



# A HERANÇA DO DESERDADO

*1ª edição*

Tânia Cortez





Universidade de Coimbra  
Colégio das Artes

# A HERANÇA DO DESERDADO

*1ª edição*

**Tipo de trabalho** Dissertação de Mestrado  
**Título** A Herança do Deserdado  
**Autor** Tânia Cortez  
**Orientador** Prof. Doutor Jacinto Lageira  
**Coorientador** Prof. Doutor Fernando José Pereira  
**Identificação do Curso** 2º Ciclo em Crítica de Arte e Arquitectura  
**Área científica** Crítica de Arte e Arquitectura  
**Especialidade** Crítica de Arte  
**Data** 2012



## RESUMO

---

Intenta-se desmitificar o conceito de Fim da Arte que se propagou na linguagem comum, nos veículos de comunicação cultural, sem que se consiga desenhar os seus contornos. Num primeiro momento interessou recordar a origem na formulação de Hegel, dentro do contexto Idealista e Iluminista. No entanto, o propósito da dissertação prende-se com a necessidade de perceber a recapitulação desta proposta - declarada nas décadas de oitenta e noventa do século XX e latente na contemporaneidade. Foi conveniente dissecar as estratégias, as causas e as consequências. Em primeira instância avaliar o seu contributo para a Arte. E não se procuraram omitir as coordenadas específicas de um quadrante de observação, que não sendo fixas, ou imutáveis, também não permitem a ubiquidade. Tratam-se de reflexões teóricas produzidas sobre o património construído dentro do campo de experimentação e da prática artística.

A dissertação que se segue não tem a pretensão de ser um ensaio filosófico, ainda que seja na Filosofia que, depois da Arte, encontra amparo.

## ABSTRACT

---

Attempting to demystify the *End of Art* concept that has spread in common language, through cultural communication vehicles, without being able to draw its outlines. In a first moment the interest was to recall the origin of Hegel's formulation, within an Idealistic and Illuminist context. Nevertheless, the purpose of the dissertation concerns the need of understanding the recapitulation of this proposal - declared in the nineteenth century and latent in contemporaneity. It was convenient to dissect the strategies, causes and consequences. In a first stage evaluating its contribution to Art. And not intending to overlook the specific coordinates of an observation quadrant, that by not being fixed ones, or immutable, they also don't allow ubiquity. These are theoretical reflexions produced over the patrimony built within the field of experimentation and the artistic practice.

The following dissertation does not pretend to be a philosophical essay, even though it is in Philosophy that, and after Art, finds shelter.



# ÍNDICE

---

- 1* Declaração de Abertura ..... *pag.*11
- 2* Matéria ou Morte! ..... *pag.*19
- 3* A trepidez do carrasco ..... *pag.*35
- 4* O passeio do sonâmbulo pelo museu ..... *pag.*45
- 5* Como fingir a Morte ..... *pag.*55
- 6* In Search of the Miraculous ..... *pag.*61
- 7* Nota suicida ..... *pag.*71
- 8* A herança do deserdado ou A Conclusão inconclusa ..... *pag.*77
- 9* Funeral ..... *pag.*85
- 10* Bibliografia ..... *pag.*89





Joseph Duplessis, Marie-Antoinette,  
estudo de cabeça preparatório do retrato  
equestre, 1772.



## DECLARAÇÃO DE ABERTURA

---

Foi dentro da concha *rocaille*, junto da pérola barroca, que a aristocracia francesa do século XVIII se recolheu, procurando uma existência solene. A concha das ostras é calcificada, empedernida, fecha com fortes músculos adutores, preservando o seu corpo frágil e viscoso.

Joseph Duplessis, artista da Provença, solidarizou-se toda a sua vida com esta clausura deliberada. Apesar de pintor e obra serem desconhecidos da generalidade dos nossos contemporâneos, em vida Duplessis foi retratista da corte de Luís XVI, usufruindo por isso de uma posição social destacada, cercado o topo da pirâmide. A representação da coroação do monarca de 1775 é talvez o exemplo mais simbólico desta ascensão. É na década de 70 do século XVIII que se concentra grande parte do seu trabalho, particularmente o mais emblemático, mas todo o percurso até ao seu falecimento a 1 de Abril de 1802, é extraordinariamente revelador do seu momento histórico.

Duplessis pareceu estar absorto da ameaça que pairava sobre a monarquia absolutista, alheio às movimentações do Terceiro Estado, concentrado em satisfazer os caprichos feudais, servindo-lhes opulência. O desinteresse deste retratista pela possibilidade de abertura das valvas da concha, a escolha de um contexto claustrofóbico, acabou por servi-lo de forma aparentemente ambígua.

A especialização no retrato e na paisagem afastam-no conscientemente, de uma carreira erudita, reconhecida por pares, mas afastam-no também de uma posição declarada, num dos mais conturbados períodos da história de França. Estratégia conveniente a uma subsistência pacífica, e particularmente útil ao momento de ostentação da aristocracia. O seu trabalho cataloga a elite. Abbé de Veri, La Duchesse de Chartres, Comte d'Angiviller, Rose Bertin, Princesa de Lamballe.

O anonimato que a história lhe reservou prender-se-á também com a posição que foi assumindo, junto do poder que passeava frivolamente no corredor da morte. E quando em 1792 o Rococó foi degolado na Praça da Revolução, Joseph Duplessis prestou-lhe honras, mas escusou-se a celebrar-lhe as exéquias.

1

Outros contemporâneos preferiram conspirar com a resistência e estabelecer o compromisso com o poder que se avizinhou. Jacques-Louis David, também oficializou uma relação com a elite monárquica, através da agregação na Academia Real de Pintura e de Escultura, mas manteve-se fora da concha, em permanente subversão e conflito. O seu alistamento no movimento jacobino, que o condenou à cadeia é amplamente conhecido, e o seu trabalho artístico vaticina o Iluminismo. A posterior coincidência do pintor com a corte Napoleónica é uma declaração de afinidade com a nova sociedade burguesa, que, apesar das contradições, é uma proposta de efectiva transformação face ao estágio de organização política que a precede. Simbioticamente, a passagem do classicismo a Arte oficial é um claro manifesto de afirmação do novo poder instaurado e de distinção do absolutismo feudal. O 18 de Brumário cumpriu *sob a roupagem romana e com frases romanas, a missão do seu tempo: libertar as cadeias e instaurar a sociedade burguesa moderna*<sup>1</sup> e a Arte canónica deu-lhe a sustentabilidade imagética. Para David trata-se de um de um compromisso com a cúpula do poder que se eleva, obviamente antagónico ao compromisso de Duplessis com o poder absolutista que se enterra.

Apesar da grande intimidade que em vida Duplessis estabeleceu com o Louvre é hoje conservado no edifício como filho ilegítimo. Apesar de *ses commodités au Louvre*, das mostras regulares no Salon Carré<sup>2</sup>, de ter sido conselheiro da Academia Real de Pintura e Escultura<sup>3</sup> desde 1780, poucas das suas obras constam no acervo do museu que as conserva discretamente entre o departamento das Artes gráficas e o dos pintores<sup>4</sup>. A sua memória volatilizou-se no Louvre, e condensou-se a de David no Museu Napoleão<sup>5</sup>. Percebem-se os indícios de que seria cuspidos da História da Arte, sem clemência.

Em 1769, com 44 anos, exhibe no Salon de Paris um conjunto alargado de retratos<sup>6</sup>, e esta é a sua estreia na exposição. A esse propósito escreve Denis Diderot em 1769:

*Voici un artiste appelé DuPlessis, qui s'est tenu caché pendant une dizaine d'années et qui se montre tout à coup avec trois ou quatre portraits vraiment beaux (...).*<sup>7</sup>

---

1 Karl MARX, 18 de Brumário de Louis Bonaparte, in Marx Engels, Obras Escolhidas, Lisboa, Edições Avante, p.1

2 Duplessis participou com regularidade nas mostras anuais de arte no Salon de Paris entre 1771 e 1801, expostas no Salon Carré no Palácio do Louvre.

3 Desde a passagem da corte para Versalhes, o Palácio do Louvre acolheu a Academia Francesa primeiro, seguidas da Academia de Belas Artes e da Academia Real de Pintura e Escultura (em 1692). Duplessis foi agregado à última em 1769.

4 Informação confirmada no portal das colecções dos Museus de França – Joconde: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

5 Durante o período do Império, o Louvre foi apelidado de Museu Napoleão.

6 Conjunto de retratos apresentados ao Salon de 1769 por M. du Plessis (*agréé*) segundo os documentos oficiais da época: M. le Marquis de Ralilly, M. Abbé Arnaud, M. Majault, M. Gerbier, M. le Ras de Michel, M. Couturier, M.me Couturier, M. l'Abbé Jourdans, M.me Freret Dericour, M.me Le Noir.

7 DENIS DIDEROT, Les Salons, referência bibliográfica, Sotheby's Old Master and 19th Century Drawings and Paintings, Paris | 24 Jun 2009 LOT 58, JOSEPH-SIFFRED DUPLESSIS

Mas nas críticas prototípicas de Diderot sobre o Salon, redigidas depois desta, constam apenas algumas, poucas, referências avulsas a Duplessis, e são sobretudo de carácter neutro ou cordial. Menos se deveria pedir ao activista de um projecto que efervescia desprezando as instituições da época. E apesar da ambição do enciclopedista em não fazer História de Arte, antes o registo da sua contemporaneidade, é inevitável constatar que a deixou preparada para a posteridade. No caso de Duplessis herdamos por omissão o anonimato. A David, Diderot consagrou um registo individualizado pragmático, lúcido, e favorável, ainda que criticando a rigidez das formas, na estreia do artista no Salon de 1781. Precisamente no último ano em que o enciclopedista escreve sobre o Salon. Pouco tempo mais foi capaz de dedicar porque morre em 1784.

Apesar de se arredarem de discurso, as obras de Duplessis funcionam como provocações perspicazes à História. Veiculam uma mensagem própria que nunca construíram efectivamente, mas que tornaram latente. Agora, séculos volvidos, é possível entendê-la. As obras parecem preservar uma concepção mística, premonitória da História. Uma concepção naturalmente indecifrável aos racionalistas franceses - categoricamente avessos a superstições - sobretudo porque para que possa ser lida com clareza necessita de distância temporal.

É possível percebermos que todos os seus retratos anunciam o fim com uma estranha inevitabilidade, como prenúncio mordaz. As personagens mumificadas concorrem para o *spectrum*<sup>8</sup> que Barthes pensou na fotografia, comportam uma regressão que se adivinha fúnebre. Não se tratam de imagens produzidas técnica e imediatamente, entende-se que a pose altiva do retratado é construída, mas os retratos pintados sustêm também, ainda que desprovidos de espontaneidade, o *regresso do morto*<sup>9</sup>. Sobre eles pesa o momento do corte da Corte, a implacabilidade da História, o preciso momento em que os seus referentes se votaram ao silêncio. São herança de um momento de fim.

E é aguda a perspicácia das obras, de duas particularmente, que confirmam, de forma antagónica, revoluções irmãs. A Independência Americana e a Revolução Francesa, no século XVIII. Ambas, contornando as divergências internas e as tensões revolucionárias e reaccionárias, consolidaram o poder da burguesia. As duas obras materializam de forma simbólica exactamente esse mesmo momento de ruptura da história. Estão

---

8 Roland BARTHES, Câmara Clara, Coleção Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1980, p. 23.

9 Roland BARTHES, Câmara Clara, Coleção Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1980, p. 24.

encadeadas numa significação inviolável, uma que anuncia o fim, outra que denuncia o novo.

Em 1769, momento em que a França procurava desesperadamente libertar-se da derrocada financeira, Duplessis é solicitado para executar o retrato equestre de Marie-Antoinette. A pintura da Delfina, na altura com 14 anos serviria a solicitação de Maria Teresa de Áustria, sua mãe. A situação financeira do país ditou, muito provavelmente a negligência relativa ao método de pagamento ao artista que só em 1785 foi compensado pelas diversas deslocações entre Louvre e Versalhes e remunerado pela execução de diversos estudos preparatórios.

A obra encomendada não foi concluída. Foi abortada, principalmente pelo desacordo da Imperatriz Austríaca relativamente às opções formais e técnicas apresentadas num dos esboços que seguiu para Viena.

O retrato de Marie-Antoinette que permanece em França, um dos mais conhecidos de Duplessis, também é um estudo preparatório de cabeça.

Cabeça que se apresenta despudoradamente decepada, envolta e permeável na crua placidez da tela. Aliás, fundo e rosto são unânimes na síntese tonal: láctea, lânguida, funesta. Uma cor de cera desprovida de vitalidade. Toda a obra se cinge à cabeça. Nela se concentram forma e peso. Sob ela mais nenhuma representação do corpo, apenas a sensação de instabilidade provocada pela composição. Uma verticalidade inconclusiva, interrompida e volúvel, que sustém a cabeça no vazio, na ausência. Uma cabeça em suspensão que olha fixamente o observador, e que o retém temporalmente. Como se percebesse e compartilhasse em pose análoga o momento da degolação, o instante final. É o retrato que encerra, que decreta o fecho.

A solidariedade da Aliança Francesa à Revolução Americana parece esquizofrénica. Óbvio seria pensar na amplificação dos direitos consagrados pelos Artigos da Confederação<sup>10</sup> como ameaça às estruturas monárquicas.

O retrato de Benjamim Franklin pedido pelo rei é executado por Duplessis com a mesma atitude que todos os outros. Transparece um sentimento de ingenuidade alienada, ou de obstinação colonialista, próprio da circunscrição na concha. Mas o que se tolheu de lucidez evidencia-se como acto premonitório. O retrato do *pai fundador* é pintado em 1778, dois anos depois da Declaração da Independência, na primeira viagem de Franklin como emissário oficial dos EUA a França. Duplessis aceitou retratar o protótipo humano do Iluminismo Americano.

---

<sup>10</sup> Artigos da Confederação e a União Perpétua, documento redigido em 1777, aprovado pelo Segundo Congresso Continental e que define, ainda que de forma não vinculativa (até à sua ratificação a 1 de Março 1781), a forma de organização da Confederação dos Estados Americanos. Este documento evidencia uma matriz claramente republicana.

Fá-lo com uma carga de realismo formal que Diderot evidenciou. Ao contrário do retrato da rainha, trata-se de uma obra concluída e proficuamente copiada. A proliferação das cópias pintadas por Duplessis foi proposta por encomenda, destinaram-se sobretudo à jovem federação Americana. Nelas percebem-se algumas, poucas, variações de natureza formal, sobretudo no que toca às opções cromáticas - do vestuário, do rosto, da ambiência geral do quadro - ou de aspectos de outra natureza - diferenças na posição geral da figura, na direcção do seu olhar, nos trajes que enverga. Constatam-se, no entanto, diversas semelhanças, precisamente em relação às mesmas questões. Trespasa pelas obras uma sobriedade, não tão usual no trabalho de Duplessis, que acentua a forma robusta, sólida, compacta, de Franklin e que constrange os elementos acessórios. Em oposição a uma ambiência geral neutra, o rosto da figura parece iluminar-se por uma luz interna que o destaca, revelando a placidez do olhar. Como se anunciasse em pose, total segurança na perenidade do que se inicia. É o retrato que instaura e apregoa o recomeço.

A mesma imagem serve até à actualidade como ilustração das notas de 100 dólares, foi replicada vezes sem conta. O dólar que é corpo do sistema político que emerge.

As duas obras são paradigmáticas do momento de fim, ainda que sejam faces opostas da moeda. O retrato de Maria Antonieta descontinuado, interrompido - é encerramento; o de Benjamim Franklin acabado, difundido - é inauguração. Ambos reportam o mesmo momento de ruptura, de descontinuidade da História.

Duplessis manteve-se irredutivelmente fechado na concha, desinteressado de uma visão panorâmica. Os prenúncios das suas obras surgem como actos involuntários.

Mas a concha haveria de ser aberta de maneira intrusiva. Obrigar a sua abertura, implicou exercer sobre as valvas uma força inversa e superior à que muscularmente suporta a concha fechada. Abrir o invólucro da ostra desta forma, ameaça necessariamente o recheio.

Confrontado com a separação abrupta das valvas o retratista procurou abrigo em Carpentras, sua terra natal na Provença. A Academia Real de Pintura e Escultura foi extinta em 1993. Duplessis esperou.

A concha depois de aberta, oca, foi velozmente reocupada. Num salto oportunista, agiotas, banqueiros, nobres até então exilados, penetraram

na concha recuperando a tradição palaciana e os privilégios do Antigo Regime. No entanto o ligamento da charneira e o músculo adutor são tecidos não regeneráveis, e foi preciso solicitar ao exército o fechamento das valvas e o afastamento para longe da República Jacobina.

