogos ou em seus delírios, jamais criam de maneira absoluta; mas limitam-se a eleger certas combinações num repertório ideal que seria possível reconstituir”.

A alteridade surge com a atualização. Um mito, um sistema de parentesco ou de regras de comportamento são diferentes porque atualizam tal combinação de preferência à outra. Assim, só há totalidade no virtual, enquanto que para Hegel ou Sartre a sociedade mais avançada contém nela todas as demais; Lévi-Strauss coloca que o todo não tem existência atual, cada sociedade, mesmo a nossa é um conjunto de relações parciais e exclusivas. Com isso a seqüência das estruturas atualizadas por

uma sociedade, ou seja, sua história, não apresentaria inteligibilidade específica a menos que se tratasse de uma gênese, isto é, de uma sucessão de aproximações orientadas para estruturas mais perfeitas; não havendo gênese, não há história. Portanto, não se deve supervalorizá-la ou privilegiá-la em detrimento de outras. Com isso, Lévi-Strauss afirma, ao contrário do que foi frequentemente acusado, que não existe antítese entre sincronia e diacronia; o diacrônico se postula, a cada momento, como o sincrônico. O diacrônico faz-se sincrônico, e este será diacrônico, encerrando a oposição entre os dois e com esta entre história e estrutura. E assim, o estudo diacrônico da história e o estudo transcultural sincrônico da antropologia não passam de maneiras distintas de se chegar ao mesmo ponto; são metodologias diferentes com objetivos semelhantes.

E seguindo este raciocínio, quando a história assume a forma de uma recompilação de eventos passados, ela faz parte do presente do pensador, e de quem a reconta, e não do seu passado. Para o ser humano pensante / significante, toda experiência recordada, diretamente vivida ou não, é sua contemporânea, faz parte do presente, como o mito. Os acontecimentos históricos só permanecem e sobrevivem em nossa consciência como mito, e uma característica intrínseca do mito (e também da análise estrutural de Lévi-Strauss) é a irrelevância da seqüência cronológica dos acontecimentos. Assim, todos os eventos fazem parte de uma única totalidade sincrônica.

Sobre o fato histórico, Lévi-Strauss ressalta que esta própria noção traz em si uma antinomia - afinal, o fato histórico é tido como o que de fato se passou. Mas se passou alguma coisa? Cada episódio de uma revolução ou guerra se passa, e traz nele, uma multidão de indivíduos, cada um destes com suas percepções conscientes e inconscientes... Assim, o fato histórico não é mais dado que nenhum outro; ele é constituído por abstração e como sob ameaça de uma regressão ao infinito pelo agente do devir histórico. E isso é verdadeiro também para a seleção do fato histórico, uma vez que os agentes históricos e o historiador selecionam, recortam escolhem e destacam, pois uma história realmente total seria o caos, talvez esbarrasse no niilismo. Alguma seleção é necessária. Portanto, uma história que se diz universal nada mais é que uma justaposição de histórias locais, selecionadas por alguns apenas dentre muitos - e aqueles que estão em posição de poder, e escolhem o que será contado e o que será esquecido - ficando assim muito mais espaços cheios que vazios. Como uma história realmente total anularia a si mesma, o que a torna possível é que um subconjunto de fatos tem, num dado período do tempo, a mesma significação para um contingente de indivíduos que necessariamente não viveram esses fatos e que podem considerá-los há vários séculos de distância. Como um mito. Mas um mito parcial. Seguindo o exemplo dado pelo autor, para se contar a história da revolução francesa, escolhe-se o lado dos jacobinos ou dos aristocratas. Ambas são igualmente verdadeiras, mas é preciso escolher uma ou outra (ou uma das outras infinitas possibilidades entre estas duas) e desta seleção contar sua história, uma totalização em cima de um conjunto de totalizações. Mas sabendo-se sempre que a revolução francesa tal como se fala dela jamais existiu.

Com isso, Lévi-Strauss conclui que a história é como um des-contínuo de fragmentos, um acúmulo de pedaços, colando anos, meses e dias, até milênios, sendo que o que é significativo para um destes códigos não é para os demais. Portanto, não apenas é ilusório como contraditório encarar a história como um desenrolar contínuo. A escolha é sempre do historiador, sendo sempre impossível abarcar toda a totalidade, e perdendo sempre por um lado para lucrar em outro. Por isso, o conhecimento histórico não deve nem merece ser oposto às outras formas de conhecimento como forma privilegiada.

1.2. Lévi-Strauss: a “arte primitiva” e a arte moderna.

A Lévi-Strauss parece que, nas artes que chamamos primitivas, sempre há – em razão da tecnologia bem rudimentar dos grupos em questão – uma disparidade entre os meios técnicos dos quais o artista dispõe e a resistência dos materiais que tem para vencer, que o impede de fazer com que a obra de arte seja um simples fac-similado. Não podendo ou não querendo reproduzir integralmente seu modelo, o artista é então obrigado a significá-lo, e em razão disso, a arte, ao invés de ser representativa, aparece, conseqüentemente, como um sistema de signos.

A partir daí Lévi-Strauss conclui que estes dois fenômenos – de uma parte, a individualização da produção artística e, de outra, a perda ou o enfraquecimento da função significativa da obra, não são fenômenos independentes sem qualquer relação

entre si; pelo contrário, são funcionalmente ligados, e a razão para tal, segundo ele, é bastante simples: para que haja linguagem, é necessário que haja grupo, pois é, a linguagem, fenômeno de grupo; mais que isso, é constitutiva do grupo, e só existe pelo grupo, pois a linguagem não se modifica, não se perturba à vontade. Não chegaríamos a nos compreender, ele ressalta, se formássemos, em nossa sociedade, uma quantidade de pequenas capelas, cada uma das quais com sua linguagem particular, ou se nos permitíssemos introduzir em nossa linguagem perturbações ou revoluções constantes, como as que, segundo ele, assistimos no domínio artístico, de alguns anos para cá.

Quem fala “linguagem”, diz Lévi-Strauss, fala portanto de um grande fenômeno, conjunto interessante de uma coletividade, e sobretudo, de um fenômeno de uma relativa, mas mesmo assim muito grande, estabilidade. Assim, as duas questões acima apontadas, a individualização da produção artística e o enfraquecimento da função significativa da obra, são, conseqüentemente, duas faces de uma mesma realidade. É justamente à medida que um elemento de individualização se introduz na produção artística que, necessária e automaticamente, a função semântica da obra tende a desaparecer, e ela desaparece em proveito de uma aproximação cada vez maior do modelo que ela agora busca imitar, e não mais significar.

Quando confrontado por Charbonnier (1989) em suas “*Entrevistas*” com as razões primárias dessa ruptura, e se a origem desta se encontraria localizada no

próprio grupo ou em uma mudança da função da arte, Lévi-Strauss responde que estas razões podem ser encontradas em uma evolução geral da civilização. A arte, segundo ele, perdeu contato com sua função significativa na estatuária grega, e tornou a perdê-la na pintura italiana na Renascença. Parece-lhe que a escrita desempenhou um papel muito profundo na evolução da arte em direção a uma forma figurativa, pois a escrita ensinou aos homens que era possível, através de signos, não somente significar o mundo exterior, mas mais que isso, era possível apreendê-lo, tomar posse dele.

A entrevista entre os dois segue aprofundando a questão da escrita. Quando nos perguntamos à qual fenômeno social de larga escala a escrita se encontra ligada, sempre e em todos os lugares, é possível concordar que a única realidade concomitante foi o aparecimento de fissuras, quebras, rasgos, correspondendo a regimes de castas ou classes, pois a escrita surgiu, para o autor, primordialmente, como um meio de submissão de homens a outros homens, e uma forma dos homens apropriarem-se de coisas.

Em todo caso, esta é a evolução típica à qual assistimos, desde o Egito até a China, no momento em que a escrita faz sua estréia: ela parece favorecer a dominação dos homens, antes de iluminá-los. Essa exploração que possibilitava reunir milhares de trabalhadores para submetê-los a tarefas extenuantes, explica melhor o aparecimento da escrita do que a relação direta conjecturada ainda há pouco [entre escrita e progresso do conhecimento]. Se minha hipótese

estiver correta, há que se admitir que a função primária da comunicação escrita foi facilitar a servidão. O emprego da escrita com fins desinteressados, visando extrair-lhe satisfações intelectuais e estéticas, é um resultado secundário, se é que não se resume, no mais das vezes, a um meio para reforçar, justificar ou dissimular o outro” (Lévi-Strauss, 2007: 283)

Seguindo este raciocínio, não parece, portanto, ter sido por acaso que a transformação da produção artística tenha acontecido em sociedades que conheciam a escrita e dela faziam uso, e, especialmente, em duas sociedades com escrita, a Grécia Ateniense e a Itália Florentina, onde as distinções de classe e de fortuna tinham especial relevância. Em suma, nos dois casos, trata-se de sociedades onde a arte se torna, em parte, coisa de uma minoria que nela procura um instrumento ou uma forma de deleite íntimo, muito mais do que ocorreu nas sociedades chamadas primitivas, e que acontece sempre em algumas delas, isto é, um sistema de comunicação, funcionando na escala da totalidade do grupo.

Lévi-Strauss cautelosamente ressalta que a diferença entre as artes das sociedades ditas primitivas e “complexas” não se encontra somente na divisão de classes e na dominação, mas também nas atitudes do autor ou do público. Ele aponta que na estatuária grega ou na pintura italiana da Renascença, existe, em relação ao modelo, não apenas esse esforço de significação, essa atitude puramente intelectual,

que é, segundo ele, tão surpreendente na arte dos povos chamados primitivos, mas quase uma espécie de concupiscência de inspiração mágica, pois repousa na ilusão que o artista tem em crer que se pode não apenas comunicar-se com o seu ser, mas para além disso, pode também apropriar-se dele através da efígie. É o que Lévi-Strauss chama de “possessividade em relação ao objeto”, o meio de se apoderar de uma riqueza ou de uma beleza exterior. É nessa exigência ávida, essa ambição de capturar o objeto em benefício do proprietário ou mesmo do espectador que lhe parece residir uma das originalidades da arte da civilização ocidental.

Acompanhando seu pensamento, nos parece bastante evidente que as palavras “coletivo” e “individual” aparecem com bastante freqüência, nos levando a nos perguntar qual a relação vista por Lévi-Strauss entre estes dois termos. Será que ele os entende como antagônicos ou complementares? O que estes dois termos exprimem no referente contexto sociológico? A distinção por ele tantas vezes ressaltada entre individual e coletivo – tratando-se aqui, nunca é demasiado lembrar, das condições de elaboração da obra de arte – é válida *per si*, indiferentemente, nas sociedades primitivas e na nossa? A estas questões, Lévi-Strauss responde que a distinção entre individual e coletivo que nos parece tão clara tem pouco peso nas condições de produção estética das sociedades primitivas. Não que nela não se encontrem artistas célebres, cujos traços são reconhecidos, tendo a preferência do público e criando obras mais caras – tudo isso é possível de ser encontrado em tais sociedades. Adverte que o estilo é freqüentemente individualizado (e reconhecido como tal) nas culturas primitivas; contudo, isto não se acompanha de um processo de dissolução dos laços

personais e comunitários, nem da extinção do contato estreito entre o artista e os outros membros da sociedade.

Além disso, nesses casos, freqüentemente o artista busca satisfazer necessidades individuais. Exemplifica, respondendo a Charbonnier, com as sociedades primitivas da Índia encontradas nos Estados de Bastar e Orissa que são formadas por povos mongóis mais ou menos mestiços. Em algumas destas sociedades um grande desenvolvimento da pintura é conhecido sob a forma de pintura moral, cuja função é essencialmente mágica e religiosa, servindo para curar doenças e prever o futuro, ou, mais precisamente, quando um indivíduo se encontra em uma situação de crise, qualquer que seja esta, física ou moral, e deseja sair dela, pede ajuda a um feiticeiro, que é também um pintor, para que este venha a decorar a parede de sua moradia com grandes motivos, que não necessária ou freqüentemente tem um caráter diretamente representativo. Este feiticeiro é, portanto, uma pessoa de talento reconhecido, mas não somente como curandeiro e adivinho, mas também como pintor.

Ao mesmo tempo que o feiticeiro-pintor possui esse duplo reconhecimento, a obra que ele vai produzir não será produto de seu inconsciente individual mais profundo, mas será fiel a cânones extremamente estritos; para o admirador estrangeiro que olhar essas pinturas de fora, elas talvez pareçam ter sido todas produzidas pelo mesmo homem, não havendo diferenças entre elas, sejam cinquenta anos mais velhas ou mais novas. Tem-se aqui, portanto, misturadas de modo quase inextrincável, de

um lado, as condições mais individuais da produção artística e, de outro, as mais sociológicas e coletivas; os dois aspectos se encontrando indissociavelmente ligados, como se, remetendo-se de modo voluntário e sistemático à atividade inconsciente do espírito para engendrar a obra de arte, se atingisse de fato um estado onde a distinção entre o individual e o coletivo eventualmente se extinguiria. Conseqüentemente, é por isso que se torna evidente, para Lévi-Strauss, que o feiticeiro-artista de talento individualizado não produz, portanto, uma obra “saída de seu inconsciente individual”.

A partir desse ponto, talvez coubesse indagar se o valor e o alcance desta tão falada distinção não deveriam ser limitados ao caso de uma arte que Charbonnier (1989) disse se situar a “um certo ponto da atividade voluntária e consciente, em um nível mais superficial do espírito”, enquanto que as sociedades primitivas reconheceriam com mais objetividade o papel da atividade inconsciente na criação estética e manipulam com surpreendente sabedoria e naturalidade essa via um tanto obscura do espírito. A estas questões, Lévi-Strauss responde que esta distinção é verdadeiramente pertinente em nossas sociedades, deixando de o ser em sociedades distintas, chegando assim finalmente a uma primeira verdadeira diferença: o caráter pertinente – ou não – entre produção individual e coletiva.

Uma segunda diferença seria a oposição entre uma arte que visasse essencialmente à significação e uma arte que, tendo por fim o que foi chamado pelo autor de “possessividade”, acabou por tomar durante muito tempo um caráter cada

vez mais representativo, e justamente por isso, e na direção contrária, cada vez menos significativo. As diferenças não se encerram nestas duas, havendo ainda uma terceira, a qual parece ser para Lévi-Strauss uma tendência muito constante, consciente e sistemática da atividade estética de se fechar em si mesma, isto é, de situar-se não em relação aos objetos, mas em relação à própria tradição artística, do “exemplo dos grandes mestres”, de “pintar como os grandes mestres”. Essa distinção é também impertinente no caso da arte primitiva, até porque não se faz necessária a própria colocação da questão uma vez que a tradição está assegurada. Estabelecidos esses três pontos, ficam assim estabelecidas três zonas concêntricas às quais correspondem três tipos de movimentos tendendo a dobrar, a fechar mesmo a arte sobre si mesma e isolá-la num mundo à parte. São elas: individualismo, representacionismo, e o que se poderia chamar de academicismo.

1.2.1 – O impressionismo e o cubismo

De acordo com Lévi-Strauss, aconteceram duas tentativas na história da arte de superar estas dificuldades, de transpassar estes obstáculos e unir essas fissuras. Ele situa estas tentativas no impressionismo e no cubismo, cada uma à sua maneira e cada uma relacionando – se com uma das três dificuldades acima. Por isso, veremos a análise que ele fez de cada um dos dois movimentos, e suas respectivas conquistas – ou fracassos – em suas tentativas, começando pelo impressionismo, por ordem cronológica.

Lévi-Strauss considera o impressionismo a primeira revolução moderna, ressaltando porém, que julga de “fora” e sob um ponto de vista sociológico, tratando as revoluções “pictóricas como transformações que não só interessam à estrutura das obras de arte, mas ocasionam certas repercussões no grupo” (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989). Lévi-Strauss refere-se ao impressionismo como revolução, pois todos os alicerces em que a arte estava assentada até então foram amplamente abalados.

A revolução industrial começou a destruir as próprias tradições do sólido artesanato; o trabalho manual cedia lugar à produção mecânica; a oficina cedia passo

à fabrica. A quantidade de construções realizada neste período foi provavelmente maior que em qualquer dos os períodos anteriores. O Campo transformado em “área construída”, no que vai culminar com a relação particular do impressionismo com a natureza, que será um dos elementos da análise feita por Lévi-Strauss do movimento.

Porém, esse período de ilimitada construção não possuía um estilo próprio. Era muito forte a idéia de arte pelo dinheiro investido - arte como negócio. Na pintura e na escultura as convenções de estilo desempenham um papel menos importante, segundo Gombrich (História da Arte, 1999), e, por conseguinte, seria até mais válido pensar que a ruptura na tradição afetou menos estas artes; porém, ressalta ele, não foi o caso.

A vida do artista, ainda segundo Gombrich (1999), nunca foi ausente de dificuldades, problemas e angústias, mas uma coisa se poderia argumentar a favor dos “bons tempos antigos”: nenhum artista precisava perguntar-se por que viera a este mundo, pois sob certos ângulos, seu trabalho estava tão bem definido quanto qualquer outro. Sempre havia o que fazer, fossem retábulos a serem construídos ou retratos a serem pintados. Havia uma demanda por quadros - as pessoas queriam quadros para seus salões ou residências de campo. O artista tinha a oportunidade e a possibilidade de trabalhar mediante normas mais ou menos estabelecidas, fornecendo o que fosse pedido por seu cliente. Claro que poderia-se, nestas circunstâncias, produzir-se tanto uma obra anódina quanto, eventualmente, uma obra prima. Fosse qual fosse o

resultado do trabalho, sua posição na vida era relativamente estável e assegurada. E foi esta sensação de estabilidade e segurança que o século XIX retirou deles.

A ruptura na tradição abriu aos artistas um leque ilimitado (e inédito) de escolhas. Por outro lado, quanto mais amplo era este leque de opções, menos provável era que o gosto do artista coincidissem com o do público. Gombrich, em sua “*História da Arte*” (1999) afirma que “Quem compra quadros em geral tem uma idéia do que pretende. Quer algo semelhante a alguma outra coisa que já viu aqui e ali.” (História da Arte, 1999). Até o século XIX, essa demanda era mais facilmente atendida pelos artistas porque todas as obras de um dado período pareciam-se em vários aspectos. No momento em que esta unidade tradicional havia desaparecido, as relações do artista com seu cliente tornavam-se mais incertas e descontraídas. O gosto do comprador fixava-se numa direção, mas o artista já não se sentia obrigado a se prender às exigências daquele. Quando acontecia de ser obrigado a fazer isso por falta de dinheiro, sentia estar fazendo “concessões”, se rebaixando, se humilhando, se vendendo, sendo por isso ameaçado de perder seu amor próprio e o respeito dos outros. Em compensação, se optasse por apenas ouvir sua voz interior e não aceitar uma encomenda que não ia de encontro com seus ideais e seu conceito de arte, corria o risco de passar fome.

Assim, ocorreu um divórcio no século XIX entre os artistas que não se importavam em seguir as convenções e satisfazer a demanda do público e aqueles que criticavam o mercantilismo dos primeiros e que se orgulhavam de seu

isolamento auto-imposto. O que complicava ainda mais o cenário era que a revolução industrial, com o declínio do artesanato, a ascensão de uma nova classe média que freqüentemente carecia de tradição e de educação tradicional e a produção de bens de menor nível, grosseiros e pretensiosos, quase sempre dissimulados e vendidos como “arte”, tinham culminado com a degradação do gosto popular, o que gerou uma permanente desconfiança recíproca entre os artistas e o “público”.

Do ponto de vista de um homem de negócios bem sucedido, um artista era pouco mais que um impostor que exigia preços extorsivos por algo a que dificilmente eles considerariam como trabalho honesto. Já entre os artistas, por sua vez, tornou-se um cultuado passatempo “chocar o burguês”, obrigá-lo a sair da sua zona de conforto e deixá-lo chocado e agredido. Os artistas começaram a ver-se e apresentar-se como uma raça à parte, deixando crescer cabeleiras e longas barbas, vestindo veludo, usando chapéus de abas largas e, no lugar da gravata, um largo nó esvoaçante; de um modo geral, vestiam-se de modo calculado para deixar bem claro e enfatizado seu desdém pelas regras e maneiras do “cidadão respeitável” .

Esse cenário não era, nem de longe, equilibrado ou estável, mas talvez fosse o único possível. E isso não nos impede de reconhecer que, apesar de do fato de que a carreira de um artista estava agora cercada de riscos e armadilhas traiçoeiras, essas novas condições também ofereciam compensações. As armadilhas, essas eram bastante evidentes - o artista que vende sua alma e se mostrava tolerante com o gosto dos que careciam de educação estética tornava-se um excluído que poderia jamais

gozar de prestígio e respeito junto aos seus pares. O mesmo poderia acontecer com o artista que dramatizava a situação e julgava-se um gênio incompreendido pelo simples fato de não encontrar compradores.

De qualquer forma, a situação só era verdadeiramente desesperadora para poucos, uma vez que, a vasta gama de opções, e a conquistada independência das exigências do cliente, conquistada por tão alto preço, também ofereciam suas vantagens. Mais do que nunca, tornou-se verdade que aquilo que Gombrich expressou da seguinte forma: “a arte era um veículo de expressão da individualidade - desde que houvesse de fato uma individualidade a expressar.” (1999). Visto a partir de hoje, tudo isso pode parecer paradoxal para aqueles que concebem, de forma imediata e quase natural, a arte como um meio de “expressão”. É claro que, em algum grau, um artista egípcio tinha uma limitada possibilidade de expressar sua individualidade. Mas as regras e normas de seu estilo eram tão rígidas e estreitas que havia bem pouca liberdade e conseqüentemente, pouca opção na esfera de trabalho do artista, e com isso os meios dele expressar sua personalidade eram reduzidos.

O que as pessoas passaram a buscar, mais que em qualquer outro período, nas exposições e nos ateliês, já não era uma exibição de uma habilidade qualquer, que se tornara comum demais para atrair qualquer atenção. O que o público queria era que a arte o aproximasse de homens com quem valeria a pena se relacionar, homens cujo trabalho era testemunho de uma originalidade inigualável, uma verdade incorruptível, homens que não se contentariam em somente copiar efeitos criados por outros e não

dariam uma única pincelada sem perguntar a si mesmos se ela responderia pelos anseios e inquietudes de sua consciência artística. Neste sentido, a história da pintura no século XIX atinge uma dada particularidade. Nos períodos anteriores, usualmente os mestres mais notáveis, os artistas cuja habilidade, técnica e valor de produção era comprovada, aqueles que recebiam as encomendas mais importantes, eram os que mais depressa ficavam famosos. Em média, havia uma concordância entre os artistas e seu público em relação a certos pressupostos e, conseqüentemente havia uma concordância também em relação aos padrões de excelência. No século XIX é que se agravou um abismo entre os artistas de sucesso - que contribuía para a “arte oficial” - e os inconformistas, que só atingiam o sucesso depois de mortos. .

Gombrich (1999) chama atenção para nossa relação conflituosa com o passado. Segundo ele, as idéias sobre o passado tendem a mudar muito rapidamente. Sendo assim, é provável que eventualmente chegue um momento no qual as obras dos pintores de sucesso deste período, sobre a qual hoje em dia sabe-se muito pouco, quase nada, serão redescobertas, podendo assim ser novamente possível discriminar entre o realmente ruim e o que terá seu valor reconhecido. Pois nem toda esta arte, ele ressalva, era tão vazia e convencional como somos hoje levados a considerá-la. E, ainda assim, é provável que continue sendo verdadeiro que, desde a grande revolução, a palavra Arte adquiriu para nós um significado diferente, e que a história da arte no século XIX nunca venha a ser a história dos mestres de maior êxito e mais bem pagos deste período. Temos, pelo contrário, a tendência a entendê-la como a história de um

punhado de homens solitários que tiveram a coragem e a persistência de pensar por si mesmos, de examinar convenções sem temor e em termos críticos, criando assim novas possibilidades e perspectivas para a arte.

Se assumirmos a divisão feita por Gombrich e outros autores da história do impressionismo em três momentos, ou em três ondas revolucionárias, sendo que o movimento em si mesmo iniciado por Manet e seus colegas é o terceiro, a história do impressionismo se inicia ainda em Ingres. Ele é até então considerado o principal e maior mestre conservador da primeira metade do século XIX. Ele insistia incansavelmente sobre a disciplina de absoluta precisão nas suas aulas como modelos do natural e desprezava os improvisos e a desorganização. Era reconhecida sua maestria na representação de formas e a fria clareza da sua composição, assim como sua precisão e segurança técnica era invejada por inúmeros artistas. Alguns de seus contemporâneos chegavam a achar insuportável tamanha perfeição. Seu ponto de convergência seria Delacroix. Pertencia este à extensa linhagem de grandes revolucionários de seu país. Porém, seus diários revelam que não gostava de ser caracterizado – ou estereotipado – como um rebelde fanático. Se lhe davam este papel é porque ele não seguia os padrões de academia. Não tinha particular paciência para conversas e lições a respeito de gregos e romanos, repassando a insistência no desenho correto e a constante imitação de estátuas clássicas. Acreditava, ao invés disso, que em pintura a cor era muito mais importante que o desenho, e a imaginação mais do que o saber acadêmico estabelecido. Assim, enquanto Ingres e sua escola

cultivavam o estilo grandiloqüente e admiravam Poussin e Rafael, Delacroix chocava os conhecedores ao preferir Rubens e os venezianos.

Um segundo momento se daria com Coubert. Fez uma exposição individual num barraco de Paris chamada “*Le réalisme, G. Coubert*”. Este seu “realismo” iria fundar uma revolução na arte. Coubert queria ser discípulo apenas e tão somente da natureza. Queria que seus quadros fossem um protesto contra as convenções estabelecidas em seu tempo, “chocassem a burguesia”, para obrigá-la a sair de seu estado letárgico e proclamassem o valor da inegociável sinceridade artística. A deliberada denúncia de Coubert e sua determinação de pintar o mundo real tal como ele o via começaram a estimular outros a rejeitar o convencionalismo e o academicismo e a seguir apenas sua própria consciência artística.

A terceira onda de revolução na França foi iniciada por Edouard Manet e seus amigos. Esses artistas levaram muitíssimo a sério a proposta de Coubert. Questionaram as convenções na pintura que se tornaram corriqueiras e destituídas de significado, terminando por concluírem que a pretensão da arte tradicional de ter descoberto o modo de representar a natureza tal como a vemos se baseava numa concepção errônea. A maior concessão que fizeram foi admitir que a arte tradicional encontrava um meio de representar homens ou objetos sob condições absolutamente artificiais. Os pintores tradicionais fazem seus modelos posarem em estúdios onde a luz jorra através da janela, e utilizam a lenta transição da luz para a sombra visando causar a impressão de volume e solidez. Os estudantes de arte eram ensinados desde

cedo a basear seus quadros na interação entre luz e sombra. Primeiramente, desenhavam geralmente a partir de moldes em gesso de estátuas antigas, sombreando cuidadosamente os desenhos para obter diferentes densidades e volumes. Uma vez aprendido este método, aplicavam-no a todos os objetos. O público acostumara-se de tal forma a ver as coisas representadas desta maneira que acabara não percebendo que, ao ar livre, não percebemos tais gradações partindo do escuro para a luz.

Existem contrastes violentos na luz solar. Aqui encontrava-se a diferença entre o estúdio e a experiência ao ar livre. Nesta era possível a não interferência. “Se confiarmos em nossos olhos e não em idéias preconcebidas sobre como as coisas devem parecer, de acordo com as regras acadêmicas, faremos as mais excitantes descobertas”. (Gombrich, 1999). É natural e perfeitamente compreensível que tais idéias fossem, num primeiro momento, consideradas extravagantes. Para Gombrich (1999), Manet e seus seguidores provocaram na reprodução de cores uma revolução quase comparável à revolução grega na representação de formas. A prerrogativa de Manet era a de combinar quaisquer elementos que lhe agradassem em busca da obtenção de um efeito puramente estético. O mundo da pintura, para ele, obedeceria a “leis naturais” diferentes das que governam o mundo exterior e o pintor deve mais fidelidade à sua tela que ao mundo exterior. Manet rejeita todos os métodos criados desde os tempos de Giotto para transformar uma superfície plana em espaço pictórico. Ele e seus colegas perceberam que, se olhamos a natureza ao ar livre, não vemos objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas sim uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossos olhos, ou, antes, em nossa mente.

A reação às primeiras obras de Manet não foram nada positivas, incluindo entre estas reações a recusa a exibir suas obras no salão oficial, restando a ele e a seus colegas exibir em uma espécie de “salão dos recusados”, para onde o público ia para “rir dos recusados e desiludidos principiantes”, que se recusavam a aceitar a opinião formal dos julgadores. Este episódio foi a pedra fundamental de uma batalha que durou trinta anos. Manet negou veementemente ser um revolucionário, ou mesmo querer ser um. Procurou abertamente inspirar-se na grande tradição dos mestres do pincel que os pre-rafaelitas haviam rejeitado, a tradição iniciada pelos grandes venezianos, continuada na Espanha por Velásquez e consolidada no século XIX por Goya. Além disso, especula-se – teoria sustentada por HW Janson, por exemplo – que Manet tinha uma preocupação em criar um novo estilo em resposta à ameaça da recém-criada fotografia. Esta, inventada 25 anos antes, estabelecera um nível de representação exata ao qual a pintura não tinha como alcançar. Era então, necessário buscar uma alternativa que salvasse a pintura da derrota para a fotografia. Manet conseguiu ao acentuar que uma tela pintada é, acima de tudo, uma superfície material coberta de tintas, e que devemos olhar “para ela e não através dela”.

Quando surgiu o rótulo “impressionistas”, e este foi incorporado por seus discípulos, Manet recusou-se a aceitar o termo para a sua própria pintura. Este rótulo foi criado em 1874 por um crítico que viu um quadro intitulado: “*Impressão: nascer do sol*”, de um jovem de Le Havre chamado Claude Monet. Com o rótulo o crítico queria afirmar que esses pintores não trabalhavam com base num sólido

conhecimento e pensavam que a impressão de um fugaz momento era suficiente para chamarem seus quadros de “uma pintura”. Monet era um dos jovens que se uniram a Manet e o auxiliaram a desenvolver estas teorias e perspectivas, que não diziam respeito apenas ao tratamento de cores ao ar livre, mas também ao das formas em movimento. Monet tinha adotado a concepção da pintura de Manet e aplicou-a a paisagens realizadas ao ar livre. “O Rio” de Monet de 1868 é impregnado de uma luz tão brilhante que críticos conservadores se queixavam que lhes ardia a vista; nesta rede cintilante de manchas de cor, os reflexos da água são tão reais como as do Sena. Pintou num bote, convencido da validade da exploração cambiante do cenário fluvial, o que acabou por convencer Manet da validade do método. Monet sustentava a idéia que toda pintura da natureza deveria ser realmente terminada in loco. E esta sua idéia não só exigia uma substancial mudança de hábitos e até uma relativa renúncia ao conforto, mas ia resultar obrigatoriamente em novos métodos técnicos, como o mencionado acima.

A “Natureza” ou o “motivo” – Monet havia convencido seus colegas a abandonarem para sempre seus ateliês e nunca mais pegarem em um pincel se não fossem movidos pelo “motivo” – muda de minuto a minuto, quando corre uma nuvem sob o sol ou o vento quebra o reflexo na água. Conseqüentemente, o pintor que espera captar um aspecto característico não dispõe de tempo para perder com misturas e combinações de cores, muito menos para aplicá-las em camadas sobre uma base castanha, como tinham feito os velhos mestres. Era necessário fixá-lo imediatamente na sua tela, em pinceladas rápidas, cuidando menos dos detalhes e mais do efeito

geral produzido pelo conjunto. E era justamente essa falta de acabamento, essa abordagem aparentemente descuidada, que enfurecia os críticos.

Devido aos fatores iniciais de motivação, razões de ruptura e de inovação e também às conseqüências e conquistas do impressionismo vistos acima, podemos entender porque se Lévi-Strauss (e não somente ele) considera o impressionismo a primeira revolução moderna, também a considera restrita, pois lhe parece que sua revolução limita-se estritamente à terceira das diferenças definidas, o academicismo. No fundo, o impressionismo tenta escapar à visão do objeto através da escola, querendo que o objeto que se propõe representar não seja o que é representado pelos mestres anteriores, mas o objeto verdadeiro, o objeto cru. Porém, este “objeto cru”, é, ainda ele, um objeto a ser representado, figurado e apropriado. Ao mesmo tempo em que aponta ser demasiada pretensão querer ver o objeto como o físico vê, ele diz que, justamente por isso, o impressionismo é uma revolução reacionária. É sim uma revolução, dado que se derrubam as convenções que vigoravam anteriormente, mas ainda assim, ela falha em ir ao âmago do problema: esse fundo do problema, ou este problema mais profundo, está no caráter semântico da obra de arte. O aspecto “possessivo representativo” persiste integralmente no impressionismo, e assim, a sua revolução é de superfície, epidérmica, seja qual for, e de que dimensão for, sua importância para nós – inclusive, o autor tem o cuidado de ressaltar que em momento algum tem qualquer desejo ou pretensão de minimizar a grandeza e a ousadia dos pintores impressionistas.

Reafirmando e realçando seu respeito por estes artistas, Lévi-Strauss desenvolve seu raciocínio para o conteúdo da tela impressionista, apontando que o que o chama sua atenção nos impressionistas não é apenas a mudança de “forma”, mas principalmente a mudança de tema. Ele sublinha uma transformação considerável em relação ao que era até então entendido como uma “paisagem”, em especial a paisagem romântica. Havia anteriormente uma natureza de primeira qualidade que se permitia retratar nos séculos XVII, XVIII e ainda no começo do próprio século XIX, e que estava tendendo a desaparecer mediante os progressos da civilização urbana, as pontes, estradas de ferro, o aumento das cidades; sendo, portanto, necessário ensinar aos homens a se contentarem com os resíduos, as migalhas de uma natureza desaparecida – e em vias de desaparecer para todo o sempre; e estas migalhas são tudo o que os resta para apreciar, e com ela eles terão de se contentar. No impressionismo, de acordo com Lévi-Strauss, havia no conteúdo desta nova paisagem um papel de instrução, de guia da civilização, tentando-se explorar da melhor maneira possível o “minguado terreno ainda disponível” (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989)

Portanto, do ponto de vista formal, a revolução impressionista acabou vendo-se limitada por esta última oposição: um retorno ao objeto puro, ao objeto nu, não mais o objeto visto através dos ensinamentos e das heranças dos grandes mestres, mas sem jamais perceber que não era aí que se situava o problema central: este consiste em saber se o objeto está significado, ou reconstituído, ou pelo menos saber qual destas finalidades se propõe a atingir, pois jamais se reconstitui de fato o objeto.

Encerradas suas reflexões sobre o impressionismo, Lévi-Strauss continua sua entrevista com Charbonnier desta vez levando-a para um segundo momento, refletindo agora sobre outro movimento tido como revolucionário na história da arte ocidental, o cubismo, e que ele também considera como uma tentativa de ruptura com os três fatores por ele elencados como fundamentais na situação atual da arte, o academicismo, o representacionismo, e a individualização da produção. Se o impressionismo fez uma tentativa em relação a um destes aspectos, o cubismo se posicionou em relação a outro. Para isso, analisaremos brevemente o movimento, para entendermos a posição de Lévi-Strauss em relação ao cubismo.

Cubismo, alias, é um termo de relativa ambigüidade e segundo alguns autores, como Read (1959), de limitada aplicação. Ainda assim, o movimento cubista, que podemos dizer que se iniciou em 1907 e terminou com o início da Primeira Guerra Mundial em 1914, tinha uma coerência interna que faltava ao seu antepassado Fauvismo. Muito tempo depois de os artistas terem abandonado o estilo, ou mesmo o transformado, ele persistiu como uma poderosa e definitiva influência na arte, na arquitetura e até na decoração do século XX. É possível dizer que o grande e primeiro abalo sísmico causado pelo movimento se deu com a apresentação de *Les demoiselles D'Avignon*, de Picasso, iniciado em 1906 e não terminado e abandonado, na forma que o conhecemos hoje, no ano seguinte. Uma vez que Picasso nunca falou abertamente sobre a data de conclusão, ou ausência desta, chega a haver uma pequena polêmica sobre a real influência da arte africana no quadro, uma vez que Picasso viu

uma escultura africana pela primeira vez na sessão etnográfica do *Palais du trocadero* justamente em 1907, ano da suposta conclusão /abandono do quadro. Se ainda hoje é uma pintura polêmica e ousada, há cem anos atrás deve ter sido simplesmente perturbadora, deixando inquietos até admiradores ferrenhos de Picasso, como Braque, que ficou horrorizado ao ver a obra pela primeira vez.

Era a maior tela que Picasso jamais havia pintado. André Slamon, amigo íntimo de Picasso, deixou um testemunho revelador sobre o estado de espírito do pintor à época: “Picasso estava inquieto. Virou as telas para a parede e abandonou os pincéis...desenhava durante dias e noites intermináveis, dando expressão concreta às imagens que o obcecavam e reduzindo essas imagens ao essencial.” Alguns outros depoimentos da época indicam que Picasso estava altamente insatisfeito com os resultados que vinha obtendo com a obra, e por isso veio a deixá-la inacabada. O fato de que hoje não conseguimos sequer imaginá-la de outra forma revela que a obra acabou por criar suas próprias leis, apresentando novos cânones de beleza estética ou, no mínimo, destruindo as até então vigentes distinções entre belo e feio.

Les Demoiselles não é, porém, um quadro cubista. O tema sutilmente erótico e sua técnica, manipulando a tinta de maneira “expressionista”, eram completamente estranhos à estética cubista. Era uma obra que remetia bastante ao passado de Picasso. O cubismo, por outro lado, era, acima de qualquer coisa, uma arte formalista, preocupada com a reavaliação e a reinvenção de procedimentos e valores pictóricos. O desenvolvimento deste se daria independente de influências externas. A abordagem

dos fundadores do movimento, Picasso e Braque, foi, na verdade, intuitiva, e ao mesmo tempo em que se percebe um fluxo de excitação em suas obras, estas são também formadas por um conteúdo intelectual elevado, e seria, quase sempre e de maneira geral, uma arte calma e reflexiva. Porém, se os cubistas rejeitariam tantos aspectos simbolizados pela referida tela de Picasso, a mesma apresentou os problemas pictóricos que o cubismo iria eventualmente resolver.

As fontes inspiradoras de Picasso têm sido freqüente e arduamente discutidas. Read (1959) afirma que Picasso havia acabado de descobrir uma arte que era em grande parte conceitual e que o cubismo emergiria como uma fusão do elemento racional da escultura africana com o princípio de Cézanne da realização do motivo. Cézanne seria, segundo o autor, inquestionavelmente a maior influência na tela. Golding (1998), por sua vez, aponta que, sem as realizações de Gauguin, talvez essa tela jamais tivesse chegado a existir. Vê, nas formas alongadas e angulares, um traço de El Greco. Ambos os autores concordam em citar também a pintura dos vasos gregos, da escultura arcaica grega, e até mesmo da arte egípcia. Eventualmente Golding se junta a Read na afirmação que a influência de Cézanne é inegável e incomensurável.

Inicialmente, o protótipo para este tipo de composição, com mulheres nuas ou apenas parcialmente vestidas, encontra-se na obra de Cézanne. Se compararmos a estrutura de *Les Demoiselles* com alguma das inúmeras *Baigneuses* de Cézanne a referência se mostrará bastante evidente, sendo a diferença fundamental que a

estruturação piramidal de Cézanne é substituída por paralelas verticais, mas a pose de algumas figuras é quase idêntica. Questões como estas de derivação e semelhança são tidas por alguns autores como supérfluas e secundárias. Porém, neste caso, o novo estilo resultante da dita fusão será fundamental em tudo o que será feito na arte ocidental dali em diante. Além da transposição da racionalidade da escultura africana para composições pictóricas, *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)* apresentava elementos de uma geometrização que se fundirão nos próprios elementos de estilo do cubismo – apesar de a tela não ser considerada, já em si mesma, uma tela cubista. Em relação à arte africana, foram princípios subjacentes na arte chamada “primitiva” com os quais Picasso tinha entrado em contato que condicionaram e permitiram a estética de um dos estilos mais sofisticados e intelectualmente complexos de toda a história da arte ocidental. Em contraste com o que vinham fazendo os pintores do Ocidente até então, o escultor negro aborda seu tema de forma muito mais conceitual; sendo “as idéias sobre seu tema muito mais importantes que a representação naturalista, daí resultando ser ele levado a formas simultaneamente mais abstratas e estilizadas e, num sentido, mais simbólicas” (Golding; 2000). Picasso parece ter compreendido isso de maneira quase imediata, e percebido que esta arte detinha, potencialmente, a chave que permitiria a realização do desejo dos jovens pintores do início do século XX de se libertarem das aparências visuais na medida que se tratava de uma arte simultaneamente representacional e antinaturalista. Este entendimento viria a estimular os cubistas a produzirem uma arte mais pura e absolutamente abstrata do que qualquer coisa que já havia sido feita antes mas, ao mesmo tempo, uma arte ainda realista, lidando com a representação do mundo material ao seu redor.

Além disso, Picasso percebeu que a fragmentação racional, freqüentemente geométrica, da cabeça e do corpo humanos empregada por tantos artistas africanos poderia fornecer-lhe o ponto de partida para a reavaliação e reconsideração dos seus próprios temas. Esta atitude de Picasso de abordar a arte negra em um nível mais profundo que quaisquer de seus contemporâneos é coerente com o fato de que ele já vinha se mostrando há tempos frustrado e descontente com a abordagem tradicional e academicista ocidental de formas e objetos em pintura. Em *Les Demoiselles* temos, ainda que de maneira amadora e desajeitada, um novo enfoque da questão da representação de volumes tridimensionais numa superfície bidimensional, e é aí que se encontra a face revolucionária deste quadro. Durante mais ou menos 500 anos, desde a Renascença Italiana, os artistas tinham sido guiados pelos princípios da perspectiva matemática e científica, segundo as quais o artista via o seu modelo ou objeto de um único ponto de vista estacionário. Neste momento, é como se Picasso tivesse andado 180 graus ao redor de seu modelo e tivesse sintetizado seguidas impressões em uma única imagem. Esta ruptura com a perspectiva tradicional teria como consequência, nos anos por vir, aquilo que os críticos da época chamariam “visão simultânea”: a fusão de vários ângulos de um mesmo objeto ou figura em uma única imagem.

Mas não pára por aí. Se somos informados de maneira mais completa sobre a figura do que seríamos vendo-a somente de um ponto de vista, o modo como ela foi desdobrada ou puxada na nossa direção também tem o efeito de ressaltar e nos

lembrar que a superfície em que o pintor está trabalhando é plana, e essa sensação é ainda mais forte pelo fato de que os drapejamentos em torno das figuras receberam o mesmo tratamento angular e facetados dispensado às figuras. A idéia dos cubistas era unir o motivo central da tela o que o rodeava, de tal maneira que todo o complexo pictórico fosse constantemente obrigado a integrar-se novamente à tela plana com a qual o artista foi originalmente confrontado.

A escultura negra e Cézanne foram as duas maiores e principais influências da criação de um estilo que seria, posteriormente, surpreendentemente auto-suficiente. A principal herança da escultura africana para o cubismo foi, em última análise, a de uma nova concepção estética, uma força intelectual. E foi a arte de Cézanne a que mais óbvia e imediatamente apresentou alguma tentativa de resposta para os problemas apresentados por *Les Demoiselles*. Picasso remeteu-se a Cézanne com um espírito rebelde, anarquista, quase agressivo, e coube então a um artista mais metódico e de espírito mais calmo apresentar às telas de Cézanne as perguntas que estavam para ser formuladas. Este artista era Georges Braque, e foi por causa de sua colaboração com Picasso que o cubismo nasceu. Os dois se conheceram logo depois que Picasso terminou o trabalho em *Les Demoiselles*, e nos anos seguintes tiveram uma colaboração íntima e visceral. “*C’était comme si nous étions mariés*”, comentou Picasso, e quem haveria de questionar que este era dos mais bem sucedidos casamentos espirituais e artísticos? Nem um nem outro poderia ter realizado tamanha revolução sem o parceiro.

Picasso abordou o cubismo através de um interesse primordial na forma tridimensional. Chegou a definir o cubismo como *“an art dealing primarily with forms, and when a form is realized, it is there to live its own life”*. (Read, 1959). O cubismo, ele disse, sempre se manteve dentro dos limites e das limitações que a pintura sempre encontrou – os sujeitos, temas e objetos pintados poderiam possivelmente ser diferentes, *“as we have introduced into painting objects and forms that were formerly ignored”*. (Read, 1959) Sobre suas obras do período “negróide”, disse, em 1907, que elas - cada uma de suas figuras - poderiam tranquilamente ser entendidas em termos esculturais, e nos anos que se seguiram dizia que concebia a forma cubista em termos escultóricos. Já a abordagem e a atenção de Braque eram mais voltadas para a técnica pictórica, além de mais poética. Significativamente, de todos os pintores mais importantes do cubismo, só ele conservou o interesse nas propriedades da luz. E foi ele quem, através de muitas pesquisas, resolveu muitos dos problemas que viriam a surgir na formação deste estilo brutalmente complexo. De uma maneira mais simples, Braque criou um inovador conceito de espaço que iria complementar o não menos inovador tratamento da forma de Picasso, de forma que se completavam, tornando o casamento não apenas possível, como equilibrado e, conseqüentemente, frutífero e produtivo. E as sensações espaciais que tentou evocar já estavam latentes, percebeu e ressaltou ele, nas telas mais tardias de Cézanne, da mesma forma que Picasso pressentiu que das distorções de forma de Cézanne surgiria uma nova linguagem de volumes.

O primeiro aspecto da obra de Cézanne a surpreender e encantar os cubistas foi o fato de que os objetos em seus quadros passavam a quem os via uma incrível sensação de solidez, apesar de desobedecerem todos os sistemas tradicionais de recursos ilusionistas. O que a pintura de Cézanne tinha em comum com a escultura negra, e que já havia fascinado estes artistas, era que explicava e informava sem iludir. Suas tigelas, vasos e frutas são tão sólidos que parecem físicos, corpóreos, possíveis de serem tocados, mas permanecem, ao mesmo tempo, “pintados”, e quando vistos com maior atenção, verificamos que estão quase que invariavelmente distorcidos ou simplificados, reduzidos até. Por isso, é razoável concordar com a afirmação de Golding (2000) que Cézanne sintetizou a forma no mesmo grau que Van Gogh e Gauguin tinham sintetizado a cor e o espaço.

Esta preocupação de Cézanne em obter a referida sensação de solidez em uma pintura o levou, em primeiro lugar, a reduzir os objetos às formas mais básicas e mais simples. Posteriormente, seu desejo de explicar mais a fundo a natureza dessas formas levou-o a observar cada uma delas em sua posição mais significativa. No momento que inclina ligeiramente um objeto na direção do espectador, Cézanne diz-nos que aspecto é passível de ser visto tanto de cima quando de frente; por vezes, até parece girar sutil e imperceptivelmente os objetos para que possamos também ter, de relance, sua visão lateral. Muitos historiadores e teóricos apontam que Cézanne voltava repetidamente aos mesmos temas e talvez por isso seja possível assumir que seu interesse quase obsessivo com os objetos o tenha levado inconscientemente a deslocá-los, procedendo a uma ligeira mudança de posição em cada nova sessão de estudos e

pintura, de modo que nos surpreendemos ao encontrar, em certas passagens, a mesma espécie de síntese ótica que Picasso realizou na *demoiselle* agachada.

No verão de 1908, Braque fez uma viagem a L'Estaque, refugio de Cézanne, e lá pintou uma série de paisagens e naturezas mortas que, quando expostas no fim deste mesmo ano, ganharam o nome de cubismo, pela primeira vez aplicado àquelas pinturas. Nessas obras, a cor e a urgência que remetiam ainda ao fauvismo foram sacrificadas, a fim de produzir uma espécie de pintura mais conceitual, disciplinada e geométrica. Seguindo os passos e os princípios estabelecidos por Picasso em *Les Demoiselles*, Braque empregou os métodos de composição de Cézanne e suas incongruências no uso da perspectiva para novos e diferentes fins. As formas foram radicalmente simplificadas e, sobretudo nas paisagens, ele adotou uma série de recursos para negar a idéia de profundidade.

Braque insistiria inúmeras vezes que o espaço era sua principal obsessão pictórica. Declarou: “Existe na natureza um espaço tátil, um espaço que eu poderia quase descrever como manual”, e seguiu: “O que mais me atrai, e que foi o princípio orientador do cubismo, foi a materialização desse novo espaço que senti”. (Vallier, 1954). A rejeição completa da perspectiva tradicional, como um ponto de vista único, era tão essencial para a real materialização das sensações espaciais que Braque queria transmitir, quanto para o objetivo de Picasso de transmitir uma multiplicidade de informações em cada objeto pintado. Com a renúncia ao espaço ilusionista, os objetos em uma tela e o espaço em torno deles puderam, como se viu, se desdobrar do

fundo para a frente, até a superfície mesma da tela. Assim, para Braque, as áreas “vazias”, aquilo a que se chama o “vácuo renascentista” tornaram-se tão importantes quanto os próprios objetos. Em muitas de suas primeiras telas cubistas, é notável a explícita intenção de Braque de empurrar este espaço em direção ao espectador e convidá-lo a explorar e tocar opticamente este espaço.

O uso de um ponto de vista variável e a percepção tátil do espaço estavam já implícitas nas telas de Cézanne. Mas as diferenças entre sua obra e a dos primeiros cubistas não estava apenas no fato de que estes levaram suas descobertas muito mais longe; estão também, e talvez principalmente, na intenção. Ressalta-se freqüentemente uma desconfiança que talvez Cézanne não tinha, várias vezes, consciência das distorções pictóricas envolvidas em sua visão. Picasso e Braque, apesar de trabalharem de forma intuitiva, tinham total consciência de que haviam rompido com o passado. Não é pouco significativo o fato de que, enquanto a cor tinha sido o ponto focal e a base da arte e da técnica de Cézanne, os cubistas por sua vez abandonavam agora a cor em favor de uma paleta quase monocromática. Picasso, porque a cor era, em sua opinião, secundária em relação às propriedades esculturais do objeto; e no caso de Braque, por achar que a cor “perturbaria” as sensações espaciais que tomavam toda sua atenção.

Se Picasso era talvez excessivamente violento e impulsivo para se entender pacificamente com a sutileza complexa – ou com a sutil complexidade – da obra de Cézanne, seu encontro com a arte africana foi, para ele, bem mais excitante. Quando

Picasso voltou a estudar com atenção a obra de Cézanne, no fim de 1908, foi em grande parte influenciado por Braque. Os imensos nus do fim do ano de 1908, que realçam o clímax de sua fase “africana”, mostram claramente que sua análise “racional” ou de inspiração africana dos volumes estava sendo apimentada por uma abordagem mais empírica e mais caracteristicamente referenciada pela técnica pictórica.

Mas é na série de pinturas figurativas executadas por Picasso durante o verão de 1909, em Horta Del Ebro, na Espanha, que o novo conceito cubista de forma chega ao seu ápice, atingindo sua expressão mais completa e lúcida exatamente por mostrarem essas pinturas a mais perfeita comunhão dos princípios derivados da arte africana com as lições pictóricas aprendidas através de Cézanne. É como se cada cabeça e cada tronco pintado tivesse sofrido uma rotação completa diante de nossos olhos, deixando para trás uma imagem estética e composta de uma complexidade e de uma força que talvez não encontrassem precedentes.

Atualmente é bastante comum críticos defenderem a distinção de duas fases principais do cubismo: uma primeira fase “analítica” e uma subsequente fase “sintética” - distinção essa que apareceu originalmente na arte e nos escritos de Juan Gris, terceiro membro da “santíssima trindade” cubista. Mas, se formos aceitar essa distinção, é quase igualmente importante subdividir o cubismo analítico de Picasso e de Braque num primeiro período de formação, altamente contaminado pela influência de Cézanne, e no caso específico de Picasso, da arte africana, e um desenvolvimento

posterior ao qual se poderia dar o nome de período “clássico” ou “heróico”, marcado por um rompimento mais radical com as aparências naturalistas. Como alguns desses quadros são bastante complexos e difíceis à primeira vista, é também conhecido como o período ou a fase “hermética” do cubismo. Foi este um momento de perfeita estabilidade e equilíbrio, que durou aproximadamente dois anos, desde meados de 1910 até o fim de 1912.

As inovações técnicas e estilísticas que marcaram essa nova transformação no cubismo chamado analítico podem ser descritas mais claramente, talvez, na obra de Braque, embora o período de mais intensa colaboração entre os dois pintores já tivesse começado, de modo que toda e qualquer descoberta individual deve ser vista como o resultado de uma troca e de um contínuo estímulo mútuo. Em sua fase fauvista, Braque tinha sido acima de qualquer coisa um paisagista, e a paisagem continuou desempenhando um importante papel em seu primeiro estilo cubista. Mas, por volta de 1900, ele já era, e seguiria sendo, um pintor majoritariamente de naturezas-mortas. Foi nestas que Braque pode entender, controlar e expor melhor as pressões e contrapressões do espaço cubista.

A arte de Picasso estava caminhando quase na mesma direção da de Braque, mas é característico que sua excitação com o potencial recém descoberto de um novo idioma técnico o tenha impelido a conclusões mais extremas; no verão de 1910, ele chegou a produzir algumas telas que estavam bastante próximas da abstração total. Não ficou, porém, satisfeito com elas, e isso porque sentia que a experimentação

formal o estava desviando da realidade pictórica específica que estava tentando evocar. Os temas deveriam, para ele, ser uma fonte de interesse, e as imagens dessa série só podem ser lidas com alguma dificuldade. Picasso logo deu-se conta de que o valor das novas técnicas se encontrava no fato de que estas lhe permitiam uma maior liberdade na expressão dos princípios desenvolvidos durante os anos anteriores; diferentes aspectos e pontos de vista de um mesmo objeto podiam ser mutuamente sobrepostos de uma forma mais livre e depois fundidos em uma imagem “simultânea”.

A arte de Picasso e Braque durante a primeira fase do cubismo é resultante do equilíbrio cuidadoso entre representação e abstração, que ambos tentavam a todo custo. Ficavam ambos aflitos quando críticos e espectadores se mostravam propensos a ignorar ou esquecer o aspecto representacional de suas obras. Não apenas as declarações de ambos à época, mas também o trabalho posterior, com frequência abertamente antinaturalista, mas sempre figurativo, confirmaram as intenções realistas do movimento. Essas intenções foram, além disso, ressaltadas pela iconografia cubista, que foi estabelecida desde o início e posteriormente enriquecida e amadurecida, mas jamais essencialmente alterada, desde a fundação do movimento. Desde o início, os pintores rejeitaram qualquer conteúdo anedótico ou literário, e evitaram qualquer forma de simbolismo, voltando-se para temas que estavam mais à mão, com a realidade mais próxima, mais cotidiana e objetiva. Não deixa de ser verdade, porém, que a preocupação com os problemas puramente pictóricos envolvidos na nova abordagem de espaço e forma várias vezes colocava a obra de ambos no

limite da abstração pura, limite este que seria rompido por muitos de seus contemporâneos.

Já que os meios específicos do cubismo estavam progressivamente mais abstratos, os pintores começaram a usar uma série de instrumentos e recursos intelectuais e pictóricos que não só acrescentavam uma maior riqueza as suas telas, mas também serviram para reafirmar o realismo de sua visão. Com isso, começamos a perceber nas telas de Picasso, por exemplo, a presença de uma série de elementos que permitiam reconstituir o objeto: uma madeixa de cabelo, botões, uma corrente de relógio, e estamos conscientes da presença de uma figura sentada. Como exemplifica Golding, “a abertura de uma caixa de ressonância e as cordas de uma guitarra habilitam-nos a destacar a presença (quando não a imagem total) de um instrumento musical na trama composicional em que está inserido”. (Golding, 2000)

Essas medidas são um prenúncio às mais importantes inovações técnicas realizadas por Picasso e Braque em 1912, quando começaram a usar tiras de papel e outros fragmentos de materiais em suas pinturas e em seus desenhos. De modo bastante explícito, pedaços de jornal, maços de cigarro, papéis de parede, pedaços de tecido estão ligados à nossa vida cotidiana. Identificamos esses materiais sem a menor dificuldade, e justamente por fazerem parte de nossa experiência cotidiana, servem de ponte entre os nossos hábitos costumeiros e habituais de percepção e o fato artístico como é apresentado pelo artista. Braque disse que incorporou esses elementos às suas obras justamente por sua “materialidade”, e ele quis com isso não

somente referir-se aos valores físicos e materiais desses elementos, mas também ao sentido de “certeza material” que esses materiais trariam.

Se pouco foi falado agora sobre a terceira ponta do “triângulo cubista”, Juan Gris, isso se deve ao fato de que sua aproximação e abordagens independente e intelectual pode, sob diversos aspectos, sublinhar, ressaltar e ilustrar de maneira explicativa as realizações do movimento, e também por ser tido como o trabalho no qual os princípios do cubismo sintético atingem suas conclusões mais puras e lógicas.

Gris era um pouco mais jovem que Picasso e Braque e só começou a pintar mais seriamente mais tarde, e somente em 1912 viria a aparecer como um artista maduro, ao surgir com sua variante bastante pessoal da pintura mais linear e mais abstrata desenvolvida por Picasso e Braque nos dois anos anteriores. Porém, a diferença entre ele e os dois logo apareceria. Se as obras de Picasso e Braque as novas técnicas conduziram a um tipo mais fluido e sugestivo de pintura, na qual as formas e o espaço em torno delas se entrelaçam, o trabalho de Gris consolida-se imediatamente como algo mais expositivo e programático. Cada objeto em suas naturezas-mortas é dividido em duas partes ao longo de seus eixos vertical e horizontal, e cada um dos segmentos resultantes é examinado sob um diferente ângulo de visão, visando à produção de uma imagem mais sistematicamente analítica e literal do que em qualquer obra produzida por Picasso ou por Braque. Gris também jamais descartou a cor na mesma medida que os dois.

No momento em que Picasso e Braque estavam desenvolvendo um idioma puramente sintético, Gris, segundo sua própria definição, estava ainda no modo analítico, o que significa que ele ainda estava partindo de uma idéia pré-concebida de seu tema e de uma imagem naturalista, que ele proposital e conscientemente analisa e reduz de acordo com os seus princípios da visão simultânea. Posteriormente, Gris iria voltar-se contra toda sua produção de antes da guerra. Os objetos em sua pintura eram, segundo sua concepção da época, eram excessivamente naturalistas, demasiadamente próximos dos modelos do mundo material.

As sementes para a maneira posterior de Gris se encontravam nos chamados desenhos matemáticos, estudos feitos como preparatórios para telas que seriam pintadas a partir de 1913. Eram desenhos que Gris, já quase no fim da vida, pediu a sua esposa e a seu marchand que fossem destruídos, possivelmente por achar que eles fariam seu processo criativo parecer frio e esquemático. Os exemplos que sobraram são considerados bastante bonitos e deixaram os estudiosos bastante intrigados justamente porque, apesar de claramente feitos com o auxílio de instrumentos geométricos como réguas, esquadros e compassos, não parecem obedecer a qualquer sistema consciente em termos de matemática ou perspectiva. Ainda assim, os desenhos são significativos como indicação de um desejo de sistematizar o procedimento cubista e porque, através deste trabalho com simples relações geométricas, Gris mostrou-se consciente da possibilidade de realizar uma composição harmoniosa em termos absolutamente abstratos.

A obra de Gris evoluiu constantemente durante a guerra. Já o desenvolvimento de Picasso tornou-se cada vez mais inquieto e plural, multiforme, o que seria notado e avaliado por Lévi-Strauss nas “*Entrevistas*” com Charbonnier. Picasso havia se tornado um homem independente e isolado dos amigos, inclusive pelo fato de estar realizado artística e financeiramente. Os dias de vida boêmia comunitária, que constituía um dos pilares dos primeiros estágios do cubismo e havia deixado sua marca nas primeiras obras do período, ficaram em definitivo no passado.

Em 1914, sua produção tinha sido feita majoritariamente de telas alegres, vivamente coloridas e com tamanho potencial decorativo que um crítico chegou a usar o termo “rococó” para descrevê-las. Isso fez com que ele voltasse a um estilo mais simples e monumental. De um modo geral, depois da guerra, as mais importantes realizações de Picasso foram executadas neste seu novo estilo “neoclássico”, enquanto o cubismo tendeu a ficar relegado para seus ensaios de natureza-morta.