Duplessis retorna a Paris em 1796, um ano depois de o Directório impor o novo texto Constitucional. É convidado a assegurar a curadoria do recém-criado Museu de Versalhes carente de objectos depois do despejo dos saldos revolucionários. Constatando a nudez das salas, terá entendido a declaração de abertura da concha. Sempre houvera uma charneira.

A morte do Rococó na *Morte de Marat*.



USA, Hundred Dollar Bill



## MATÉRIA OU MORTE!

---

# 2

A implantação das religiões monoteístas difundiu a proposta teológica de cisão entre o espiritual e o material. A hipótese de que o primeiro é absoluto, infinito e superior e o segundo particular, perecível, e subordinado, aguçam a irresolução do sujeito que comporta como condição o binómio corpo e alma. A segmentação evidencia a morte. Não como um momento inevitável da vida, mas como o momento solene que decreta a sua irremediável extinção material. Mais do que isto, o momento necessário para a libertação do espírito que em vida se enclausura no corpo. Uma insuperável contradição que condena o sujeito à ambiguidade: pela cessação do real à perenidade espiritual. Condenação que se manifesta em moldes diferentes, mas que promove de forma latente os sentimentos de angústia e terror. É esta percepção da morte que suporta o Cristianismo, que o veicula e que se cristalizou como dado cultural nas sociedades ocidentais.

Defende Hegel que a dissidência do espiritual relativamente ao material foi basilar para o desenvolvimento da Arte Romântica<sup>11</sup>. É aliás esse o seu motor teórico, já que a demitiu de propor o divino no mundo exterior, sensível, mas antes de o sugerir no seu conteúdo, reportando-o para o domínio da *intrinsicidade absoluta*. A Arte deve agora comportar, e não representar, Deus. Deus que ultrapassa a dimensão natural e material da obra, que se cumpre por sugestão e de forma abstracta, como *Unidade* e *Universalidade*, na dimensão interior e subjectiva dos homens.

Em oposição à Arte Clássica que condensava em si as duas dimensões, espiritual e física. Para os Gregos, abstraídos de tal separação, a materialidade da obra compreendeu a sua dimensão espiritual. Segundo Hegel, esta fusão numa totalidade Absoluta, indivisível, elevou a Arte pela autenticidade, permitindo-lhe propor o *Belo Ideal*. As obras são a Ideia constituída. Pela escultura a encarnação do divino - a unificação absoluta de conteúdo e forma - que canoniza a figura humana - em si mesmo a convergência superior do espírito e do corpo (incomparável a qualquer outro elemento do real quotidiano, produto accidental). Na Grécia o divino esteve sobre-concentrado na Arte, na franja de tudo o resto, apartado do vulgar e do ordinário.

---

11 Arte Romântica no sentido Hegeliano denomina a Arte produzida na Europa Ocidental desde a Idade Média até ao despoletar da Modernidade, particularmente influenciada pela matriz teórica do Cristianismo.

A construção teológica Cristã expeliu o divino para todas as partes, desmaterializando-o, elevando-o a etéreo, obrigando-o a preceder hierarquicamente ao mundo físico. O espírito tange a matéria, sem que coincidam exactamente, sem que efectivamente se unifiquem, se transformem numa mesma instância. O que acarreta, pela confrontação com o Absoluto, a secundarização da Arte - que é relação inviolável entre conceito e representação. Por isto, a Beleza no sentido Absoluto, aquela que procura a justa adequação entre ambas, desagrega-se. No Cristianismo e consequentemente na Arte Romântica, defende Hegel, o espiritual só se consoma no sujeito, é-lhe imanente. Releva-se a dimensão espiritual pela interioridade, em detrimento da exterioridade naturalmente profana. A sobrevalorização da imaterialidade afasta o objecto artístico do *Belo Ideal*. Mas é esta condição que sustenta o conteúdo e a própria forma da Arte, que se afirma precisamente no conflito, na impossibilidade de conciliação.

A contradição entre a finitude do real e a infinitude do espírito, só pode ser resolvida com a superação de uma das partes: extinguindo o material e afirmando a morte.

Naturalmente que aos Gregos foi alheia esta concepção dual de morte, simultaneamente negação do finito e afirmação do espírito. A morte foi apenas a negação simples da vida, sem negatividade dialéctica, *um trânsito abstracto, sem receio nem terror*<sup>12</sup>, que a Arte Clássica revela, distanciando-se do sofrimento e do sacrifício. A negligência com a morte comporta a própria alienação face a passagem do tempo e à mutabilidade do real.

*Com efeito a moral grega é a de uma humanidade consciente de si mesma, orgulhosa do seu presente, e a sua vontade exerce-se, de acordo com o seu conceito, sobre um conteúdo preciso, num meio determinado em que a liberdade está submetida a condições consideradas absolutas.*<sup>13</sup>

Esta sugestão Hegeliana é partilhada por Mircea Eliade que identifica a manutenção do *Mito do Eterno Retorno*<sup>14</sup>, com a necessidade Grega de dar primazia ao ôntico e ao *estático*<sup>15</sup>, propostas metafísicas, coerentes com a necessidade de abolição do tempo concreto e que se traduzem numa categórica afirmação anti-histórica. A consciência da morte vaticina-se na consciência da irreversibilidade do tempo, que os gregos se escusam a assumir. Entende Eliade que esta é uma forma primeira de relacionamento

---

12 G.W.F. HEGEL, *Estética*, In Folio, Guimarães Editores, Lisboa, 1993, p. 294.

13 *idem*, p. 312.

14 O *mito do eterno retorno* como o entende Mircea Eliade não procura reinterpretar o conceito filosófico de Friedrich Nietzsche, antes indicar a relação de diversas civilizações com mitos cosmológicos, que recuperam a noção de origem como forma de repúdio pela passagem do tempo.

15 Mircea ELIADE, *O Mito do Eterno Retorno*, Editora Mercúrio, SP, Brasil, 1992, p.88.

com o mundo, que protege o sujeito dos factores de angústia e pesar que o assolarão com as propostas de linearidade do tempo, e na Modernidade com a compreensão da Histórica. É inviolável a aliança entre a convicção da finitude da vida e a interpretação do tempo. O *Mito do Eterno Retorno* funciona como uma tentativa arcaica de amenizar esse confronto, ignorando a passagem do tempo, remetendo-a para uma operação circular que desconsidera o desfecho na repetição contínua. Uma proposta que dissimula a estagnação, embora condene qualquer possibilidade transformadora e persista na manutenção do real. Como se o mundo se mantivesse no mesmo *instante inaugural*, passado e futuro fossem acontecimentos confusamente enleados. Um eterno presente que serve uma civilização ciente das suas enormes conquistas, convicta da sua constância e absorta da eminência da morte.

De forma diferente entendem o tempo as civilizações monoteístas, que percebem a passagem do tempo e o pronúncio da morte. Delas emana a proposta de fim. Não como uma contingência definitiva, mais como barreira, indício de transitoriedade para a autonomização do espírito face à matéria. A contradição que Hegel destacou na análise profunda que fez à Arte Romântica sustenta-se nesta angustiante evidência que a morte é simultaneamente negação e realidade positiva. Uma concepção linear de tempo a que se anexa um desfecho trágico justificado pela significação religiosa. Mircea Eliade considera que esta visão escatológica introduz *significação ao sofrimento*<sup>16</sup>, que passa a ser tolerado porque não arbitrário, antes condição necessária para uma existência precedida e esclarecida pelo divino e a espiritualidade. Assim, o *terror da História*<sup>17</sup>, que persegue o Homem desde a origem, é amenizado por condições que o ultrapassam e por uma conseqüente compensação. Nem o sofrimento nem a morte são fim em si mesmo, são ambos espaços de transitoriedade para um estágio de desenvolvimento superior etéreo, propostas de redenção que o Cristianismo contempla para os homens enquanto indivíduos, assente na crença da vida *post-mortem*, na imortalidade da alma. Sugestões que contemplam o fim do tempo e do sujeito como porta para um espaço não concreto, imaterial e contínuo, naturalmente ahistórico.

O fim é para o Cristianismo um argumento de excelência no domínio teológico que infligiu golpes, que passaram a cicatrizes indeléveis, mas estruturais, nas sociedades que o adoptaram. A analogia entre a efe-

---

16 Mircea ELIADE, *O Mito do Eterno Retorno*, Editora Mercúrio, SP, Brasil, 1992, p.98

17 Termo usado por Mircea Eliade para descrever o desagrado de diversas civilizações pela passagem do tempo.

meridade da vida do sujeito e a de um tempo escatológico e teleológico, constrangeram irremediavelmente a leitura da vida e do tempo de todas as sociedades que receberam o Cristianismo de herança. Ainda que o possam fazer de forma declarada ou dissimulada. Importante é referir a necessária contradição dialéctica desta concepção de fim, que se revela diferente em momentos diferentes, pela preponderância pontual de um dos contrários. A Arte tende a esclarecer a contradição e as suas diferentes fases de desenvolvimento.

As manifestações artísticas medievais tanto quando fazem declarações religiosas evidentes (como na representação de cenas bíblicas), mas sobretudo quando fazem alusões a valores morais que enaltecem a alma (como a coragem, o amor, a honra) tornam clara a negatividade da dimensão concreta da vida. Estas qualidades não são propriamente valores naturais, nem dependem de sujeito em si. São características que se revelam pela confluência de factores exteriores, indiciados como acidentais, e dos impulsos religiosos do sujeito. Ambos acontecem necessariamente por interferência da vontade divina. Prevaecem os conteúdos relativos ao espírito e à superioridade da vida etérea, relega-se a componente profana. A vida pratica-se pela negação obsessiva da sua dimensão humana. Uma luta contínua, um percurso penoso, que entende na morte a libertação, a resolução definitiva para o conflito. As representações pictóricas ou escultóricas da vida dos mártires, são ilustrativas deste entendimento da morte enquanto afirmação.

Concepções diferentes destas assumem os movimentos pró-naturalismo, particularmente na Arte Flamenga, elegendo dentro da pintura, a paisagem, o retrato e a natureza morta como temas principais. Preservando por matriz a separação Cristã entre mundo sensível e etéreo, reconhece-se como insuperável a dimensão humana. Face à contradição, a escolha recai sobre o finito. O profano passa então a revelar implicitamente o espiritual. A dimensão divina, num sentido literal, aparta-se da Arte enquanto conteúdo. E a subjectividade ambiciona antes de mais uma independência individualizada, desligada, como até então, da verdade religiosa. A vida tende a apresentar-se como positiva e o conteúdo da Arte revela-o pela escolha indiferenciada sobre o mundo exterior, sensível, apto a doar assunto de trabalho à Arte nos seus domínios mais corriqueiros. A morte é secundarizada. Secularizam-se os temas e promovem-se as formas individuais

de expressão. Esta é uma proposta que, considera Hegel, indicia a própria dissolução da Arte Romântica.

A oposição dialéctica entre morte e vida, em que uma e outra alternam entre a negatividade/positividade e a positividade/negatividade, traduziu-se de forma clara no desenvolvimento da Arte dominante.

A morte é assunto a abordar quando se pode afirmar, quando é momento de passagem, acontecimento libertador do espírito. Aí surge como imagética, mas camuflada em forma passível de ser socialmente aceite. A sua condição negativa não se apresenta, torna-se oculta, substituída por uma presença espiritual eminentemente positiva. Defendendo-se da consciência da morte, ergue-se um mecanismo de que age sobre a própria actividade de representação e que a dirige para a produção de objectos que, embora se identifiquem com o terror enunciado, propõem reconforto pela Ideia que os ultrapassa. Uma transformação na intenção de representação que suprime a negatividade da morte. É um processo necessariamente mais profundo do que o de empregar um eufemismo, um recurso de estilo que age particularmente na forma. É o próprio alvo – representação do fim – que se desloca para destacar outro conceito – a eternidade divina. Trata-se, grosso modo, de um processo de sublimação, desprovido da condição originária da psicanálise que o anexa à pulsão sexual. Ainda que a dupla condição Freudiana, que comporta o sublime relativo à produção artística e a apropriação metafórica da sublimação química, sirvam estruturalmente esta análise. Pretende-se a valorização social do objecto produzido, por via de uma aparência esteticamente eloquente. Para isso a pulsão que o motiva necessita de se transfigurar, de se volatilizar, de se converter etereamente.

A morte é omissa na Arte quando, afirmando a contradição, se promove a vida real como eminentemente positiva e se valoriza a identificação com o finito. O divino tende a ser deslocado da Arte, interioridade e subjectividade condensam-se no sujeito. A positividade da morte, suportada pela crença na liberdade da alma, possível pela negatividade inerente à desagregação da matéria, torna-se um constrangimento. A consciência da morte é de tal forma penosa ou demolidora que se prefere oculta. Empreende-se na Arte uma operação que procura repelir imagens que enunciem qualquer referência, declarada ou enunciada, à morte. Entende-se que essa alusão contaminaria de desprazer a própria actividade artística, e a progressão harmoniosa da vida. Um mecanismo de defesa face ao terror da morte se-

*Matéria  
ou Morte!*

melhante ao recalçamento psicanalítico, que não procura uma acção directa sobre a pulsão, antes pretende remeter ao inconsciente as suas representações. Naturalmente que o tema da morte continua latente, mas imaterializado.

Segundo estas duas possibilidades, preponderantes na Arte Romântica, o fim apresenta-se por intermediação, camuflando o confronto com a trágica evidência do fim. No entanto, a Arte tem a seu favor um amplo campo de acção que permitiu mais do que uma das duas hipóteses, a sublimação ou o recalçamento.

São recorrentes os géneros iconográficos ao longo da história ocidental onde se manifesta o confronto com a morte num sentido de fim irremediável, transversal e universal. A inabalável convicção da fatal e acelerada perecibilidade da vida, a condição de finitude que constrange todos os homens, de forma individual e singular, é matéria-prima para uma larga produção de catarse.

Durante o período, definido por Hegel como Romântico, afirmaram-se de forma particularmente visível as *Vanitas*, obras amadurecidas no período Barroco, mas também diversos géneros iconográficos análogos e precedentes - *Memento mori*, *Apocalípses*, *Juízos Finais*, *Danças Macabras*, *Procissões dos Esqueletos* - que proliferaram na Europa durante a Alta Idade Média e início do Renascimento. Estas são manifestações que promovem o confronto. Ainda que se tratem de obras de forte carácter simbólico, reforçam a condição igualitária e acriteriosa da extinção da vida do sujeito. Uma concepção distinta das outras que prevaleceram como oficiais, em que o mesmo assunto é por diversas vezes omissivo, alegórico, ou dedicado em exclusivo a determinados sujeitos que, por feitos diversos, são merecedores de tal alusão, (uma referência paradoxal, que indicia não um marco de finitude, mas de rememoração). Este é um exercício que não sonega a temática da morte, antes a procura de forma directa e não desviada.

É frequente inserirem-se as *Vanitas* na temática mais alargada da *Natureza Morta*. A asserção da representação do profano, próprio da pintura de género, longamente oprimida na história da pintura, tende a revelar especificidade de uma actividade pictórica essencialmente preocupada com o objecto e a sua materialidade. No entanto, na representação de *Natureza Morta*, no sentido lato, o desígnio do fim pode ser subentendido, mas nunca é efectivamente enunciado. Todo o processo pictórico é determinado pela antecipação, evitando o momento da deterioração fatal dos objec-

tos a representar. A obra conclui-se imediatamente antes da constatação da morte, que fica por revelar. É latente, mas recalcada. As *Vanitas*, e os outros géneros pictóricos que reportam a morte, aprofundam a noção de materialidade mas vão além disso, são como a radicalização da pintura de género. O reconhecimento do humano induz a inevitável reflexão sobre a morte. Interessante é que estas formas pictóricas sejam cronologicamente transversais. Como se demonstrassem que os mecanismos de defesa não controlaram em definitivo o problema, permitindo repetitivos momentos de ascensão da consciência. O alerta para a efemeridade, para a inevitabilidade da não existência, confessa honestamente o terror da morte e da irreversibilidade do tempo. As *Vanitas* encaram a morte como catarse, uma espécie de purgação pela actividade pictórica, que permite evocar o motivo do conflito, representando-o, e contribuindo para a sua libertação. Uma ab-reacção adequada, controlada pela mediação artística, como uma terapêutica.