Braque, por sua vez, serviu na guerra, onde foi ferido. Por isso, hesitou antes de voltar a pintar e recuperar seu rumo, mas *Les Guéridons* do pós-guerra constituem, para muitos, o auge da fase sintética de seu cubismo. O ano de 1925 marca verdadeiramente o fim do cubismo. Juan Gris permaneceu cubista até sua morte, mas estava bastante mal de saúde e por isso sua produção era escassa. Durante os anos 20, a obra de Braque era muito pessoal para poder ser enquadrada em qualquer categoria.

E Picasso, ao pintar as *Três Dançarinas*, transportava-se para o surrealismo e deixava as primeiras pistas para a pintura experimental americana da década de 40. Ainda assim, o cubismo teve um impacto poderoso o suficiente para ser o movimento central e fundamental ao redor do qual girou toda a arte ocidental do século XX.

Da mesma forma que fez relacionando o impressionismo ao academicismo, Lévi-Strauss vai fazer uma análise do cubismo sob a ótica da diferença em relação à arte primitiva por este movimento atacada, o representacionismo. Devido ao que foi visto acima, Lévi-Strauss afirma que o cubismo faz também sua própria revolução, mudando de alvo e atacando desta vez a segunda diferença, o representacionismo. Com isso, o cubismo busca reencontrar a verdade semântica da arte, pois sua ambição essencial é significar, não mais lhe bastando apenas representar. Trata-se, portanto, de uma revolução mais profunda que a impressionista, ainda que ela se inicie utilizando os resultados daquela e os usando como ponto de partida e base inicial.

Esta segunda revolução é por ele considerada mais profunda que a impressionista porque o cubismo vai além do objeto, até a significação. Se os impressionistas mudaram o grau da natureza, a diminuíram talvez (e sofreram uma queda de objeto e de estrutura), o cubismo a eliminou por completo. E o incômodo de Lévi-Strauss com o cubismo cresce pois ele aponta que à medida que seu objetivo era ignorar a natureza, a consequência foi uma queda brusca nos valores puramente decorativos – o que faz sentido se lembrarmos da obsessão crescente de Braque com o espaço e de Picasso com a forma. Lévi-Strauss até tenta justificar historicamente o

completo abandono da natureza por parte dos cubistas afirmando que, se eles o faziam, é porque esta já não estava mais disponível, já não fazia parte da realidade nem do cotidiano do homem comum. Então este “dar as costas” à natureza nada mais era que um espelho, um retrato de um mundo ao qual ela já não pertencia mais.

Mas as aproximações com o impressionismo não se encerram na mudança no trato da natureza. Se a tentativa dos impressionistas era romper com o academicismo, os cubistas buscavam recuperar a significação. O cubismo tenta reencontrar a verdade semântica da arte, pois sua vontade mais profunda é significar, não mais somente representar. Só que existe sempre alguma coisa de essencial que falta ao cubismo e que nos impede de colocá-lo em coincidência com as artes primitivas, nas quais eles se inspiraram justamente por, de acordo com a ótica lévi-straussiana, entenderem o que estas artes ensinavam e forneciam. Ainda assim, continua havendo uma dificuldade fundamental que o cubismo também foi incapaz de ultrapassar: as condições de produção artística continuavam ainda individuais (e individualistas), e o cubismo não pode ou não conseguiu encontrar por si próprio a função coletiva da obra de arte.

1.3. Lévi – Strauss: individualização e diferenciação social.

Lévi-Strauss afirma a Charbonnier que os erros cometidos pelos dois movimentos mencionados acima – impressionismo e cubismo – vem repetindo-se constantemente ao longo do curso da arte ocidental. O expressionismo abstrato, a

tendência pictórica dominante entre a segunda guerra e os anos 60, trilhou o mesmo caminho subjetivo que o impressionismo, apenas substituindo os tremores da sensação visual pelos arrepios da emoção pessoal. Em seguida, vieram a pop art e o hiper realismo, modas na pintura durante o início do estruturalismo. E o que fizeram? Trocaram os objetos “poéticos” mortos das telas cubistas pelo lixo da industria cultural (palavras do próprio Lévi-Strauss, que não sei se devem ser entendidas de maneira pejorativa, uma vez que era declarado o objetivo da pop art em transformar, reaproveitar e traduzir esse dito “lixo” em produto de valor, além de seu compromisso com a não estratificação da cultura), sem trazer benefício algum (pelo menos assim acredita Lévi-Strauss) em termos de riqueza de significado e vigor de estrutura. Portanto, cada solução enganosa culminou na sua própria caricatura ultrapassada. Há um século, a pintura tem se enfraquecido mais e mais, pois, a cada dia que passa, vem perdendo seu próprio objeto.

Se seguirmos esta linha de raciocínio e admitirmos a hipótese das três diferenças levantadas por Lévi-Strauss, concordaremos com ele que o impressionismo conseguiu ultrapassar a última, a mais superficial, o academicismo – a prisão da arte em sua própria forma e nos modelos estabelecidos pelos grandes mestres; que o cubismo, por sua vez, ultrapassou a segunda, intermediária, o representacionismo - a possessividade sobre o objeto, o excesso de figurativismo e as conseqüentes ausência ou perda de significado; mas que há uma terceira, a mais profunda, que subsiste, e é justamente aquela que põe em evidência, mais que as formas estéticas, o lugar reservado à arte na sociedade. Em relação a esta terceira diferença, a individualização

da produção artística, Lévi-Strauss aponta que tudo se passa como se o cubismo, incapaz de ultrapassar essa oposição, ou pelo menos essa antinomia entre o artista e o espectador e de maneira mais profunda, entre o artista e o comprador, uma vez que este é agente operador, não conseguisse ter feito nada além de, no fundo, apenas ter trocado um academicismo por outro academicismo.

O primeiro academicismo, o academicismo pré-impressionista, era, para empregar, seguindo o autor, a linguagem dos lingüistas, um “academicismo do significado” (1989). Este academicismo do significado desaparece, mas para dar lugar a um novo, chamado por ele de “academicismo do significante”. É o academicismo da linguagem, pois, em Picasso ou Stravinsky, no qual observa-se um consumo classificado pelo autor de “bulímico” (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989) de todos os sistemas de signos que estiveram ou estão em uso na humanidade desde que esta possui uma expressão artística e em qualquer lugar onde possa ser encontrada. O chamado academicismo da linguagem substitui o do tema, uma vez que as condições da produção artística continuam individuais, não havendo nenhuma possibilidade que se instale uma verdadeira linguagem, uma vez que uma verdadeira linguagem é algo que tem como condições de existência um grupo e estabilidade.

O autor compara esta situação com aquela das sociedades “primitivas”, nas quais o artista, segundo ele, também conhece o que é feito fora dela mesma. Não é o caso que conheçam o que foi feito dois mil anos antes, nem o que é feito a duzentos quilômetros de sua localidade, mas conhecem a arte das populações vizinhas, que

pode ser tão diferente da sua própria como é a arte egípcia da arte gótica ou barroca. Porém, mesmo conhecendo o que é feito “fora” e ao seu redor, sua atitude não é de incorporação; é, ao contrário, de repúdio, de uma preocupação de defender sua própria língua, pela simples razão que, se estas artes incorporassem com demasiada facilidade e liberdade todo e qualquer elemento exterior, a função semântica da arte, seu papel mesmo no interior da sociedade, iria desmoronar-se.

No caso dos artistas ocidentais contemporâneos, o autor afirma não existir aí uma necessária assimilação de linguagens estrangeiras, mas sim, acima disto, uma espécie de jogo gratuito com as linguagens. Lembrando que este é ainda um fenômeno localizado, e que habitualmente caracteriza poucos homens, mas justamente os maiores em cada arte – cita Picasso como exemplo, e assume que não vê esses como dois impasses diferentes e independentes, um primeiro onde se encontra acuada a pintura contemporânea, e um outro que leva Picasso a manipular signos de modos diferentes, uns após os outros; pois os signos só tem, de um sistema de signos, a função formal: de fato, e sociologicamente falando, não servem, segundo ele, à comunicação no seio de um grupo. Da mesma forma, as tentativas dos artistas abstratos não multiplicam os sistemas de signos, mas cada um tenta analisar seu próprio sistema, dissolvendo-o, esgotando-o totalmente, esvaziando-o de sua função significativa, retirando-lhe até mesmo a possibilidade de significar.

Portanto, foi porque o impressionismo pôde ultrapassar a primeira dificuldade que se apresentava à arte moderna, o academicismo, que o cubismo pôde vencer a

segunda, o representacionismo, afinal, para Lévi-Strauss, o cubismo já estava contido no impressionismo, como já se encontrava contido no cubismo a arte abstrata. Por isso, não seria natural presumir, então, seguindo esta “árvore genealógica” de movimentos e rupturas, que a arte abstrata iria justamente ultrapassar a terceira e maior dificuldade? Pois é justamente a arte abstrata que se encontra no maior impasse.

Lévi-Strauss logo avisa que seria sim, bastante tentador, ver as coisas de modo tão simétrico. Ele coloca uma distinção, e mesmo uma hierarquia, entre as três distinções apresentadas anteriormente. As duas que puderam ser ultrapassadas dependem do que os marxistas chamariam de ordem das superestruturas, enquanto que a que persiste, ou seja, aquela relativa à função coletiva da obra de arte, depende das infra-estruturas. Ao chegar neste ponto e revelar esta diferença essencial, Lévi-Strauss ressalta não bastar uma revolução puramente formal, não sendo o dinamismo próprio à criação estética suficiente para ultrapassá-la. A partir do momento que batemos de frente com a realidade sociológica, a arte se revela impotente para transformá-la, e é aqui que ele afirma haver um impasse.

Para o autor estas constatações não dizem respeito apenas ao universo da pintura; ele as vê como evidentes também na música e na literatura – e no caso desta, sendo especialmente flagrante em relação à poesia e ao romance. No caso da palavra escrita, ela remonta ao mito e à fabula. Esta, menos submetida à pressão coletiva, é também, por sua vez, menos estruturada e menos significativa que o mito. Esta

mesma tese transparece nas *Entrevistas* com Charbonnier, onde afirma que a vitalidade de toda linguagem é intrinsecamente ligada ao grau de coesão do grupo social, sendo este naturalmente reduzido pela progressiva solidificação do regime de castas. Merquior, em “*A Estética de Lévi-Strauss*”, (1975) lembra sua análise de *Les Chats*, onde sua insistência sobre o alto nível de estruturação do poema não podia ser mais evidente.

Isso já nos permitiria arriscar que a “hipoestruturalidade” da literatura, contrastando com a “hiperestruturalidade” do mito, pode ser resgatada pelas grandes peças da arte literária. Porém, ele não se contenta em terminar por aqui e vai mais longe: chega a conceber a literatura – sob a forma de romance – como um esforço heróico visando recuperar o vigor da estrutura, típico do mito. Os mitos, por sua vez, passam também por esta extenuação da estrutura, materializada no relato de episódios soltos. “A estrutura se degrada em serialidade”, a repetição preenche o espaço vazio deixado pela variedade e a complexidade da ordem, a narração, transforma-se em, ou se deixa substituir por, uma seqüência arbitrária de “episódios sucessivos, mas todos fundados no mesmo molde”. Assim, uma vez enfraquecido em sua estrutura o mito se alonga, passando a acolher cada vez mais elementos provenientes de outros mitos, semelhante nisso ao romance folhetim. Este, “estado último da degradação do gênero romanescos”, é, também, por sua ligação com o “happy ending”, uma “caricatura”, de “uma ordem moral pela qual a sociedade que se dá à história crê poder substituir a ordem lógico-natural que ela abandonou” (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989)

Em compensação, o bom romance, o romance de qualidade, segue noutra direção: procura desesperadamente – de forma heróica, com o foi dito anteriormente – restabelecer a significação e a estrutura na “erosão contínua do devir”, recolhendo os fragmentos de uma ordem perdida onde se ocultam os rastros ou as promessas da autenticidade perdida da existência:

...o herói do romance é o próprio romance. Ele conta sua própria história: não somente que nasceu da extenuação do mito, mas que se reduz a uma procura extenuante da estrutura, aquém de um devir que ele espia de perto sem poder reencontrar dentro ou fora o segredo de uma frescura antiga, salvo, talvez, em alguns refúgios onde a criação mítica permanece ainda vigorosa, mas então, e contrariamente ao romance, sem que este o saiba. (Levi – Strauss & Charbonnier, 1989)

Por isso, concluiu que o romance nasceu do mito, e se reduz justamente a uma busca constante pela estrutura.

É, inegavelmente, denso e ambicioso o conceito de romance que aí se desenha. Inclusive pela valorização do tema da “história que termina mal”, que é um fator absolutamente central na pesquisa contemporânea sobre a essência do romance. Desde Lukács esta idéia esteve ligada à natureza da narrativa romanesca enquanto

mediação dialética entre a epopéia – cujo herói vive na perfeita comunhão com a sociedade – e a tragédia – onde o herói se opõe à sociedade. O romance é, portanto, a síntese dessas duas formas nisso em que ele nos aponta “a solidão dentro da sociedade”; mas, ao mesmo tempo, pelo fato mesmo de que os procura, partilha com o grupo a carência desses valores.

Da mesma forma, de acordo com as observações de Lévi-Strauss, o verdadeiro romancista narra uma busca que denuncia, de maneira consoante com sua natureza, a ordem existencial da sociedade – a mesma sociedade que o folhetim se apressa por justificar. Com isso, vemos que a literatura – em particular, em suas expressões modernas – pode largamente se apresentar como uma forma de caça à estrutura e à significação, as mesmas que o crepúsculo de uma mitopoética primitiva parecia destinar à morte definitiva. Neste sentido, a literatura está em luta contra o próprio espírito da civilização – através deste meio, ela se esforça em superar o maior problema que atingiu a arte, justamente a recorrentemente mencionada “perda ou o enfraquecimento do significado” (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989).

Através da análise desta questão do romance, Lévi-Strauss, admite neste momento uma constatação tida por ele como banal, houve uma tomada de consciência de que estaríamos cansados de ouvir música como sempre fizemos, de ver a pintura como a víamos cotidianamente e de ler livros que são construídos da forma que temos o hábito de os ler . Disso decorre uma espécie de tensão classificada por ele de um tanto “malsã”, exatamente por ser muito consciente, que resulta das

muitas experimentações, de uma vontade de descobrir algo, ao mesmo tempo em que grandes perturbações desse gênero, se fecundas, produzem-se a um nível muito menos consciente que no momento atual, onde, segundo seu ponto de vista, se tenta a qualquer custo, e de maneira insistente, inventar novas formas. Esse fenômeno mesmo, e sua força, parece, para Lévi-Strauss, ser signo de uma crise.

Para melhor refletir sobre a gravidade desta crise, o autor explica que a arte nem sempre representou um papel tão importante nas sociedades humanas; conhecemos algumas que têm uma grande riqueza artística e outras que são extremamente pobres nesse aspecto. Ele chama atenção para uma lacuna em uma de suas afirmações anteriores, e que permitirá ampliar o problema. Ele havia afirmado que havia, em toda criação estética, uma espécie de disparidade entre os meios técnicos à disposição do artista e a resistência do processo de criação e que essa disparidade, maior ou menor de acordo com cada contexto, mas sempre presente, impunha à arte uma função essencialmente significativa. Quando não se pode obter um “fac-similado” do modelo, termina-se por significá-lo. Ele ressalta também que essa disparidade não diz respeito somente aos meios. Pode haver insuficiência de meios, e essa situação é comum às artes ditas primitivas no sentido mais amplo, isto é, os primitivos italianos, assim como os povos primitivos; ou poderia haver o que ele chama de um “excesso de objeto” (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989), e isso, ele diz, o surpreende nas artes dos povos primitivos, dos quais não podemos dizer que seja sempre por causa de uma insuficiência técnica que a função significativa aparece, pois ele ressalta haver populações que chamamos de primitivas que chegaram a um

extraordinário domínio técnico de seus procedimentos de criação – tais como a cerâmica e a tecelagem dos Incas, que demonstram uma maestria técnica excepcional – e no entanto seu estilo não se volta à intensificação do figurativismo. Mas sempre há, segundo ele, nestes povos chamados primitivos, este excesso de objeto que recria essa distância, e que é relacionado com o fato de que o universo no qual vivem esses povos é um largamente sobrenatural; estes povos concebem o mundo como sobrenatural.

A concepção de mundo dos povos chamados primitivos é ainda, segundo Lévi – Strauss, largamente sobrenatural. E sendo sobrenatural, é, conseqüentemente, irrepresentável por definição, pois é impossível fornecer o “fac-similado” e o modelo. Assim, seja por falta ou seja por excesso, o modelo excede à sua imagem, e as exigências da arte transbordam sempre os meios do artista. Assim, se a arte dos primitivos não é figurativa, é devido a este excesso de objeto. Parece-lhe, assim, haver algo de muito inquietante para o futuro da arte na evolução de nossas sociedades contemporâneas: pois graças ao conhecimento científico, conseguimos “reduzir” os objetos a um ponto bem considerável.

Por isso, tudo o que é possível de ser apreendido dos objetos pelo conhecimento científico, é ao mesmo tempo retirado, roubado à apreensão estética. E se a função significativa nasceu de uma disparidade, ela termina agravada pela condição presente na arte contemporânea de só termos um sistema de signos, mas

“fora da linguagem”, por não ser uma criação coletiva, e sim uma criação de um indivíduo, que se encontra ainda propenso a mudá-la com frequência.

Lévi-Strauss afirma que a obra de arte é um signo do objeto, e não sua reprodução literal e sendo a obra de arte um signo e não uma reprodução, manifesta ela algo que não tinha sido imediatamente dado à percepção primeira que temos do objeto, que é justamente sua estrutura, pois o caráter da linguagem específica da arte é que sempre existe uma “homologia muito profunda entre a estrutura do significado e a estrutura do significante”. Para exemplificar este ponto, o autor recorre a um outro importante movimento que não havia ainda sido citado, o surrealismo. Tendo em mãos o exemplo do ato surrealista de ter em vista um objeto para fazer dele uma obra de arte – uma cadeira, por exemplo, perdendo a função de cadeira e se tornando um objeto, estaria realizando essa coincidência ? Esta lhe parece possível, uma vez que a obra de arte, significando o objeto, consegue elaborar uma estrutura de significação que tem uma relação com a própria estrutura do objeto. O autor busca também o exemplo do *ready made*, no qual não é cada objeto em si que é uma obra de arte e sim, alguns arranjos, algumas dadas disposições e aproximações entre os objetos. Da mesma forma que ocorre com as palavras da linguagem: em si mesmas têm um sentido muito tênue, vazio até, só adquirindo real sentido dentro de um contexto, e só adquirindo a palavra seu pleno sentido no interior de uma frase. De maneira análoga, nos *ready made*, são as “frases” que fazem sentido, as frases constituídas dos objetos que têm um sentido e não o objeto sozinho, em si. É um objeto em um contexto de objetos.

Os cortes no interior das sociedades modernas, cortes que podem ser facilmente identificados em nossa sociedade, podem também ser encontradas com tamanha recorrência nas sociedades que são o objeto de estudo do antropólogo? E não estariam estes cortes apenas disfarçando, maculando uma outra questão, maior e mais profunda, que é a questão econômica – retomando a questão estrutura x super estrutura ? E o econômico, está ou não inserido na cultura? Lévi-Strauss nos avisa de nossa precipitação ao dizer não existir e nem ser possível, a priori, a existência de uma resposta que abarque todas as sociedades ditas primitivas, que se aplique assim à totalidade das sociedades tomadas como objeto de estudo. Em relação a este corte, no que diz respeito às nossas sociedades, isto se deve menos ao fato de que, nestas, não são os mesmos indivíduos se dedicando a diferentes sociedades e mais ao fato de que existe uma clara ausência de contatos pessoais entre si.

Mais uma vez exemplificando com comparações com as sociedades ditas primitivas, ele mostra que, em uma sociedade indígena, o feiticeiro muitas vezes é, sim, um especialista, mas ainda assim, socializa com o resto de seu grupo, frequenta seus vizinhos, os encontra diariamente, está plenamente inserido no cotidiano de sua sociedade. Os demais sabem que ele é um feiticeiro e que, assim o sendo, é visto como dono de um saber transcendente, mas não há em relação a este fato um elemento de estranheza ou qualquer ausência de naturalidade. Em compensação, o mesmo não ocorre em nossa sociedade, dizendo ele que lhe parece bastante raro que

um operário da Renault tenha oportunidades, ainda que infreqüentes, de conhecer e ter um contato medianamente próximo com um compositor ou um pintor.

Lévi-Strauss reafirma o peso de haver, em nossas sociedades, uma maior densidade populacional relacionada à divisão do trabalho e a maior especialização, tornando mais difícil este contato. Porém, problematizando a questão do corte no interior do grupo, Lévi-Strauss questiona, se caso o contato entre os diferentes grupos de nossa sociedade fosse facilitado, se tal problema se extinguiria. Conclui que não, afirmando que mesmo em sociedades muito menores, compostas de algumas centenas de milhares de indivíduos, e onde estes contatos pessoais são muito mais naturais e corriqueiros, existem entre os indivíduos cortes, não estabelecidos pelos saberes esotéricos (como poderia ser o caso numa sociedade dita primitiva), mas por especialidades. Além disso, existem casos onde não é possível traçar uma nítida linha divisória entre os dois, pois uma mulher que fosse uma ceramista notável, por exemplo, só seria considerada como tal em razão de um certo número de afinidades com o mundo sobrenatural e dos poderes mágicos que, portanto, deteria.

Daí que nas sociedades ditas primitivas, a arte seja aceita e totalmente incorporada à vida do grupo, e aponta como causa desta presença nas sociedades primitivas (e ausência na nossa) a relação que se acha na base de nossa concepção moderna da atividade artística, esta relação entre criador, de um lado, e espectador ou ouvinte, de outro. Essa relação, ressalta o autor novamente, só existe nas sociedades primitivas de forma muito excepcional, e ele crê que a razão para tanto seja que,

nestes grupos, a função da arte é outra. O papel de signo da obra de arte parece ser, nestes casos, mais proeminente. De toda forma, corresponde de maneira mais precisa à função sociológica reservada à arte em tais sociedades, tornando possível que nestas, a idéia da arte como linguagem encontre a possibilidade de uma realização literal. As escritas pictográficas, seriam um possível exemplo que estaria segundo ele a meio caminho entre a escrita, isto é, a linguagem, e a obra de arte; e sobretudo, poderíamos pensar nessa riqueza simbólica passível de ser distinguida nas obras, não diria ele de todas as populações chamadas primitivas, mas ao menos de um razoável número delas, onde cada objeto, por mais utilitário que seja, é uma espécie de “condensado de símbolos”, acessíveis não somente ao próprio autor mas ao coletivo de usuários, o que não é a situação no caso das nossas sociedades.

Isto significa que há, nas sociedades chamadas de primitivas, uma incorporação veloz, talvez quase imediata, nas inovações artísticas da cultura do grupo. Todavia, esta situação em que a cultura do grupo se apropria rapidamente das inovações artísticas não deve ser confundida com a o que se costuma chamar de arte popular. Há uma diferença, mais de grau que de natureza, pois temos a tendência a acreditar que a arte popular elabora-se no inconsciente coletivo mais profundo, e que as formas sob as quais ela se manifesta remontam a um passado muito longínquo. Para melhor exemplificar esta diferença, Lévi-Strauss cita os motivos em forma de rosa ou rosácea que podem ser observados ainda no mobiliário popular, notadamente na Bretanha e no País Basco, que têm uma origem muito arcaica, uma vez que são encontrados em diversas regiões periféricas da Europa e mesmo da África. Em

contrapartida, a maioria, senão a totalidade, de cantigas populares ou canções infantis ainda populares em nossas sociedades não é legado de um passado distante, e se pode freqüentemente remontar a melodias que estiveram em moda na sociedade parisiense do século XVIII, e que se difundiram em toda a França, descendo dos meios nobres ou burgueses até as camadas populares. Para o autor, atrás disso que chamamos arte popular, há um duplo movimento extremamente complexo; por um lado, há um esforço de conservação e, por outro, de vulgarização ou de popularização de temas que são ou de origem nobre, ou de origens tidas como tais.

Lévi-Strauss elabora uma discussão sobre a relação do etnólogo com a arte; relação tida por ele como fundamental e necessária – o que é natural, sendo ele filho e sobrinho de pintores que desde muito jovem mostrou um ativo interesse nas questões estéticas e visuais, jamais escondendo um olhar estético sobre o mundo. Mas para além de seus gostos e inclinações individuais, ele ressalta que o etnólogo não pode jamais desviar seu interesse da arte, primeiro, porque a arte é uma parte da cultura, e mais do que isso, por uma razão ainda mais precisa: a arte constitui, em mais alto ponto, essa tomada de posse da natureza pela cultura que é o protótipo dos próprios fenômenos que os etnólogos estudam.

Sob este ponto de vista, a arte pode ser considerada uma linguagem, mas não uma linguagem qualquer. Lévi-Strauss nunca perde de vista que o caráter artesanal é o denominador comum de todas as manifestações estéticas, nem que na arte, o artista jamais seja capaz de dominar integralmente os materiais e os procedimentos técnicos

que emprega, pois se ele o fosse, chegaria apenas a uma imitação barata da natureza e haveria assim identidade entre o modelo e a obra de arte, e ocorreria, então, uma reprodução da natureza, e não mais a criação de uma obra propriamente cultural.

Na discussão com Charbonnier, Lévi-Strauss prossegue remetendo ao fato de que nos artigos dos críticos de arte, a palavra “linguagem” é constantemente empregada. Este uso, porém, é, para ele, um uso abusivo, que ele considera bastante comum atualmente. Parece-lhe que, quando o crítico de arte ou o artista fala de linguagem, ele tem grandes chances de querer falar, na verdade, de “mensagem”, e com isso sugerir que o artista se dirige a um espectador ou a um ouvinte. Se de fato, se diz linguagem para não se dizer mensagem, é por que a palavra mensagem se impregna facilmente de uma significação mística, segundo ele, erradamente, pois é usada pelos engenheiros de comunicação de modo preciso e objetivo. Para os artistas em especial, ela parece ser uma palavra messiânica, que acaba, por isso mesmo, por despertar desconfiança nos próprios. Porém, o autor avalia que o uso da palavra linguagem pode não ser perigoso, uma vez que toda arte é linguagem, mas freqüentemente feita ao contrário, e com o objetivo de descobrir uma linguagem ou uma mensagem onde, de fato, não existe nenhuma. Se é verdade que toda arte é linguagem, não é, certamente, no nível do pensamento consciente. O que o autor quer dizer é que todos os meios que estão à disposição do artista são da mesma forma signos, e que a função da obra de arte é significar um objeto, estabelecer uma relação de significação com um objeto.

Lévi-Strauss segue tentando precisar a diferença que convém ser estabelecida entre arte e linguagem, e melhor explicitar a relação entre arte e significação. Sobre o primeiro ponto, argumenta que a linguagem articulada é um sistema de signos arbitrários, sem relação sensível com os objetos que se propõe a significar; enquanto que, no caso da arte, uma relação sensível segue existindo entre o signo e o objeto. E, conseqüentemente, se a arte está, como dito, a meio do caminho entre o objeto e a linguagem, a poesia está, então, a meio caminho entre a linguagem e a arte em sua acepção mais geral, uma vez que a poesia emprega palavras mas, tem a pretensão de significar fora da esfera da lingüística. O poeta então está, para Lévi-Strauss, diante da linguagem como o pintor diante do objeto. A linguagem é para ele sua matéria prima, e é esta que o poeta pretende significar, ficando a poesia situada entre duas fórmulas: a da integração lingüística, e a da desintegração semântica; sendo que as duas são indissolúveis. Trata-se, então, de tomar a linguagem como objeto, e triturar esse objeto para se adicionar ou extrair uma significação suplementar. Tudo depende, ele ressalta, do sentido que é dado às palavras. O que termina por lhe parecer exato que é a expressão artística (seja ela plástica, poética ou musical), aspira a constituir uma linguagem, sem ser exatamente a linguagem articulada propriamente dita.

Após esta breve concentração na poesia, Lévi-Strauss relembra a Charbonnier sua ambígua relação com a pintura abstrata . Avisa que não quer que pareça que tem em relação a esta uma visão totalmente negativa. Diz que ela até pode atraí-lo, agradá-lo, e que ele acha possível que se veja nela grandes atrativos de cor e forma.

Porém, assume ele, que diante de todo e qualquer quadro abstrato, terá sempre a mesma hesitação:

Será que vou pendurar em minha parede, ou encontraria uma satisfação tão grande quanto essa em um pedaço de madeira flutuante ou em uma amostra mineral? Uma placa de malaquita, um bloco de ágata não me proporão motivos mais sutis, colorações mais luminosas e profundas, que nutrirão melhor meus devaneios, excitarão mais meu pensamento? (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989:107)

Dito de outra forma, não é tanto o atrativo dessa pintura que Lévi-Strauss coloca em dúvida, e sim seu caráter significativo – ou seu caráter significante, digamos, pois naturalmente significativa ela o é: da intenção do pintor, da época em que foi executada. Nenhum pintor abstrato, em seu ponto de vista, propôs um sistema ou instituiu um código. Parece-lhe que cada um tenta elaborar seu código e transformá-lo à medida que pinta, e de um quadro a outro. Assim, o grande perigo para a arte lhe parece ser duplo. O primeiro perigo é que, em lugar de uma linguagem, a arte seja uma pseudolinguagem, uma caricatura de linguagem, um simulacro, um tipo de “jogo infantil sobre o tema da linguagem”, e que não atinja à significação. Já o segundo perigo é que se torne, por completo, uma linguagem, do mesmo tipo que a

linguagem articulada, sendo apenas exceção o material mesmo que utiliza, pois neste caso poderá sem dúvida significar, mas por outro lado, acabará por não mais trazer com ele a emoção propriamente estética. É importante ressaltar que o que ele chama de emoção estética é a maneira pela qual reagimos, quando um objeto “não-significado encontra-se promovido a um papel de significação” (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989). Mesmo o modo da transposição estética – ou promoção estética – consiste em levar ao plano do significante alguma coisa que não existe neste modo ou nesta forma em seu estado bruto.

Conseqüentemente, o autor posiciona-se em relação à situação do artista neste cenário. Para ele, o artista é alguém que ambiciona antes o objeto que a própria linguagem. Ele se encontra em face de um objeto, diante do qual há uma extração, uma aspiração, que faz esse objeto deixar de ser um objeto da natureza para tornar-se objeto da cultura. E é nesse sentido que o tipo mesmo de fenômeno pelo qual se interessa o etnólogo – a relação e a passagem da natureza para a cultura – encontra na arte uma manifestação privilegiada.