Este processo catártico remete o divino para fora da Arte e embora sem coincidência cronológica exacta, aproxima-se pela motivação à fase final do Romântico. Contudo fá-lo de forma mais aguda e drástica. Se foi a valorização do profano que ditou de forma mais assertiva a dissolução da Arte Romântica, ela foi vaticinada como tragédia ao longo de todo o período cristão. Um efectivo presságio de morte: *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas!*<sup>18</sup>

*Aquilo que é excelente não só não pode escapar ao destino de ser desta  
forma desvitalizado e privado do espírito, de ser despojado e de ver  
a sua pele vestida por uma saber sem vida e repleto de vaidade...<sup>19</sup>*

De forma directa ou indirecta as sociedades cristãs são condicionadas por conceitos inaptamente ligados à morte. Foram diversas as formas de pensar o desfecho, no entanto todas revelam incómodo com a inalterável finitude da vida. A matriz do pensamento ocidental reside, em longa medida, na constância da percepção da morte e na análoga concepção de desenvolvimento do tempo.

As concepções teóricas que preenchem ideologicamente o século XIX (que não fundando, consubstanciam a Modernidade) e que o carregam de significação laica, não deixam de reflectir uma visão de tempo teleológica e escatológica, convenientemente secularizada. A noção de progresso, que indicia uma humanização e uma temporalização acrescidas

---

18 Em latim: *Vaidade das vaidades, tudo vaidade!*

19 G. W.F. HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, 2ª Edição, VOZES, Petrópolis, Brasil, 1992.

pelas novas perspectivas histórico-naturais (que reflectem pontos de vista evolucionários), não suplanta a noção de término, antes o legitima pela razão. O próprio alargamento da consciência histórica tende a remeter o percurso humano a um objectivo, a conceber o seu desenvolvimento como direccionado e limitado.

O esforço de Hegel foi fazer coincidir a Filosofia com a vida. Acompanhando-a na sua infinita diversidade, na sua natureza inaptamente contraditória - que promove o desenvolvimento do Homem porque precipita o novo. Procurou a confrontação destemida com a inconstância, que nem sempre interessou às formas de pensamento que o antecederam, normalmente mais adequadas da estabilidade pela possibilidade de dissecação teórica. A Hegel não interessou remeter o devir para o domínio do não explicável, da mera aleatoriedade, mas também não procurou interpretá-lo fazendo uso da causalidade que constrange a vida a um parâmetro de previsibilidade determinista (que lhe é estranha). A sistematização do método dialéctico, não no sentido normativo estanque (contrário ao próprio movimento dialéctico), mas como processo cognitivo, não empírico, de entendimento de toda a realidade, procura assentar numa tensão criadora pela negação do dogmatismo e pela criação positiva de novas, e transitórias verdades. Recorre às determinações, não as ignorando, mas procurando superá-las, repudiando o imutável e o estanque, considerando-os estranhos à vida. Este é um método que assegura complexidade ao desenvolvimento do pensamento, tanto no que se refere ao sujeito singularmente, mas também e em consequência à História, cujo próprio motor evolutivo, segundo Hegel, é a Ideia. A Arte no seu percurso, particular mas relacional, constrói-se nesse movimento de tensões que garantem o devir. Portanto, a Arte Moderna, liberta das imposições que obrigavam o unanimismo espiritual, é também fruto do seu tempo. Reforça-se a convicção de que *todos os homens são filhos do seu tempo*<sup>20</sup>, são produto do seu contexto. Aos artistas cabe exprimir de forma artística o espírito do seu povo e da sua época. A progressão processual da Arte, analisada por Hegel em profundidade, implica a libertação gradual dos constrangimentos que condicionaram os seus conteúdos, procurando promover um momento efectivamente diverso. Hegel reforça a necessidade desta progressão, desvalorizando as críticas pejorativas à Arte Moderna que a entendiam como uma trágica fatalidade, fruto da indecorosa degeneração dos tempos. Pelo contrário, acrescenta

---

20 G.W.F. HEGEL, *Estética*, In Folia, Guimarães Editores, Lisboa, 1993, p. 336.

que esta autonomização é expectável e desejável, concordante com o próprio desenvolvimento do movimento dialéctico. Expectável, como negação da tese que prevaleceu até à Modernidade. A Arte Moderna *procura adoptar uma posição de oposição ao conteúdo até aí vigente*<sup>21</sup>, e assim repudiar as imposições que sujeitaram a Arte no passado. Desejável, pela síntese que resulta do confronto anterior e que se manifesta no entusiasmo pelo devir, sem relutância, nem receio, na expectativa de receber o novo - *só há interesse, onde houver espontaneidade e frescura*<sup>22</sup>. O método dialéctico traduz-se efectivamente nesta afirmação de vida.

Contudo, o sistema preconizado por Hegel assenta no desenvolvimento do espírito rumo à sua libertação, e por isso prevê um estágio terminal - a consumação da Ideia. Esta questão introduz a ambiguidade entre o desenvolvimento de um sistema processual assente no devir, e o estabelecimento de uma plataforma conclusiva para o mesmo. Hegel propõe que o desfecho coincida como o seu próprio momento histórico.

A estrutura política do seu tempo foi legitimada pelos princípios da Razão, e suplantou a velha ordem regida por leis e imposições de outro carácter (autocráticas, religiosas). A implantação da sociedade burguesa será, por isso, condição e manifestação da plena realização do espírito do Homem, é o estágio de desenvolvimento histórico que satisfaz de forma mais capaz a afirmação da auto-consciência, a verdadeira essência humana.

Esta visão que considera a Modernidade como culminar - o momento mais elevado da História do espírito Humano - acarreta também a convicção de que a partir de então se caminhará no sentido da dissolução da Arte. Naturalmente que não se trata aqui de uma proposta de extinção da prática artística, antes da constatação do fim do percurso geral da Arte enquanto actividade humana. A definitiva libertação da subjectividade, afasta a Arte de qualquer tentativa de conformação agregadora do espiritual. Nesse sentido o processo histórico dialéctico, no que toca à Arte, seria interrompido pela fragmentação. A Arte fundir-se-ia na vida, no domínio do corrente. Ainda que o espírito Absoluto e a Verdade também aí se revelem, não o fazem senão de forma inconclusiva e acidental. A partir de então caberia apenas à Filosofia - consideração pensante dos objectos e das coisas - procurar de forma consciente a Verdade e o Absoluto. Na Modernidade, apenas uma reflexão puramente especulativa, puramente abstracta, como a Filosofia garantiria a construção da Ideia, pela síntese da contradição: na-

---

21 *idem*, p. 337.

22 *ibidem*.

tureza positiva e subjectiva, e o logos, negativo e objectivo. Anteriormente, o papel mais elevado de construção da consciência teria servido de forma justa à Arte (depois à Religião). Contudo, segundo Hegel, primeiro a Arte Romântica - desconectando o espírito da dimensão material da obra e o divino do seu conteúdo - e depois a Arte Moderna - que face à divisão exaltou a materialidade e a subjectividade - decompueram definitivamente a contradição dialéctica. Desinteressaram-se de procurar resolver o conflito entre o material e a consciência objectiva, remetendo para as calendas gregas a procura do Belo Ideal.

*Chegamos assim ao fim da Arte Romântica e aos umbrais da Arte Moderna. A tendência geral desta podemos dizer que reside em a subjectividade do artista deixar de ser dominada pelas condições dadas de tal ou tal conteúdo ou de tal ou forma tal mas a um e outra domina conservando toda a sua liberdade de escolha de produção.<sup>23</sup>*

A Arte Moderna não procura a síntese, terá abdicado da revelação do todo, de explicitar o Espírito Absoluto, valorizando o particular, passando a servir sobretudo de *objecto ao pensamento*. Este é um sinal dos tempos, que Hegel considera sob dois aspectos. Numa sociedade definida pela Razão, maioritariamente dominada por leis e conceitos abstracto que regem de forma insistente o particular, pretende-se da Arte o particular em si. A participação na vida, não a sua regulamentação. Mas a própria Arte usufruindo desta generalização da reflexão e do alargamento do espírito crítico da Modernidade, consolidou a sua libertação, desvalorizando os processos impostos por um passado progressivamente degenerando. Toda a experimentação, de forma e conteúdo, para enunciar o Espiritual tinha sido já proposta. Destituem-se portanto as convenções e as regras, próprias de um momento de consagração religiosa, que coagiam e condenavam a Arte. Esta passa a depender apenas do artista e da sua individualidade liberta, de crenças e superstições. Naturalmente que o artista continuará a empregar o seu génio, a sua dedicação, para construir a obra, mas agora sem constrangimentos exteriores. A Arte terá atingido um estado de liberdade tal que destina ao artista a decisão sobre opções de conteúdo e forma. Contribuindo para que as suas conclusões enquanto disciplina do espírito

---

23 G.W.F. HEGEL, *Estética*, In Follo, Guimarães Editores, Lisboa, 1993, p. 336.

sejam eminentemente acidentais, promovendo a total relatividade, impondo o *pessoal e contingente*. Assim, o Absoluto não pode senão *manifestar-se sob uma forma negativa, no sentido em que tudo o que lhe não correspondia seja votado à destruição e só a subjectividade como tal se mantenha segura de si mesma no seio da destruição*<sup>24</sup>.

Quando considera a impossibilidade do Absoluto se manifestar positivamente na Arte, sugerindo a prevalência da antítese em *ad continuum*, Hegel propõe a interrupção do percurso dialéctico da Arte. A subjectividade, a interioridade, a regência do relativo e do particular decretam: o início da *dissolução da Arte em geral*.<sup>25</sup>

O término da Arte em Hegel é a retribuição pela conquista sua total liberdade. Para lá da Modernidade, o espírito na Arte manifesta-se apenas de forma fragmentária, dependente dos sujeitos, sem percurso, nem futuro. Esta hipótese de desagregação é apresentada por Hegel sobretudo como inferência da sua análise à Poesia dramática Moderna, particularmente a comédia<sup>26</sup>. Uma conclusão que apresenta depois de reforçar por diversas vezes que a missão da Arte é apresentar o verdadeiro na sua totalidade, conciliando o objectivo e o sensível. No entanto, propõe a Poesia como a mediação artística mais honesta com as aspirações da Modernidade, porque intensifica o espiritual pela imaterialidade da palavra. Depreende-se que a poesia, entre todas as Artes, compreende de forma mais imediata a possibilidade negativa de quebrar o vínculo com a Verdade agregadora, afirmando-se inteiramente livre.

Hegel defende a libertação do espírito como um processo necessário, no entanto denuncia algum desconforto no que toca às suas consequências para a Arte. Como se encontrasse aí motivos para uma sensação ambígua e dolorosa. Apesar de assegurar ansiar o devir, indicia nostalgia, um sentimento de perda pelo que morre às mãos do novo.

*A Arte foi e continua a ser, para nós, uma coisa do passado, quanto ao seu destino supremo. Perdeu para nós a sua própria verdade e vitalidade, relegada na nossa representação, de modo que já não afirma na realidade a sua necessidade, não ocupando o lugar mais elevado.*<sup>27</sup>

O luto de Hegel parece tolher em certa medida a sua capacidade de celebrar o devir e as suas consequências, particularmente na recepção às inovadoras proposta que a Arte Moderna foi capaz de indiciar. A Arte foi

---

24 *idem*, p. 667.

25 *ibidem*, p. 667.

26 Também relativamente à Arte Romântica Hegel tinha apontado como indiciador da sua dissolução, além da Pintura Flamenca, a literatura humorística alemã do séc. XVIII, servindo-se como exemplo do trabalho de Jean- Paul.

27 G. W.F. HEGEL, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, p. 563 in *Vida e Obra de Hegel* por Pinharanda Gomes, G.W.F. HEGEL, *Estética*, p. XXII.

absolutamente clara, superiormente eficiente na revelação do espírito da sua época, precisamente pela construção de novos caminhos para o conhecimento e para a Ideia. A Arte Moderna não se absteve da síntese, nem renegou o processo dialéctico, ela é a própria síntese, lúcida e comprometida. Hegel preferiu relegá-la para um plano secundário no que toca a aquisição de conhecimento, e insistiu em não a perceber como fundamental na produção de pensamento do seu momento histórico.

A Arte Moderna conclui e evidencia, pela especificidade do seu próprio desenvolvimento, duas marcas fundamentais para o desenvolvimento do conhecimento Moderno.

Em primeira instância, a Arte não se desinteressou de procurar a justa forma, a revelação integral da Verdade na matéria. Não se escusou a pensar o Espírito Absoluto. Ao invés, o desenvolvimento do seu percurso, o amadurecimento da sua consciência, permitiu a constatação da inexistência de Espírito Absoluto. A fragmentação do espiritual, suportada pela subjectividade, não indicia o apartamento da Arte face ao que Hegel, e os seus contemporâneos, consideram a questão central do desenvolvimento Humano. É antes uma manifestação de discordância categórica relativamente ao assunto. A manifestação do Espírito enquanto revelação de uma Verdade agregadora e universal é rejeitada, não só por ser um constrangimento para a progressão da Arte, mas também porque é uma hipótese infundada e não válida. O que diz a Arte com a supremacia do relativo é que não há Absoluto. A libertação da Arte Moderna constrói-se sobre a rejeição de uma convenção mentirosa que a manteve presa durante séculos. É essa a prova de maturidade e independência do seu percurso, que é fruto da reflexão profunda que a assolou a Arte durante um longo período da História.

Mas a Arte acrescenta - a Ideia é relativa e é condicionada. Esta é uma conclusão procedente da primeira. A Arte Romântica tinha já optado pela supremacia da interioridade e da subjectividade do conteúdo e da forma, sobretudo numa fase tardia. O que indicia uma desconfiança precoce com a possibilidade do Absoluto, pelo menos na Arte. Eventualmente o desenvolvimento da disciplina, que Hegel tão bem descreve, nunca se tenha centrado na relação com a Verdade. Talvez fosse mais pertinente considerar para o efeito as elações inerentes ao próprio movimento dialéctico, reconhecendo que o motor de desenvolvimento da Arte foi a tentativa de se libertar das condições reais que lhe impuseram a Verdade

Absoluta como referente de análise. Porque a Arte é de facto, como o entendeu Hegel, uma manifestação do seu tempo. A vigência de um estado estruturalmente mitológico ou religioso proporciona condições à Arte que a ascensão de um estado laico relega.

O percurso da Arte não se confunde com a história do Espírito, como atesta a Modernidade, mas com a dinâmica da acção artística, necessariamente condicionada pelas especificidades de um contexto. A Ideia, o pensamento, imbricam-se com o seu próprio momento histórico, como Hegel tantas vezes reforça, e a Arte foi sempre extraordinariamente honesta com as especificidades do seu tempo. Atestando o carácter dialéctico do real e do conhecimento que produz. A Arte sempre assentou numa dinâmica contraditória e processual, não abstracta ou Ideal, foi íntima e crítica do seu momento, testemunhou os movimentos do mundo e recebeu o devir como expectável e desejável. E não deixou de o fazer na Modernidade, não se conformou com a alienação, não se hermetizou, nem mesmo se inferiorizou na hierarquia da aquisição de conhecimento. Trouxe ao pensamento Moderno novos e importantes contributos, que são, como todos os outros, válidos até prova em contrário.

A sugestão de desenvolvimento impelido pelo Espírito parece constrangida pela própria visão ampliada da Modernidade, demasiado aproximada para ver com clareza os frutos da sua acção. A proposta de um término histórico coincidente com a Modernidade, tem na sua génese nos próprios constrangimentos do seu momento. É suspeito que todo o progresso civilizacional culmine exactamente aí. Aos modernos estaria destinada uma existência num momento particular do desenvolvimento Humano, numa centralidade invejável e insuperável, porque pouco restaria depois da resolução definitiva do processo de desenvolvimento da Razão. A superação definitiva da autocracia régia e clerical, patenteada pela efectivação da revolução burguesa em França, consubstanciaria essa alteração categórica do pensamento e da História que se sedimentaria com a implantação do capitalismo. O pensamento estaria a partir daí livre de qualquer constrangimento.

São concepções reveladoras da ideologia vigente na Modernidade que se traduzem num cronocentrismo exacerbado e fatalista. A pós-modernidade acrescenta a esta denúncia, a imputação de uma matriz fortemente condicionada pelo etnocentrismo e pelo carácter de género. Ao se-

*Matéria  
ou Morte!*

leccionar o Espírito como motor de desenvolvimento e ao fazer coincidir o pódio com o seu momento histórico, Hegel negligencia uma das maiores conquistas da Modernidade - a libertação do pensamento face a determinadas condições materiais - e escusa-se a indiciar os mecanismos dialécticos que consubstanciam a própria Modernidade.

De forma aparentemente paradoxal Hegel persiste em assumir a herança de um sistema de carácter religioso que concebeu a supremacia do Espírito sobre a natureza e que consequentemente entendeu o fim como um estado de passagem, de transitoriedade para o espiritual. O fim Hegeliano não é conclusão, mas suspensão do desenvolvimento histórico, tal como é a hipótese de dissolução da Arte. Comporta a dualidade que configura a morte para o Cristianismo, simultaneamente negação de perseguição de vida efectiva, e proposta positiva pela vigência em *continuum* infinito. Depois da Modernidade, a Arte subsistiria informalmente, proponente do espiritual fragmentado, reportando-se ao profano. Naturalmente, incapaz da acepção à Ideia Absoluta, despotenciada e desprovida de da dignidade de outros tempos. No entanto livre, plenamente livre de poder ser indistintamente. Uma proposta de dissolução da Arte que lhe asseguraria uma subsistência indeterminada, não definida, sem constrangimentos ou pressupostos específicos. Como uma redenção *post-mortem* possível pela livre indiferenciação espiritual. A proposta Hegeliana de um percurso Histórico regido pelo Absoluto rumo a um desfecho indicia, apesar da dialéctica, uma orientação de carácter escatológico.

Se a morte não é efectiva, serve apenas para agrilhoar o novo e perpetuar o luto. A sobrevivência da Arte depois da sua dissolução, a sua persistência não dialéctica, meramente accidental, torna obscuras as exigências das vanguardas artísticas. Abdicar de pensar a Arte fora de um sistema de desenvolvimento que procura a libertação dos seus constrangimentos materiais, das suas estruturas, torna indecifrável tanto a exigência de alargamento do campo da Arte, como a denúncia da sua dependência institucional. Suspender o devir dialéctico da Arte a partir da Modernidade, relegaria para o domínio do não explicável, a actividade artística a partir do século XX.



Allan Kaprow, *Yard*, 1961.



## A TREPIDEZ DO CARRASCO

---

# 3

No primeiro capítulo de *Retorno do Real*, Hal Foster distingue as diversas repetições e rupturas das culturas Norte Americana e Europeias no período pós-guerra. A sua sistematização contribui para clarificar as intenções das propostas vanguardistas da Arte de vinte e trinta, assumidas pelas neo-vanguardas entre as décadas de cinquenta e setenta do século XX. A natureza destes movimentos é distinta das tentativas de recuperação arcaicas, empenhadas na perpetuação do *status quo*, que se manifestam em posturas conservadoras. O *retorno* na Arte é um processo necessário e estabelece-se em dois momentos. Um inicial, uma primeira neo-vanguarda - representada por Rauschenberg e Kaprow - que promove uma recuperação radical do discurso das vanguardas. E um segundo momento na década de sessenta - com Broodthaers e Buren - que procura o desenvolvimento estético e político desse mesmo discurso. Um mesmo processo em duas ocasiões: o *retorno* a um modelo inacabado, não concluído (para instaurar uma prática reflexiva), e o desenvolvimento de uma consciência crítica das convenções artísticas e das condições históricas que sustentam o presente (que é naturalmente consequente desse mesmo discurso). Um *retorno* que se deseja ser capaz de conseguir *deslocar*<sup>28</sup> formas instituídas de trabalho com o intuito preciso de questionar o *status quo* do momento presente.

Êscritos de Jacques Lacan, (que procura articular o discurso contemporâneo de Freud e Ferdinand Saussure), e *Para Marx* e *Lendo O Capital* de Louis Althusser (que propõe uma leitura estruturalista de Marx) são exemplos que explicam a importância para a Filosofia do *retorno* radical das leituras do final da década de 60, sobretudo no desenvolvimento das teorias pós-estruturalistas. Em ambos os casos os autores regressam ao discurso Moderno, restaurando a sua integridade, num movimento temporal - *reconexão* - contribuindo para recodificar o seu significado, porque o *desconectam* de um estado de latência vigente na contemporaneidade. Um *retorno* que ao reintroduzir os discursos na actualidade, mais do que promover uma acção sobre o eixo diacrónico (temporal), tem como principal consequência assegurar o movimento espacial de reconstrução, que os carrega do significado profundo do presente (porque em necessário entrosamento com ele). Uma proposta de *retorno* que serve como constitutiva da História e também da

---

28 Tradução livre de *desplazar*, da edição espanhola: *El Retorno do Real La vanguardia a finales del siglo*, Hal FOSTER, Ediciones Akal, SA, Espanha, 2001.

Arte, admitindo que estas se nutrem de processos inconclusos e inconclusivos, à semelhança do sujeito segundo o modelo psicanalítico.

*Para Freud, especialmente cuando se lo lee com las lentes de Lacan, la subjetividad no queda nunca establecida de una vez por todas: está estructurada como una alternancia de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos traumáticos.*<sup>29</sup>

A vanguarda histórica terá sido reprimida institucionalmente, e a primeira neo-vanguarda a terá *repetido*. Uma analogia com o que Freud denomina de *repetição*, um processo incoercível, inconsciente, que garante a persistência do protótipo, que regressa como se se tratasse de uma experiência actual. O *retorno* promovido pelas neo-vanguardas permite o reconhecimento do discurso da vanguarda - reconectando-o com o presente. É um acto de resistência, de persistência na afirmação da sua radicalidade, que foi temporalmente sujeita ao desgaste e à desvirtuação. Consequentemente inspira um segundo momento, consciente e crítico, profundamente reflexivo sobre o seu tempo. E como tal, ciente das insuficiências das propostas que o antecedem, particularmente activo na denúncia ao processo de aculturação e de mercantilização na Arte. Os dois momentos são parte integrante de um só processo psicanalítico – a acção diferida (*Nachträglichkeit*) – que no sujeito responde pela construção progressiva da subjectividade. Para Foster o mesmo se passa relativamente à Arte e à Cultura no desfecho do século XX.

O *retorno* neste sentido distingue-se de uma atitude revivalista, de restabelecimento passivo de conteúdos históricos. Antes, adopta as propostas inconclusas - que perderam a radicalidade do passado porque sucessivamente reprimidas - fazendo-as regressar recobertas da pertinência do presente. As neo-vanguardas foram estratégias de resistência à repressão e de resolução do trauma inicial. A Arte e a cultura são *um processo contínuo de protensão e retenção, uma completa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos*<sup>30</sup>.

As recapitulações Hegelianas que tão marcadamente se disseminaram na década e noventa, são também manifestações de uma necessidade de deslocamento no eixo diacrónico. Há, no entanto, pouca transparência quanto às intenções desse regresso e sobretudo não há nada de literal na

---

29 Hal FOSTER, *El Retorno do Real La vanguardia a finales del siglo*, Ediciones Akal, SA, Espanha, 2001, p. 31.

30 *idem*

análise das suas consequências sobre o eixo sincrónico. Dois difusores da corrente neo-hegeliana, Francis Fukuyama e Arthur Danto, revitalizam de forma privilegiada a concepção de fim. Numa fase avançada do capitalismo tardio, as duas propostas Idealistas propagaram-se de forma quase instantânea.

A proclamação de fim da História para Fukuyama tem um carácter de constatação, possível pelo diagnóstico das condições reais do seu momento. Fukuyama considera o desfecho do processo evolutivo à luz do desmoronamento político dos estados socialistas a leste. Sobre o acontecimento considerou provado que o modelo de democracia liberal *trunfava sobre as ideologias rivais*<sup>31</sup>. Esta sentença implicou que se resgatasse dos meandros do pensamento Moderno, particularmente do Idealismo Alemão, a proposta de progresso histórico impelido pela Razão. Mais concretamente, a concepção de vitória final da Ideia Absoluta, que Hegel considerou preponderante avaliando o seu tempo, época-testemunho da queda dos sistemas autocráticos de carácter feudal e teológico. Fukuyama propõe-se reabilitar o conceito de liberdade espiritual suportando-o, como Hegel, nas democracias burguesas de cunho laico e capitalista. Por isso retoma o conceito de *luta pelo reconhecimento*<sup>32</sup>: a necessidade ancestral de afirmação do ser humano enquanto digno e portador de valor. É este reconhecimento, o da sua humanidade, que eleva o Homem acima da categoria de animal, porque lhe acrescenta mais do que necessidades naturais, mais do que o desejo de sobrevivência. É o seu elemento distintivo. Numa fase primordial da História, o desejo de reconhecimento terá patenteadas batalhas de morte. Pretendendo preservar a vida, o homem aceitou a submissão imposta por outro homem (mais ousado), sucumbindo à escravatura. A relação *senhor-escravo* esclarece a relação de opostos no processo dual de formação da consciência, contém a contradição. Para Hegel tratou-se de uma metáfora para evidenciar a necessidade do reconhecimento, da liberdade, da ascensão da Razão.

Entende Fukuyama que essa vontade foi atendida enquanto Ideal, aquando afirmação universal dos direitos do cidadão na Revolução Francesa e passou a constante do capitalismo. Uma aquisição que é fruto de um desenvolvimento coerente das sociedades - as democracias liberais suplantaram as condições, imperfeitas e irracionais, das sociedades que as antecederam. Fukuyama garante que o capitalismo é o modelo capaz do cumprimento da liberdade humana. A resolução dos problemas sociais das

---

31 Francis FUKUYAMA, *O Fim da História e o último Homem*, Gradiva, Lisboa, 1992, p. 13.

32 Este conceito para Hegel reporta-se à formação da *consciência-de-si*.

democracias depende apenas da completa aplicação dos princípios que as nortearam originalmente. Duzentos anos volvidos sobre as proposições de Hegel, Fukuyama repete: assistimos à forma final de governo da Humanidade.

E insiste que a História se dispõe a um desfecho, independentemente da sua natureza particular. Faz-se corroborar por Hegel *que diferia de Fontelle e dos historicistas mais radicais que se lhe seguiram por não acreditar que o processo histórico se prolongaria indefinidamente*<sup>33</sup>, mas também por Marx que, defendendo o desenvolvimento das sociedades rumo à satisfação das suas fundamentais aspirações, postulou a implantação de uma sociedade comunista.

Em 1806 depois da Batalha de Iena, Hegel declara que a humanidade tinha chegado *ao último estágio da história, do nosso mundo, da nossa época*, mesmo antes da implementação de um estado liberal na Alemanha. Marx perspectivou o comunismo, num horizonte expectativa, num estágio de desenvolvimento longínquo, depois do socialismo.

Em ambos os casos o desenlace da História é proposto em antecipação. Pelo contrário, Fukuyama defende o liberalismo como fim atestando a sua vigência. Ao fazê-lo retroactivamente recusa à Humanidade a possibilidade do devir, que tanto Hegel como Marx propuseram audacioso. Em Hegel: o desenvolvimento da síntese - recentemente conquistada pela tenra implantação das democracias burguesas - até à positividade. Em Marx: a maturação da antítese - que percebeu em fase embrionária no seu momento histórico pela afirmação do proletariado.

Fukuyama persiste na identificação com um modelo Histórico direccional (ainda que admita que este possa não ser em linha recta) coerentemente alicerçado pelo desenvolvimento da Ciência. Esta é o suporte material para o progresso das concepções políticas liberais. A irreversibilidade do seu papel (preponderante) só se colocaria num estado de total fatalidade, embora aceite que as consequências do conhecimento científico sobre a felicidade humana sejam ambíguas. A Ciência possibilita às sociedades ocidentais pela técnica: vantagens militares, contribuindo para a afirmação da sua independência enquanto estados livres, e o aumento da sua produção económica, que dita a acumulação da riqueza. Estes dois factores garantem simultaneamente a afirmação dos estados liberais e a satisfação dos desejos dos seus cidadãos. Por isto, defende, se adivinha a homogeneização mundial - um projecto desejado - pela globalização do mercado e pela generalização do consumo. Não só nas áreas de declarada

---

33 Francis FUKUYAMA, *O Fim da História e o último Homem*, Gradiva, Lisboa, 1992, p. 81.

influência de História da Razão, mas também nas outras que, fora do quadro de desenvolvimento Ocidental, reconhecerão a pertinência das premissas do projecto Moderno. Assistiremos então ao desfecho da História da Humanidade, pela expansão hegemónica e madura do capitalismo, um modelo consequente da conclusão de um processo histórico, que espelha a consciência Moderna Ocidental - o único que efectivamente reconhece e faz reconhecer a verdadeira natureza humana.

A legitimação do capitalismo proposta por Fukuyama visa a defesa da positividade do sistema em geral. A proposta de Arthur Danto faz-se à Arte em particular, enleada num esquema de sedução que se enredou no discurso contemporâneo de forma camuflada, mas intensa.

Danto retoma a Ideia Hegeliana de *dissolução da Arte em geral* no início da década de oitenta do século XX e reforça-a durante toda a década de noventa. Defende que a Arte contemporânea se escusa a ser representada por *narrativas mestras*. A partir da década de sessenta ter-se-ia evidenciado esta necessidade de desvinculamento do percurso da História de Arte, em detrimento de uma afirmação inequívoca de pluralismo e de absoluta tolerância<sup>34</sup> pelas formas de fazer e de significar da Arte, sem exclusões de qualquer natureza. Suportando-se teoricamente em Hegel, considera que o percurso do Espírito numa escalada para a auto-reflexão filosófica permitiu a passagem da Arte a este novo estádio. Uma mutação expectável pelo aprofundamento das premissas do Iluminismo Filosófico. Depois de uma travessia tortuosa rumo à libertação do Espírito, e da transição por um conjunto de diversos estágios, concretiza-se a afirmação da autoconsciência, na conquista de um conhecimento verdadeiramente racional, tal como Hegel sistematiza em *Fenomenologia do Espírito*. Terá sido a década de sessenta - ainda que de forma não propositada ou lucida - o momento do desenlace destas propostas. É a década que assinala o momento de abandono de um percurso estruturado pelo movimento histórico-dialéctico. Que atesta o ingresso no que Danto apelida de período *pós-histórico*<sup>35</sup>. Definição que busca substrato em Hegel, tanto na possibilidade que coloca de se progredir no Ocidente para *além dos limites da História*, como na de que é possível ser *parte não histórica do mundo* (atestada pela análise de diversas civilizações que considerou fora da esfera de influência do percurso Ocidental, como a Africana ou a Siberiana). Considera Danto que a História respondeu a uma estrutura de desenvolvimento no Ocidente que se

---

34 Terá interesse confrontar com a crítica ao mesmo conceito por Slavoj Žižek, em *Elogio da Intolerância*.

35 Arthur C. DANTO, *Após o fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, Odysseus Editora, São Paulo, Brasil, 2006.

prolongou no tempo, mas que não é incontornável. Com isto, não procura propriamente promover uma desvalorização do Historicismo, legitima-o, mas remete a sua validade ao passado. A História é agora estratégia obsoleta. Foi suficientemente capaz de sistematizar o desenvolvimento do percurso humano até uma data precisa – a década de sessenta – a partir daí é ineficiente, como é qualquer outro modelo narrativo ou explicativo. E prossegue afirmando que esta constatação é uma generosa dádiva, entre muitas, que a Arte oferece à Filosofia. A Arte terá sido capaz de produzir, pelo desenvolvimento do seu próprio percurso, um acréscimo brilhante ao conhecimento contemporâneo: atestando o fim da categoria de Arte torna manifesto o fim das narrativas. Uma conclusão possível pela elevação ao vértice da sua auto-consciência, que terá começado a consolidar-se com o projecto da Razão Cartesiana, pós-medieval, que celebrou o pensamento como motor do processo de formação da consciência – *Eu penso*. Este trajecto histórico resultou num pico de lucidez, que permitiu à Arte a absoluta clarividência do seu percurso, e a convicção de ser capaz de se desprender definitivamente de uma direcção.

A rejeição de enquadramento numa categoria histórica não intenta, segundo Danto, recusar o passado, mas também não deseja afirmar-se diferente dele (como procurou a Arte Moderna).

A Arte contemporânea, subentende-se, não aspira apregoar o devir ou buscar o novo. Antes, pretende fazer uso de todas as formas, possíveis e disponíveis, para uso indiferenciado. Inclusivamente evocando o passado, de onde as próprias vanguardas podem ser resgatadas enquanto matéria de trabalho viável. No entanto, qualquer recuperação histórica da Arte não implica que se transportem para o presente os seus fundamentos. Pelo contrário. Danto considera que o projecto Moderno está acabado. Os manifestos das vanguardas revelaram ser a última tentativa, vácuca, de reabilitação de um programa de carácter transformador para a Arte. O que, segundo Danto, estes textos podem ter de interessante é a cooperação entre a Arte e a Filosofia, e apenas isso. Promoveram um matrimónio disciplinar necessário (no momento final do desenvolvimento da autoconsciência da Arte), que não os declara portadores de verdade. As vanguardas esclarecem o culminar de um processo irrecuperável que permitiu à Arte, como sustenta Greenberg, *tornar-se o seu próprio assunto*.