Esta promoção de um objeto ao status de signo, quando bem sucedida, deve fazer aparecer certas propriedades fundamentais que são ao mesmo tempo comuns ao signo e ao objeto, uma estrutura que é manifesta no signo, e que está habitualmente dissimulada no objeto mas que, por causa de sua representação plástica ou poética, aparece bruscamente e permite, aliás, a passagem para todas as outras espécies de objetos. Há um duplo movimento, uma aspiração da natureza à cultura, ou seja, do

objeto para o signo e a linguagem; havendo também um segundo movimento que, através desta expressão lingüística, permite descobrir ou perceber propriedades normalmente dissimuladas do objeto, e que a ele são comuns com a estrutura e também com o próprio modo de funcionamento do espírito humano, ressaltando ele que só há arte quando o segundo movimento é realizado. E é justamente aqui que a pintura abstrata falha, segundo Lévi-Strauss. Ele admite que ela pode encantá-lo, agradá-lo, mas ele continua se enxergando como vítima de seu lado decorativo, faltando a ela, a seu ver, o atributo essencial da obra de arte, que é justamente fornecer uma realidade de ordem semântica.

Ao ser questionado diretamente por Charbonnier em uma das “*Entrevistas*” (1989) se devido ao fato de faltar à pintura abstrata este atributo de fornecer uma realidade de ordem semântica, ela poderia chegar a ponto de não ser sequer considerada uma expressão artística, Lévi-Strauss pede cautela. Diz que seria um péssimo etnólogo se, ao responder uma questão como esta, não tivesse em mente o fato que pertence a uma dada geração criada sob alguns referenciais, e que, em seu esforço para uma justificativa racionalizante, não falará em repugnância, mas sim em indiferença para com a pintura abstrata, e que lhe opõe uma certa tentativa de racionalizar uma atitude histórica; a de alguns homens de sua geração ou de seu meio em face de algo que não existia na época em que eram jovens e começaram a moldar sua formação. Por isso, confessa que a fervorosa paixão que sentia pelo cubismo em sua adolescência não repousava somente em uma ligação honesta e direta que sentia entre os quadros que via e si mesmo. Esta paixão era também despertada pela

oportunidade que ela lhe dava de se opor aos mais velhos e de separar-se deles – o que lhe parece ser bastante natural, uma vez que “em todo fenômeno de linguagem não há somente comunicação, há também um esforço para elaborar modos de comunicação privilegiados que pertencem a tal ou tal grupo, geração ou meio”, e por isso mesmo não podemos “de forma alguma fazer abstração do grupo quando tentamos compreender nossas predileções por tal ou tal modo de expressão artística”. (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989).

Ainda na questão da linguagem, fazendo uma breve comparação entre a pintura abstrata e a poesia, o autor afirma que quando pensa na obra poética e nos procedimentos de criação que lhe são próprios, não são imagens ou aspirações metafísicas ou filosóficas que lhe vem à mente. Diz que vê o poeta muito mais como o químico ao tentar fazer a síntese das grandes moléculas. Trata-se, diz ele, de criar enormes seres lingüísticos, objetos compactos, cujos materiais já são de natureza lingüística: uma espécie de metalinguagem, retirando-se do prefixo “meta” qualquer conotação metafísica. Isso não pode, porém, ser transposto para o terreno da pintura. Não poderíamos dizer que, do seu modo o pintor, procura grandes moléculas no terreno das formas e das cores, uma vez que os materiais de que o poeta se serve já são dotados de significação. As palavras, ou grupos de palavras, já vêm dotadas de sentido e, ao combiná-los, o poeta tenta justamente desviar do sentido, re-moldá-lo ou enriquecê-lo, ao mesmo tempo em que os materiais dos quais se serve o pintor abstrato, que são toques de cores, a partir do momento em que não têm mais qualquer relação expressa com o real, não são elementos que possuam, *per si*, uma

significação. Por isso sua relação distante com a pintura abstrata: ele assume que poderia até eventualmente gostar dela, mas jamais consegue ir além de seu lado puramente decorativo, falhando na ausência do dito atributo essencial da arte – fornecer uma realidade de ordem semântica.

Lévi-Strauss ressalta, também, que a pintura abstrata se inscreve como uma continuidade na história da pintura. Poderíamos, portanto, nesse ponto, ser levados a pensar que, por sua própria existência, ela responde a alguma lei interna da própria história da pintura. Sob este aspecto, talvez seja condenável reprová-la, uma vez que ela seria apenas a seqüência natural dos esforços de Michelangelo e Rafael. Para Lévi-Strauss, esta última afirmação não deixa de ser verdade. Mas não é esta a questão – que seria saber se a evolução da arte pictórica, a partir de alguns séculos, é uma construção ou uma desconstrução progressiva e se, presentemente – lembrando que estas reflexões de Lévi-Strauss datam da segunda metade da década de 60 do século passado – não estaríamos assistindo a seu momento derradeiro, sua última fase nesse processo de destruição.

Perante esta possibilidade de total e completa destruição da pintura culminando na sua própria inexistência, Lévi-Strauss retoma seus “direitos de etnólogo” e lembra-nos que a pintura não é um “modo constante da cultura”, uma sociedade poderia – e pode – perfeitamente existir sem arte pictórica. Por isso, seria possível conceber-se que depois da arte abstrata não haja mais pintura. Haveria, ao invés desta, um completo desligamento, enunciando uma era apictórica. Para o autor,

não seria possível já termos idéia do que se produzirá amanhã neste terreno, e não acredita ser possível qualquer previsão neste sentido. Poderia ser uma desagregação, uma desintegração da arte pictórica que precederia seu inevitável desaparecimento; assim como poderia ser uma nova partida que prepararia essa espécie de “Idade Média onde nos encontramos atualmente”. Lévi-Strauss percebe nas pesquisas e especulações dos pintores abstratos alguns aspectos que se mostram de forma semelhante a alguns modos de pensamentos medievais – entre os quais, “este esforço para uma gnose, isto é, para um saber que transcende a ciência, na direção de uma linguagem que seja uma paralinguagem” (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989).

De acordo com a época histórica, a arte se encontra numa posição de maior ou menor hostilidade em relação ao mundo exterior. Para os artistas da Renascença, segundo Lévi-Strauss, se a pintura foi sem dúvida um modo de conhecimento, ela foi também e concomitantemente um meio de posse, e não devemos esquecer, ele lembra, quando pensamos na pintura dessa época, que ela só foi possível graças às infindáveis fortunas que se estabeleceram em Florença e em outras partes, e que os pintores foram, para estes ricos negociantes italianos que os patrocinavam, instrumentos através dos quais aqueles tomavam posse de tudo o que pudesse existir de belo e desejável no mundo.

Lévi-Strauss pede, posteriormente, que deixamos de lado o fundo da tese. Assim o fazendo, poderíamos admitir que o papel da arte na sociedade não é simplesmente proporcionar ao consumidor uma gratificação sensível. A arte é

também, segundo ele, e como já me foi previamente mencionado aqui, um guia, um meio de instrução, ele chega a dizer “quase de aprendizado da realidade ambiente”. Para melhor ilustrar esta idéia, retoma suas posições sobre o quadro impressionista. Relembra que, para ele, os quadros impressionistas não implicam só uma transformação e uma revolução da técnica pictórica e da forma de olhar. Eles implicam também, e trazem consigo, uma revolução temática, uma revolução no objeto da pintura, que já formulou anteriormente da seguinte maneira: os pintores clássicos, e mesmo os românticos, só se interessavam pelas paisagens nobres e grandiosas. Era preciso haver montanhas, árvores majestosas, etc. Por sua vez, o impressionismo contenta-se com bem menos: um campo, casinhas, algumas poucas árvores murchas... E essa modéstia na escolha do objeto não pode, para ele, “ser dissociada do interesse que prende igualmente o pintor impressionista ao aspecto fugidio das coisas, interesse que reproduz, na ordem do tempo, o que acabei de notar na ordem do espaço” (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989: 123).

Por isso, para Lévi- Strauss, qualquer que seja o tamanho da admiração que muitos de nós tenhamos pelos impressionistas, não julga fazer-lhes uma injúria ao afirmar que aquela é, apesar de tudo, uma pintura de uma sociedade que está ainda começando a aprender que deve renunciar a muitas coisas; coisas estas às quais as épocas anteriores ainda tinham direito. E o que ele chama de “esse enobrecimento, esse advento à dignidade pictorial de paisagens de subúrbio” pode ser explicado não apenas pela sua beleza, mas sobretudo porque aquelas grandes paisagens que

inspiraram Poussin, por exemplo, são cada vez mais raras de serem encontradas no século XIX, sendo que muito em breve deixarão de existir, uma vez que a civilização as está destruindo em toda parte, e ao final restará somente o fato de que ela deverá aprender a se acostumar com prazeres mais módicos.

Estes fatores se agregam para culminar no que Lévi-Strauss chama – e que já havia sido brevemente mencionado alguns parágrafos acima – de um total declínio da arte. Lévi-Strauss afirma haver sociedades nas quais existe uma total ausência da forma de expressão pictórica, afirmando que podemos estar vivenciando os últimos momentos do estilo em nossa sociedade, sendo este momento final representado justamente pela pintura abstrata. Mediante este declínio completo da arte, Lévi-Strauss afirma que o que temos hoje é somente “a forma (vazia) de uma arte, capaz apenas de oferecer a ilusão de que ainda há arte” (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989). Esse senso de degradação também se faz presente nas artes não figurativas.

Na arte verbal, como já analisamos parágrafos acima, à medida que passamos do mito à fábula e da fábula à literatura, a narrativa sofre uma “degradação da estrutura para a serialidade”, sendo o romance-folhetim o nível mais baixo dessa cadeia de degradação. Porém, Lévi-Strauss confia ao bom romance, o verdadeiro romance, o romance de “linhagem proustiana” a tentativa heróica (segundo o próprio) de buscar desesperadamente a estrutura através de fragmentos de experiências simbólicas – fazendo disso, como vimos anteriormente, do romance um herdeiro talvez indireto do mito. A música também não é poupada, tendo Lévi-Strauss, pela

música moderna uma declarada “cordial aversão”. A música serial é, para ele, outro exemplo de degradação, sendo os compositores seriais comparados à estrutura rapsódica do romance, uma degradação, como já foi visto acima, do mito e da fábula. A música pós-stravinskiana, segundo ele, concentra-se muito no reforço da grade cultural; como consequência, priva-se da não menos vital parte dos nossos ritmos corpóreos; e desde Schoenberg, a música ignora a “âncora natural” do seu próprio encantamento e glória: por ser literalmente muito artificial, destrói a sutil interação entre natureza e cultura, corpo e intelecto, onde repousa a força e o deleite da música tonal.

Já foi visto que segundo Lévi-Strauss, o “pecado capital” da arte na civilização mecânica é o enfraquecimento da significação. Esta é sua verdadeira carência estética, já que sua outra “desgraça”, a perda de função coletiva, é, como já foi mencionado, menos um problema de estética – e de superestrutura – que um problema de condição social – e, portanto, de estrutura. Logo, o enfraquecimento da significação não é outra coisa senão o reflexo da “possessividade sobre o objeto”, ela própria fruto da “concupiscência mágica” na qual o homem moderno afundou toda e qualquer lembrança de transcendência do universo. Somos levados a concluir, portanto, que este figurativismo extremo, essa possessividade furiosa e faminta, não significa sob hipótese alguma, aos olhos de Lévi-Strauss, uma abertura da obra sob o objeto. Este “figurativismo possessivo” é, antes e acima de qualquer outra coisa, a materialização de um desvanecimento radical do mundo, transformado em simplória manipulabilidade, desprendido de qualquer verdadeira significação. O figurativismo,

lembramo-nos, nasce justamente do esquecimento do “excesso de objeto”, e de maneira lógica e inversa, nutre-se justamente de seu oposto: da falta de objeto. É justamente por isso que encarna o enfraquecimento do sentido: porque a arte da possessividade tecnológica frente ao universo não é senão a arte do homem fechado em si mesmo, cegamente rebelado e desencadeado contra qualquer traço de objetividade substancial.

Ao fazer esta descrição tão rica, minuciosa e detalhada das características da arte de nosso tempo, Lévi-Strauss faz um claro esforço para se manter tão neutro quanto possível. Porém, seria difícil não notar, não perceber, que esta avaliação, este diagnóstico, contém um juízo negativo tanto sobre o fato semântico da nova situação da arte – o enfraquecimento da significação – como sobre sua mola “sociológica” – a individualização. Por outro lado, se faz urgentemente necessário lembrar que Lévi-Strauss, de acordo com o princípio canônico de sua concepção da arte, segundo a qual esta se estrutura a meio do caminho entre o objeto e a linguagem, une a significação às próprias qualidades estruturais da obra. Toda obra verdadeiramente significativa é um produto bem construído e estruturado. A força desta estruturação é o suporte mesmo da significação da obra. Por isso, em “*A Estética de Lévi-Strauss*”, Merquior (1975) diz que atribuir a censura de Lévi-Strauss a um suposto conservadorismo lhe parece uma atitude que deriva da mais pura hipocrisia, e até do esnobismo, uma vez que ela viria simplesmente a negligenciar a existência de uma problemática categorizada por ele de “aguda”: a da autenticidade da arte contemporânea, no instante mesmo em que sua aceitação sem

reservas pela civilização aumenta de uma maneira inquietante, segundo seus parâmetros, a verossimilhança da tese de Max Ernst, segundo a qual o abstracionismo não é senão “um evasãoismo saudado com alegria pela alienação contemporânea”.

Concordemos ou não com ele, esta é uma densa proposta muitíssimo coerente e bem acabada internamente. E lembremos que Lévi-Strauss não foi o primeiro nem o único a falar em degradação da arte, fim da arte, e a apontar temas e diagnósticos semelhantes. No capítulo seguinte, proponho uma análise de algumas das principais teorias que permeiam o debate sobre a arte desde Hegel que dialogam com as idéias de Lévi-Strauss, e que prepararão o campo para a análise da arte conceitual à luz deste conceitos lévi-straussianos.

Cap. 2 – As teorias da arte

No capítulo anterior analisamos a teoria da arte de Lévi-Strauss e suas implicações no entendimento da arte ocidental. Neste capítulo, proponho uma análise de algumas teorias de base para o entendimento da mesma questão, e que não apenas dialogam com as idéias propostas por Lévi-Strauss como servirão de fundamento para o debate contemporâneo acerca da arte; servindo de ponte e guia para a reflexão em torno da arte pop e da arte conceitual. A questão remonta a Hegel, a quem posteriormente vão se remeter Heidegger, Benjamin e Danto. Hegel (admirador devoto de Rousseau, como Lévi-Strauss) levanta a questão da perda da centralidade da arte relacionando-a ao acontecer da verdade para o homem. Os dias da glória da arte são, para ele, coisa do passado, situando, por sua vez, o início do fim no romantismo. Mas, comecemos do início. Hegel detectou a progressiva independência histórica da obra de arte, quanto ao seu valor de exposição, em detrimento de seu valor de culto. Percebe com isso que quanto mais a obra se serve à visibilidade e exposição, mais ela se esvazia de seu caráter de culto, ponto que será reconhecido e retrabalhado por Benjamin (mas, não devemos nos apressar – ambos enxergam o enfraquecimento da obra de arte, mas as razões para tal e a forma como tal é percebido difere em ambos os pensadores – até pela filiação assumidamente marxista de Benjamin).

2.1 - Hegel

Hegel pensa a arte a partir de um referencial idealista e histórico – o que servirá de ponto de partida para o fim da arte de Danto – sendo sua estética uma estética de contemplação, apreciada sob o referencial da representação, lembrando que ele desconsidera o belo natural. Para Hegel, a arte, tanto quanto a filosofia e a religião, é uma das *formas* do espírito absoluto, e a impossibilidade da obra de arte em contexto moderno se dá devido ao percurso percorrido pelo espírito. Neste caminho trilhado pelo espírito, este passou por três épocas da arte: a arte simbólica (primitiva, não ocidental, a arte simbólica de Hegel tem muito a ver com a idéia de Lévi-Strauss de que o primitivo não podendo representar o objeto, o significa), a arte clássica, e a arte romântica. Sendo a arte simbólica a mais desprovida de espírito, fazendo uma espécie de evolucionismo da relação arte / espírito, Hegel traça um paralelo com o caminho do espírito em termos de arte, religião e filosofia. A arte mais perfeita seria a clássica, pois seria a que melhor uniu matéria e espírito (em uma busca por equilíbrio que lembra alguns aspectos das idéias de Lévi-Strauss relacionadas anteriormente). A partir do romantismo, esta conta se desequilibra com um “excesso de espírito” desprovido de matéria e para o espírito, diz Hegel, há coisas melhores que a arte, como a religião e a filosofia – e inclusive, ao hierarquizar as artes, coloca a poesia no topo de sua ordem por ela ser, justamente, quase filosofia; sendo a filosofia o momento quando o espírito abocanha o sensível.

Logo, não se deve entender o fim da arte em Hegel como um processo de declínio, como se o romantismo representasse uma decadência em relação à arte clássica. As três etapas da arte são etapas do desenvolvimento do espírito, e portanto, fazem parte de uma trajetória ascendente. Neste processo de desenvolvimento dialético do espírito, a arte é atravessada por uma linha ascendente que não visa a sua transformação e cristalização em objeto autônomo, mas sim a algo bem diferente. Sua inserção no processo espiritual vai, de abstração a abstração, conduzi-la a uma eventual e total perda; ela é espreitada pela religião que deseja sua morte, totalmente consumada na fase final de fusão com o universal singular: o saber absoluto. A arte se ajusta entre a moralidade subjetiva-objetiva (desenvolvida como via pública e estrutura de Estado) e a religião, em cuja direção ela segue e que a coroa, religião por sua vez reintroduzida na filosofia.

Primeiro degrau da filosofia do espírito- que, aqui, triunfa da separação entre exterioridade e interioridade e se apresenta como a reconciliação entre a natureza finita e a liberdade infinita do pensamento- a arte é o elo intermediário que apresenta essa conciliação sob um aspecto sensível. Esse momento deverá, por sua vez, ser também ele ultrapassado, na direção de um pensamento que se pensará por si, sem ter necessidade de se mostrar sob uma forma sensível: será o saber absoluto, do qual a arte ainda está bem longe.

Sendo a arte submetida à idéia, e estando o ideal de arte fora dela mesma, uma teoria da arte não pode, conseqüentemente, encontrar-se afastada do conjunto de uma

filosofia, estando ligada a ela por seu começo (o que a tornou possível) e por seu fim (o objetivo para o qual se dirige), e não pode ser compreendida fora do projeto geral. Portanto, a arte não é analisada por si própria, mas somente na qualidade de elo intermediário tornado necessário devido à estrutura do conjunto.

Assim, trata-se portanto de uma paisagem, de um horizonte em dentro ao qual se pode “enquadrar” e analisar um fragmento, como se faria com o detalhe de um afresco- detalhe que não teria sentido se não em relação à totalidade. Então se a arte é entendida como momento, como fagulha efêmera carregado pelo movimento de sua dissolução inevitável e, mais que isso, necessária, o que ela produz na passagem- as obras de arte- também pode ser detalhado, enquadrado e analisado numa mesma perspectiva, revezando – se como que pressentindo de um desaparecimento, cada momento se apagando para ceder sua luz ao seguinte.

Hegel se dedica, assim, a uma análise bem detalhada desses “momentos da arte”, apresentados pelos períodos históricos e distribuídos ao longo de uma linha temporal continua desde a pré - história (ou algum momento próximo) ate o limite previsto para seu desaparecimento. Do Egito antigo ao século XIX, passando pela Índia, Grécia, Holanda, Itália, França, a tal percurso correspondem, respectivamente, diferentes artes: arquitetura, escultura, pintura, musica, poesia, numa cadeia coincidente. Curiosamente, a arte caminha no espaço geográfico e na temporalidade com o mesmo passo, sempre com a mesma e constante pressa de extinguir a si mesma, enquanto brilham fugazmente, e de maneira igualmente fugaz, desaparecem

os diversos gêneros ou categorias das Belas-Artes, a música e a poesia, sendo que , como já foi percebido, o nascimento e a morte de cada um desses gêneros, correspondentes a um período histórico, produzem-se e reproduzem-se sem que tenham sido causados por uma atividade específica dos sujeitos (os artistas), mas por que tais nascimentos e mortes são ensejados pela determinação superior que rege a história - tanto a da arte quanto a do mundo: o espírito.

Seguindo esta linha, vemos a arquitetura- cujos berços são a Pérsia, a Índia e o Egito- nascer de uma indistinção entre fundo e forma, alma e corpo, conceito e realidade, depois passar por um período em que a diferenciação vem à tona e se representa sob a forma de símbolo. Ela eventualmente cederá seu espaço à escultura- momento dito “clássico”, cujo local é a Grécia antiga- que libera a figura da massa indistinta da arquitetura para afirmar a individualidade espiritual encarnada em um corpo. Finalmente vem a pintura, na qual o princípio de subjetividade triunfa, a representação se torna independente da espacialidade, chegando até a ponto de negá-la, servindo-se apenas da superfície e da tonalidade para expressar os sentimentos de uma interioridade totalmente espiritual.

O romantismo alcançará seu ápice com a música e a poesia: ambas abolem o peso imóvel da figura pintada “ao recusar-lhe toda possibilidade de existência permanente”. Libertando-se do visível e se entregando à vibração contínua dos sons, é um órgão de sentido muito mais etéreo que é solicitado, o ouvido, um órgão de sentido teórico. Com isso, à medida que a abstração avança, as fronteiras geográficas

se alargam, a poesia passa a não ter mais país, ficando finalmente pronta para a viagem através do universal. Logo os fragmentos- de espaço e de tempo, de gêneros e de categorias- serão reunidos para se finalmente se fundirem no interior da unidade do único sujeito que tem valor, aquele que responsável por todo este trabalho que levou a este ponto: o sujeito universal absoluto.

É na arte clássica que é realizada a máxima integração entre o espírito e o sensível, produzindo uma unidade indivisa, característica da forma clássica. Para Hegel toda arte busca transformar o espírito numa forma sensível, e seria a arte clássica que teria alcançado o ponto mais alto dessa transformação. “A forma de arte clássica, de fato alcançou o ponto mais alto que a sensibilização da arte foi capaz de alcançar” (Hegel, 93-4). Mas se não é um declínio como se deve entender a transformação representada pelo romantismo? Como disse acima, a forma da arte romântica se manifesta, para Hegel, em sua plenitude na poesia. Esta submeteria o elemento sensível ao espírito de um modo muito efetivo e radical do que qualquer outra arte o faria, na medida em que o elemento sensível que esta arte submete ao espírito são sons, que formam palavras capazes de expressar o pensamento. Assim, a

arte poética é a arte universal do espírito tornado livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior e sensível para sua representação, que se anuncia apenas no espaço e no tempo interiores das representações e sentimentos (Hegel, 102).

Mas se arte poética do romantismo expressa essa liberdade do espírito, e se toda arte é corresponde a uma etapa da jornada do desenvolvimento do espírito, a arte permanece uma forma de intuição sensível do espírito, ainda que no romantismo o espírito exceda em muito o elemento sensível, rompendo o equilíbrio clássico. No romantismo o componente espiritual, a dimensão de pensamento e reflexão da arte excede o componente sensível. Para Hegel o livre pensar seria a forma mais pura do saber, este livre pensar se encontra no domínio da filosofia, outra forma do espírito absoluto, tal como a arte. Aqui está a idéia de declínio da arte como entendida por Hegel, em seu desenvolvimento a arte se aproxima cada vez mais do pensamento, e neste sentido é superada pela filosofia, a forma do espírito absoluta que efetivamente pode lidar com o pensamento para além do sensível. O desequilíbrio do romantismo em relação ao clássico, indica que a arte num certo sentido é superada pela filosofia.

Logo, isso não significa que Hegel esteja postulando qualquer movimento de retorno ou de volta ao passado, ou mesmo lamentando esta impossibilidade da arte. A situação da arte para Hegel deve ser entendida dentro de sua perspectiva do desenvolvimento do espírito como um todo, e não entendida, explicada ou apreciada por elementos exteriores ao ser humano ou algo dado empírico do homem histórico no mundo, como a análise mais técnica de Benjamin permite. Ao fazer das manifestações da arte fenômenos ligados à história e que tornam visível o sentido desta, Hegel propõe uma visão sintomática, onde cada período da arte é entendido como sintoma da vida continua do espírito que, se revelando através delas, indica seu próprio estado de desenvolvimento. Apesar desta visão hegeliana da arte como

sintoma ser em grande parte a mesma que leva tantos teóricos a se perguntarem sobre a morte da arte e sobre o bom funcionamento – e a possibilidade mesma do movimento da arte conceitual, não devemos, por isso, nos deixarmos enganar que Hegel propõe algum movimento de restauração ou retorno ao passado. Pelo contrário. Hegel não convoca nenhum movimento de restauração nem propagandeia nenhuma nostalgia. A arte moderna para ele propositalmente abandona a perspectiva da grande arte, e não pretende mais realizar uma obra universal (em outro ponto de possível aproximação e comparação com Lévi-Strauss; a individualização e impossibilidade de universalidade da arte).

2.2- Heidegger

Heidegger, ao escrever o posfácio de seu célebre e denso “*A origem da obra de arte*”, remete-se diretamente a Hegel. Heidegger conceitua a arte como aquilo que revela, faz vir-à-luz, funda e inaugura o mundo histórico. Remete ao argumento de Hegel de que a última arte com força fundadora foi a arte cristã; a última com poder de inaugurar um “estar no mundo”. Por-se em obra das coisas, ele postula. Heidegger faz, como Lévi-Strauss, uma crítica ao pensamento representativo e à filosofia do sujeito - a mesma filosofia do sujeito que fez Lévi-Strauss decepcionar-se com a filosofia e voltar-se à etnologia. Alias, Heidegger coloca muito claramente que a obra de arte não é uma reprodução do ente (com o que concordaria Lévi-Strauss), e sim que “reprodução da essência geral das coisas”.

Assim, a obra de arte é aquilo que descortina, revela, traz à luz e inaugura, funda e sustenta um novo estar no mundo. Heidegger pergunta se é possível, em nosso mundo, a arte, afirmando que a dicotomia artista / produtor e intérprete / receptor (aquela mesma que Lévi-Strauss disse não ser pertinente na arte primitiva) é típica de um tempo onde já não há mais arte. Heidegger quer superar a oposição sujeito x objeto, e tenta não pensar representativamente. Quer sair da representação pois esta se dá na adequação, momento segundo da verdade, sendo o primeiro a desocultação – sem desocultação não há verdade. Por isso, quer abandonar a representação para chegar ao momento primeiro da verdade; e verdade é desvelamento, é vir a luz. Para o filósofo, a arte que possibilita esta nova possibilidade do ser não é exatamente a que se produz hoje em dia, o que o leva a classificar a produção atual como “produto cultural”, e não mais como arte. O que fazer, se é que há algo a ser feito? Heidegger sugere um caminho não-representativo, sugestão que talvez encontrasse algum eco em Lévi-Strauss – assim como talvez encontrasse alguma ressonância o conceito de Heidegger de “produto cultural” na tal “forma (vazia) de uma arte, capaz apenas de oferecer a ilusão de que ainda há arte” de Lévi-Strauss.

2.3- Benjamin

Se o “produto cultural” pode se relacionar com Lévi-Strauss, ele pode também servir como ponte para as considerações de Benjamin, autor cujos conceitos de “reprodutibilidade” e “perda da aura” serão fundamentais para o entendimento de

dois movimentos a serem analisados posteriormente, a arte pop e, em especial, a arte conceitual. Como já foi dito. Benjamin não escondia sua filiação marxista, o que não o impediu, como já foi dito, de remeter-se também a Hegel. Ainda assim, no prefácio de “*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*”, Benjamin assume a filiação marxista e sua preocupação em investigar a situação da arte em relação ao novo contexto no desenvolvimento das forças de produção, visando a “formulação de exigências revolucionárias na política da arte”, concluindo que se o fascismo provocou a estetização da política, o comunismo a esta responde com a politização da arte.

Devido a esta orientação marxista, Benjamin é levado a responsabilizar em grande parte os meios técnicos e materiais que surgem no fim do século XIX pela transformação do conceito de obra de arte, voltando então sua atenção para os efeitos da técnica no universo artístico. Não há, conseqüentemente, em sua obra, uma reflexão mais abstrata sobre o caráter distintivo da técnica moderna e sobre sua marca característica, focando seu trabalho nas relações entre a sociedade da época com a técnica e seus desdobramentos em especial nos grandes centros urbanos, sendo uma reflexão mais acerca de conseqüências do que de causas, sem jamais perder de vista o lado e as implicações políticas de tais efeitos. Benjamin se aproxima de Hegel ao sustentar que o declínio da arte na era moderna, antes de modificada pelo advento da técnica, teve sua origem na superexposição da arte. Em sua opinião, a elaboração e o aperfeiçoamento do aspecto sensível da arte fez com que o lado espiritual e religioso perdesse força, colocando quase uma oposição entre religião e arte.

Para Benjamin, a arte nos tempos antigos era caracterizada por uma espécie de “aura”, aura esta definida como “um aparecer único de uma distância, por mais perto que ela esteja”. Ele explicita duas formas de imposição desta aura ao espectador – primeiro, nas sociedades tradicionais ou pré-modernas, pelo modo como vinha associada ao ritual ou à experiência religiosa (talvez seja aqui possível a ligação com a arte primitiva das sociedades frias); e posteriormente com o advento da sociedade moderna burguesa, pelo seu valor de distinção social, contribuindo para colocar numa categoria social à parte, superior, aqueles que podem aceder à obra “autêntica” - a tal individualização do comprador mencionado por Lévi-Strauss.

O surgimento e desenvolvimento de formas de arte em que se começa a não mais caber distinguir entre original e cópia traduz-se no fim dessa “aura”, (sendo a forma inicial a fotografia tão rejeitada por Lévi-Strauss) o que liberta a arte para novas possibilidades, tornando o seu acesso mais democrático e permitindo que esta contribua para a já mencionada “politização da estética”, que se posiciona em situação contrária e segue em direção oposta a também anteriormente citada “estetização da política” típica dos movimentos fascistas e totalitários que surgiam e se colocavam como hegemônicos no cenário político europeu na exata época em que Benjamin escreve esta obra.