Assim, ao contrário de Peter Bürger que percebe as neo-vanguardas como indício de degeneração pela farsa, ou de Foster que as vê como a superação o trauma inicial, para Danto os projectos artísticos de sessenta são sintoma da imensa vitalidade da Arte contemporânea, finalmente plural e liberta, isenta da obrigação de desvendar intenções. As neo-vanguardas foram especialmente responsáveis pela expansão das possibilidades de trabalho na Arte. Consequentemente, os propósitos que se aclamaram com as obras de setenta, não passaram de tentativas dissimuladas, tendenciosas e pessoais, de os artistas colocarem à Arte as suas próprias agendas e objectivos (pessoais, políticos e outros). Exercícios retrógrados, que escamotearam a vontade oculta de reanimar um processo terminado - o prolongamento da História de Arte. O Modernismo está morto, conclui Danto, *e ainda bem*.

Antagonicamente, o que para Foster foi um *retorno* necessário às vanguardas com o intuito de *reconectar* radicalmente um discurso reprimido, em sessenta; foi para Danto a clarificação das extensas possibilidades - das formas e dos modos de fazer - da Arte, que nada tem a ver com a pertinência das suas intenções. Para o segundo, é tão ou mais válido repetir a vanguarda, como qualquer momento da História. O movimento de resgate do passado nunca pretende um restabelecimento das intenções da Arte porque estas são historicamente datadas.

Para Foster trata-se de um processo de *repetição*, para Danto de uma indiferenciada sugestão de apropriação. Foster percebe a Arte de setenta como afirmação do devir naturalmente crítico e consciente do seu momento (ancorado nas premissas por cumprir da vanguarda); Danto entende-a como reafirmação saudosista de um passado irrecuperável e indesejável, superado na década anterior.

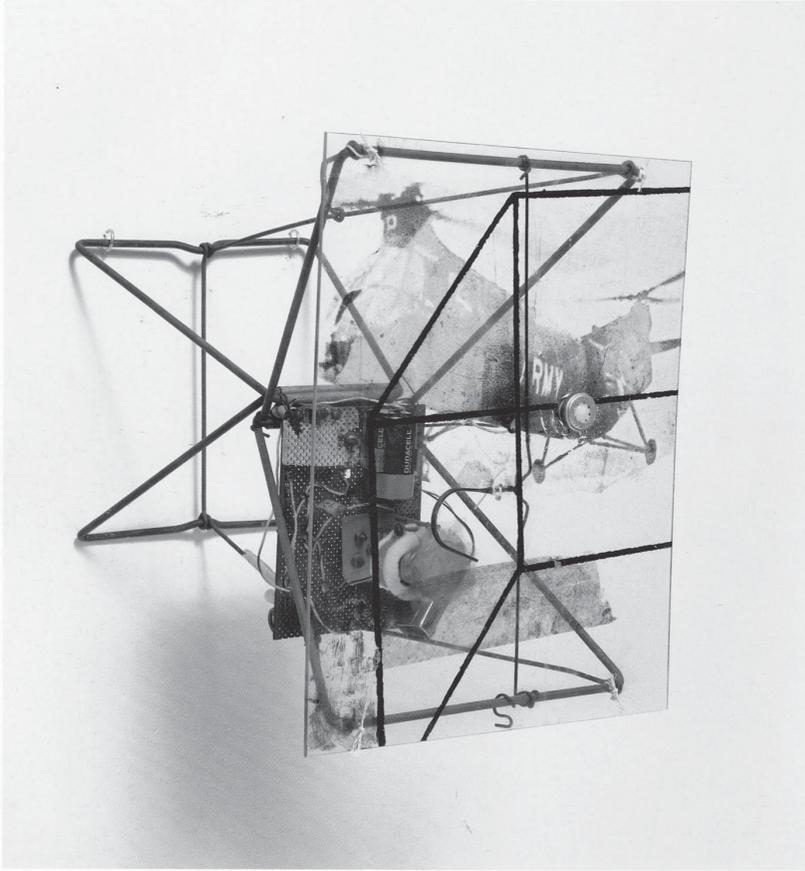
A Arte da década de 80, para Danto, informa que a História perdeu o seu rumo, que não existe nenhuma direcção narrativa, que todas as repetições são válidas. Hal Foster considera esse mesmo momento como um *pastiche histórico*, uma recuperação formalista desprovida de pertinência e de valor. Para Danto é precisamente a década de 80 que clarifica, que faz perceber que o fim da Arte já tinha acontecido. Assim, tal como em Fukuyama, a declaração de fim acontece em Danto retroactivamente. Entende que a Arte terá deixado rapidamente de ser Moderna. As décadas que sucederam a ruptura de 60 demonstram que mais nada se procura no seu campo, só experimentação. A partir de então, passou apenas a interes-

sar a pergunta: *Porque sou uma obra de Arte?*<sup>36</sup>. Aqui radica a real tomada de consciência da verdadeira natureza filosófica da Arte e o encerramento do projecto Moderno. Daqui para diante, à Arte interessará as particularidades do seu espírito, não o seu sentido estilístico ou temporal. A ruptura do invólucro terá permitido a libertação dos artistas que descomprometidos desenvolvem distintos projectos, atribuindo-lhes a intencionalidade que lhes convier, ou mesmo retirando-lhes toda a intencionalidade. Caberá à Filosofia e aos filósofos responder à pergunta que sustenta a Arte Contemporânea, procurando a agregação das infinitas respostas e conferindo-lhes um carácter inter-subjectivo. A Arte perdeu a sua marca distintiva, e *ficou claro que tudo poderia ser uma obra de Arte*<sup>37</sup>. Esta dissolução na vida, prevista por Hegel e recolocada literalmente por Danto, distancia a Arte da procura de objectividade e incapacita-a de, por si mesma, produzir verdade e conhecimento. Diria Hegel que o apartamento da Arte do Espírito Absoluto - a revelação do espírito como componente fragmentária e individual do sujeito artístico - a reportam para um papel secundário no processo de acepção à Razão. A materialidade da obra, diversa e plural, não contempla uma verdade, mas o particular, o contingente. Num estado laico, só o conhecimento filosófico, abstracto, estará apto a efectivar-se como mecanismo de revelação da Razão. A elevação total da autoconsciência da Arte tornou-a cativa da Filosofia.

---

36 Arthur C. DANTO, *Após o fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, Odysseus Editora, São Paulo, Brasil, 2006, p. 33.

37 *idem.*



Robert Rauschenberg, *Dry Cell*, 1963.



## O PASSEIO DO SONÂMBULO PELO MUSEU

---

4

A fatalidade neo-Hegelian, que Danto apregoou durante a década de oitenta, tem como gênese a reflexão sobre as *Brillo Box* de Warhol, trabalho exibido em meados da década de sessenta. Esta obra é entendida como um aprimoramento do gesto de Duchamp que elevou a Arte ao topo da sua autoconsciência filosófica.

No entanto, o que se parece sonegar é que o gesto Duchampiano é sobretudo um gesto anti institucional. E por isso se encaixa no percurso dialéctico da Arte, que se fez procurando progressivamente libertá-la das condições de subordinação a que esteve historicamente sujeita. Naturalmente que esta proposta a desvincula da Ideia. A Arte assumiu-se como depositária da definição do seu estatuto, e convicta da influência sobre o seu contexto. Declarou que o seu percurso não é etéreo, volátil, ou abstracto, antes material. Como material é a sua expressão. E por isso a Arte se fez conhecimento lúcido: quando declarou perceber que a Razão Absoluta foi uma forma artificial de condicionar arditosamente o seu percurso e o do saber.

Interessará perceber que sentido faz que se recupere um projecto de matriz Idealista para a Arte que a relega à incapacidade de aquisição de conhecimento. Isto, num momento da História em que é declarado - particularmente pelo desenvolvimento da psicanálise - que o pensamento, e sobretudo o pensamento na Arte, não se rege por comando unilateral da razão ou do espírito, ainda que individual e particularmente.

A verdade de toda a Arte faz-se em si - na ideia e na matéria.

Esta premissa é cúmplice da certeza de Hal Foster<sup>38</sup> de que a proposta de fim da Arte desconsidera a Arte. Oferece-lhe a ambiguidade, uma posição híbrida - *art-as-philosophy*<sup>39</sup> - que lhe retira a possibilidade de ser conhecimento no seu próprio campo, e simultaneamente lhe nega qualquer papel pertinente no domínio da Filosofia. Ao considerar que a Arte é incapaz de aceção à Razão, ao despromovê-la dentro da hierarquia do conhecimento, reserva-se aos críticos e aos filósofos a defesa - de acordo com os seus próprios interesses - de qualquer uma das hipóteses indistintas que o artista esteja determinado a propor como obra.

Atribui-se à Arte um estatuto que parece ser quase uma promoção, a qualificação e a ampliação das suas valências. Envolve-se esta oferta num

---

38 Hal FOSTER, This funeral is for wrong corpse, in *Design and Crime*, Verso, Londres, Inglaterra, 2002.

39 idem, p.124

embrulho tingido de liberdade e de extravagância, mas pouco demora a que se entenda a prenda como um engano. Retirando à Arte a supremacia sobre o seu campo, extorque-se-lhe a possibilidade de legitimação da obra de Arte. Caberá à Filosofia assegurar esse papel, porque só ela é capaz de procurar a verdade entre as obras, porque só a ela está acessível a Razão Ideal (ou o Reino dos Céus). À Arte essa possibilidade está vedada. Chegada ao pináculo da sua autoconsciência, sujeita à sua extrema clareza, ficou ofuscada. E naturalmente que a Arte também não pode ser Filosofia. Pode, portanto e apenas, enunciar a subjectividade. A Filosofia, por sua vez, desgarrada de imposições materiais é capaz de estabelecer sobre ela as verdades filosóficas. Este é o presente que a Filosofia tem para oferecer à Arte, pela mão de Danto. A recuperação de um modelo recusado pela Arte desde o início da Idade Moderna.

É consequente que Hal Foster desconfie das intenções desta proposta. Para além de discorrer sobre o resgate da Ideia esforça-se por perceber as suas consequências. Esta é a mesma sugestão apresentada à Arte sobre outro ângulo, que evidencia as vantagens do pluralismo. Sobreposta à sugestão de que *tudo pode ser Arte* está a máscara de pluralismo liberal benigno, que Foster declina, recordando que o relativismo é uma premissa neo-liberal perfeitamente conivente com as exigências do mercado e da mercantilização. É estratégia extremamente útil à promoção e vigência do modelo político.

No seu texto *Contra o pluralismo*<sup>40</sup> considera que a defesa do pluralismo é um alibi que, sob a capa da tolerância e da liberdade, trunca a discussão efectiva, não promovendo antagonismos reais, descartando de eficiência a Arte e a crítica, desabilitando-as de real capacidade transformadora. Os conceitos de liberdade e pluralismo estão hoje institucionalizados, e trabalham conjuntamente para o *mercado livre*. Estes pressupostos teóricos que se esforçam por sustentar a Arte assentam em convenções e estão desprovidos de dimensão crítica. Assim, a liberdade de hoje é uma *liberdade forçada*, que não ameaça o *status quo*. Uma liberdade que se abriga na alçada do estilo (repudiado pelos movimentos vanguardistas do século XX) que agrega tudo acriteriosamente e em que formalmente tudo cabe. Sobretudo a História, que é evidentemente neutralizada, desgarrada das suas mais radicais motivações, da sua intencionalidade - *as formas do passado fora do seu contexto e coisificadas*<sup>41</sup>. Uma atitude *diletante* sobre o passado

---

40 Hal FOSTER, *Contra el pluralismo*, Episteme, Eutopias, Valencia, Espanha, 1998.

41 Hal FOSTER, *Contra el pluralismo*, Episteme, Eutopias, Valencia, Espanha, 1998, pp. 4 e 5.

que induz o artista a pensar-se livre, por recolher indistintamente, mas que lhe retira assertividade no seu próprio momento. Essa alienação face aos limites da História e às disposições do presente, não são garante de liberdade, antes de uma profunda e inocente sujeição aos mesmos.

*Ver otros períodos como espejos del nuestro es convertir la historia en narcisismo; ver otros estilos como abiertos al nuestro es convertir la istória en un sueño. Pero así es el sueño del pluralista: parece el paseo de un sonámbulo en el museo.*

**O passeio  
do sonâmbulo  
pelo museu**

Uma condição que faz florescer as convenções que remisturam a História sem qualquer intencionalidade crítica, que a repudiam e a recuperam desprovida de verdadeira natureza radical. O passado é usado como *pastiche* que simula a introdução permanente do novo. É como ilusão cinética que sugere o movimento perpétuo. Passado e presente resignam de uma existência efectiva e real, antes se propõe numa amálgama confusa e inebriante, como num sonho. A institucionalização da alienação impõe uma mobilidade cíclica à Arte muito semelhante aquela que vigora na moda. Um *estado de graça*<sup>42</sup>, que constringe a Arte à redenção. Morta a dialéctica, mortas as ideologias, ela é incapaz de aceder ao pecado capital, é inofensiva. A morte num sentido particular – de um estilo, de um tipo de crítica, ou de um período – tende a ser confundida com a morte *de todas as manifestações deste tipo*. E porque tudo está morto, só prevalece o pluralismo, pode fazer-se uso dos cadáveres sem decoro nem respeito.

Depois de um percurso linearista ter-se-á instaurado uma espécie de moto-contínuo. Uma formulação complexa e rebuscada que mais não propõe do que a crença na imutabilidade cinética. A sugestão de eternização de um estádio da História como proposta de desfecho. Nada mais aconteceria. Como no passado, passaria a predominar o tempo cíclico.

*Ahora, en lugar de la sequencia histórica, enfrentamos la formación estática: un bazar pluralista de lo indiscriminado reemplaza la sala de exhibición de lo nuevo. Como todo vale, nada cambia: y ésa (como escribió Walter Benjamim) és la catástrofe.*<sup>43</sup>

---

42 idem, p. 3.

43 ibidem, p. 11.

O que propõe Danto, fazendo a apologia do pluralismo, é que todos os acontecimentos se sucedam em movimentos acelerados, sem transformação efectiva. É uma proposta que legitima a vigência do modelo presente. Um modelo que se percebe positivo - acercado de estruturas que confirmam o poder mas que visivelmente não resolvem as suas incongruências, persistem na rotatividade - que pouco resolve a vida, antes a condena à catástrofe.

O diagnóstico do presente proposto por Foster é subscrito por Giorgio Agamben, quando este defende que a asserção positiva do modelo burguês é co-autora do crescimento incomensurável de *dispositivos* que modelam os sujeitos. Estes são autênticas *máquinas de governo* que obram a subjectivação, promovendo cidadãos com *corpos dóceis, mas livres*. A liberdade é também aqui entendida como institucionalizada, ancorada no modelo proposto pela Razão (que é conivente com as estruturas de poder e com a sua luta pela perpetuação). Os *dispositivos são assim responsáveis por um longo processo de subjectivação, ou de dessubjectivação*, dos indivíduos que os molda procurando garantir o seu controle e que transforma as sociedades contemporâneas no *corpo social mais dócil e frágil jamais constituído na história da humanidade*. As sociedades estão hoje desprovidas de identidades efectivas, esvaziadas de domínio concreto, e mesmo a Política, que se propôs historicamente transformadora, é incapaz de uma intervenção real. Agamben defende que triunfou a actividade de governo que tem por objectivo apenas a reprodução do modelo - a *oikonomia* - e não o governo efectivo, aquele que deveria visar uma intervenção directa sobre os dispositivos (uma proposta de modificação da positividade). A máquina do capitalismo agudizou as discrepâncias sociais, fortaleceu de forma escabrosa os topos, concentrou o poder, e ampliou a violência sobre todos os outros. Ainda assim, este parece um processo imparável rumo à catástrofe.

*No lugar do anunciado fim da história, assiste-se, com efeito ao incessante girar em vão da máquina, que, numa espécie desmedida de paródia da oikonomia teológica, assumiu *sore si* a herança de um governo providencial do mundo que, ao invés de salvá-lo, o conduz - fiel, nisso, à originária vocação escatológica da providência - à catástrofe.<sup>44</sup>*

---

44 Giorgio AGAMBEN, O que é ser contemporâneo? e outros ensaios, ARGOS, Chapecó, Brasil, 2009, p.50.

Em caminho de proximidade com Hal Foster, subentende-se no pensamento de Agamben que o capitalismo tardio propõe a superação do tempo linear, e a passagem triunfal para um momento de sustentação, em que vigora o tempo cíclico. O movimento perpétuo, que se quer oficial - o *estado de graça*, a *oikonomia*, ou o *eschaton*. A verdadeira consequência deste movimento é exaltar a vertigem, impedir o despertar do sonambulismo, que conduziria necessariamente à divergência. E assim se anula, ou adia a possibilidade transformação do estágio vigente da História (num outro de características diferentes). Pelo pluralismo e pela *dessubjectivação* jogam-se os jogos do poder e de controlo, não os da liberdade. Apregoando a morte, pretende-se a vitalidade do sistema.