2.4 - Adorno

Posição menos otimista tem seu amigo da Escola de Frankfurt, Adorno. Grande parte da obra deste, toda mais cinzenta e pessimista, se baseia em uma crítica à sociedade de mercado. A civilização técnica, surgida do espírito do Iluminismo e do seu conceito de razão, não representa mais do que um domínio racional sobre a natureza, que contribui e acarreta, por sua vez, conseqüentemente um domínio (irracional) sobre o homem; os diferentes fenômenos de barbárie moderna (cita o fascismo e o nazismo que matou seu colega Benjamin) não seriam outra coisa que exemplos, e provavelmente os mais extremados, desta atitude autoritária de domínio sobre o outro. Neste contexto aparece também para ele a questão da arte e da indústria cultural, sobre a qual sua opinião difere da de Benjamin.

Segundo a análise feita por Adorno, toda reprodução contribui para a perda de identidade da originalidade e está à disposição de uma elite que manipula aqueles que não possuem acesso aos originais – graças aos recortes, mencionados por Lévi-Strauss, dentro do grupo que individualizam a recepção – através de cópias feitas em série. Reaparece aqui a fotografia, exemplo também por ele usado, mas a lembrança da pop art também se oferece como evidente – conferindo a todas as cópias uma característica mercadológica, portanto, massificante, e massificada, não ocorrendo a democratização nem a “tomada de consciência” postuladas por Benjamin.

2.5 - Danto

Se Benjamin e Adorno usavam Hegel e se apropriavam de sua idéia de fim da arte e aproveitavam para adicionar doses de politização, Danto se manteve mais fiel à fonte primária, assumindo que entende por “fim da arte” exatamente o que havia sido anunciado por Hegel. Assim como o primeiro, Danto admite que fim da arte não é o fim das obras de arte ou o fim da existência dos artistas. É o fim de um tipo de arte que pode ser entendido através da história da arte, que agrupa estilos, escolas, relaciona movimentos, obras, e parece mostrar uma linha contínua e constante de progresso artístico. O fim não é da arte, mas da possibilidade de explicá-la por estas narrativas acadêmicas e historicizadas. Os artistas “depois do fim da arte” manifestam-se não através de filiações, estilos ou escolas, mas através de uma escolha mais livre de estilo ou tipo de manifestação artística. Produzem o que querem, quando querem e da forma que julgarem mais apropriada. As obras não são coerentes, e assumem esta falta de coerência. Os produtos ou obras artísticas ficam mais livres, não há mais nada que diga como ou o que eles devem ser (aproximando-se assim dos muitos “modos” de um mesmo artista e da ausência de “linguagem” mencionadas por Lévi-Strauss). Esta arte deixa de ser historicizada; ou talvez, deixe de ser história.

Danto, porem, se distancia de Hegel (e de Lévi-Strauss) ao situar o fim da arte nos anos sessenta, com a Pop Art, movimento que será analisado mais cuidadosamente adiante. Nesta, as artista começam a se interessar por objetos do

cotidiano e incluí-los nas próprias obras – quando não fazem deles as próprias obras. Inclusive o critério qualitativo é deslocado de movimentos – uma vez que estes estão esvaziados – para obras isoladas. Não é esta porém, a única característica da Pop Art que justifica a temporalização feita por Danto.

2.6- Estetização da vida cotidiana, Modernidade e Pós-Modernidade

Com a pop art as coisas se misturaram, as categorias se tornaram “impuras”, mesclaram-se cores, formas, objetos, linguagens e materiais. A arte sai de sua redoma, invade a vida, torna-se cotidiana, “inverte o platonismo”, como colocou Deleuze. Detenhamo-nos brevemente neste ponto, buscando o auxílio de Mike Featherstone em “*Cultura de Consumo e pós-modernismo*”. Neste texto, o autor trata da questão da estetização da vida cotidiana. Começa nos apresentando as definições de pós-modernismo, que sempre enfatizam o apagamento das fronteiras entre arte e vida cotidiana e o colapso das distinções entre alta-cultura e cultura popular ou de massa, uma mistura de códigos. Se o termo modernité assinalava a experiência de modernidade e as novas formas de sociabilidade surgidas nas cidades modernas, como Paris, no fim do século XIX, a postmodernité pode ser aquela baseada nas mudanças percebidas nas experiências culturais e modos de significação; na estetização da vida cotidiana e a transformação da realidade em imagens. É também enfatizado por autores como Jameson a “perda do sentido de história e a fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos.” Diversos outros

autores também frisam o apagamento da fronteira entre o real e a imagem, a hiper realidade. Estes elementos são facilmente identificáveis na profusão de imagens propagada pela mídia e na cultura de consumo, mas é também encontrada nas grandes cidades modernas. É notável a miscelânea urbana de estilos e ambientes, o ecletismo estilístico da paisagem urbana. Apresentadas estas questões, o autor nos leva a fazer uma genealogia da estetização da vida cotidiana e com ela nos leva a perceber a conexão entre modernité o postmodernité.

O autor diz ser possível falarmos em estetização da vida cotidiana em três aspectos:

1) Em primeiro lugar, pode-se designar as subculturas artísticas que produziram os movimentos surrealista, dadaísta e de vanguarda histórica. Os membros destes movimentos em suas obras e às vezes em suas vidas tentavam apagar as fronteiras entre arte e vida cotidiana. Estes grupos e sua estratégia foram recuperados pelos artistas pós-modernos da década de 60 do século passado, que queriam ir contra o sistema, contra o que eles viam como institucionalização do modernismo no museu e na academia. Eles queriam atacar a arte, a aura sagrada da obra de arte e questionar a respeitabilidade do museu e da academia. Há aqui também a suposição de que a arte pode estar em todos os lugares, em qualquer coisa, ser encontrada em qualquer espaço do cotidiano. A própria cultura de massa, tão criticada, as mercadorias de consumo podiam ser arte (na década de 60 se dá também o início da contracultura, que tinha como um de seus lemas pegar o lixo da cultura de

massa, aquilo que não era aceito ou bem visto na época – o rock, por exemplo, o chamado lixo cultural da época e usar aquilo para fazer boa arte – a arte não estava apenas nos museus, mas também, por exemplo, na música de rua, no popular. A cultura de massa descartável também tinha seu valor e foi pelos agentes da contracultura aproveitada). É um bom exemplo a lata de sopa Campbell's de Andy Warhol, ou as latas de Coca-Cola usadas no Brasil, por exemplo, por Cildo Meirelles. A arte podia também ser encontrada na não-obra, como na instalação, na performance, no happening, no próprio corpo. Muitas das técnicas do surrealismo e do dadaísmo foram mais tarde usadas pela publicidade e pela mídia na cultura de consumo.

2) A estetização da vida cotidiana pode designar o projeto de transformar a vida em arte. Como já foi dito acima, alguns dos membros daqueles movimentos queriam transformar vida em arte, viver a arte, ser arte. Este projeto gozou de muito prestígio na virada de século. A vida deveria ser abordada de forma estética. A boa vida era aquela vivida na busca de alargar o eu, viver sempre novas possibilidades. A pessoa fazia de seu corpo, de seu dia a dia, seu comportamento, de toda sua existência uma obra de arte. O dandi da época buscava uma superioridade estética na construção de todo um estilo de vida que manifestava desprezo às massas e uma preocupação com a originalidade e superioridade na vestimenta, nos hábitos, na casa. Isto acabou se tornando um aspecto central no surgimento e desenvolvimento das contraculturas artísticas, a bohème e a vanguarda parisiense no século XIX. Este duplo foco das contraculturas artísticas e intelectuais, consumindo estética e tendo necessidade de

dar à vida uma forma que proporcionasse prazer estético deveria associar-se ao desenvolvimento do consumo de massa e a construção de diversos estilos de vida distintos, que acabaram por ser temas centrais da cultura de consumo.

3) O terceiro sentido da estetização da vida cotidiana designa o rápido fluxo de signos e imagens que saturam a vida cotidiana na sociedade contemporânea. Aqui, aparece de maneira forte a teoria do fetichismo da mercadoria de Marx, e a transformação da mercadoria em signo, que merecerá maior atenção mais adiante. A enorme manipulação de imagens por parte da mídia e a comercialização das imagens geram uma constante reativação de desejos por meio de imagens. Assim, a sociedade de consumo não é somente a divulgadora de um materialismo dominante, pois ela própria também apresenta às pessoas e as confronta com imagens-sonho que estetizam e romanceiam a vida real. As imagens têm um papel central na cultura do consumo. A distinção entre imagem e realidade não mais faz sentido, e toda a vida cotidiana está estetizada. Este terceiro aspecto da estetização da vida cotidiana é fundamental para o desenvolvimento da cultura do consumo. A arte ingressa na produção e tudo pode ser visto como arte, mesmo que algo banal e singelo. A arte perde, como apontou Benjamin, sua “aura” de superioridade e respeitabilidade e tudo passa a poder ser encarado como arte – produtos de vida cotidiana são hoje vendidos como arte, desde canetas e facas a moveis, tudo passa a ter por trás um conceito, um design, numa tentativa de dar a estes produtos um pouco desta antiga aura sagrada da arte. Um outro bom exemplo é a moda, com os estilistas querendo ser identificados como artistas e bolsas e sapatos que podem – ou pelo menos este é o desejo daqueles

que os produzem – ser encarados com objetos “de arte”. A fascinação estética está em toda parte. O banal e diário é classificado como arte e se torna estético. A própria realidade passa a ser hiper-realista. A vida cotidiana foi tomada pela dimensão simulacional do hiper-realismo. A contradição entre real e imaginário é suprimida. As simulações aparecem em todo lugar, a própria cidade se renova através de simulações, de ambientes simulados com o uso de imagens. O próprio museu tenta atrair e formar um novo público através de uma transformação em espaço de espetáculos, ilusões, sensações e montagens. Novos espaços e realidades se constroem pela simulação e uso da imagem.

Em seu texto “*Platão e o simulacro*”, Deleuze propõe uma inversão do platonismo. Deleuze diz que toda a história da filosofia é viciada na oposição dicotômica do platonismo entre mundo das idéias e o mundo sensível, entre estes dois planos onde tudo que existe na realidade sensível é apenas uma cópia imperfeita da idéia perfeita, é uma cópia piorada da perfeição existente no mundo das idéias. Deleuze é um filósofo da imanência (desdistanciamento pós-modernista), enquanto Platão é da transcendência (distanciamento modernista). Deleuze quer articular os dois planos. A tradição de dividir a realidade em dois planos, um inteligível superior e um sensível inferior permeia toda a filosofia ocidental desde Platão, e a ela Deleuze se opõe, se colocando junto a Hume. Por isso Deleuze se propõe a inverter o platonismo, ou seja, a não mais ver diferença entre o mundo das idéias perfeitas e o mundo sensível imperfeito. Para ele, a filosofia deveria criar através do encontro, do devir, dos arranjos, criar sempre o novo, como a arte, e não apenas reconhecer o

que já era conhecido no mundo das idéias. Deveria criar e liberar a vida. Para isso, era necessário opor-se à dicotomia platônica, que engessava o pensamento, cristalizava as idéias ao colocar o pensamento como reencontro e não como invenção e não permitia novas criações.

Porém, Deleuze vai mais além. Deleuze diagnostica em Platão uma vontade de “eugenizar” as cópias. Separar as boas cópias (mais próximas das idéias) das más cópias, das cópias rebeldes, que simulavam, enganavam. O mundo das idéias era o perfeito, que tinha as idéias perfeitas. O mundo sensível tinha em si tanto as melhores cópias, aquelas que mais se pareciam com as idéias, quanto as más cópias, que eram cópias das cópias, as mesmas que simulavam e enganavam. Entravam neste lote dos simulacros - as cópias das cópias - as imagens disformes, a imagem simulada, a imagem refletida, a arte. A arte engana, simula, faz o falso parecer verdadeiro. É a pior degradação das idéias. O que Platão quer, segundo Deleuze, é por fim aos simulacros, é separar, selecionar, as boas e más cópias, fazer uma limpeza da linhagem das cópias. Há aqui uma moral - reduzir a natureza a uma aparência julgando-a em relação a uma idéia moral. Há aqui um aspecto político. As cópias são comparadas e julgadas, e as não selecionadas - não similares à idéia devem ser excluídas. Tudo o que for mais imperfeito que o já imperfeito (cópia) deve ficar de fora, ser extinto. Platão quer selecionar, limpar e finalmente eliminar as más cópias, as falsas, as traiçoeiras, que dissimulam, iludem; estas más cópias, as rebeldes, as não conformadas, estas deveriam ser eliminadas, só as boas e comportadas cópias podem prevalecer, sempre, claro, à sombra do mundo perfeito das idéias. Platão quer uma

linhagem pura. O próprio Deleuze quer quebrar esta hierarquia. Seu mundo é o da imanência, ele quer fazer do mundo arte. Para ele, arte é vida. Deleuze quer quebrar a hierarquia da transcendência, quer unir arte e vida, pois elas são a mesma coisa. Para o platonismo e toda a linhagem da filosofia da representação, os únicos problemas válidos são os da razão, da transcendência, valorizando somente o lado reflexivo. Poderia-se dizer então que, na estetização da vida cotidiana, Deleuze venceu. O simulacro, a “má cópia”, a simulação, virou vida. Não há mais qualquer distinção entre arte e vida, entre as boas e as más cópias. O simulacro é vida, a vida se fez arte. O período é de imanência. O simulacro mistura-se com a vida, não se distingue mais a boa e a má cópia, não há mais hierarquia. Simulacro e vida convivem, são ambos vida, arte é vida.

Como foi já dito acima, a estetização da vida cotidiana destruiu as barreiras entre arte, sensibilidade estética e vida cotidiana. É necessário então buscar uma noção precisa do que seja estetização da vida cotidiana. A estética moderna desenvolveu-se a partir do século XVIII, e uma tradição surgiu após a *Crítica do juízo estético* de Kant, na qual a característica distintiva do julgamento de gosto estético é o desprendimento, olhar desinteressado – dessa perspectiva, tudo pode ser observado de um ponto de vista estético, inclusive qualquer coisa cotidiana. Esta atitude desprendida, distanciada é observada no flaneur das grandes cidades, que passeia, mergulha, vagueia com as multidões, mas se mantém distanciada, as sensações e impressões passam por um filtro. O flaneur tem atitude desprendida, observa distanciada. O inverso deste é o desdistanciamento ou instantaneamento. Este tem a

vantagem de apreender a capacidade de observar objetos e mergulhar neles, observar objetos e experiências situados fora do conjunto de objetos normalmente designados como estéticos e emerge na experiência com o objeto. Mais uma vez Deleuze entra na relação com a estetização da vida cotidiana e a pós-modernidade – ele dizia que a obra não é propriedade do autor, ela é um encontro, e do autor e do espectador e muda sempre, a cada novo encontro ela é entendida e apreendida de uma diferente maneira e se faz nova. O desdistanciamento pressupõe a capacidade de desenvolver um descontrolo das emoções, abrir-se para tudo que o objeto pode provocar. O artista oscila entre o descontrolo emocional total, o absoluto envolvimento e o desprendimento completo. É um descontrolo controlado.

É neste aspecto que se dá a ruptura entre *modernité e postmodernité*. Uma mudança de atitude. Na *modernité*, a atitude era de distanciamento. Os flaneurs divagavam através das grandes cidades, pela multidão, queriam transformar a vida em obra de arte. Há, porém, o filtro da imaginação, não o mergulho de cabeça, instantâneo da pós-modernidade, mas uma observação cautelosa, calculada, que passava por um filtro. A concepção era de que os artistas deveriam olhar sua própria época, e retratá-la. Deveriam se esforçar para perseguir uma beleza que mudava a cada instante, uma beleza fugaz, instantânea, que mudava em uma velocidade cada vez maior.

Na *modernité*, a cultura do consumo já aparecia nos mundos encantados das vitrines tornadas arte e do mundo das lojas de departamentos, materializações da

fantasmagoria de que falara Marx quando elaborou sua teoria sobre o fetichismo da mercadoria. A mercadoria era cultuada como fetiche. A força da arte e sua autoridade se deslocou para a indústria, para a propaganda e as artes industriais, produzindo uma cultura de massa. A realidade e a arte trocaram de lugar no capitalismo industrial. O simulacro de Platão virou vida. A paisagem é artificial. O mundo é das mercadorias.

A atitude da modernidade em relação a esta estetização é a de distanciamento. O flaneur e o dandi observam e apreendem. O observador é desprendido, e este senso de desprendimento do observador é notado por Baudelaire, Simmel e Benjamin. É possível mover-se na massa, deixar carregar-se. Ver o mundo, estar nele e permanecer escondido dele. O flaneur interpreta as aparências. Se Weber e Habermas, que viam uma separação total entre arte e vida, são exemplos para entendermos os gostos e estilos de vida dos artistas e intelectuais, bem como em seu interesse na generalização das percepções e sensibilidades estéticas, Simmel e Benjamin podem mostrar o quão estetizada estava a vida urbana e sua paisagem. Estetizada pela arquitetura, outdoors, vitrines, publicidade, objetos. Os indivíduos também estão estetizados e contribuem para esta estetização.

Featherstone mostra como aspectos associados a pós-modernidade têm uma base na modernidade. A estetização da vida cotidiana é uma linha contínua entre a modernidade e a pós-modernidade. Os espetáculos simulados do fim do século XIX muito têm a ver com as lojas de departamentos e feiras descritos por Benjamin e Simmel. A estetização da vida cotidiana é um fio condutor, diz respeito tanto à

modernidade (atitude distanciada) e a pós-modernidade (desdistanciamento). O que muda nos dois períodos é a atitude perante ela. A modernidade se destaca pela atitude distanciada dos flaneurs, pelo filtro, pelo distanciamento da estetização, enquanto a pós-modernidade se caracteriza pelo desdistanciamento / instantaneamento, pelo mergulho total no instantâneo sem filtros.

No século XIX surgiram as boêmias, que em sua arte e seu estilo de vida eram transgressores, viviam fora da sociedade burguesa e se identificavam com os proletários e a esquerda. Eles vivam nas regiões mais baratas da cidade, não respeitavam as noções de uma vida ordeira e respeitável. Porém, estas atitudes transgressoras não eram assim tão novas. As classes médias já haviam tentado usar símbolos de transgressão para causar escândalos ao longo, e paralelo, ao processo civilizatório, que procurava determinar o controle das emoções tendo como meio de controle social dos costumes. As boêmias podem ser encaradas como inventoras de “repertórios simbólicos liminares” parecidos com aqueles usados nas antigas formas de carnaval. As boêmias e seus movimentos como o surrealismo e o expressionismo se apropriaram, de certa maneira, de muitas das inversões e transgressões simbólicas usadas no carnaval. O autor sugere que possam remeter aos carnavais da Idade Média aspectos como a sucessão de imagens desconexas, as sensações, descontrole emocional e desdiferenciação, que depois vieram a ser associados ao pós-modernismo e à estetização da vida cotidiana.

Featherstone cita Stallybrass e White, em seu livro *“Politics and poetics of transgression”*. Neste, os autores discutem os carnavais como festas de inversão e transgressão na qual as clássicas distinções superior / inferior, erudito / popular, clássico / grotesco são desfeitas, desconstruídas. Os autores mostram como o carnaval celebra o corpo grotesco - muita comida, muita bebida, excessos carnavais, promiscuidade - num mundo que põe a cultura erudita de cabeça para baixo. O corpo do carnaval é o da impureza, desproporção, orifícios, é o oposto do corpo clássico, belo, simétrico, o corpo ideal. Mais uma vez aparecem e se fazem sentir e se colocam de maneira perfeita Deleuze e a inversão do platonismo - aqui, no carnaval, o corpo belo, próximo da perfeição da idéia, a boa cópia, é deixado de lado e quem reina são as más cópias, as impuras e imperfeitas, a fantasia, a simulação, a desordem, o enganador, o torto, o estranho, o simulado, o fingido, a máscara, a intensidade, o sexo, a arte, a música, as cores. O carnaval representa tudo que é excluído. O processo civilizador e a necessidade de uma maior repressão das emoções e das funções corporais levou a mudanças de costumes e comportamentos que tornaram intensos a repugnância pela expressividade física e emocional. O outro, no caso as manifestações de expressão física e emocional, objeto de repulsa, também torna-se fonte de atração.

Stallybrass e White também discorrem sobre o papel das feiras e mercados. Estes locais abertos com mercadorias expostas são espaços de encontro, de prazer - eram espaços de transformação popular, de encontro de culturas, onde se encontravam habitantes de diferentes espaços. Trazia a diferença “cosmopolitizando”

o espaço e as pessoas. As feiras foram as percussoras das lojas de departamento e exposições do fim do século XIX e os autores presumem que produziam os mesmos efeitos que estas, de maneira menos domesticada.

O processo civilizador envolveu um controle cada vez maior de emoções e funções fisiológicas e trouxe com estas um sentimento de nojo e repulsa em relação à reações físicas naturais e uma sensibilidade em relação ao próprio espaço físico. A classe média foi educada no processo civilizatório durante a confecção de sua identidade para o descontrole controlado. O pós-modernismo apoiou-se na informalização social e cultural da década de 60 do século passado. Os elementos da tradição do carnaval transportados para a arte e mantidos na cultura do consumo e no cinema e na televisão agora aparecem para esta classe média que se afastou da estrutura de personalidade mais rígida e que é agora mais corajosa para enfrentar emoções mais assustadoras. Estas classes médias educadas para o descontrole controlado das emoções são mais capazes de apreciação da estetização da vida cotidiana. A estetização da vida cotidiana é marca tanto da modernidade quanto da pós-modernidade, sendo que a ruptura se dá na atitude em relação a ela.

O autor usa o termo cultura do consumo pra enfatizar que o mundo das mercadorias e seus princípios são fundamentais para a compreensão da atual sociedade. Há aqui um duplo caráter: primeiro, na dimensão cultural da economia, o uso de bens materiais como comunicadores, e em segundo lugar os princípios de mercado que operam “dentro” da esfera dos estilos de vida, bens culturais e

mercadorias. Os bens materiais e sua produção, troca e consumo são um aspecto da cultura contemporânea e como tal só fazem sentido dentro de um todo, em relação aos demais aspectos. Só são entendidos no todo. A mercadoria é agora um signo. Isso se deu quando o valor de troca predominou sobre o valor de uso. A mercadoria foi então transformada num signo, cujo significado é determinado por sua posição num sistema auto-referenciado de significantes. O consumo é o consumo de signos. Daí o papel crucial da cultura na sociedade de consumo e na reprodução no capitalismo contemporâneo. Jamais nenhuma outra sociedade foi tão visual. Os bens de consumo passam a ser associados a luxo, beleza, exotismo, escape, fantasia, ficando mais e mais difícil decodificar seu uso original ou funcional. Os meios de comunicação tem aqui um papel chave. A televisão produz um excesso de imagens que confunde nosso sentido de realidade, abolindo a diferenciação entre o real e o imaginário, como vimos que foi apontado por Deleuze nos parágrafos acima, coroando a vitória da inversão do platonismo e não mais a divisão do mundo em dois planos. A arte triunfou sobre a realidade.

A noção de que a vida é uma obra de arte recebe uma aceitação mais ampla. Passa-se a consumir estilo de vida. Este, a estilização da vida, sugere que as práticas de consumo não podem ser entendidas somente racionalmente. O que há é um hedonismo calculista. O estilo passa a ser um projeto de vida visando a manifestação da individualidade. Estão aí incluídas as roupas, as casas, a comida, o carro. Tudo entra no pacote do estilo de vida e pode ser classificado. São instrumentos de comunicação. A cultura de consumo sugere que todos nos podemos nos aperfeiçoar,

melhorar sempre. O consumo é de bens culturais, de idéias. O consumo destes bens culturais é um fenômeno bastante complexo. Varia pelo recorte de classe, faixa etária e outras variáveis. A maior capacidade técnica, torna possível a maior produção do maior número de bens diferentes e a crescente fragmentação do mercado contribuem para este processo. E com ela, a idéia de que através da cultura de consumo se pode ser livre e ser também um indivíduo diferenciado.

O autor, ao se aprofundar neste fenômeno, deixa claro que falar em economia de bens culturais não significa ser reducionista e subordinar tudo à economia somente. Seguindo Bourdieu, o autor reconhece a autonomia de práticas específicas que devem ser compreendidas dentro da própria dinâmica interna, processos e princípios estruturantes que acontecem dentro das práticas sociais. Deve-se também tratar o campo social como um sistema, no qual cada elemento recebe seu valor distintivo através de sua relação com os outros. Bourdieu também está consciente da necessidade de entender o processo histórico-social. Em “*A Distinção*”, Bourdieu afirma que a preferência por bens culturais funciona como um marcador de classe. É claro que há também outras variáveis contribuindo para a complexidade da questão. Os grupos dominantes tendem a desejar e consumir o que é chamado por Leiss de bens posicionais - mercadorias cujo prestígio se dá justamente pela escassez de oferta. Quanto mais escasso o produto, mais legítimo.

Faz sentido, portanto, falar, segundo Featherstone, na gênese da preferência por estilos de vida e bens culturais em termos da posse de volume de capital cultural e

econômico. Querer mapear o gosto somente pela renda não abarca diversos outros princípios em funcionamento, pois o capital cultural tem sua própria estrutura de valor independente, equivalendo em convergência em poder social. Para os intelectuais e acadêmicos, segundo ele, o prestígio e a escassez estão justamente na negação do mercado de bens culturais e da negação da necessidade de converter capital cultural em capital econômico. Assinalam assim a aura sagrada e superior da esfera cultural pela qual transitam. Os intelectuais e acadêmicos tem sido pioneiros na definição do gosto legítimo da cultura, julgando o que é bom ou ruim, hierarquizando e separando neste sentido, os intelectuais vêm sendo mais platônicos, talvez os últimos platônicos, o que faz todo sentido devido à sua formação ainda permeada pelo platonismo, separando as boas e más “cópias”, as cópias nobres, de valor, e as cópias descartáveis. Desta maneira, os intelectuais contribuem para a reprodução das relações vigentes entre classes e frações de classes. Compartilham com a burguesia um interesse em conservar o estado corrente das relações sociais, nas quais o capital econômico se transforma em prestígio quando transformado em capital cultural. Por isso, segundo o autor, os intelectuais sempre resistirão a uma democratização da cultura, sempre serão platônicos, pois precisam do platonismo para manter seu poder, assumem o papel do próprio Platão de selecionar, apesar de estarem em um contexto de vitória deleuziana, ainda insistem em selecionar platonicamente para garantirem seus papéis.

Vemos aqui então como a modernidade / pós-modernidade e a estetização da vida cotidiana realizam Deleuze, de fato invertem o platonismo. Um dos movimentos

que melhor exemplifica esta inversão é a própria pop art, que será brevemente analisada agora.

2.7- A pop art.

Pop art é um termo cunhado para designar um movimento corrente do fim dos anos 50 até o início dos anos 70 do século passado que era baseado no imaginário do consumismo e da cultura popular. O desenvolvimento da *pop art* nos Estados Unidos não é propriamente fácil de situar. Ela avançou quieta e lentamente em meio à dominância do expressionismo abstrato, e muitos dos artistas pop americanos apontavam Willem de Kooning, um dos gigantes deste movimento, como uma influência definitiva em sua obra. Um ano fundamental parece ter sido 1955, que marcou o aparecimento de Robert Rauschenberg e Jasper Jones na cena nova-iorquina. Porém, a cena artística da cidade só iria sentir o devido abalo causado pela arte pop no início de 1961. A história da arte pop é bastante singela e inusitada. Seu acolhimento foi algo bastante distinto do que havia sido dispensado aos estilos anteriores. Ela passou por um período de incubação nos seus primeiros cinco anos, durante os quais era definitivamente um movimento marcadamente *underground*. E quando veio à superfície, encontrou num primeiro momento bastante resistência, especialmente em Nova York, onde o expressionismo abstrato havia se estabelecido como o primeiro estilo genuinamente americano a encontrar reconhecimento internacional. Nesse primeiro momento, parecia que os artistas pop estavam

justamente jogando este legado pela janela, desperdiçando e desvalorizando a conquista americana. Apesar destas primeiras críticas, a pop art foi ganhando terreno e penetração junto ao público, passou a ser prestigiada pelos colecionadores, e os seus principais artistas chegaram a enriquecer em um curto espaço de tempo.

Mesmo com esta hesitação inicial dentro de seu próprio lar, a arte pop teve inicialmente um impacto maior dentro dos Estados Unidos que em qualquer outro lugar. Um estudante do Royal College of Art, em Londres, colaborou para um documento coletivo chamado “Um modelo Composto do Processo Crítico”, que dizia: “A Arte Pop descreve o ambiente consumista e sua mentalidade: a fealdade converte-se em beleza”. O documento dizia também : “O tema eleva-se ao status de conteúdo pela atitude do artista para com ele”. A pintura norte-americana do pós-guerra havia sido bastante nacionalista em suas atitudes. Os líderes do mundo artístico norte-americano não se demoravam a expressar sua falta de paciência e interesse com o que acontecia na Europa. Os pintores americanos carregavam também a fama de serem bastante competitivos, e a arte pop tal como emergiu dos experimentos iniciados nos anos 50 era o instrumento ideal para enfrentar este ambiente. O elemento de agressividade que foi importado do design comercial e nas ferozes técnicas de venda foi bastante atraente para os pintores norte-americanos. Estes acreditavam que o estilo por eles praticado a partir daquele momento tinha também uma linhagem especificamente americana. Não se deve negar, com isso, que a Pop Art não tenha elementos europeus em seu DNA. Veteranos dadaístas eventualmente reconheceram semelhanças entre os dois movimentos, o que não era

algo do qual eles necessariamente se orgulhassem. Edward Lucie-Smith cita carta de Marcel Duchamp:

Esse Neodada, a que eles chamam neo-realismo, Arte Pop, é uma saída fácil e sustenta-se do que o Dadá fez. Quando descobri os *ready-mades* pensei estar desencorajando a estética. No Neodadá, eles tomaram meus *ready-mades* e recuperaram a beleza estética neles. Joguei-lhes o porta garrafas e o mictório na cara como um desafio... e agora eles os admiram por sua beleza estética (Duchamp, apud Lucie-Smith, 2000: 198).