O modelo previsto por Hegel corresponderia ao cume do desenvolvimento da Humanidade, e era garante de bem-estar social. Seria a aliança definitiva e desejável entre a positividade da História - as estruturas de poder - e a Razão - teórica e prática. Hegel aspirava que esta fosse uma etapa libertadora para o Homem, tanto na sua condição individual, como colectiva. Não previu a catástrofe.

Agora podemos entendê-la. A Hegel foi impossível constatar as consequências da maturação do projecto Moderno e por isso inviável perspectivar com clareza um futuro para além desse momento. E isso faz dele, em conformidade, um pensador do seu tempo, constringido pelas suas próprias condições.

A conciliação dialéctica que hoje se estabeleceu demonstra o insucesso da proposta originária. Compreende-se que o modelo capitalista comporta, como as teses que o antecederam historicamente, obstáculos à liberdade humana. O sistema não se manteve nas mesmas coordenadas, planando sobre o bem-estar social. O sistema está efectivamente vivo, e o seu frenesim automatizado, acentuou o modelo liberal que revelou progressivamente embaraços à liberdade. Estes foram anunciados ordinariamente ao longo da sua vigência, e motivaram a construção da antítese que se manifestou em aparências diversas. O modelo implementado - positivo - respondeu, enfatizando os mecanismos de poder - metamorfoseando-se, tonificando-se, ajustando-se. Desenvolvendo-se e provando vida. Uma dinâmica efectiva para além da rotatividade invariável. Fortaleceu estruturas repressivas, segregando e marginalizando cada vez mais explicitamente

uma maioria da população, e simultaneamente enfatizou a antítese.

A concepção do moto-contínuo não prevê a conservação da energia, interacção entre partes, a degeneração da máquina, a acção das forças dissipativas. É ideia, apenas. E assim desconsidera a própria dinâmica interna do sistema em movimento, e do seu contexto. A imutabilidade cinética não só não prevê o reajustamento próprio do sistema, como ignora sua transformação. O movimento perpétuo inerente ao capitalismo não o levará a suplantar-se a si mesmo – preserva-o - mas desgasta-o, remetendo o mundo à catástrofe. Integrando no problema os dados da sua antítese pode-se perceber a efectiva possibilidade da sua transformação - a farsa montada com o moto-contínuo - e finalmente assinar-se a sua certidão de óbito.

Dois séculos depois, importaria recuperar de forma radical a dialéctica, confrontando-a com o diagnóstico da contemporaneidade. Interessaria percebê-la ajustável, ou não, aos novos factos. Classificar os acontecimentos como manifestações derradeiras da síncope de um processo moribundo, não contribui para a reflexão da sua complexidade. Se o sistema vigente se move freneticamente, mas para além disso se desenvolve, esgotam-se as possibilidades de o considerar morto. Se não lhe podemos fazer autópsia, teremos certamente de lhe fazer o diagnóstico. Perceber o seu movimento e as suas contradições, recuperando o mecanismo de análise dos sistemas vivos.

A reafirmação do discurso Hegeliano, por Fukuyama e Danto constringe-se de repensar o movimento que Hegel atribuiu à História. Considera o modelo dialéctico como exangue no alvorecer do Iluminismo, suspenso pela vigência da Razão. Na contemporaneidade, recapitular de forma literal o discurso de Hegel, omitindo a análise do processo de contrários é remeter para a arbitrariedade a generalidade dos seus acontecimentos. E foi precisamente à arbitrariedade que o filósofo tentou escapar quando se propôs analisar os fenómenos do seu tempo. Procurou sistematizá-los pelo método dialéctico, que não cai em vertigem observando o moto-contínuo. O *retorno* a Hegel justifica-se pelo método que afirma o novo, porque a certeza de pisar o fim esvazia toda a expectativa do devir.

A *repetição radical* e integral do discurso Hegeliano obrigaria à dissecação e avaliação do seu modelo dialéctico. Abafá-lo acarreta custos. Torna a recuperação particularmente criteriosa, evidentemente condicionada pelas coordenadas de uma posição específica no presente. A recuperação parcial do discurso Hegeliano e a sua apropriação literal (exaltando a con-

cepção do percurso histórico direccional caracteristicamente Iluminista) assemelha-se mais a uma demonstração revivalista, do que propriamente o um *retorno* útil aos propósitos Modernos, como o entenderia Hal Foster. Sobretudo porque hiper-valoriza em Hegel, uma consideração que é peculiarmente consequente do espírito da sua época, em detrimento de outras leituras mais penetrantes no seu discurso e declaradamente opostas:

*O passeio  
do sonâmbulo  
pelo museu*

*A História, percurso em linha quebrada, precipita cada povo numa situação ainda desconhecida e obriga-o a inventar-se a si próprio. Por isso Hegel contesta que se possam tirar lições da História, no sentido vulgar deste termo.<sup>45</sup>*

Considerando o desenvolvimento humano até a um extremo do eixo cartesiano - em torno de uma linha direccional continua rumo à imutabilidade - despreza-se o movimento da História. Talvez seja precisamente este desejo íntimo que dissimulado atravessa o discurso dos *neo-Hegelianos de direita*<sup>46</sup>. Mas ele é causador de incongruências. Nomeadamente porque ambos os autores constataam a existência de uma antítese ao modelo instituído: Fukuyama pela análise dos modelos socialistas de leste, Danto pela observação das neo-vanguardas. No entanto, consideram-na extinta. Não por diminuição de pertinência enquanto contradição ao modelo dominante, antes por ruptura interior, pela impossibilidade de cumprimento dos seus próprios objectivos. A recuperação do discurso Hegeliano pelos pensadores neo-liberais é truncada quando abdicam da compreensão profunda do movimento de contrários. Essa opção obriga a que maltratam todas as reflexões posteriores às de Hegel que se identifiquem com a análise dinâmica da História. Resulta desse contacto o desmembramento e a selecção de partes dos discursos e a sua inevitável desvirtuação. As sistemáticas referências de Fukuyama ao término histórico proposto por Marx ignoram a constatação dialéctica que este fez à própria Modernidade - assente numa estrutura classista. Consideram o fim, mas desautorizam todo o processo que o antecede. No mesmo sentido se percebe a sua firme recusa no emprego da expressão *democracia burguesa*. Negando indiciá-la - declinando a supremacia de classe - descobre parte da estratégia. Demonstra a ambiguidade do seu pensamento: ao mesmo tempo que apresenta pistas sobre a luta de contrários, faz prevalecer a tese em estado imutável e a antítese em processo

---

45 Jacques D HONT, Hegel, Biblioteca Básica de Filosofia, Edições 70, Lisboa, 1965, p. 27.

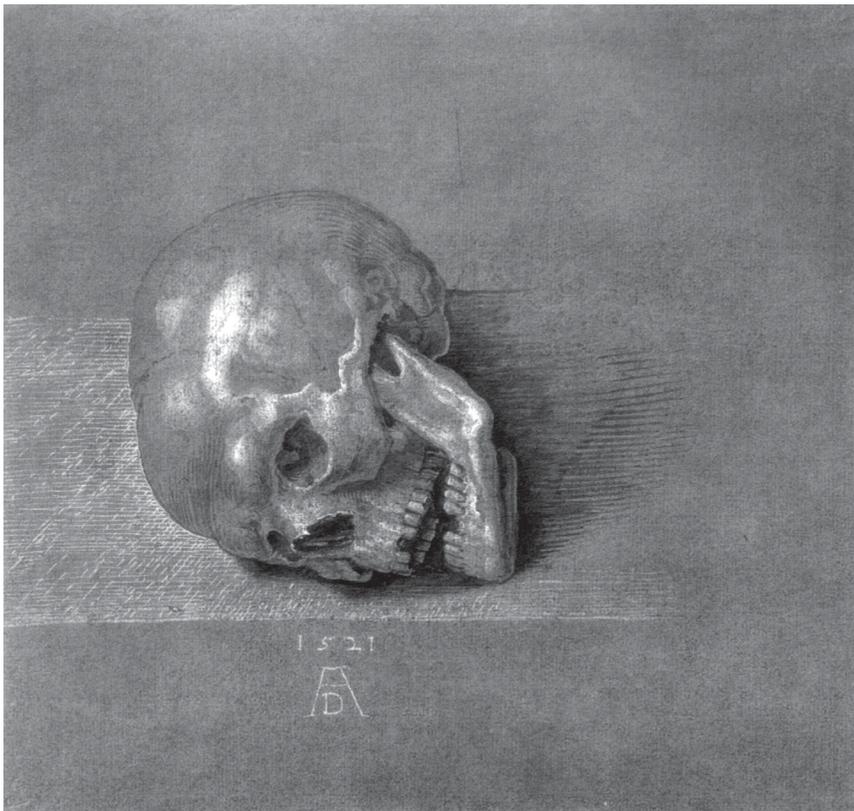
46 Expressão consequente da leitura de O Discurso Filosófico da Modernidade de Jürgen Habermas, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990.

de auto-destruição. Como se a contemporaneidade ocupasse um lugar peculiar no processo de desenvolvimento humano, em que toda a negatividade se desagrega, para legitimar a conclusão, a vigência do capitalismo.

O limite deste percurso define dois términos simultaneamente. O fim de um movimento de mudança - pela suspensão do modelo actual e da História - e também o fim do devir - a impossibilidade de um futuro inesperado e efectivamente novo.

À Arte nada pode interessar a *dissolução da Arte*. Uma prenda como esta terá naturalmente de ser devolvida. Pouco lhe pode interessar uma proposta que a inferioriza como forma de aquisição de conhecimento e de verdade e que a subestima como modo específico de promover e propor conhecimento. Que não entende que a sua natureza é invariavelmente material. De que serviria celebrar a Ideia como percussora da verdade e fazer tábula rasa de todos os acréscimos ao conhecimento humanos feitos depois do Iluminismo? A Arte muito cedo percebeu esta descrição da História como logro. Para si é um retrocesso doloroso e inútil. Entregar à Filosofia a legitimação da obra de Arte é uma concessão absurda. Precisamente porque a Filosofia está desprovida de instrumentos materiais e nada pode avaliar nesse domínio. Pode apenas especular, naturalmente concluindo que *tudo pode ser Arte*. Por via da abstracção legitima tudo, indiscriminadamente, inclusivamente o tóxico. O pluralismo, que se oferece como liberdade, é prenda envenenada. Não interessa à Arte, é a sua câmara de dominação e de subordinação. O que não serve à Arte, serve ao *status quo*. Recapitulando os gestos, as formas, e os estilos, simula o moto-contínuo, um *ram-ram* cíclico das modas acrílicas. O movimento perpétuo sobre o mesmo eixo promove o sonambulismo, a incapacidade de análise, e assim se prossegue em degeneração rumo à catástrofe. E no fim de contas, a prenda da Arte reduz-se a oferecer-lhe o estatuto de mercadoria, lançando-a no jogo voraz do mercado. Aí pouco interessa a Ideia ou a matéria. É o golpe de misericórdia. Mais nada lhe restaria, nem a possibilidade do devir, nem cumprir-se, nem ser fiel à sua natureza – ser conhecimento de vanguarda, promotora do novo.

A morte da Arte é o cárcere, talvez por isso tenha afirmado tantas vezes preferir a morte.



*Albercht Dürer, estudo de crânio para retrato de S. Jerónimo, 1521.*



## COMO FINGIR A MORTE

---

É pertinente que se agreguem duas possibilidades de entendimento da morte já antes descritas.

A sublimação e o recalçamento.

Se o morto deambula freneticamente num *contínium ad infinitum*, num movimento em rotação sem órbita, o fim não é literal. É momento simbólico, ritual de passagem. Regressa-se, então, à ruptura entre espiritual e material, elevando hierarquicamente o intangível, desvalorizando as condições materiais e o fim efectivo. Sob esta capa a morte é imagem passível de ser socialmente aceite porque camufla a sua negatividade numa presença espiritual eminentemente positiva. Assim se alivia o *terror da morte*, abordando-a de forma reconfortante e retroactiva (não se trata de uma morte real). Percebendo o fim como momento passado reduzem-se os índices de ansiedade sob o eminente desmoronamento, desvia-se a possibilidade de entender a morte enquanto choque, como perda efectiva. O que se condena à morte é um processo de carácter espiritual, desligado do concreto, da vivência real, quotidiana. O que se consagra é a prevalência, a perenidade, de um modelo que regula o real, ou o que é entendível de forma concreta. Diminui-se a tensão, a agonia, o terror, fazendo prevalecer com vitalidade o instituído. Promove-se a transfiguração da pulsão que se converte etereamente, como acto sublimado, mas também como recalçamento. A relação com a morte como extinção, como possibilidade efectivamente concludente, é inibida. Uma estratégia dual que usa a morte como alicerce para a imortalização sistema.

Analisando a cultura pós-moderna Zygmunt Bauman encontra um efeito semelhante - o *exorcismo do horror da morte*<sup>47</sup>. Uma oferta às massas que comporta precisamente a mesma ambiguidade estratégica. Por um lado espectaculariza a morte dos anónimos, dos *generalizados outros*<sup>48</sup>. A morte insistentemente repetida, mediatizada, omnipresente, torna-se um acontecimento entre muitos, é banalizada. E assim, destituída de carga dramática, de efectiva significação, torna-se inócua. Por outro lado, esconde a morte dos mais próximos, repelindo-a, afastando-a para longe - institucionalizando a velhice, deslocando funerais para a periferia das cidades, depreciando o luto. Uma proposta Moderna de *desconstrução da*

---

47 Zygmunt BAUMAN, O Mal-estar da Pós-Modernidade, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, Brasil, 1998, p. 198.

48 idem, p. 199.

*morte* biológica, que visa compartimentá-la em assuntos, aligeirando-a. Ao Homem moderno, colocado no centro do mundo, desprovido da ajuda divina, pesam-lhe as causas da morte, consideradas indignas, ofensivas à sua inteligência e determinação. No período pós-moderno, prossegue Bauman, esta orientação agudiza-se pela *desconstrução da imortalidade*, indiciada em duas frentes técnico-científicas: na promoção da sensação de imortalidade pela extensão virtual, na intenção de impedir as causas de mortalidade pela medicina. Um sonho de imortalidade, que a pós-modernidade emotiva e intimamente almeja, estendendo o projecto Moderno.

Distanciar as massas da morte real, intenta ser uma forma de imposição de ordem e de controlo. Sub-repticiamente induz-se a que não cobricem a imortalidade. Assim, a cumprir-se essa aspiração (improvável), ela será assegurada de forma selectiva. O sistema poderá também aqui fazer-se liberal, assumindo a sua tendência congénita para a *privatização de tudo, inclusive da possibilidade de sobrevivência ou de viver mais*. Resguardar as massas do *horror da morte* visa sobretudo dissuadi-las do sonho de eternidade, que poderá ser reservado para um conjunto reduzido de pessoas aptas a comprá-lo. A comercialização da imortalidade confirma a natureza do sistema capitalista, que converte todas as actividades sociais – materiais ou imateriais – em mercadoria. O *fetichismo da mercadoria*<sup>9</sup> é o processo que abstractiza as actividades humanas, independentemente da sua preponderância real, e as cambia invariavelmente em dinheiro.

Anselm Jappe apresenta uma analogia interessante, considera que esta propensão liberal, equivale no indivíduo ao *narcisismo* patológico que designa (mais do que a uma referência auto-erótica) a conservação da estrutura psíquica dos primeiros anos da infância, que não permite uma distinção clara *entre o eu e o mundo*. A comparação prevê que o capitalismo concebeu e se carrega numa estranha indistinção. Uma promiscuidade entre o sujeito e o mundo circundante, que não os considera de forma independente. Mais concretamente uma *perda do real*, ou uma ausência de mundo, pela espectacularização. Todas as actividades humanas são convertíveis em mercadoria sem hierarquização, sem que lhe sejam atribuídas qualidades, naturezas, preponderâncias particulares para a vida. Da mesma forma Bauman entende que a pós-modernidade – sendo incapaz de garantir a democratização da imortalidade humana – faz uso do espectáculo: ocultando a morte efectiva, ou real, transformando-a em *desaparecimento*.

---

49 Conceito pensado e desenvolvido por Marx.

A sua desvinculação do real, do domínio concreto, fundamenta-se no mesmo esquema de controlo que prevê como consequência a indistinção monetária das actividades humanas.