Um dos aspectos freqüentemente ressaltados sobre a pop art é sua frieza, sua ausência de envolvimento com o tema tratado. Falta aqui a filosofia dadaísta. O movimento dadaísta era explicitamente “antiarte”, algo surgido em declarada oposição a uma situação já existente. O que os artistas pop fizeram foi justamente encontrar algo de positivo nestes gestos de oposição, algum novo ponto de partida para algo com potencial construtivo. A aparente desordem e leviandade da Arte Pop poderia permitir que ela seja enxergada como um produto de falta de cultura e indisciplina. Não é o caso. Ela foi um movimento altamente calculado e consciente. Mesmo em seu uso de elementos da “baixa cultura”, ou do “lixo” da cultura ocidental – quadrinhos, anúncios, propagandas, televisão e cinema, todas “más cópias”, foram importantes nos movimentos da contracultura – tinha como um de seus princípios usar e encarar como arte legítima tudo o que era academicamente considerado parte

do lixo cultural do ocidente, como o rock, a música de rua, como o folk, a arte de revistas e grafite, a roupa como arte – era um uso pesquisado, debatido, proposital. Os artistas pop estavam interessados em quebrar as barreiras entre arte de galeria e arte de rua, não queriam separar boas e más cópias, para eles tudo podia ser arte, toda a vida, todo o cotidiano podia ser arte, inclusive as imperfeições, as cópias das cópias. Havia um interesse legítimo no que Lucie-Smith chama de “arqueologia dos mitos produzidos em massa e do design popular”. O que havia de mais banal também podia ser arte, podia ser belo. Havia beleza em tudo que era vida. As barreiras entre bom e mal, entre “alta” e “baixa” cultura, boa e má arte deveriam cair, não se deveria selecionar para excluir como fazia, ou queria fazer, o platonismo. Latas de sopa, celebridades da teve e do cinema, quadrinhos, bandeiras, cadeiras elétricas, tudo, por mais banal ou cotidiano que fosse, poderia ser arte, tão arte quanto os classicismos expostos nos melhores museus.

Quando se trata de descrever uma típica pintura pop, percebe-se que tal conceito não existe, uma vez que parte da proposta da arte pop é ser avessa a rótulos e hostil a categorias. Jasper Johns, Andy Warhol e Roy Lichtenstein diferem consideravelmente uns dos outros. A única coisa que todos os pintores têm em comum é não ter uma linguagem estilística totalmente desenvolvida. No lugar, encontramos neles uma resposta extremamente sensível à atmosfera predominante. O que os pintores deste movimento refletiam e compartilhavam é a tônica, a temática da vida na metrópole moderna, de homens aprisionados e sufocados em cidades e completamente afastados da natureza.

Portanto, quando se fala de pop art, não se fala de um movimento artístico nos moldes do cubismo, por exemplo, mas um acontecimento que transborda os limites convencionais de um movimento deste gênero e que só de forma muito marginal se relaciona com a idéia tradicional de “arte”. Não foi por acaso, portanto, que ela floresceu com mais força e mais frutos nos Estados Unidos e, em segundo lugar, na Inglaterra. Afinal, o contexto necessário para o surgimento e o estabelecimento da arte pop é o estilo de vida pop, ou seja, ela é um subproduto deste estilo de vida, nascida quase que por acaso, quase como um desdobramento natural. Pensemos então o que é a “cultura pop”, que fornece a tal matéria prima à arte pop? A cultura pop é mais um subproduto da revolução industrial e da série de revoluções tecnológicas que se sucederam aquela. Com isso, juntou-se moda, democracia e máquinas; e a cultura pop é uma das faces do resultado desta equação.

Nos dias em que tudo era ainda feito à mão, a moda servia a um sem número de propósitos. Um deles, talvez o mais importante, era o de servir como instrumento marcador de demarcação social. A moda começou no topo de uma estrutura social rígida e tradicional e infiltrou-se de cima para baixo, tornando-se menos complexa e menos elaborada à medida que esse movimento acontecia. Muita gente até então não tinha tempo nem dinheiro para pensar em estilo – que equivalia até então a esmero e complexidade no próprio feitiço da roupa – mas com a máquina isso mudou. A máquina acarretou em mais dinheiro e mais lazer, ao mesmo tempo em que impôs uma nova lógica, uma lógica própria. Se os homens queriam coisas feitas à máquina,

seria necessário que elas fossem fabricadas em grande escala. Descobriu-se assim que a moda fornecia um forte impulso sempre que a máquina estava presente, de forma que as coisas entravam e saíam de moda muito mais rapidamente que o próprio uso dava conta de gastá-las. A moda acelerou o processo de substituição e circulação de mercadorias e ajudou a manter a indústria em atividade. Ao mesmo tempo, esse processo de democratização trouxe à tona, pela primeira vez, uma sensação de que qualquer um poderia estar na moda, se quisesse.

A cultura pop é, portanto, parte de um processo econômico que tinha infinitas possibilidades de se desenvolver. Este movimento de acessibilidade da moda a tornava acessível ao maior mercado possível, ao mesmo tempo em que consumia e descartava idéias em uma velocidade alucinante. A marca distintiva da moda já não era o esmero na elaboração, mas sim a novidade, o impacto. Richard Hamilton, definindo as qualidades que achava que a arte deveria ter, elencou transitoriedade, ser popular e de baixo custo, jovem, espirituosa, sexy, esperta, glamourosa e deveria ser um negócio - tudo o que a moda industrializada já era.

A cultura pop, portanto, apresenta toda esta mudança nas atitudes através das quais se encara um objeto, uma vez que estes deixam de ser únicos. A maioria das coisas são feitas aos milhares, sendo impossível distinguir cada uma delas das suas semelhantes. E tendemos a valorizar as coisas não em função de si mesmas, mas sim em função dos serviços que desempenham. Muitos objetos do cotidiano, como um telefone, um aspirador de pó, um aparelho de tevê, são coisas nas quais pensamos de

um modo quase que abstrato, uma vez que convertem-se mais em funções que em coisas. A arte pop, portanto, partilha dessa característica com os outros estilos contemporâneos. Uma obra pop muitas vezes é o que Lucie-Smith chama de “evento congelado”: surge diante de nós instantaneamente e deixa sua marca de forma definitiva. Não precisa reter nosso olhar, pois, como tudo mais no mundo, é descartável.

As idéias presentes no movimento da pop art não são necessariamente difíceis de entender, como já foi exemplificado acima. Não havia mais a divisão entre arte aplicada e arte comercial x arte pura, aquela digna de museus. A arte, alias, não deveria estar aprisionada em museus. Todo o que antes era considerado antiarte agora era estudado pelos intelectuais - a ordem, como o platonismo, havia sido invertida, e agora os platônicos intelectuais estavam de frente com “vulgaridades” antes desprezadas. A musica pop e o rock, somadas a vontade dos jovens militantes da contra cultura de trazer arte para as ruas e valorizar a arte das ruas, a arte do cotidiano serviram de estímulo e impulso. Artistas como Andy Warhol, Jasper Johns, Roy Linchenstein, Peter Blake e Richard Hamilton mudaram as diretrizes e o entendimento do que é boa arte ao levar para os museus e galerias uma arte que não mais separava o “*good taste*” do “*bad taste*”, a alta cultura da vulgar e pobre cultura popular. O cinema e suas estrelas eram valorizados, assim como a linguagem da propaganda, natural na era do consumo - a propaganda não só influenciou a pop art, como foi influenciada por ela, e esta relação teve uma fundamental importância na

estetização da vida cotidiana e contribuiu para que hoje tenhamos arte – ou tentativas de arte – nos painéis de rua, nas revistas, na televisão, nos jornais.

A *pop art* se pretendia provocadora, queria mesmo dizer que não se pretendia pretenciosa, valorizava tudo que era vivo, se alinhando com a perspectiva de Deleuze, dizia sim à vida em todas as suas esferas, mesmo as perturbadoras, e não separava mais, não selecionava e menos ainda queria selecionar as boas e más cópias, a boa e a má vida. Tudo era vida, a arte foi democratizada, a arte foi para a rua e a rua virou arte, os artistas da *pop art* também inverteram o platonismo, de acordo com uma época que também inverteu o platonismo. Como porta vozes da pós-modernidade, os artistas realizaram Deleuze - a arte agora é vida, e está em todo lugar; o simulacro é vida, as boas e más cópias já não são mais assim classificadas e coexistem lado a lado em todas as esferas.

A desordem instala-se, e é esta desordem mesma que torna mais difícil categorizar o que é do que não é arte. Torna-se talvez impossível ensinar o que é e o que não é arte através das categorias tradicionais e exemplificações; deixando então a arte de ser histórica para ser filosófica. Só a filosofia pode explicar – ou tentar – a essência da arte e o momento que ela passa. Portanto, Danto conclui que, no “fim da arte”, ou depois dele, a fronteira que separa a arte da filosofia se não é demolida completamente, é bastante bombardeada. Ambas as atividades, de certo modo, passam para as mãos do artista. O próprio artista, não só através de comentários

sobre sua obra, mas principalmente através de *sua própria obra*, passa a filosofar sobre a arte; a fazer uma filosofia da arte.

Guardemos estas últimas reflexões de Danto, enquanto voltamos à Lévi-Strauss. Relembremos algumas de suas reflexões acima. Se lembrarmos e mantivermos sua linha de raciocínio e seguirmos a hipótese das três diferenças levantadas por Lévi-Strauss, concordaremos com ele que o impressionismo foi bem sucedido em sua tentativa de ultrapassar a última, a mais superficial; seremos levados a concordar também que o cubismo, por sua vez, ultrapassou a segunda, intermediária; mas que há uma terceira, a mais profunda, que subsiste, e é justamente aquela que expõe, que evidencia, que acentua, mais do que as próprias formas estéticas, o lugar reservado à arte na sociedade.

Assim como Lévi-Strauss não trouxe às suas reflexões ponderações sobre o cinema, que já à época era completamente popular, e em relação ao teatro diz apenas não ter em relação a este qualquer interesse, o qual tem, para ele, um lado extremamente figurativo e fac-similado - o fato de serem homens e mulheres de carne e osso que passeiam em cena, enquanto, diz ele, “peço à arte que me faça escapar da sociedade dos homens para me introduzir em outra sociedade”. (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989), e em relação à música de sua época diz manter apenas a já mencionada cordial aversão; há um outro movimento já iniciado na época destas suas reflexões sobre a arte, um movimento bastante plural e de muitas fases, que, se tem aspectos em comum com a arte pop, é mais ousado, mais “conceitualmente profundo”

e tenta superá-la, ou ir mais além, que Lévi-Strauss também ignora, e que se propôs a romper estas barreiras de maneira bastante “filosófica” – daí a referência às idéias de Danto elencadas no parágrafo acima - e abstrata. Este movimento é a arte conceitual, que será examinada de forma cautelosa e mais aprofundada a seguir, e não só em si mesma, mas em relação ao pensamento de Lévi-Strauss e suas considerações sobre a arte vistas até então, sob a ótica de conceitos como “figurativismo”, “representação”, “possessividade do objeto”, entre outros conceitos que perpassam as reflexões lévi-straussianas e que serão usadas para pensar a proposta do movimento conceitual.

Cap 3 – A arte conceitual na estética de Lévi-Strauss

3.1- A arte conceitual

“E depois temos aquele movimento artístico de um homem só, Marcel Duchamp – para mim, um movimento verdadeiramente moderno porque subentende que cada artista pode fazer o que pensa que deve fazer – um movimento para cada pessoa e aberto a todos”. (Willem de Kooning).

“A idéia torna-se a máquina que faz arte”. (Sol Le Witt).

Vimos no capítulo anterior algumas importantes teorias que fundamentam a discussão contemporânea sobre arte; teorias estas que influenciaram não só a já analisada arte pop, como vieram a ser de extrema importância em um movimento posterior e quase derivado deste, movimento da arte conceitual. Este movimento é um movimento que, justamente por seu caráter provocador, polêmico e “solvente” das idéias do que seria a arte, enfrentou algumas dificuldades de recepção e entendimento. Segundo Cristina Freire (Arte Conceitual, 2006), o que o senso comum entende por arte é precisamente o maior obstáculo enfrentado em qualquer tentativa

de compreensão da arte contemporânea. “Uma obra de arte, para a maioria das pessoas, é uma pintura, um desenho ou uma escultura, autêntica e única, realizada por um artista singular e genial”. Anne Cauquelin (Arte Contemporânea, 2005) elenca a idéia de uma continuidade ao longo de uma cadeia temporal marcada pela inventividade; a noção de progresso; a idéia de arte em ruptura com o poder estabelecido e institucional (o artista contra o burguês, o marginal, o revoltado, exilado do corpo social); a idéia de um valor em si da obra, válido para todos (a idéia da autonomia da arte, desinteressada, pairando acima de tudo e de todos na nuvem do idealismo); a idéia de comunicabilidade universal da obra através do sensível; a questão do gosto, acessível a todos; a idéia do sentido (o artista confere sentido e ao fazê-lo abre um mundo, põe à vista a verdade das coisas) – esta rede, esta herança de idéias de opiniões heterogêneas composta de diversos fragmentos de diferentes teorias do século XVIII (Kant, Hegel e o Romantismo) e do século XX (a crítica social e a arte para todos) está solidamente cristalizada e enraizada, formando uma máscara que dificulta a compreensão de projetos dissidentes, momentos de ruptura e até da própria produção contemporânea. Devido a estas idéias já consolidadas no “inconsciente coletivo”, transformar este tipo de competência artística e talvez até substituí-la por outra é sem dúvida um processo longo e difícil. Essas ditas certezas, já cristalizadas, criam armadilhas que dificultam o entendimento do que foi realizado artisticamente a partir da segunda metade do século XX. De acordo com uma idéia de história que se move sempre para frente, justamente o conceito de história que vimos ser contestado por Lévi-Strauss nos capítulos anteriores, a seqüência de “ismos” – como os por ele citados impressionismo, cubismo e surrealismo – tem

imensa resistência em abandonar idéias já majoritariamente aceitas e não-questionadas para abarcar as poéticas contemporâneas.

A arte conceitual, chamada por Roberta Smith de um “vale tudo” em arte, problematiza justamente esta conceituação de arte, seus sistemas de legitimação, e passa a operar não mais com objetos e formas, mas principalmente, com idéias e conceitos. As questões levantadas pelos artistas conceituais desde o final da década de 60 e ao longo da década seguinte ainda são, segundo Cristina Freire, pertinentes e a ainda tem capacidade de mobilizar a crítica da reprodução, recepção e circulação no panorama contemporâneo. Por isso, ela acredita ser este um programa inconcluso, do que discorda Roberta Smith, que acredita ser este um movimento (e um momento) plenamente passíveis de serem situados no tempo e no espaço, e que já teve o seu lugar e seu momento. Cristina Freire concorda com John Bird e Michael Newman, autores que explicitam a dificuldade da distinção da arte conceitual como movimento e conceitualismo. Bird e Newman, na introdução de seu livro “*Rewriting Conceptual Art*”, explicam que uma parte essencial do projeto conceitual era extinguir as distinções entre a prática da arte, teoria e crítica. Além disso, pode também ser dito, segundo eles, que a arte conceitual também pode argumentar que através dela foram transformadas a própria prática da história da arte através de sua auto-reflexão, seu compromisso com a questão da linguagem e, em particular, a influência do feminismo no tratamento de questões como o corpo, a linguagem e o gênero.

Por isso, a previamente citada distinção entre arte conceitual e conceitualismo pode ser um tanto nublada. Freire, Newman e Bird fazem a seguinte distinção: a arte conceitual, assim chamada e tratada por autores como a já mencionada Roberta Smith, é o movimento internacional com uma duração definida na “linha do tempo” da chamada história da arte ocidental. Já o conceitualismo é uma tendência crítica à arte objetual e tida como objeto visual, que abarca diferentes propostas como arte postal, performance, instalação, videoarte, livro de artista, e esta tendência é muitas vezes difusa.

Esta nebulosidade torna-se ainda mais cinza devido aos fatores autônomos e estratégias independentes em diferentes países e também a fatores como as relações entre o artista e o meio, sua formação estética, as tradições estéticas dominantes e minoritárias contra as quais os artistas conceituais reagiram, o papel hegemônico da arte na educação e nas instituições, além da relação destas com as ideologias oficiais e as apropriações destas nos contextos político-sociais ao redor do planeta. Todo este contexto pode ser expresso nas formas e manifestações assumidas pela arte conceitual.

De maneira superficial e introdutória, a arte conceitual pode ser definida como uma mudança de abordagem da forma para o conceito, o privilégio da linguagem e de sistemas próximos da linguagem, e uma atitude de crítica e questionamento em relação às instituições e estruturas do mundo da arte, o que incluía a “mercadologização” da obra de arte e um questionamento do papel e da função social

do artista. Estas questões são evidenciadas através de uma ruptura decisiva com a tradição visual da pintura e da escultura.

A arte conceitual, que Roberta Smith chamou de “vale-tudo”, trazia em si um corpo de idéias e de informação – junto com um certo número de tendências afins rotuladas variadamente como Arte Corporal, Arte Performática e Arte Narrativa – fazia parte de uma rejeição completa desse artigo de luxo único, permanente e, no entanto, portátil – e conseqüentemente infinitamente vendável - que é o tradicional objeto de arte. Nesta rejeição ao objeto ou à obra de arte como objeto de comércio de luxo apenas acessível a uma elite que possa pagar por ela, vemos aqui um esboço contra aquilo que Lévi-Strauss denunciou como a individualização da produção e a transformação da arte como algo que já não mais se relaciona com o coletivo e que pode ser apropriado. Este ponto será desenvolvido mais tarde, assim como demais pontos de contato entre a proposta conceitual e as idéias de Lévi-Strauss. No momento, nos mantemos na tentativa de entendimento da primeira.

No lugar deste objeto de arte vendável e de alto luxo, surge uma ênfase nas idéias sem precedentes: idéias em, sobre e em torno da arte e de tudo o mais, uma vastíssima gama de informações, de temas e de interesses não facilmente contidos (ou restritos) num só objeto, mas transmitida de forma mais livre, não-formal e apropriada por propostas escritas, fotografias, documentos, mapas, filme e vídeo, pelo uso que os artistas faziam de seus próprios corpos e, sobretudo, como já foi dito, da própria linguagem. Por isso, a arte conceitual, em linhas gerais, vibra na freqüência

contrária daquela dos princípios tradicionais que encaminham o que seja uma obra de arte e por isso representa um momento tão importante na história da arte contemporânea. Na arte conceitual, diz Cauquelin, o divórcio entre a estética e a prática artística tornou-se completo.

Peter Osborne diz:

This is, of course, the point: the shock, the scandal, the attractiveness and the enduring radicalism of the idea. Conceptual art is not just another particular kind of art, in the sense of a further specification of an existing genus, but an attempt at a fundamental redefinition of art as such, a transformation of its genus: a transformation in the relationship of sensuousness to conceptuality within the ontology of the artwork which challenges its definition as the object of a specifically “aesthetic” (that is, non-conceptual) or quintessentially “visual” experience (Rewriting Conceptual Art, 1999: 48).

Já Cristina Freire diz: “Em vez da permanência, transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção” (Freire, 2006). A recepção é importante também porque a arte conceitual não era mais construída nas bases de uma platéia passiva à espera de iluminação estética fornecida pelo artista. Pelo contrário. A arte conceitual propunha um público ativo, informado e com apurado senso crítico, do qual se esperava que se engajasse na

proposta, nos textos, nos objetos, nas instalações, em todo e qualquer produto conceitual.

Isso não era, em si só, uma novidade absoluta. Afinal, as vanguardas históricas, em especial o surrealismo, o futurismo e o dadaísmo, já anunciavam sutilmente essas mudanças, talvez formando, cada qual de uma maneira, uma certa pré-história da Arte Conceitual. Desde a década de 50 do século XX o mundo da arte expande-se de forma que a esfera da arte ultrapassa definitivamente a auto-referencialidade moderna e volta-se para o mundo real, cotidiano, empírico. Aqui, conteúdos políticos, ideológicos e institucionais misturam-se e tensionam os domínios da arte. O contexto, em todas as suas expressões e dimensões, deixa de ser uma abstração e torna-se central nos projetos. As ações, situações e performances aparecem por toda a cidade, como foi visto anteriormente na passagem sobre pop art e pós-modernidade, dissolvendo as terminações entre criação e recepção da arte, e a figura do artista é diluída. De forma resumida, a arte conceitual dirige-se para além de formas, materiais ou técnicas, simplesmente. Ela é, acima de qualquer outra coisa, uma ácida e corajosa crítica ao objeto de arte tradicional. “*Conceptual art was an attack on the art object as the site of a look*”, afirmou Osborne (1999: 48)

Para fazer esta crítica e fazê-la de forma medianamente profunda e bem sucedida, os artistas conceituais utilizaram-se de meios, idéias e valores tais como a preponderância das idéias, a transitoriedade dos próprios meios, a precariedade dos materiais usados e uma atitude crítica frente às instituições. Com isso, as

preponderâncias conceituais negam a aura de eternidade, o sentido único e permanente e a possibilidade da obra ser consumida como uma mercadoria qualquer. É nesse momento que as performances, efêmeras, momentâneas e instáveis no tempo, e as instalações, transitórias no espaço, tornam-se formas poéticas significativas. A efemeridade das propostas indica uma cada vez mais íntima relação entre arte e vida. Passam a ser comuns ações que incluem projetos que expandem o limite da subjetividade, misturando e confundindo as esferas do público e do privado. Desde este momento, passa a não ser mais possível encontrar o sentido da obra apenas dentro dela mesma, como queria Greenberg, pois o próprio campo artístico se expande. De uma forma ou de outra, para o bem ou para o mal, a arte se abre.

O resultado deste esforço foi uma espécie de arte que tinha, independentemente da forma ou do modelo adotado, sua existência mais completa e mais complexa na mente dos artistas e de seu público, nas idéias, nas propostas e não por acaso, nos conceitos. Este “local” de existência plena exigia uma nova espécie de atenção e de participação mental por parte do espectador e, ao não aceitar estar restrito à forma objetificada do objeto artístico singular, buscava alternativas para o espaço circunscrito da galeria de arte e para o sistema de mercado da arte. Como disse em 1967, em artigo na revista *Artforum*, Sol LeWitt: “em Arte Conceitual, a idéia ou conceito é o mais importante aspecto da obra... todo o planejamento e as decisões são formulados de antemão e a execução é uma questão superficial. A idéia torna-se a máquina que faz a arte...”

Esse fenômeno representou a plena maturação e a floração de idéias que foram, em sua maioria, apresentadas por um único artista, Marcel Duchamp, já em 1917. Neste ano, Duchamp, um jovem artista francês que afirmava estar “mais interessado nas idéias do que no produto final”, pegou um mictório comum, assinou-o “R. Mutt” e apresentou-o como peça de escultura intitulada *Fonte* numa exposição que estava ajudando a organizar em Nova York. Seus colegas tiveram problemas para aceitar essa obra e, com esta reação, ajudaram a fazer do *ready-made* de Duchamp talvez a quintessência da obra de arte “protoconceitual” e uma das primeiras - se não a primeira - a questionar deliberada e irreverentemente seu próprio status como arte. Depois do *ready-made* de Duchamp, a arte jamais voltaria a ser a mesma. Através do *ready-made*, o ato criativo foi reduzido a um nível radicalmente primário e rudimentar: à decisão singular, intelectual e de forma freqüente e potencialmente aleatória de chamar “arte” a este ou aquele objeto de atividade. Sua singularidade, afirma Cauquelin, foi ter posto a nu um funcionamento, ter esvaziado do artista e da obra seu conteúdo intencional e emocional. Duchamp criou a noção e o entendimento que a “arte” pode existir fora dos veículos e espaços convencionais e manuais da pintura e da escultura, e para além das regras e convenções de gosto; seu ponto de vista era que a arte relacionava-se mais com as idéias, propostas e intenções do artista que com qualquer coisa que ele fizesse com as próprias mãos ou sentisse a respeito de conceito de beleza.

Assim, concepção e significado tinham precedência sobre a própria forma plástica *per se*, assim como o pensamento sobre a experiência sensorial; e assim, rapidamente, a tradição “alternativa” da avant-garde artística do século XX estava lançada. Em oposição à tradição cada vez mais abstrata e formalista que seus contemporâneos - Picasso, Matisse, Mondrian e Malevich - estavam solidificando (a arte pela arte), Duchamp criou e estabeleceu seus *ready mades* (a arte como idéia), ou o que foi descrito como “a sua convicção infinitamente estimulante de que a arte pode ser feita de qualquer coisa”. Conseqüentemente, Duchamp tornou-se um dos artistas mais influentes ao mesmo tempo em que controvertidos do século XX, usando a “linguagem e toda a sorte de trocadilhos verbais e visuais, a chance fortuita ou deliberadamente maquinada, substancias triviais e efêmeras, sua própria pessoa, gestos provocantes, dirigidos contra sua própria ou contra a arte dos outros, como o meio e os temas de sua obra” (Smith, 2000: 223).

Na década de 50 do século passado, nos Estados Unidos e na Europa, a arte foi pontilhada de tentativas protoconceituais, pós-duchampianos, contextualizados e postulantes do “não-objeto”, mas em sua imensa maioria esses esforços permaneceram na periferia da corrente modernista predominante e, geralmente, nas bordas de carreiras dedicadas principalmente a pintura e à escultura. Neste ponto, pense-se em *Desenho apagado de De Kooning*, de Robert Rauschenberg, de 1953, ou no seu telegrama- retrato de Iris Clert – “Este é um retrato de Iris Clert, se eu assim o digo”.

O ressurgimento de Duchamp nos anos 60 e a crescente valorização e importância dada ao seu trabalho nas narrativas modernistas, e a também crescente relevância de artistas da vanguarda russa como Tatlin e Rodchenko cederam as bases histórica e teórica para a arte conceitual como a última “*avant garde*”, como a chamam Bird e Newman. Além da definitiva e fundamental influência Duchampiana, dois movimentos precederam a arte conceitual e estão intimamente ligados ao movimento e aos seus desenvolvimentos; e estes movimentos foram o Fluxus e o Minimalismo. Uma parte da diversidade da prática conceitual pode ser explicada, de acordo com Bird, Newman e Freire, por estes antecedentes e suas direções quase opostas. O Fluxus, um movimento internacional que ressaltava o efêmero e o cotidiano em suas performances anárquicas que tinham como meta “provocar a burguesia” e seus gostos e desejos, o minimalismo majoritária e basicamente norte-americano, baseado no objeto, austero, sólido e permanente. Alguns artistas fazem uma ponte e circulam em ambos os movimentos, mas as atividades do Fluxus foram mais profundamente influentes no início da década de 60 do século passado.

Um dos primeiros a usar o termo Arte Conceitual foi Henry Flynt, um membro do Fluxus, em 1961 - embora a denominação só fosse se consolidar e fazer parte dos discursos críticos da década seguinte. Essa relação do Fluxus com a origem da arte conceitual, é de fundamental importância. É certo que, como já foi dito acima, as vanguardas russas já ousavam arriscar, no começo do século XX, uma mistura e a equivalência entre meios e práticas artísticas e sociais. Nas já mencionadas décadas de 1960 e 1970, tais princípios são relativizados nas poéticas Fluxus (1962-1978),

esse grupo de artistas de várias nacionalidades que trabalhavam em conjunto e colaboravam entre si na Europa, nos EUA e Japão. Montado ao redor da figura de George Maciunas, artista lituano radicado nos Estados Unidos, o Fluxus teve a participação de artistas como Nam June Paik, Joseph Beuys, George Bretch, Ben Vautier e Wolf Vostell, entre outros. O grupo elaborou e manteve uma atuação social e política radical, que questionava o paradigma da arte como instituição por meio de performances, filmes e publicações (contando com editora própria, a editora Fluxus). O termo “Fluxus” foi primeiramente criado por Maciunas para ser o título de uma revista que teria como objetivo publicar textos de seus colegas vanguardistas. A lógica da publicação e seu projeto de divulgação de conteúdos para além da “cultura séria” esclarece muito de seu espírito. Todavia, o termo Fluxus passou a designar e “adjetivar” uma série de performances organizadas por Maciunas e outros artistas na Europa. Essas apresentações, não raro multimídia, acabaram tornando-se festivais chamados Festum Fluxorum - que percorreram várias cidades européias como Copenhague, Paris, Dusseldorf, Amsterdam e Nice.

As performances e happenings realizados pelo grupo, bem como suas publicações, filmes e vídeos, tiveram um imenso e cataclísmico impacto nas artes daquelas décadas em razão de sua postura violenta, radical e subversiva, ainda que raramente política. O efêmero das ações Fluxus misturava arte e cotidiano, objetivando questionar, abalar e até destruir convenções e valorizar a criação coletiva. O Fluxus marcou um momento de experimentação comum entre artistas norte-americanos e europeus, assim como influenciou mais de uma geração de artistas em

diversos países, inclusive no Brasil, onde a influência Fluxus será sentida no trabalho de artistas como Paulo Bruscky e Ivald Granato nos anos 60, em eventos como a “Exposição não-exposição” de Nelson Leirner, além de outros happenings realizados na Rex Gallery and Sons, em São Paulo.

Para críticos como Kristine Stiles, uma das contribuições mais dorsais do Fluxus foi a articulação entre a esfera da *poiesis* (o fazer e produção de coisas), e da práxis (a ação na esfera social), que foram integradas, respectivamente, como linguagem e como prática institucional. O espírito das ações Fluxus se encontra justamente na tentativa de mostrar na esfera prática como o corpo é o agente construtor de significados de conhecimentos sensíveis. “Essa seria a fonte para a manipulação de objetos, sistemas sociais e instituições, assim como invenção, reinvenção e indagação da linguagem” (Freire, 2006).

Se faz indispensável chamar a atenção para a importância vital e para os desdobramentos dos conceitos levantados por Dick Higgins – poeta, músico, editor e artista membro do Fluxus; que toma a já debatida obra de Marcel Duchamp como princípio para delinear, em 1965, o conceito de “intermídia”, que viria a ser exaustivamente usado pelos artistas na década seguinte. O *ready made* de Duchamp, como já foi visto, sugere um campo intermediário entre arte e vida. O que Higgins vai propor é uma definição na qual a obra encontra-se no meio, em oposição à simples combinação de meios (do multimídia). Esta idéia de intermídia está entre os 12

princípios que “compõem o espírito Fluxus”, juntamente com o lúdico, o acaso e a unidade entre a arte a vida, entre outros.

Aqui deve ser lembrada a influência de John Cage, que disseminou a influência de Marcel Duchamp na América do Norte por meio de seus escritos, aulas, seminários e performances, sendo por isso pedra fundamental no pensamento e na formação de muitos artistas que posteriormente vieram a formar a Fluxus. John Cage já combinava filosofia oriental com fenomenologia ocidental nos anos 50 em aulas no Black Mountain College. Através do uso do *I Ching*, John Cage introduz procedimentos do acaso na arte, como uma técnica para distanciá-la do egocentrismo, que ele entendia característico da produção estética desde o Renascimento. Cage pensou a consciência como um processo; processo no interior do qual a arte estaria obrigatoriamente envolvida com o acaso, a indeterminação e aspectos casuísticos da natureza e da cultura.

Muitas das ações Fluxus se iniciam através de “instruções”, o que Bretch chamou de “readymade temporário”. São exemplares as “Instructions for paintings”, de Yoko Ono, realizadas ao longo da década de 1960. Essas “instruções” são um tipo de documentação na Arte Conceitual e podem ser lidos de diversas maneiras: como partituras musicais, artes visuais, textos poéticos, instruções para performances ou proposições para algum tipo de ação. Ocupam, quase sempre, este lugar intermediário entre a idéia e a sua realização. A forma de circulação desse tipo de trabalho também chama atenção. Por ser impressa em publicações simples, como livros de artista,

brochuras ou mesmo revistas, torna-se mais acessível. No entanto, por isso mesmo, muitas vezes é considerado superficial ou confundido com gravuras, textos literários ou poesia. Ou seja, “uma relação entre o projeto e sua relação, sua ‘performance’, é desconsiderada quando os projetos são equivocadamente tomados como elementos autônomos” (Freire 2006). Assim, a própria linguagem é usada como meio de articulação com a realidade cotidiana.

Já o Minimalismo, constituído primordialmente de estruturas 3-D baseadas em formas simples, produzidas industrialmente individualmente ou em séries que, de acordo com Morris criaram “*strong gestalt perceptions*”, persistiu em sintonia com a arte conceitual até por volta da década de 70. A arte protoconceitual de Sol LeWitt ou os trabalhos minimalistas são permutas logicamente inteligíveis de uma equação matemática básica expressa em 3-D ou em uma forma gráfica, uma idéia que se basta sendo “interessante”, não teórica ou filosoficamente desafiadora ou inovadora.

Se por um lado o minimalismo ambicionou ser completamente lógico, por outro foi também o primeiro movimento artístico igualmente “formalista” e duchampiano. Produziu uma forma pura, abstrata, com frequência classicamente bela, através de uma abordagem intelectual estudada que fez intenso e freqüente uso de vários *ready-mades*: sistemas matemáticos, formas geométricas, materiais industriais livres de contato manual e produção em fábrica; sendo que esta contribuiu para o afastamento do artista da própria construção do objeto.

O minimalismo ressaltou e deu força a uma idéia de progresso em arte que tinha uma visível pretensão de aproximação do científico e, da mesma forma, a idéia de uma arte que avançou apropriando-se de métodos e conceitos de outras disciplinas e áreas afins. Além disso, a extrema redução do minimalismo não deixou aos artistas mais jovens muito mais o que explorar na arena formal: isso os ajudou a avançar para o que os pareceu naturalmente o próximo passo lógico – a redução, se não a própria eliminação, da importância do objeto, e o uso de linguagem, conhecimento, matemática e os fatos do mundo em si e por si mesmos. “Era irônico que um estilo que tinha eliminado tão completamente o tema encorajasse uma arte que era toda ela tema” (Smith, 2000: 227). Os conceitualistas absorveram e adotaram a visão sóbria, limpa, seca e coerente da arte minimalista, e também levaram a novos extremos seu enfoque predeterminado e sua tendência para a repetição.

Portanto, o que conecta o Minimalismo ao conceitualismo é que ambos dividem uma ênfase no dito “framing” do trabalho - ou seja, na aplicação de um sistema de produção que pode tanto ser matemático quanto lingüístico - e no reposicionamento do trabalho em relação ao espectador, por isso atraindo atenção para outro aspecto, o contexto institucional para recepção. Se muitos artistas minimalistas se dedicaram à escrita de textos teóricos, a maioria desses se dirigia a uma base conceitual para a prática ou apenas usava esses textos como uma mídia alternativa. O que distingue alguns artistas conceituais é o foco nas condições

lingüísticas e semiológicas e nos pressupostos que se encontram submersos no nosso entendimento de arte.

O artista americano Sol LeWitt publica na revista *Artforum* em 1967, o previamente mencionado artigo “*Parágrafos sobre arte conceitual*”. Neste texto, afirma que a idéia é mais importante, e mesmo fundamental, que a realização do trabalho, cuja porção visível ou aparente é acessória. “Se alguém diz, ‘Isto é arte’, isto é arte”; declarou Donald Judd, reiterando Duchamp. Judd também observou que “os avanços em arte não são necessariamente formais”. Sobre isto, Cauquelin (2005) afirma que, na arte conceitual, a atividade de designação é fundadora, faz a existência mesma da obra. A designação faz a obra existir enquanto tal. O mais importante não é do que ela é feita, qual o material usado, sobre qual suporte, qual a técnica aplicada. Reconhecem, assim, as proposições duchampianas. Elas se desenvolvem norteadas por um esforço e um entendimento sobre a própria designação.

As mencionadas declarações de Le Witt e Judd foram citadas no importante, confrontador e violento artigo de Joseph Kosuth de 1969 intitulado “*Art after Philosophy*”, no qual distinguiu a arte antes e a arte depois de Duchamp, rejeitando largamente a primeira, e apresentando a arte como uma espécie de lógica e as obras de arte como “preposições analíticas interessadas na definição de arte”. Neste mesmo ano, Hélio Oiticica apresenta no catálogo da exposição “*Nova objetividade*”, realizada no MAM do Rio de Janeiro, um texto que seria importante para a arte

contemporânea, e não apenas no Brasil, uma vez que explicita alguns pontos que ele desenvolve dentro de um programa próprio. São eles:

- 1) vontade construtiva geral,
- 2) tendência para o objeto ser negado e superado do quadro de cavalete,
- 3) participação do espectador (corporal, tátil, semântica, etc),
- 4) abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais, éticos,
- 5) tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século XX na arte de hoje,
- 6) Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

É interessante, e até inevitável, perceber que cada um desses tópicos aproxima-se da noção de uma arte “desmaterializada”; a ponto de Michael Newman (2007) afirmar que o que deu alguma unidade às diversas correntes, formas, manifestações e tendências conceituais foi o desejo de desaparecimento do objeto. O

público, que Hélio Oiticica chama de participador, é colocado como o motor da obra e termina por assumir, com sua negação à passividade – sendo essa negação à passividade do público um princípio norteador e uma busca do próprio movimento conceitual – uma posição crítica no aspecto ético e político.

Nascida na mesma época, no mesmo contexto e no entorno dos movimentos contestatórios – como o estudantil de maio de 1968 na França, e o da contracultura mobilizado na América do Norte em reação à Guerra do Vietnã – a história da Arte Conceitual foi sendo elaborada também a partir das próprias exposições. Em 1969, foi inaugurada em Berna, na Suíça, a exposição “When attitude become form-works-concepts-process-situation-information”, com curadoria de Harold Szeemann. Logo na primeira página do catálogo Szeemann indicou o princípio de sua programação: “Live in your head”. Essa exposição terminou por tornar-se um marco na apresentação da arte como processo, isto é, na negação da arte objetual e na utilização de materiais “precários” e não convencionais, além de indicar a expansão para outros espaços além daqueles convencionalmente delimitados pelo local expositivo tradicional. Assim, o processo criativo do artista é trazido para o primeiro plano, ao invés de seu resultado. Conceito, processos e informações são as expressões dessa arte que se pauta na vivência.

Nesta reciprocidade entre arte e vida, conclamada pelo Fluxus e por várias gerações de artistas, desconstrói-se a autonomia do cubo branco, símbolo da galeria

de arte divorciada do mundo exterior, para que o museu se torne o epicentro da subversão das normas rígidas e de noções aceitas e naturalizadas. As paredes brancas das galerias e museus modernos, padrão para as exposições do século XX, ressaltam essa idéia de autonomia da obra e de total distanciamento do mundo, ou seja, de outros contextos além do puramente estético.

No ensaio paradigmático “Inside te white cube. The ideology of te gallery space”, do artista e crítico Brecam O’Doherty, publicado originalmente na revista *Artforum*, a galeria, ou o museu, é o ponto privilegiado da análise da produção e recepção da arte. É na galeria – ou no cubo branco - que ocorre a transmutação da percepção em valores puramente formais. Segundo O’Doherty, essa seria a “doença degenerativa do modernismo”. Assim, fica evidente não ser por acaso que muitos artistas nesse período realizaram obras que colocaram o contexto expositivo, físico, simbólico e antropológico em primeiro plano em outros trabalhos. As tradicionais molduras serão substituídas pelo discurso especializado, e o espaço físico da galeria não será mais delimitado apenas pelas paredes brancas, mas pelos códigos que dão acesso às obras.

Conseqüentemente, a noção de autonomia da obra de arte, assim como a crítica formalista que a acompanhava torna-se necessariamente, neste momento, anacrônica. Faz sentido então que seja justamente a partir do final dos anos 50, e mais sistematicamente nas duas décadas seguintes, que se passa a perguntar não mais o que é arte, mas onde ela está, o ser dando espaço ao lugar, uma vez que o objeto da arte

desmaterializa-se, transborda, mistura-se, funde-se com a vida cotidiana, revela-se em processo, ocupa espaços cotidianos e indiferenciáveis; substituindo-se então as questões acerca do objeto de arte por questões de fundo mais epistemológico sobre o objeto DA arte.

Esta é uma fase, ou um momento, de pluralidade e inventividade nas estratégias usadas pelos artistas. O corpo passaria a ser um instrumento de comunicação ao mesmo tempo em que espaço e lugar de arte. Nessa nova relação arte-vida, a consciência do corpo também é experimentada pelo espectador num espaço expandido. Ao extrapolar a visão retiniana, a experiência da arte torna-se múltipla, envolve todos os sentidos. Disso decorre que o espectador é mola fundamental no processo criativo. Em outras palavras, como já havia dito Duchamp, é o espectador quem faz a obra. Mas foi somente depois de meados da década de 1960 e de uma geração mais jovem é que a contribuição revolucionária de Duchamp realmente inflamou a imaginação de tantos artistas que o seu movimento de um homem só converteu-se finalmente em multidão. Sua “arte como idéia” foi então decomposta e desdobrada em arte como filosofia, como informação, como lingüística, como matemática, como autobiografia, como crítica social. Depois de 1966, o interesse no contexto e no fato de ser o objeto dispensável tornou-se uma epidemia, deslocando-se conseqüentemente da periferia para o centro.

É impossível desvincular a Arte Conceitual da influência de Duchamp. Como afirmou Joseph Kosuth, “toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque a arte só existe conceitualmente”. É bastante significativo que o Beaubourg, na França, foi inaugurado em 1977 com uma grande retrospectiva de Marcel Duchamp, dez anos depois de sua morte. Ao longo da década de 1970, várias publicações reafirmam, solidificam e cristalizam sua importância na história da arte contemporânea. Ao contrário de Picasso, que reina absoluto na primeira metade do século XX, Duchamp, com sua obra, busca desmistificar a figura do artista. Afinal, o *ready-made*, como um objeto industrial que não provoca necessariamente emoção estética, torna-se paradigma de uma operação na qual a autoria é compartilhada. “Quem fez o ready-made?” indaga o artista. Numa de suas poucas conferências públicas, realizada em 1957 nos EUA, Duchamp lança as coordenadas para se entender o que veio eventualmente a ser a participação do espectador na arte contemporânea. Para ele, haveria na criação de uma obra de arte uma relação de proporções quase matemáticas que chamou de “coeficiente de arte”. Essa equação seria resultante da relação entre o que o artista desejou manifestar e ficou latente na obra, de um lado, e aquilo que o observador absorve do trabalho, mas que não foi necessária ou deliberadamente intencionado pelo artista, de outro. Nessa medida, a obra é realizada duas vezes: primeiro pelo artista, depois pelo observador.

Do ponto de vista da história da arte contemporânea, o resgate da obra de Duchamp é justamente tão básico e essencial para qualquer entendimento da Arte Conceitual, pois o princípio do *ready-made* é base fundamental para uma de suas

vertentes mais importantes. Isso porque aí a criação não supõe uma atividade manual (artesanal) do artista, mas uma escolha que está sempre na palavra do artista. Essas escolhas não estão conectadas somente ao fazer manual, mas a uma idéia, um conhecimento intelectual que o artista detém sobre sua criação, e o limite de sua opção é seu mundo. Para o próprio Duchamp, essa preferência é pautada pela indiferença. Mas, como visto, não é a indiferença que move a escolha do ready-made para outros artistas. É justamente a conotação política e social e o simbolismo do objeto escolhido, tratando-se de uma estratégia de inserção crítica na realidade do dia a dia.

Temos como exemplo a lembrança de que em garrafas de Coca-Cola, ícone norte-americano, Cildo Meireles imprimiu a frase “Yankees go home”. As palavras espalham-se através dos objetos que, com muita rapidez, circulam cotidianamente nas grandes cidades. A utilização de materiais como garrafas de Coca-Cola ou cédulas de dinheiro implica e significa a dissolução da figura do artista e o alcance de sistemas de trocas muito mais amplos do que o sistema tradicional da arte. Para o artista, o que interessante, acima de tudo, é a própria possibilidade de inserir-se ou de causar questionamento, fazer barulho, e mexer com as estruturas e com a significação no corpo social.

As motivações para tanto eram as mais variadas: políticas, estéticas, ecológicas, teatrais, estruturalistas, filosóficas, jornalísticas, psicológicas, o que poderia ser lido como a prova inquestionável de que a pintura e a escultura

convencionais estavam exaustas. Em alguns casos, a agitação política e a crescente consciência social que caracterizavam os anos 1960 encorajaram também o desejo de extinguir a posição tradicionalmente elitista da arte e do artista, posição esta que está de acordo com a de Lévi-Strauss como foi exposta e explicada nos capítulos anteriores.

Muitos artistas sentiram-se desinteressados ou apenas se entendiam como moralmente opostos às regras e aos paradigmas de estilo, valor e prestígio do objeto tradicional; outros, além disto, tinham o desejo de driblar e alguns simplesmente de ridicularizar o sistema de mercado que ele engendrou; ainda outros sentiram-se limitados e sufocados pelo próprio espaço da galeria. A arte conceitual foi uma das muitas alternativas inter-relacionadas e em parte e sob alguns aspectos sobrepostas às formas tradicionais e práticas de exposição. Por isso, houve artistas, cujos trabalhos foram incluídos na rubrica de Arte Processual ou Antiformal, continuaram usando materiais, mas ignorando por sua vez o objeto, despojando suas obras de estrutura, permanência e fronteiras através do que Smith chama de “distribuições randômicas”: temporárias, peças disseminadas interiores e exteriores, de substâncias não rígidas como: serragem, recortes de feltro, pigmentos avulsos, farinha, látex, neve, até flocos de milho. Outros concordaram com a aceitação da permanência, mas desprezaram a mobilidade e o acesso normal, propondo e executando gigantescos trabalhos da terra em partes distantes da paisagem.

A arte conceitual visou à mente desde seu estágio embrionário. A obra conceitual ideal deveria ter duas características fundamentais, que seriam: 1) possuir um correlativo lingüístico exato, ou seja, que ela pudesse ser descrita e vivenciada em sua descrição; e 2) ser infinitamente repetível; não possuindo nenhuma aura “benjaminiana”- inclusive por ser repetível, ou seja, reproduzível - nem qualquer tipo de singularidade. Esta obra deveria ser recebida por qualquer um, em uma tentativa de ruptura com o círculo isolado ao redor de si mesma no qual a arte orbitava, como entendido por Lévi-Strauss. Sobre isso, disse Lawrence Weiner: “A arte que impõe condições – humanas ou não – ao receptor para sua apreciação constitui, em meu entender, fascismo estético”. Weiner dizia que sinceramente não se incomodaria se as suas “Declarações”, propostas do tipo processual economicamente redigidas, fossem executadas por ele mesmo, por outros ou até mesmo por ninguém; isso era uma decisão que competia ao “receptor” da obra. A prioridade era jamais impor regras ao receptor; a decisão final deveria ser dele. Algumas obras, que Weiner afirmava estarem em “propriedade alodial”, podiam ser recebidas, ou seja, possuídas por qualquer um. “Depois que você tomar conhecimento de uma obra minha”, disse Weiner, “você é dono dela. Não existe maneira de eu entrar na cabeça de alguém e retirá-la de novo”. É visível aqui o esforço por parte dos artistas de romperem com seu isolamento perante o coletivo - isolamento mesmo que foi mostrado por Lévi-Strauss, conforme visto anteriormente. Ao querer ser “recebido” por qualquer um, o artista esta tenta uma nova conexão com o coletivo e sair de sua bolha de isolamento auto-referenciada que o afasta da coletividade. O artista quer estar em comunhão com o todo.

Das tendências recentes da arte contemporânea, a Arte Conceitual foi a que mais ousou e arriscou em adotar a postura mais radical e a que, de fato, permanece ainda hoje a mais polêmica; além de vívida na memória e na influência. A permanência de sua polêmica mas também de sua influência, como duas faces de uma mesma moeda, se dá porque os artistas conceituais combinaram suas restrições aos meios convencionais com uma alternativa direta e radical, e uma posição genuinamente polêmica, que eles defendiam em sua arte e em suas afirmações. A maior parte da atividade conceitual, em suas muitas formas, correntes e projetos, encontrava sua unidade em uma ênfase quase unânime sobre a linguagem ou sobre sistemas lingüisticamente análogos, e por uma certeza de que a linguagem e as idéias eram a verdadeira essência da arte, de que o prazer visual e a emoção estética eram secundários e não-essenciais, quando não mesmo apenas e tão somente irracionais e imorais; o que é perceptível em declarações de artistas como Joseph Kosuth: “A condição artística da arte é um estado conceitual” e Lawrence Weiner: “Sem linguagem não existe arte”.

Para alguns artistas neste contexto, a linguagem foi alçada à um status quase formal, existindo como material e tema, e a obra desses artistas concentrou-se quase que unicamente na questão da definição da arte. Palavras e frases foram por eles isoladas, recortadas, pensadas, estudadas, saboreadas e discursivamente analisadas. Por isso, é notável que para quase todos os artistas conceituais, a linguagem foi adaptada como uma ferramenta, por meio da qual colocavam em foco, na mente ou

psique do espectador, algum aspecto pertencente mais à esfera “da vida” do que “da arte”.

Assim, foi a linguagem que deu aos conceitualistas seu nítido caráter radical e acabou também por transformar-se em um meio e um instrumento mesmo de trabalho. Não apenas alguns artistas, como Weiner e Huebler, se libertaram daquilo que enxergavam como restrições materiais como o próprio equipamento da palavra impressa e falada oferecia todo um novo conjunto de meios para substituir a pintura e a escultura. Com isso, jornais, revistas, publicidade, o correio, telegramas, livros, catálogos, fotocópias, todas estas formas foram transformadas em novos veículos e, ocasionalmente, em novos tópicos de expressão, oferecendo infinitos caminhos para os artistas conceituais exibirem sua arte ao mundo e freqüentemente, incluírem esse mundo em sua arte.

Vemos acima repetidos exemplos de esforços deste movimento e dos artistas pertencentes a ele de romper com alguns dos problemas que a arte ocidental vinha enfrentando ao longo de sua história. O isolamento social do artista, o excesso de representatividade, a prisão academicista, a forma única do objeto visual, a individualização da criação artística, a mercadologização do objeto e a transformação deste em objeto de luxo acessível a muito poucos. Lembremos as três diferenças postuladas por Lévi-Strauss - a individualização da produção e a perda da função significativa da obra; o academicismo; ou seja, a imitação consagrada de modelos figurativos estabelecidos, e o representacionismo, ou seja, a ausência de poder

significativo; e tendo em vista o fato de que, segundo ele, o impressionismo superou a segunda, o academicismo, e o cubismo a terceira, o representacionismo, falhando ambos em superar a primeira e, segundo ele, a mais central, a individualização. Sob a égide e o conhecimento destas três diferenças e das duas tentativas anteriores de superá-las, vamos analisar as reivindicações do movimento conceitual.

3.2- A arte conceitual de acordo com a teoria de Lévi-Strauss

Conforme visto anteriormente, o impressionismo foi, segundo Lévi-Strauss, responsável pela liquidação do academicismo, ou, segundo Merquior em “*A Estética de Lévi-Strauss*” (1975), “da visão do objeto através da escola”. Já o cubismo, ainda segundo Merquior, “reencontrando a ‘verdadeira semântica da arte’, vai ao fundo das coisas, procurando deter uma das tendências fundamentais da degenerescência: a perda da significação” (1975). Porém, nem um nem outro foram capazes de vencer justamente a mais significativa das três diferenças, aquela que ele considera a barreira decisiva: a ausência de função coletiva da arte.

Seguindo os princípios acima, e as analisadas tentativas – impressionista e cubista – e seus graus de sucesso e fracasso, proponho uma análise da arte conceitual segundo estas três vertentes, buscando analisar seu projeto de ruptura e inovação através desses três princípios e o quão bem sucedido foi este projeto sob a luz das bases estabelecidas por Lévi-Strauss.

Analisemos então uma a uma, tendo em mente a breve apresentação do movimento que vimos acima. Em relação ao academicismo, a esta armadilha do figurativismo e da visão do objeto através da escola, parece razoável afirmar que foi uma questão não só importante para os artistas deste movimento, sobre a qual eles teorizaram e a qual problematizaram, como era uma questão que influenciou na prática mesma dos seus trabalhos. A própria realização dos seus trabalhos desvelava e explicitava o processo de pensamento através do qual a tentativa de fuga do academicismo se fazia corpórea. A própria proposta de desaparecimento do objeto citada por Newman como a idéia mesma que dava unidade às propostas conceituais; o ataque ao objeto *per se*, à arte enquanto experiência puramente visual, a desconsideração do objeto como experiência retiniana que paralisa e engessa o espectador, a necessidade impositiva da reprodutibilidade, com a conseqüente perda da aura, a possibilidade de uma arte não visual enquanto instrução, enquanto idéia, enquanto pensamento, enquanto projeto, enquanto som, o interesse central no contexto, a ênfase sem precedentes na idéia, no conceito, na proposta, no processo; e a consideração de que essas etapas eram em si mesmas mais importantes, emblemáticas e fundamentais que o objeto mesmo, tido como secundário, acessório ou mesmo dispensável, mostram uma tentativa bem resolvida de fuga do academicismo e da figuratividade dominante.

O outro princípio, aquele que para Lévi-Strauss foi superado pelo cubismo, o representacionismo e a conseqüente perda de significação, foi enfrentado da mesma forma que o primeiro. Ao se buscar uma arte que se realizava mais na idéia do artista

e do espectador, que só se fazia completa na recepção, e no entendimento e na mente do espectador; uma arte na qual concepção e significado teriam precedência sobre a própria forma plástica *per si*, assim como o pensamento sobre a experiência sensorial; uma arte que seria para todos, por todos e para qualquer um; que não pertencia a ninguém, que era imaterial, fluida, efêmera, momentânea, instantânea, solvente, e que acima de tudo, bebeu da filosofia - vale lembrar que muitos dos artistas que fizeram parte do movimento conceitual foram membros das duas primeiras gerações de artistas a irem à universidade - e que não apenas alimentou-se dela, como se propunha filosofia e que via-se como linguagem, buscava a significação. Lembrando Lévi-Strauss, “para que haja linguagem, é necessário que haja grupo, pois é, a linguagem, fenômeno de grupo; mais que isso, é constitutiva do grupo, e só existe pelo grupo, pois a linguagem não se modifica, não se perturba à vontade” (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989).

A apropriação pelos artistas conceituais da linguagem, o foco nas condições lingüísticas e semiológicas e nos pressupostos que se encontram submersos no nosso entendimento de arte; o uso da linguagem como matéria prima e o projeto de fazer linguagem através da e com a arte, mostra não só uma busca por significação como também por coletividade, pelo grupo, pelo todo. O que nos leva ao terceiro ponto levantado por Lévi-Strauss, justamente aquele no qual falharam o impressionismo e o cubismo.

Muito foi repetido acima o fato de que a arte conceitual foi um movimento múltiplo, internacional, composto de inúmeras estratégias e retóricas. De acordo com sua própria proposta e mostrando uma surpreendente coerência entre idéia, projeto e execução, a arte conceitual, que se propunha não formal, livre, fluida, plural, não-objetificada, mais presente nas idéias que no plano físico, discursiva, e lingüística, era, em sua forma, fluida, plural, diversa, múltipla, variada, instantânea, aberta. Todos os muitos discursos, os muitos movimentos dentro do movimento, as muitas linguagens, as muitas propostas de idéias, as múltiplas abordagens, são apenas um reflexo da própria proposta do movimento. Sua multiplicidade de formas e conceitos apenas reproduzia e incorporava a multiplicidade do próprio movimento e da proposta intelectual em si mesma. Como um movimento de ruptura que propagava a unidade, a união entre arte e vida, o derretimento das barreiras estéticas, que foi furiosamente contra o isolamento da arte em espaços institucionais estabelecidos, que se posicionou de forma firme e clara contra a academia, que buscou um público ativo e informado, capaz de realizar as propostas artísticas e completar as obras, realizando assim uma fusão entre artista e público, entre produtor e receptor que encerraria o isolamento social do artista e conseqüentemente a individualização da produção. Esse movimento, que coerentemente se fez plural e múltiplo, fundiu suas propostas de forma a tornar mais difícil uma análise como a feita por Lévi-Strauss a respeito dos dois movimentos anteriores. Primeiro, pois ele analisava aspectos isolados em dois movimentos distintos. E também porque as próprias propostas e metas conceituais se misturam, se derretem e se fundem uma na outra, de forma que é difícil isolar categorias de análise como as propostas acima em um movimento que se propôs a

unir o separado, e não a separar ainda mais o já separado. Por isso, as categorias que podem tornar inteligível e passível de análise as possibilidades e tentativas do movimento de superação das três categorias elencadas por Lévi-Strauss se misturam, não podendo ser plenamente possível isolá-las à medida que se analisa cada um dos aspectos a serem superados.

Assim, as razões pelas quais o movimento fugiu do academicismo e do figurativismo que concorre para um excesso de representação e para uma ausência de significado misturam-se e ajudam a tornar nublada a paisagem quando se encontram com aquelas que poderiam nos levar a pensar sobre a possibilidade de a arte conceitual finalmente ter superado o terceiro fator, o isolamento do artista e a individualização da produção.

Fazia parte da proposta. Não se pode dizer que eles não tentaram. Sua proposta de quebra e de dissolver o mundinho isolado e auto-referenciado da arte. A tentativa de se envolver com o “mundo lá fora”, se fundir nele, se misturar com ele, com o mundo real, com o indivíduo comum. O intuito de desenvolver uma arte fora do “cubo branco”, o engajamento contra os espaços formais e contra a política institucional; o questionamento do critério de consideração do que é ou não arte e, conseqüentemente, do que é ou não digno de estar exibido nestes mesmos espaços. A ruptura com a estética e a valorização do cotidiano e da perda da aura. A idéia de uma arte “mental” e filosófica, a “arte como idéia”, que pode ser vista, entendida, ouvida, sentida por qualquer um, e que só se realiza plenamente nesta espécie de

“telepatia” da mente do artista para a mente do receptor. Esta arte que busca um público ativo, um público que se engaje na proposta. Esta arte que existe em toda a cidade, no corpo, na mente, no próprio espaço físico natural, como no caso da *land art*. Nessa arte que se desmaterializa e que pode estar a qualquer momento em qualquer lugar, existindo em todos ao mesmo tempo em que em qualquer um. Uma arte de todos para todos. Uma criação sempre coletiva, entre os artistas entre si e entre estes e o público. Uma busca pelo não-isolamento, pelo conjunto, por comunhão. Pelo grupo.

Será que foi atingido o objetivo? Se é possível reconhecer que a arte conceitual foi uma tentativa ousada, radical e total – no sentido de Mauss, de forma que não se pode de maneira completamente bem sucedida isolar suas ações e formas de suas intenções, motivações e interesses de maneira completamente pura. Suas motivações se misturam, se fundem não só entre si como também nas manifestações formais, de forma que se o homem é total, também este movimento foi total em sua pluralidade, em sua fragmentação, em sua instantaneidade, em sua diferença – de romper, simultaneamente, com as três diferenças de Lévi-Strauss, e se pode ter atingido seu o objetivo no caso do academicismo e do representacionismo, superando simultaneamente o impressionismo e o cubismo, cobrindo e corrigindo a segunda falha de cada um dos movimentos e preenchendo buracos que os dois anteriores deixaram vazios, o terceiro caso, da individualização da produção, merece uma análise mais cautelosa, envolvendo inclusive uma reflexão sobre a noção de mercado,

mais especificamente do mercado dos objetos de arte, noções mesmas que foram tão ferozmente combatidas pelo movimento conceitual.

Anne Cauquelin, em seu livro *“Arte Contemporânea”* (2005) mostra como este mercado se iniciou. Não é por acaso, ela diz, que a história oficial da arte situa o início da arte moderna por volta de 1860. O fim do século XIX reconhece o declínio da hegemonia da academia, instituição destinada a administrar a carreira dos artistas, concedendo prêmios, e conseqüentemente gerando encomendas. Porque esse declínio acontece? Em vista do desenvolvimento industrial. Por causa deste, a classe burguesa enriquece, e o enriquecimento da classe burguesa provoca o surgimento de uma nova camada de compradores potenciais, ao mesmo tempo em que os pintores pleiteiam um estatuto menos centralizador e menos autoritário, que os liberasse das imposições do salão de Paris. Sua reivindicação era por um sistema mais livre, mais maleável, do direito de expor o trabalho. Como resultado, o salão é decretado livre em 1848, e 5.180 telas são apresentadas, em vez das 2.536 exibidas em 1847. A partir de 1850, cerca de 20 mil telas serão apresentadas por ano, representando um crescimento considerável.

Mesmo diante desta multiplicação, o sistema acadêmico continua oferecendo apenas uma única escola e um único salão, o de Paris, com apenas um único júri, ainda que a composição de seus membros mude freqüentemente; continuam eles submetidos as mesmas pressões e regras, cedendo alguns eventuais prêmios,

medalhas e *hors-concours* que permitem o reconhecimento e a conseguinte obtenção de encomendas por parte do Estado.

A ausência das atividades econômicas das quais a academia real havia muito se desobrigado doravante se faria sentir de forma muito cruel. O sistema acadêmico não soube nem desenvolver nem cultivar os diversos mercados potenciais que existiam dentro de um público aumentado de compradores, assim como também não soube, na mesma proporção, encorajar a identificação de individualidades artísticas com esses mercados (Cauquelin, 2005:35).