Mais uma vez partindo do modelo psicanalítico Freudiano, Anselm Jappe sugere que o sistema vigente se constrói em dualismo pulsional - pulsão vital/pulsão de morte. Sendo o impulso vital o *fetichismo da mercadoria*. A forma totalitária como se faz exercer sobre todas as actividades sociais é incessante, hegemónica e sôfrega. Por isso também indissociável de *uma tendência, inconsciente, mas poderosa, para o “aniquilamento do mundo”*<sup>50</sup>. Assim, a desatenção generalizada a uma das mais recentes crises neo-liberais deve-se ao receio de considerar o fim do capitalismo. Esta *ideia suscita pavor*<sup>51</sup>, não tanto pela incapacidade de constatação da degeneração das condições reais de vida dos explorados, mas sobretudo porque a mudança implica uma transformação drástica, não só na estrutura do próprio modelo económico, mas também no quotidiano. A inversão absoluta e transversal de processos e procedimentos ordinários causa receio. O natural receio do imprevisível, da incerteza. Assistimos a uma ampliada necessidade de ignorar a possibilidade do fim efectivo.

A estratégia de artificialização do mundo intenta o recalçamento da morte do homem, mas simultaneamente o da morte do próprio sistema, ao abrigo da espectacularização, da mediatização. É a face pós-moderna do processo de cisão espiritual Cristão, ou seja o modelo contemporâneo de sublimação da morte.

Para entendermos a insistência pós-moderna na consagração mediada do fim do percurso Histórico, teremos de pensar simultaneamente o recalçamento e a sublimação da morte como formas ardilosa. A tenacidade em ignorar o que as *Vanitas* segredam há séculos: a morte é fim irremediável.

## *Como fingir a Morte*

---

50 Anselm JAPPE, Sobre a Balsa da Medusa, Antígona, Lisboa, 2012, p. 56.

51 idem.





Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818.



Se a Arte dos finais da década de sessenta desejou aliar-se à vida, foi porque procurava afastar-se da morte. Não da morte efectiva, mas da morte encenada, pela sublimação e pelo recalçamento. Por isso questionou de forma radical o percurso Ideal da História motorizado pela Razão, idealizado pelo Iluminismo. A hipótese de se ter atingido o desfecho do progresso evolutivo e estarmos pisando a última etapa do seu desenvolvimento político e cultural levantou desconfianças. Neste período, de forma mais clara do que anteriormente, é intuitivo perceber que a Modernidade não autorizou a utopia e negligenciou a proposta de transformação do destino colectivo e individual. Essa certeza preocupou a Arte. Por isso se demarcou de um percurso que a condenava ao definhamento, à subsistência em moto-contínuo, à prevalência no cárcere – uma sentença de morte não aplicada, que a destituía de vitalidade. A Arte recusou a exoneração da sua dignidade, frescura e capacidade crítica. O desejo de se fazer vida procurou-se dentro do seu domínio concreto, dos parâmetros da sua existência, das suas condições reais. Uma atitude de negação, que acentua a antítese da teoria e da praxis estética vigentes. Nunca se tratou de alheamento, de alienação, mas de efectivo compromisso com a produção de conhecimento numa relação íntima com o *zeitgeist*. Propor a vida foi fomentar interacção entre os indivíduos, os objectos e o contexto que os rodeia e afecta. Uma postura que contempla uma dimensão incomensuravelmente política e humana. Muito diferente da que exigiu à Arte a construção pelo sujeito de objectos autónomos, independentes da realidade, portadores de uma verdade intrínseca e auto-referencial.

As neo-vanguardas fizeram o profundo questionamento do estatuto da Arte, reflectindo sobre os cânones que até ao momento a definiam e que estabeleciam o seu domínio. Sobretudo os que contribuíam para delimitar a estrita autonomia do seu campo e que a regulavam como mercadoria. Os movimentos artísticos deste período desenvolveram uma oposição às suas condições materiais, contrária ao hermetismo desvitalizante que transformara a obra em alvo fácil no mercado. Pretenderam aliviar os limites ou as fronteiras da Arte e acentuaram a sua indiferenciação com a vida.

A urgência na vida emerge da constatação da eminência da morte.

---

52 Título da última obra de Bas Jan Ader, desenvolvida entre 1973 e 1975.

As vanguardas explicitaram que, para além da sublimação e do recalca-mento, há possibilidade de uma morte efectiva, não simbólica, acontecimento derradeiro, encerramento. A morte na sua implacabilidade, drástica e transversal. Perceberam para além do que se quis dar a perceber, para além dos esque- mas de controlo, dos processos de indução. Relembrou as *Vanitas*.

Numa era em que se ostenta a extrema aceleração, ter consciência da morte - lucidez quanto à sua eminência - constrange a percepção do tempo, e acentua a premência da vida, sugere Boris Groys, servindo-se da indicação de Giorgio Agamben, relativamente ao *conhecimento messiânico*. A convicção de que o fim do mundo se aproxima, promove a noção da escassez do tempo. Consequentemente empobrecem-se as actividades cul- turais, substituem-se valores de carácter forte - como os divinos - por outros de raiz eminentemente corriqueira ou humana - os *sinais fracos*. Groys apresenta o artista de vanguarda como um *apóstolo secularizado* que procura dentro do seu contexto denunciar a falta de tempo. O artista de vanguarda terá percebido muito atempadamente que a Modernidade fomenta a ace- leração permanente, que se alicerça na velocidade, no movimento perpétuo. Uma precipitação vertiginosa das forças de progresso que, no limite, as transforma em forças destrutivas. A Arte de vanguarda propôs-se pensar a forma de resistir à cadência da sua civilização. Portanto, colocou em ques- tão o *status quo* do seu momento. Daí resulta a profunda reflexão sobre as condições de escapar à imutabilidade cinética, de rejeitar a metamorfose acelerada da moda, de contestar o consumo descartável - todos vitais para subsistência do sistema.

*Mas também pouco confiamos hoje em nosso tempo presente – não acreditamos que suas modas, estilos de vida ou modos de pensar terão algum tipo de efeito duradouro. Na verdade, no momento em que as novas tendências e modas surgem, imedia- tamente imaginamos que o seu desaparecimento é inevitável.*<sup>53</sup>

A solução proposta pelas vanguardas foi a tentativa de criação de uma Arte atemporal. Que perdurasse como válida para além dos pretextos que a sociedade compulsivamente propõe. Uma Arte que preservasse uma verdade implícita e que por isso deveria subsistir em contra-corrente com a destruição e o desmoronamento de tudo o resto. Esta sugestão implicou

---

53 Boris GROYS, O universalismo fraco, in e-flux, Brasil, p.92

a adopção de um registo baseado em *sinais fracos*, que se afastam propositalmente dos *sinais fortes* que a sociedade engendra e encena. Os *sinais fracos* conquistam-se pela reaproximação à vida, pela recuperação do real. O concreto deverá permitir extrair um conjunto de sinais que possam ser entendidos por todos - sem construções codificadas, nem intermediações obscuras - que resultam no *universalismo fraco*. A dimensão concreta é o mínimo denominador comum do entendimento.

Daqui se pode depreender a motivação de propor ao público uma relação diferente com a obra, convidando-o a ser muito mais do que fruidor, a ser co-autor. Ele é eficazmente capaz de o fazer, habilitado pela propriedade de *sinais fracos*. Libertar-se-ia o público de uma posição letárgica, do sonambulismo, promovendo a acção, a indignação, a prática transformadora e revolucionária.

As vanguardas terão valorizado a vida real, em detrimento do domínio abstracto e absoluto dos sinais fortes (como o poder, a tradição, ou as emoções mais elevadas), socialmente construídos e hipervalorizados como factores agregadores. Maioritariamente encenados, como mecanismos de *dessubjectivação* e controlo. A Arte de vanguarda constituiu a antítese. Os médiuns da Arte deste período tenderão a valorizar uma relação espaço-temporal imediata. Próxima do tempo real, distante do tempo perpétuo da Arte Cristã ou do tempo descartável da sociedade Moderna. As técnicas de comunicação e os novos médiuns interferiram nesta tentativa de mudança. São acessíveis a uma generalidade de pessoas que os usam sem erudição particular, propondo o presente. O desenvolvimento das obras reflecte um tempo não ficcionado. A Arte quer-se acção.

A insistência no uso dos *sinais fracos* e do quotidiano comum são o suporte para o cumprimento da proposta revolucionária de democratização da Arte. O *universalismo fraco* declara essa intenção: a acessibilidade, a partilha transversal da experiência artística. O esforço para associar a Arte à construção do banal e a tentativa de desmistificação do objecto artístico deveriam permitir confrontar frontalmente o estatuto da obra enquanto objecto autónomo, contestando a diferenciação proposta entre a cultura de elites e a cultura de massas. Constata-se que o sistema foi naturalmente capaz de neutralizar esta intenção. Apesar da crítica institucional, da integração analítica dos discursos institucionais como matéria e utensílio da Arte, e sobretudo, apesar do confronto feroz ao Museu de Arte Moder-

na, como método autoritário de legitimação da obra. Depois da série de intervenções contestando a função e as formas de exposição dos espaços institucionais, da proliferação de exposições fora deles (na rua, na galeria, na paisagem, em sítios específicos ou não), depois de se tentar transformar o espaço em factor de subsistência e de interdependência da obra e não um garante legitimador, o Museu predominou como *dispositivo* de controlo. Apesar de todos os esforços de fuga aos processos institucionais, foi precisamente a mediação entre artista e público, pelo institucional, que determinou a incapacidade da democratização da Arte de vanguarda. Porque a apartou da sua mais generosa e fundamental premissa – o *universalismo fraco*.

A exibição institucional das obras das vanguardas fez-se como se de imagens fortes se tratassem. Foram apresentadas apenas na sua asserção empírica, desprovidas da sua natureza histórica, da sua verdadeira intenção. Assim se alimentou o paradoxo: a recepção da obra de vanguarda pelo público em geral é feita como se de imagens fracas se tratassem, mas sem a verdadeira compreensão da sua natureza. A sua impopularidade assenta precisamente na incompreensão do público, face a uma Arte que emana *sinais fracos*. Contradição que deriva da sua condição democrática – *se a vanguarda fosse popular não seria democrática*<sup>54</sup>. O público não está apto a reconhecer a natureza da Arte de vanguarda como portadora de *sinais fracos*. Teria para isso de ser detentor de mecanismos de compreensão agudos e lúcidos, não comuns ao público em geral. A Arte de vanguarda acabou por se dirigir a uma população constituída por artistas. Esta é a principal causa do incumprimento do plano vanguardista de *universalismo fraco* ou de democratização cultural. Desconsiderou que o público em geral não estaria prontamente apto a entender os seus propósitos, já que esses estão integrados nos meandros da crítica institucional (como se pressupõe do próprio artista contemporâneo relativamente ao sistema da Arte). Tornou-se explícita a inconsistência de uma proposta que visava superar o institucional enquanto modelo de afirmação da Arte burguesa.

Mas esta impossibilidade também se verificou na incapacidade da Arte se esquivar ao fetichismo da mercadoria, apesar de se terem alinhavando procedimentos alternativos. A oportunidade de *work in progress* radicalizou-se nesta década, buscando desmentir a identidade e a materialização da obra. Defendeu-se o anonimato, a seriação, o literalismo, a efemeridade. Num certo sentido todos concorreram para uma posição que se

---

54 Idem, p. 97

acreditou escapar ao *paradigma do objecto*<sup>55</sup> que condenou a Arte Moderna a uma autonomia reificada e a um valor pecuniário. No entanto, rapidamente se clarificou que uma vez institucionalizadas como imagens fortes, as obras de Arte das vanguardas passariam a ser mercadoria (como acontecera com as sucedâneas).

A intenção da Arte se aliar à vida é a expressão da necessidade de liberdade, de negação do modelo Moderno. Estabelecer esse desejo implicou uma luta feroz, um combate de guerrilha que procurou actuar em todas as frentes nevrálgicamente. Incessantemente.

Demasiadas vezes as conquistas resultaram derrotas. Alimentando e alargando o mercantilismo, polarizando drasticamente a diferenciação cultural, distanciando expressivamente o público da cultura de vanguarda. Quando parecia que se ganhavam etapas, mais rapidamente se percebia que o sistema, com os seus dispositivos, a sua pesada artilharia, tomava o controlo do terreno, neutralizando os avanços. E num momento de acalmia ou de refluxo do movimento de vanguarda, o sistema tenta o golpe final. Difundindo a dissolução da Arte e o fim das ideologias, que servem precisamente a estratégia de ataque.

Hoje, em momento de reajustamento, percebe-se a efectiva desigualdade de forças. Brigit Pelzer considera que assistimos, no plano da cultura, à consolidação no poder do *aparelho comunicacional mediático*<sup>56</sup>. E em muito se ultrapassaram as reflexões da escola de Frankfurt relativamente à ambiguidade do papel da comunicação social para a Arte e para a cultura (com a perda da Aura por Benjamin e o domínio da Indústria Cultural por Adorno). O poder mediático, totalizante e tirânico, impôs-se desmedidamente, como tentáculo do sistema vigente, num período de inibição da sua antítese. Depois de um momento de intenso confronto, de um árduo período de luta, o sistema revela-se fortalecido. Mais sábio, com competências alargadas e particularmente voraz. Para a Arte este *volte-face* é dramático:

*Para as Artes plásticas, tal significa mais precisamente a sua diluição numa esfera em constante expansão, a da comunicação cultural. Este sistema cultural hegemónico desarma a crítica por plethora pela própria abundância das suas imposições e ofertas. A lógica cultural efectivamente destitui e repele a lógica estética.*<sup>57</sup>

---

55 Birgit PELZER, "Desaparece objecto!" A Revolução intangível in A Obra de Arte sob fogo, Fundação de Serralves, 2004, p. 26.

56 idem, p. 27.

57 ibidem, p. 28.

A generalização do pluralismo ajudou a dispersão, servindo o sistema burguês, legitimando o *vale tudo*, e inutilizando a crítica. Uma armadilha – a apologia da *dissolução da Arte* ao serviço da positividade.

Os artistas muito precocemente perceberam que a procura incessante pela vida, e assim a superação da tese, estavam condenadas. A luta ininterrupta tentando libertar a Arte das algemas do modelo dominante revelou a sua circunscrição. Não seria ainda o momento exacto da expansão da negatividade, do seu amadurecimento.

Contudo, a mais pertinente conclusão deste processo é a de que a Arte, apesar do seu empenhamento, não ameaça o sistema político. O incremento de toda a sua negatividade só se cumpre no campo da Arte. Por isso se travou uma luta desigual. Naturalmente que à Arte nunca coube alterar o político. A Arte é um dos campos do sistema. Paradoxalmente, percebeu-se a sua liberdade não se conquista à margem da liberdade do político, da vida.

Face a esta constatação, sendo incapaz de por si só fomentar no imediato o desequilíbrio de forças, tenta a última proposta de libertação – o suicídio. As vanguardas e as neo-vanguradas apresentaram-no como conclusão. Fruto de impulso colérico e extremado que visa a destruição do sistema de dominação, destruindo o sujeito dominado. *Mais vale morrer de pé do que viver de joelhos*.<sup>58</sup> É a derradeira tentativa de escapar a um processo de dominação pela desmaterialização - não da obra - mas da Arte - a passagem à não existência.

Entenderam os dadaístas no primeiro momento vanguardista e os situacionistas na segunda metade da década de sessenta, que o suicídio seria a última possibilidade de fuga à dominação. Expõe-se a ânsia na superação do sistema, e a descrença que se possa contribuir para este objectivo. Porque quando as vanguardas apontaram a morte, sabiam-na irremediável. Sobre ela não pesava o *bluff*, a redenção ou a continuidade suspensa. Tratou-se de um acto resolutivo, conseqüente da constatação da incapacidade plena de fuga ao institucional.

O caminho tortuoso das vanguardas expressa as duas pulsões agindo em tensão dialéctica, Tãatos e Eros. Porque procurou a vida, a Arte fugiu à morte pelo cânone Moderno. Mas simultaneamente, a fusão com a vida dirige-a a uma dicotomia duplamente desesperante – a morte pela indistinção, na dissolução da Arte neo-hegeliana; ou o suicido, o fim efectivo induzido pela própria Arte.

---

58 Frase atribuída a Emiliano Zapata, proferida de forma emblemática por Dolores Gomez (La Pasionaria), durante a guerra civil espanhola.

Mesmo que incapazes de superar a contradição dialéctica, as vanguardas permitiram explicitar a positividade do modelo de autonomia da Arte Moderna e contribuíram para o desenvolvimento da sua antítese. O crescimento desta relação agudizou a oposição dos pólos, ainda que não tenha instaurado o novo. Tese e antítese deverão exercer uma pressão contínua entre si, combatendo-se, até ao momento do extremar da contradição. Talvez desta forma seja perceptível a tentativa de decapitação das utopias e a preocupação com a imutabilidade cinética da Arte. Propostas equivalentes, que cumprem um objectivo comum. Alimentar um sistema vivo. Quando forças opostas se digladiam, interessará à força vigente anular a possibilidade de transformação, que consequentemente a ameaça.