A autora apresenta uma contradição entre duas crenças paralelas e opostas: a crença dos pintores na necessidade de uma instituição oficial, dotada de poder de julgamento tido como sério, e a crença no julgamento de um público, do qual dependem a sua reputação e a venda das obras. As respostas a essas contradições vieram na forma da especialização dos salões e sua descentralização. Em outras palavras, a abertura de um sistema privado e independente: o “sistema marchand - crítico”. Por isso, a liberação que a arte moderna pretendia perseguir diante do estabelecido sistema acadêmico estava ligada ao liberalismo econômico, que é a marca de um regime de produção e de consumo.

Porém, essa liberação da arte não significava necessariamente e de forma total a renúncia a algum apego aos valores seguros do sucesso oficial. O lema “contra a

academia” é uma palavra de ordem que resulta mais da percepção da impotência do sistema em gerir a arte e a carreira dos artistas do que de uma recusa propriamente dos valores atestados e defendidos por esse mesmo sistema. Afinal, “sucesso” no sistema acadêmico significava necessária e conseqüentemente reconhecimento, confirmação e, portanto, dinheiro. Assim, se o Salão anual e seu júri não eram mais capazes de realizar sozinhos a tarefa de considerar aceitável ou inaceitável um número cada vez maior de artistas, então era necessário que alguma outra instituição, nesse caso não oficial, assumisse a responsabilidade de assegurar uma função idêntica: o reconhecimento do talento e a remuneração. Em essência, os valores permaneceram os mesmos, simplesmente a sua distribuição mudou de mãos. A mudança ocorreu, mas estruturalmente as coisas permaneceram as mesmas.

A partir deste momento, então, paralelamente ao grande salão e às suas decisões, o sistema da arte passou a ser também e simultaneamente, assunto dos órgãos privados. Surgiam então as figuras dos marchands, dos críticos (seus auxiliares) e dos compradores (seus alvos). Este processo mostrou-se bastante natural afinal, uma vez que o Estado não tinha mais meios, estrutura nem condições de absorver as encomendas, outro público deveria substituí-lo. Mas, para isso, era necessário antes de tudo que ele fosse informado e que um movimento se fortalecesse e se consolidasse na opinião pública em favor desse contingente crescente de pintores “recusados” ou simplesmente deixados de lado pelo sistema acadêmico. A partir deste momento, a autora prossegue mostrando o desenvolvimento e o estabelecimento do

sistema e do mercado de arte, ao mesmo tempo em que apresenta seus atores principais, cujas ações são as engrenagens do sistema, e começa pelo crítico.

A tarefa mencionada acima de substituir o Estado vai ser realizada por um personagem que já era então influente mas cujo papel era majoritariamente acompanhar com seus comentários determinado artista ou determinada exposição, e que passa a ser o elo fundamental e o mais indispensável à circulação das obras: o crítico. Ele se torna um profissional da mediação junto de um público muito mais amplo: o dos aficionados da arte, ou dos simplesmente curiosos. Ele é o fabricante da opinião geral, e contribui de maneira decisiva para a construção de uma imagem da arte, do artista, da obra “em geral” – e de determinado artista ou grupo de artistas ao qual se ligará especialmente.

Com isso, duplas se formam: marchands com seus críticos, artistas com seus marchands e os críticos que os apóiam. Assim, o processo se tratará de atuar habilmente em um mercado aberto, e de cada um encontrar com sucesso “seu” artista ou “seu” grupo no qual apostar sua reputação de crítico, uma vez que são os críticos que vão nomear os movimentos, e nomeando-os, irão constituí-los como tal, como nos lembramos do caso impressionista visto anteriormente. Portanto, o papel do crítico é o de “inserir” um artista, seja integrando-o a um grupo de oposição, seja isolando-o como figura singular e, conseqüentemente, original. Originalidade esta recompensada pelo tratamento do comentário que mediatiza seus efeitos, uma vez que

colocar um artista em sua prosa jornalística ou em seus escritos é atrair a atenção do público e também vendê-lo.

Por outro lado, quando o crítico faz o artista se tornar conhecido, o insere no circuito, se faz conhecer também, e isso para ele é necessário uma vez que o crítico mediador precisa se exibir para existir. Ele se mostra então, escrevendo nos veículos especializados. Desde 1882, com o desligamento total do Estado da organização do salão anual e a fundação da sociedade dos artistas franceses, a partir de então encarregada da administração do evento, dão ainda mais importância ao papel do crítico, o único habilitado nesse momento a críticas e elogios. A autora afirma que seria um erro imaginar, porém, que vá surgir uma nova maneira de julgar de uma só vez, que, pela criação à margem da academia, de um mecanismo de apresentação das obras e de fixação do preço destas, os valores atribuídos vão mudar repentinamente.

Da mesma forma, seria uma falácia presumir que vai o crítico revolucionar subitamente o jogo. Agora, ele funciona como o principal intermediário entre o artista e o público e por isso mesmo, o crítico deve se manter próximo dos valores reconhecidos anteriormente. Ele agora substitui o júri dos salões, assume seu lugar e, portanto, vai por um tempo funcionar sob os mesmos paradigmas e promover os mesmos temas e a mesma hierarquia entre os sujeitos que a academia promovia. Em meio a um cada vez maior acúmulo de obras e defrontado com a afluência do público que chega curioso às exposições, passa a ser cada vez mais necessário separar, distinguir, e hierarquizar. Assim, o sistema dessas escolhas ainda resiste às novas

“figuras” que os pintores propõem ao olhar. A crítica mantém o antigo ritmo, não cedendo facilmente, e seguindo com atraso aqueles cujas obras deve promover.

Entretanto, opera-se a modificação em duas frentes:

- 1) a existência de muitos artistas independentes acaba por obrigar o crítico a tomar posição, declarar seu campo. Seus julgamentos e vereditos não estarão mais vinculados ou dizendo respeito apenas à escolha pelo pintor em questão deste ou daquele “tema” e ao tratamento mais ou menos bem-sucedido que ele deu à obra, mas estarão diretamente relacionados à sua *escolha ideológica*,

- 2) E se ele decide entrar no jogo “livre” a simples descrição, à qual as obras com temas se prestavam até então, deve dar lugar a apreciação da forma plástica. O crítico transforma-se em mestre de ateliê, emitindo julgamento sobre rascunhos, esboços, moldes, um efeito de iluminação, e assim se torna aos olhos do público não-iniciado alguém que “sabe do que está falando”.

A escolha inicial, que é política ou ideológica, acaba trazendo com ela uma obrigação de estilo. A partir do momento em que o crítico se vê obrigado a romper com a tradição clássica, acadêmica, descritiva, ele se vê necessariamente colocado na obrigação de ter que inovar. No momento em que a existência e a consistência de um

mercado independente estão devidamente estabelecidas, o poder da crítica é dominante sobre todos os outros planos e substitui progressivamente o poder do reconhecimento oficial até tomar em completo o lugar daquele. A crítica de arte deixa de ser um acompanhamento ou uma transposição; ela se torna uma tentativa de entender, problematizar e de teorizar as novas formas plásticas. E desse modo conquista autonomia acompanhada da independência recentemente adquirida pelos artistas, contribuindo com isso para estabelecer a própria autonomia da forma pictórica como tal.

E uma vez estabelecida sua independência, a crítica de arte afirma sua autonomia, tornando-se um gênero *per se*, caminhando na direção da problematização e exploração de critérios próprios da picturalidade, finalmente abandonando o campo das avaliações normativas que concernem a formatos, temas, adequação ao tema – em resumo, o tratamento iconográfico que era até então a essência da crítica oficial. E assim fazendo, estabelece o vínculo entre o mundo da arte e os aficcionados da arte, ao mesmo tempo em que entretém o público com problemas propriamente pictóricos e contribui para consolidar na opinião pública a imagem do artista moderno, que ela projeta no futuro como vanguarda.

Do mesmo modo que no plano econômico, o intermediário marchand-publicitário torna-se elo fundamental e até central na cadeia da produção e do consumo, o crítico de arte realiza no domínio da arte o trabalho de “projeter”, novo na tradição crítica. Seu objetivo visa sempre ao futuro, desenvolve as possibilidades

ainda embrionárias do grupo que defende, lhe dando a possibilidade de um futuro pictórico. O crítico influencia diretamente o marchand em suas escolhas, e alimenta uma vanguarda decididamente norteadada na direção do moderno. Cauquelin (2005) afirma ser por intermédio de pequenos grupos, os quais unem as amizades e as desavenças, que se formam esses postos avançados da arte. Por isso, os pintores que recebem seus elogios muitas vezes são também amigos entre si.

Aqui a autora introduz uma nova figura no circuito, o crítico de vanguarda. Este tem como função cimentar os grupos, para teorizar seus conflitos, para lutar contra os conservadores e convencer o público. É um trabalho de promoção cujo argumento baseia-se, segundo ela, na profecia auto-realizadora. Então a modernidade passa a ser entendida e reivindicada como avanço. À arte cabe então desenhar a via futura, lançar as bases de uma sociedade nova. “A modernidade deve ser realizada ‘à frente’ do conservadorismo burguês. Sempre à frente” (Cauquelin, 2005:44).

Entendida e estabelecida como guia de um progresso social, a arte de vanguarda adquire tintas políticas. Os críticos que teorizam esses movimentos tomam parte em um combate ideológico que freqüentemente assume o tom do manifesto. Desde então, a importância do crítico de vanguarda não cessa de crescer, mesmo que, na chegada dos anos 50, os entendimentos políticos, suas implicações e tomadas de partido ideológicas se façam sentir com menor intensidade. Em consequência a esta perda de intensidade, a vanguarda se define então, progressivamente, como “a ponta do movimento de arte moderna”, e reúne artistas bastante afastados uns dos outros,

mas representantes do que há de mais moderno na área. Ainda aqui são os críticos que lançam essa vanguarda.

Nesse sistema “marchand-crítico”, foram deixados de lado até o momento as duas extremidades da cadeia: o produtor do objeto posto em circulação e seu consumidor. Ambos sofreram transformações em relação ao esquema de arte acadêmica, mas não conscientemente ou por ações em primeira pessoa, e sim indiretamente. O artista se isola de um sistema que lhe garantia a segurança, tornando-se uma figura marginal. Submetido às flutuações deste mercado, ele se aflige pela instabilidade à qual está submetido e conseqüentemente por sua sobrevivência e se coloca na dependência de marchands e críticos.

Mas “marginal” nem necessária nem diretamente significa “solitário”; o artista faz parte de um grupo que é sua salvaguarda. O grupo tem um nome, apoios, audiência, de forma que o sustenta e protege. O sistema de consumo promove um grupo, não um artista sozinho, pela simples razão, baseada nas leis do mercado, de que um produto único atrai menos consumidores do que um apanhado de produtos da mesma marca. Nessa mesma gama, certos objetos serão colocados à frente e puxarão os outros de menos fama ou prestígio, portanto mais baratos e passíveis de ser desejados por consumidores menos abastados.

Neste momento, o termo escola é substituído por um substantivo que agrupa pintores que trabalham de determinada maneira, apoiados pelos mesmos críticos e

comercializados pelos mesmos marchands. Conseqüentemente, a singularidade de um dos artistas desse grupo não será mais tão explícita a não ser que ela seja fabricada por meio da excentricidade ou até da extravagância. Dessa forma, pelo menos sua biografia terá que ser romantizada. Claro que o artista tem total consciência desse fato, e oferece material para isso, quando não o cria de caso pensado, uma vez que a vanguarda, em nome da qual o crítico desenvolverá seu trabalho, se pretende provocativa.

Ha aqui uma mudança de paradigma e um deslocamento na atitude do artista. Da antiga postura burguesa dos primeiros recusados, preocupados em ganhar a vida, em não ser excluídos e marginalizados da “boa sociedade”, ciosos de honorabilidade, passa-se cada vez mais a uma atitude contestatória, aos happenings, às cenas preparadas. Não apenas a imagem do artista se inverte como essa inversão se torna a norma, a ponto das biografias de pintores do passado serem reconstruídas sob este novo modelo. Este novo paradigma, e porque não esta nova estratégia, é o meio de manter intacta a fonte da produção, o criador, independente do mercado e, portanto, livre de toda e qualquer suspeita de comercialização, para que sua credibilidade junto ao público permaneça inabalável.

Assim, voluntária ou não, a exibição e promoção do artista como “anti”, como fora das regras do mercado de consumo é tida como certa. Cauquelin afirma ser esta uma estratégia mais que bem sucedida e vitoriosa uma vez que já não se trata mais do estudante pobre em seu casebre, que freqüenta tabernas com amigos e arruína

sua saúde e família (imagem herdada do século XIX romântico), muitas vezes a realidade não podia estar mais distante desta imagem; mas nem por isso a imagem que o público faz do artista é muito diferente desta historinha. Na verdade, o grande público recusa a idéia do enriquecimento do artista, apegando-se aos ideais de arte desinteressada, de criação livre, oriunda do sofrimento; disposto a se fazer cego aos lucros muito reais e acusando sobretudo os intermediários de explorar o produtor, o artista.

Para que esses mediadores – intermediários da cadeia de consumo de obras de arte – sejam eficazes, como no caso de intermediários de qualquer outro produto, é necessário isolar o produtor, o artista, como se ele não tivesse consciência sobre ou responsabilidade no destino de sua produção. É o mediador que tem essa consciência, que a elabora e a sustenta, uma vez que é ele quem tem o conhecimento do consumidor virtual.

Mas quem é esse consumidor? Em primeiro lugar, há o colecionador, geralmente qualificado de “grande”. É uma reprodução atualizada do grande burguês ou do aristocrata esclarecido, amante das coisas belas e possuidor dos meios para satisfazer seus gostos. É aquele que pode se apossar da beleza. Seu ecletismo garante, em princípio, uma ampla envergadura de escolhas possíveis dentro do que lhe será proposto. Como ele mesmo está em evidência, torna-se por si mesmo a melhor propaganda para os pintores cujas obras adquire, funcionando assim como locomotiva e agente ativo do mercado que assegura também a troca com outros colecionadores, e

ao fazer isso reforça a atividade dos mediadores; costura o vínculo entre marchands e críticos, se tornando por isso um ponto central do mecanismo.

Da figura histórica do mecenas, ele conservou alguns traços: não a ajuda financeira a artistas escolhidos, como se esperaria, mas a busca da própria glória e o desejo simultâneo de enriquecer o patrimônio público com uma obra, sendo esta a sua própria. Não devemos cair no engano, porém, de ingenuamente presumir que esta ótica o impede de ser um homem de negócios, para quem o gosto pelas obras depende em grande parte de seu “faro” para as “boas tacadas”, ou seja, os bons negócios e as obras valorizadas que constituem um patrimônio.

Em seguida vem aqueles que a autora chama de os diletantes informados, que compram para seu prazer e pensando em fazer um bom negócio. Para os intermediários, a forma de chegar até essa clientela é evidentemente insistir em valorizar os benefícios possíveis: uma tela pode repentinamente alcançar uma cotação significativa. A curiosidade, o gosto pelo risco, a idéia de sofisticação, o prazer de ter “olho clínico”, o sentimento de participar de um mundo à parte; o dos colecionadores: todos esses fatores são atrativos para o turista apreciador. Outra possibilidade firmada pela autora é que os diletantes fazem parte do círculo de amigos dos pintores, ou são os próprios pintores, que como parte do grupo trocam obras entre si ou compram seus trabalhos mutuamente.

O último elo nesta cadeia, o último ator dessa engrenagem é o público que consome pelo olhar, que fica diante da vitrine, exercendo um papel passivo, mas importante, de pura contemplação e se assume como mero espectador; por meio de sua massa móvel, sustenta a totalidade do mecanismo. A ele compete o reconhecimento, a opinião formada. É ele quem transporta o boato, sendo ele o responsável por formar e transformar a imagem do artista e da arte. Sem este público é impossível existir vanguarda, uma vez que a ela faltaria o objetivo de uma provocação renovada.

Essa história contada por Cauquelin se encaixa perfeitamente no processo anunciado por Lévi-Strauss ao falar sobre a individualização da produção, o isolamento social do artista e a transformação do objeto de arte em uma mercadoria fetichista acessível somente àqueles que, dentro de uma sociedade complexa e hierarquizada economicamente, podem se apoderar do objeto por possuírem os meios para tal, transformando o que deveria ser coletivo em artigo de luxo.

Como visto anteriormente, estes foram os princípios, os preceitos, os paradigmas contra os quais os artistas do movimento conceitual lutaram e que eles tentaram derrubar. Porém, não é inválido questionar o sucesso desta empreitada. Será que os artistas conceituais romperam com este isolamento autocentrado da arte? Será que eles liberaram o artista do seu isolamento do coletivo do alto de sua torre de

marfim? Conseguiram eles falar pelo, para e com o coletivo? Após seu esforço, tornou-se o objeto de arte algo acessível a todos, ou ele chegou a desaparecer? Teria a arte conceitual acertado e vencido onde o impressionismo e o cubismo falharam?

A maioria dos teóricos dirá que não. Michael Newman ressalta que tantas tentativas de fazer com que o objeto desapareça só resultaram numa espécie de prova da própria impossibilidade do desaparecimento do objeto. Sobre o mercado, Roberta Smith diz:

O conceitualismo não democratizou a arte nem eliminou o objeto de arte único, tampouco suprimiu o mercado de arte ou revolucionou a propriedade artística. De fato, assim que se ajustaram a essa atividade, os colecionadores acumularam avidamente fotografias, declarações e outros subprodutos conceituais. O mercado da arte estava meramente ampliado em sua infinita flexibilidade (Smith, 2000).

Já Cristina Freire afirma:

O curador, o colecionador e o galerista devem ser formados em novas bases, fato que se torna muito evidente com a arte conceitual. Do curador, pede-se abandonar critérios fundados em categorias estéticas, recriando suas práticas institucionais. Do colecionador e também do

galerista, se exige um conhecimento e estudo mais aprofundado do artista e sua poética (Freire, 2006).

E prossegue a autora:

O contexto da galeria ou do museu é parte fundamental nessa poética que não simplesmente ocupa o espaço, mas o reconstrói, criticamente, a partir de um arranjo próprio de elementos. Nos anos 80, as interrogações relativas à remontagem de instalações são bastante significativas e recorrentes entre colecionadores, curadores e artistas. As instalações, ao serem incorporadas às coleções permanentes, sugerem uma reflexão mais cuidadosa sobre seus princípios (Freire, 2006).

Essas afirmações sugerem que existe, ou pode até vir a existir, uma necessária mudança de abordagem dos curadores, críticos, marchands, galeristas e colecionadores - mas eles ainda estão aí, ainda são os motores desta máquina e a mola desta embreagem. E por que estas tentativas tão engajadas falharam no mesmo ponto onde, segundo Lévi-Strauss, falharam o impressionismo e o cubismo tantos anos antes, ou seja, na individualização da produção? Ora, o próprio Lévi-Strauss forneceu a resposta a esta pergunta.

Lembremos antes de sua declaração sobre o ready made:

ready made - não é cada objeto em si que é uma obra de arte são algumas disposições, alguns arranjos, algumas

aproximações entre os objetos. Exatamente como as palavras da linguagem: em si mesmas tem um sentido muito tênue, quase vazio, só tomam verdadeiramente sentido dentro de um contexto; uma palavra como “flor” ou “pedra” designa uma infinidade de objetos muito vagos, e a palavra só toma seu pleno sentido no interior de uma frase. Nos ready made, são as “frases” que fazem sentido, as frases feitas com os objetos que tem um sentido e não o objeto sozinho. É um objeto em um contexto de objetos (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989: 84).

Esta sua declaração poderia sugerir uma possibilidade de vitória dos conceitualistas, em especial se lida junto a uma outra, de Bird e Newman:

Conceptual artists adopted the interpretive frameworks of semiotics and post-structuralism, reading the work of art as a sign competing for recognition in the cultural and ideological codes of a society (Newman & Bird, 1999).

Se esta aproximação com o uso estruturalista da linguagem, com a semiótica, com a estrutura e com a função da parte no todo mostram um esforço para atingir propriedades e regras coletivas, e uma busca dos membros do movimento em superar essa fissura colocada por Lévi-Strauss, o problema parece mais profundo. Quando indagado por Charbonnier sobre o porque do fracasso do impressionismo e do cubismo, e sobre a possibilidade desta terceira resistência ser eventualmente vencida, disse:

Objetaria haver uma distinção a ser introduzida, e mesmo uma hierarquia nessas três oposições que tracei anteriormente. As duas últimas, que puderam ser ultrapassadas, dependem do que os marxistas chamariam de ordem das superestruturas, enquanto que a primeira, isto é, a função coletiva da obra de arte, depende das infra-estruturas. Não basta uma evolução puramente formal, não basta o dinamismo próprio à criação estética para ultrapassá-la. No momento em que nos chocamos com a realidade sociológica e se revela impotente para transformá-la. É nessa direção que tenho o sentimento de um impasse (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989).

Sendo uma questão relativa às infra-estruturas, é preciso que estas sejam modificadas para que a superestrutura também seja. Uma mudança na superestrutura não implica uma mudança na infra-estrutura; a relação é inversa. Para que a arte recupere seu valor coletivo e conseqüentemente seu poder de significação, seria necessária uma mudança infra-estrutural que por sua vez causaria mudanças na superestrutura. A arte não pode fazer isso sozinha, não está ao seu alcance. O problema é sim mais profundo e de outra ordem, da ordem da infra-estrutura, é só mexendo nesta que se poderá ver qualquer esboço de mudança no status da arte na sociedade.

Lévi-Strauss afirmou ver a arte como um meio de instrução, de conhecer o grupo e a sociedade. Assim sendo, seu estudo da arte e do seu estado na sociedade atual não fala apenas da arte; fala do grupo, fala do mundo. Ele não encontra na arte um assunto que se encerra em si mesmo - a arte serve como meio para entendermos o contexto no qual ela está inserida. Através de suas reflexões sobre a arte, ele nos apresenta suas reflexões sobre o mundo. Ele fala do mundo. Não é (só) a arte que está desligada e desvinculada do coletivo; é o corpo social que está esgarçado. Não é o artista que é individualista, ou sua produção; é a sociedade, o mundo que é individualista. Não é a arte que se comercializou. Ela se comercializou pois todo o mundo se comercializou; tudo virou produto, commodity, valor de troca. Tudo é derretido pelo capitalismo e transformado em mercadoria e fetiche. Quando afirma ver a arte em uma encruzilhada, e não ver uma solução imediata para isto, não é apenas ela que ele vê assim, e não é só com ela que se preocupa. É com o todo, com o mundo, com a vida.

Conclusão

O objetivo deste trabalho foi tomar a abordagem da arte por Lévi-Strauss como uma forma de problematizar algumas questões referentes à própria arte contemporânea. Vimos que para o autor a arte nas modernas sociedades ocidentais se distingue da arte das chamadas sociedades primitivas tanto por um processo crescente de individualização quanto de perda da função significativa da arte, substituída por uma função representativa. Os dois fenômenos estariam ligados, a função significativa da obra de arte nas sociedades ditas primitivas estava associada a uma mitopoética social, a arte era absorvida como uma linguagem que pertencia à coletividade, que se inseria no interior de uma tradição que parecia segura, o artista, ainda que reconhecido como um indivíduo, realizava uma obra que tinha vínculos imediatos com o coletivo, com regras ou com o inconsciente do grupo. Os processos de individualização, constitutivos das modernas sociedades ocidentais, atingem também a arte, reduzindo sua função significativa, substituída pela tentativa de representar o objeto, a arte deixa de ser essa linguagem comum, e também estão associados à transformação da arte num universo à parte, que busca intencionalmente se fechar sobre si mesmo, tornando-se auto-referencial, situando a atividade estética em relação a uma tradição artística, que não mais corresponde à tradição coletiva. Individualismo, representacionismo e academicismo seriam as três características fundamentais que teriam separado a arte das sociedades modernas das artes das chamadas sociedades primitivas. Sendo que as duas últimas características, de certa forma, seriam decorrentes da primeira, que corresponde a um fenômeno infraestrutural, ao processo de individualização do público, e não apenas do artista, à

produção das hierarquias e distâncias sociais que caracterizam o mundo moderno. Neste sentido, Lévi-Strauss identificou tendências revolucionárias em alguns movimentos artísticos que tentariam romper com algumas dessas características da arte das sociedades modernas. Como vimos o impressionismo se rebelou contra o academicismo, contra a tendência da arte ocidental de seguir o modelo dos “grandes mestres”, o cubismo rebelou-se contra o representacionismo. Com a arte conceitual encontramos uma tentativa de colocar em questão o próprio “individualismo” da produção artística, e romper com o isolamento da arte, reconstruindo relações com o coletivo. Contudo, do ponto de vista de Lévi-Strauss, romper com esta última característica não seria tão fácil, já que ela se reporta à infra-estrutura, só podendo ser superada por uma transformação profunda que estaria além dos domínios da arte. Se a arte perdeu sua função significativa, se seus vínculos com a vida coletiva se enfraqueceram ou foram rompidos, é porque a arte está inserida num processo de individualização que a transcende, que constitui o próprio mundo moderno. Neste sentido, a análise da arte em Lévi-Strauss mostra que se esta não se reporta mais tão facilmente às tradições coletivas ou ao inconsciente do grupo, ela ainda está em conexão com as estruturas profundas da sociedade. O diagnóstico da situação da arte contemporânea é um diagnóstico do mundo, pois o processo de individualização não é exclusivo da arte, e a constituição de um público consumidor individualizado que concebe a arte como mercadoria se insere no processo de formação da sociedade de mercado, onde todo e qualquer objeto encontra seu equivalente monetário. Se a oposição entre coletivo e individual são pertinentes para pensar as distinções entre a arte das chamadas sociedades primitivas e a arte das sociedades modernas, é porque estas oposições correspondem a diferenças fundamentais nas infra-

estruturas que sustentam essas sociedades. A individualização, o fetichismo da mercadoria, a expansão de uma mentalidade associada à lógica da economia monetária são fenômenos que se fazem sentir na arte, que modelam características que esta assume no mundo contemporâneo. Mesmo que os vínculos que faziam que a obra de arte se conectasse às perspectivas da coletividade nas sociedades “primitivas” não estejam presentes na arte do mundo moderno, mesmo que o mundo da arte possa ter sido representado como independente do mundo da vida, a própria ruptura com esses vínculos, a própria idéia de independência em relação à vida falam da forma como a arte se insere no mundo, e falam também do mundo. Quando a arte conceitual coloca em questão a oposição entre individual e coletivo, buscando recuperar o valor coletivo da arte, ainda que falhe em sua tentativa, toca em um ponto crítico da vida moderna. A arte permanece falando algo sobre o grupo, sobre o mundo, revela tentativas de superar oposições que estão no cerne da sociedade contemporânea. Lidando com a arte das sociedades “primitivas”, Lévi-Strauss buscava sondar o mundo da vida, a arte aparecia como um caminho para o inconsciente, para a cultura do grupo. A discussão de Lévi-Strauss sobre a arte contemporânea também nos remete para a estrutura das sociedades modernas, a arte e a vida, de um modo ou de outro, permanecem ligadas. A “alienação” da arte é a “alienação” do mundo, o desejo de reconstruir os vínculos com o coletivo, são desejos de reconstruir conexões com a vida da coletividade que foram perdidas em esferas que estão para além do domínio da arte. A sondagem da arte é ainda sondagem da vida.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor & Horkheimer, Max. O iluminismo como mistificação das massas. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da cultura de massas**, Paz & Terra, Rio de Janeiro, 1978.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da cultura de massas**, Paz & Terra, Rio de Janeiro, 1978.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Zouk e EDUSP, São Paulo, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma introdução**. Martins Fontes, São Paulo, 2005.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Odysseus, São Paulo, 2006.
- DELEUZE, Gilles. “Platão e o simulacro”. In: **Lógica do sentido**. Perspectiva, São Paulo, 1974.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2006.
- FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. Studio Nobel, São Paulo, 1995.
- GOLDING, John. Cubismo. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos de Arte Moderna**. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2000.

- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. LTC, Rio de Janeiro, 1999.
- HEGEL, G.W.F. **Cursos de estética**. Edusp, São Paulo, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Edições 70, Lisboa, 1990.
- JANSON, H. W. **História geral da arte: O mundo moderno**. Martins Fontes, São Paulo, 2007.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2005
- KOSUTH, Joseph. Art after philosophy (1969). In: **Art after a philosophy and after**. The Mit Press, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 2003.
- _____. **Antropologia Estrutural Dois**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1976.
- _____. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: Mauss, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Edusp, São Paulo, 1974.
- _____. **Mito e Significado**. Edições 70, Lisboa, 1978.
- _____. **O pensamento selvagem**. Papyrus, Campinas, 1989.
- _____ & CHARBONNIER, Georges. **Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss**. Papyrus, Campinas, 1989.
- _____. **Tristes Trópicos**. Companhia das Letras, São Paulo, 2007.
- LUCIE-SMITH, Edward. Arte Pop. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos de Arte Moderna**. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2000.
- MARX, Karl. A mercadoria. **O capital: crítica da economia política**. vol. 1, livro 1. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Edusp, São Paulo, 1974.

MERQUIOR, JG. **A estética de Lévi-Strauss**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1975.

NEWMAN, Michael. After Conceptual Art: Joe Scanlan's Nesting Bookcases, Duchamp, Design and the impossibility of disappearing. In: NEWMAN, Michael & BIRD, John. **Rewriting Conceptual Art**. Reaction Books, London, 1999.

_____, & Bird, John. Introduction. In: NEWMAN, Michael & BIRD, John. **Rewriting Conceptual Art**. Reaction Books, London, 1999.

OITICICA, Helio. Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda. Catálogo da Exposição Nova Objetividade Brasileira, Rio de Janeiro, 1967.

OSBORNE, Peter. Conceptual Art and/as Philosophy. In: NEWMAN, Michael & BIRD, John. **Rewriting Conceptual Art**. Reaction Books, London, 1999.

READ, H. **A concise history of modern painting**. Praeger Paperbacks, New York, 1959.

SMITH, Roberta. Arte Conceitual. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos de Arte Moderna**. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2000.

SZEEMANN, Harold. **Live in your Head: When Attitudes Become Form**, BERN, ED. KUNSTHALLE BERN, 1969.

VALLIER, Dora. **A arte abstrata**. Martins Fontes, São Paulo, 1986.