A Arte intimida o sistema quando faz uso das suas competências críticas de forma a suplantar a autonomia e a mercantilização. Ao fazê-lo destaca as estratégias de um modelo de dominação que ultrapassa o seu campo. Expõe um sistema que assenta em pressupostos de mercantilização e de lucro. Para neutralizar os movimentos de resistência é necessário silenciar a Arte, imbricada com o seu momento, a vanguarda.

Vanguardas e neo-vanguardas são estádios diferentes de desenvolvimento da contradição – um primeiro, outro posterior. O que Hal Foster suporta no modelo psicanalítico pode também ser defendido no seio da dialéctica. Nem a vanguarda falhou, nem a neo-vanguarda é neo, são ambas parte de um processo contínuo de luta contra a positividade. Não instauraram o novo, mas contradisseram a tese, pela negatividade, repudiando as estratégias de dominação.

A vanguardas procuraram empenhadamente o milagre, a liberdade da Arte e a liberdade da vida.





Bas Jan Ader, *Primary time*, 1974.



## NOTA SUICIDA

---

Foi na rua, expondo-se ao sol e à vida, que milhares de pessoas se engrenaram, de meados da década de sessenta até meados da década de setenta do século XX. Foi na rua, como espaço de permanência cerrada e numerosa, que se tomaram todos os direitos. Na rua, como espaço de passagem, confirma-se o direito de *ir e vir*<sup>59</sup>.

Bas Jan Ader, nasceu na Holanda, mas cedo se identificou com esta possibilidade de deambulação.

Apesar da sua descrição, do curto período de vida e de produção artística, desenvolveu um conjunto alargado de obras que confessam a intrusão da Arte com a vida. *In Search of the Miraculous* de 1975 é, pelo confronto com a morte, o exemplo mais simbólico deste desejo. É na década de 70 do século XX que se concentra a maior parte do seu trabalho, particularmente o mais emblemático, mas todo o percurso até ao seu desaparecimento em 1975, é extraordinariamente revelador do seu momento histórico.

Bas Jan manteve-se particularmente atento às actividades, às críticas e experiências levadas a cabo pela Arte no seu momento. Procurou com as obras aceder à vida, fugindo ao recolhimento da autonomia, ao cânone. Intensificou a intervenção no real.

O seu trabalho denuncia a precariedade da vida. As obras transparecem imensa simplicidade. Os seus propósitos, forma de execução e apresentação, resultam na produção de imagens, acontecimentos ou acções que mostram uma particular naturalidade. Uma naturalidade que é expressão do corriqueiro, do comum, que declara a dimensão concreta - a fragilidade do corpo, os *sinais fracos* da vida.

O entrosamento com o seu momento. Sobretudo pela vontade de confirmar - como na *acção diferida* - o que as vanguardas históricas encetaram, permitiu-lhe um recanto discreto, mas respeitado na História da Arte. Foi preciso encerrar as mistificações históricas no acervo do Louvre. O seu compromisso foi com a Arte e com a sua contemporaneidade, por isso radicalizou a obra.

Bas Jan Ader foi filho da Guerra. O pai foi executado por cumplicidade com a resistência, aquando da invasão da Holanda pela Alemanha. Bas Jan tinha dois anos - a barbárie foi-lhe marcada como tatuagem na

---

59 Expressão usada na constituição brasileira para designar a liberdade de circulação. É na rua que se realiza este direito.

vida. Não recusa a herança da sua geração, constrói-se com ela e sobre ela. Aos 19 anos quando se faz ao caminho, percorre a Europa, depois extravasa-a, e de Marrocos parte para a América num pequeno bote. Bas Jan faz do mar a rua, o seu espaço de trânsito.

Na Europa depois da Guerra e nos EUA em guerra as exigências foram claras. Ordenou-se a paz, a liberdade, a igualdade, que a anterior revolução pressagiara, mas que entretanto se esquecera de aprofundar. De 65 a 75 muito bem se percebeu isto e muito francamente se exprimiu. Por isso nas ruas do mundo voltou o cheiro a maresia. O fluxo da corrente anunciava a revolução. As críticas foram vorazes e a mobilização imensa. A Arte antecipou-se.

Percebia-se na rua a necessidade de praticar um novo modelo, pela intervenção permanente e incessante na História. De que servia confiar o destino aos planos da metafísica traçados etereamente. Os Homens podem contar com o acidental na vida e na História. Claro que se compreende a mudança, ela é possível (empírica e historicamente). Sem determinismo, nem aleatoriedade. A vida, como a História fazem-se, acarretando o risco. A imprevisibilidade que permitiu a barbárie, permite a sua cessação. Pende o barco para o lado das forças de quem rema. O novo não se adivinha, como o fim não se decreta, acontecem. Sem narradores.

**Em 74 na noite de 24, ninguém se arriscaria a dizer que a manhã de 25 se carregava de liberdade.**

As *quedas* de Bas Jan, registadas em filme, concebem o acidental assente na debilidade do corpo. Acarretam a imprevisibilidade. A convicção no desenvolvimento da acção iniciada, mas a indefinição quanto ao momento que a despoleta, e quanto às suas consequências. Claro que se compreende a queda, ela é possível (empírica e cientificamente). É aliás sobre esta convicção que nasce a obra. Mas permite-se que se manifeste independentemente.

Acontece por compulsão física e denuncia os constrangimentos do Homem no seu contexto, a sua materialidade. Todas as quedas acontecem aquando do desequilíbrio das forças, que se supõem, mas que não se controlam.

Em *Broken Fall (organic)* quando o artista é incapaz fisicamente de suportar o seu peso agarrado ao tronco de árvore, cai abruptamente sobre um ribeiro pouco caudaloso; ou em *Fall I* em que se faz escorregar do telhado de sua casa ou *Fall II* que o faz de bicicleta dentro de um canal em

Amsterdão - preconiza uma segunda dose de risco, induz um confronto declarado, que coloca a integridade física do homem artista assumidamente em causa.

Indicia-se veladamente o confronto natural da vida com a morte.

Bas Jan Ader faz uso do seu corpo entregando-o despidoradamente ao mundo, e apagando progressivamente os limites dessa mesma entrega. Percebe-se sujeito do mundo, condicionado à sua força e conclui: *gravity overpowers me*.

As obras propõem-se no domínio da experimentação. Nenhuma procura revelar com solenidade o resultado de uma proposta conclusiva.

Bas Jan cumpre o direito de *ir e vir*, recusa a sedentariedade e a imutabilidade cinética. Estende à obra a necessidade de deslocamento, de rejeição à inércia. Mas os seus movimentos fazem-se à velocidade da vida real, contra a cadência contínua da vida Moderna. São o percurso vagaroso das lágrimas no rosto, o instante da queda, o tempo em que o vento faz um bote atravessar o Oceano.

Bas Jan faz-se à rua e ao mar, ao domínio público. Deambula pelo espaço apossando-se do mundo.

Recusa a encenação, para fazer efectivamente.

O livro *Na Busca pelo Milagre*, de Peter Ouspensky compila as principais lições de George Ivanovitch Gurdjieff na busca da consciência, do conhecimento de si e dos atributos espirituais.

*In Search of the Miraculous*, é uma proposta tripartida, mas apenas uma das partes previstas foi concluída. *One Night In Los Angeles*, de 1973, resultou na produção de 18 fotografias nocturnas da cidade, anotadas manuscritamente com excertos da letra *Searchin*, dos *The Coasters*.

Na segunda fase Bas Jan sintetizou estilística e efectivamente a morte. A promiscuidade da Arte com a vida excede-se ao limite de a desafiar. Propõe-se atravessar o Oceano Atlântico num pequeno bote, com o objectivo de regressar à Holanda. Aceita as contingências do mar e da meteorologia, e anula a possibilidade de planeamento criativo ou de sobrevivência. A Arte possibilitou a exploração absoluta da morte. A real e a metafórica. Enleou-se a ela, decretou-a, adiou-a, antecipou-a, renegou-a, confrontou-a, ignorou-a.

**Nota  
suicida**

*Did Ader feel protected because he was making a work of art? Protected in his pursuit of sublime, with suspends all truth and postpones the realisation that we are, in fact, dully mortal? More than anyone, he played with engagement – laid himself open to the possibility of death. Tauned it. Provoked it. Fell for it.<sup>60</sup>*

Bas Jan Ader soube que experimentando a avida, marcava encontro intransmissível com a morte. Um confronto com um fim efectivo, que deriva em obra. Um fim para a vida, um fim para a Arte, o entrecruzamento total da representação e do concreto.

Se deste trabalho resultasse uma nota seria de suicídio acidental. A consequência de se ser vivo, de se fazer vivo. Prosseguindo na sua busca interior pela autoconsciência partilhou as conclusões. A dupla condição do homem e da Arte, a sua extrema honestidade com a vida. Momento de encontro entre ideia e corpo, momento de encontro entre conceito e forma. No seu barco fez-se acompanhar de um único livro Fenomenologia do espírito de Hegel e sublinhou a citação:

*...art... is still doubly a servant – to higher aims no doubt, on the one hand, but nonetheless to vacuity and frivolity on the other;*

Bas Jan Ader lançou-se no Atlântico, embarcando no Cabo Cod em 1975.

Os seus amigos e alunos entoavam numa galeria em Los Angeles, na costa oposta, o Alegretto *Beautiful Sea*.

Imprevisivelmente a corrente virou, o fluxo fez-se refluxo. Bas Jan Ader desapareceu, algures entre o norte dos EUA e a Europa. O seu bote foi recuperado por um barco pesqueiro Galego no ano em que morreu Franco. Pouco depois desapareceu, também.

Em 75 as expectativas do mundo esvanecem.

Bas Jan não atravessou o Atlântico. O seu corpo não foi encontrado. As suas ideias perduram noutros corpos.

Talvez ao olhar derradeiramente o mar Bas Jan tenha percebido que a distância à costa é extensa e o percurso crítico: *Farewell to far away friends!*

---

60 Tacita Dean, And he fell into the sea, Suggested Readings em [www.basjanader.com](http://www.basjanader.com)

120 ✓

**A Life On The Ocean Wave**

HENRY BUSSELL

Allegro

1. A life on the o - cean wave, A home on the roll - ing deep, Where the scat - tered wa - ters  
2. Once more on the deck I stand Of my own swift - gliding craft, Set sail! fare - well to the  
rave, And the winds their rev - els keep! Like an ea - gle caged, I pine On this dull, un - chang - ing  
land, The gate fol - lows far a - baf - t: We shoot thro' the sparkling foam, Like an o - cean bird set  
shore; Oh, give me the flash - ing brine, The spray and the tem - pest roar! A life on the o - cean  
free; Like the o - cean birds, our home We'll find far out on the sea! A life on the o - cean  
wave, A home on the roll - ing deep! Where the scat - tered waters rave, And the winds their rev - els  
keep! The winds, the winds, the winds their revels keep, the winds, the winds, the winds their revels keep.

Bas Jan Ader, partitura de canção de  
marinheiro do século XIX in *Bulletin*  
89, *In Search of the Miraculous (songs for*  
*the north atlantic, july 1975 - )*



## A HERANÇA DO DESERDADO OU A CONCLUSÃO INCONCLUSA

---



Hoje como em 65 deseja-se o fluxo e como em 75 conhece-se o refluxo. O amadurecimento do pensamento da contemporaneidade permitiu apurar a constância da imprevisibilidade. Dificilmente se consideram críveis as duas hipóteses: o fim do percurso histórico, ou a antevisão do fim do sistema.

Os fins neo-hegelianos indicariam uma noção de desenvolvimento pré-programado, encadeado e avesso à espontaneidade do construído. Consubstanciariam ainda a incapacidade de torsão desse percurso linearista, condenando o devir à extinção antes sequer de se revelar. Esta concepção escatológica procura cumprir-se dissimuladamente, insistindo na vitalidade do sistema, ainda que sob uma capa de pretensão descontentamento e inconformismo. Esgota a capacidade transformadora, suporta o vigente pelo imaterial, escusa-se a observar as condições do real. O moto-contínuo é ideia pouco provável.

O desejo de conquistar o novo não o decretará. Fá-lo provável, mas não o desabriga de espontaneidade. As pretensões de o construir sedimentam-se na complexidade do mundo, que se desvincula de reducionismos. A linearidade foi chumbada, obrigando a sensatez. O que daqui advém é a consciência de esforço progressivo, que avulta a noção de transformação eminente, em determinados momentos, e que a distende noutros. Um movimento de maré, que não condena ao fracasso o móbil revolucionário, antes o conserva, em fogo ou em brasa, sem determinismo.

A contemporaneidade é um momento de trânsito e por isso é espaço excepcional da imprevisibilidade. Ou despreziosamente se consubstancia para a História sem particular significação, como um momento entre. Ou radicalmente se altera construindo a sua natureza histórica, como fenda.

Não instaurando o novo, as vanguardas permitiram acréscimo ao conjunto do conhecimento disponível. Pela negação, declararam a falência dos valores que sustentam a positividade, denunciaram que a contemporaneidade se detém em momento de imutabilidade cinética, e exigiram à Arte a vigilância e o estado de resistência.

Hoje está despido o esqueleto da argumentação da morte. O desligamento da sua representação real – pela sublimação e pelo recalca-mento – é confirmação da incapacidade de eficiência do modelo positivo. Trata-se de dissimulação da perda dos valores canónicos da Modernidade. A pretensão de negar categoricamente esta evidência promove o deslocamento, como na psicanálise, por via do deslizamento do objecto numa cadeia associativa aparentemente credível. O que se lamenta é a falência dos fundamentos do estado burguês, a constatação da sua inadequação ao mundo, o que se promove por deslocamento é a morte do devir. Preservam-se artificialmente os valores do sistema – contra as especificidades da vida e as necessidades do mundo – à custa da contenção do novo. O fim das ideologias, o fim da Arte, o fim da História ou do devir, são estratégias veladas de deslocamento que pretendem fazer o funeral do *cadáver errado*<sup>61</sup>, para distrair o enfoque no sistema ferido de morte.

*But how can something really be dead when it hasn't  
even happened?*<sup>62</sup>

Intenta-se o encerramento do mundo e a sua manutenção num estado nostálgico patológico. Assim, não se superará a morte, não se concluirá o luto. Preserva-se a vitalidade do sistema moribundo, arruinado no seu cerne, por pavor ou indolência em fazer o confronto efectivo com a morte.

Efectivamente, só o novo atesta a morte do velho, não há declarações unilaterais. Mas há razões de sobra para se findar o luto, abrir-se a novos amores, prevenindo-se contudo da leviandade de paixões ingénuas. Só as ideias prevalecem etereamente, na medida em que não têm vida própria, vivem ou morrem, conforme o que engendra quem vive e quem morre. A obsolescência dos valores Modernos foi pensada pela Arte ao longo de décadas. Ainda assim estes prevalecem retidos nos corpos dos nostálgicos, que se recusam a contemplar o mundo. São os que se detém ao serviço dos dispositivos. Invocam o pluralismo porque padecem da descrença absoluta nas construções morais e cognitivas da humanidade. Cedem ao medo de voltar a amar depois da perda. São melancólicos incapazes de se entregarem a um novo sistema de valores, os *niilistas contemporâneos*, como sugere Mario Perniola.

O cerne do desassossego da Arte e do conhecimento radica aí. Tão

---

61 MEKONS, Funeral in I have been to haven and back, Low Noise Music, 1989, letra citada recorrentemente por Hal Foster.

62 idem

claramente se depreende o esgotamento dos ideais Modernos e a sua desadequação ao real, como se constata que a máquina continua girando sobre o mesmo eixo, disseminando o *niilismo*, ou o pragmatismo mercantilista. E se percebe que ao sistema interessa tudo camuflar. Um confronto para o qual serão garantidamente necessários processos de defesa às reacções patológicas, que a melancolia enquanto categoria de revolta provoca - o confronto com todos os que dela não padecem.

A questão que se coloca à Arte neste enquadramento é como continuar a ser Arte, sem ser prolixamente confundida. A intenção é resistir, mantendo a sua acuidade, a sua capacidade vanguardista. Para isso deve assegurar a especificidade, negando o conservadorismo instalado, os revivalismos saudosistas, e a inferiorização da Arte enquanto processo de aquisição de conhecimento.

A detenção do poder cultural na contemporaneidade assemelha-se em parte à forma de abordar a Arte pelas monarquias absolutistas em decadência. Retira-lhe a radicalidade, substituindo-a por uma forma oca, mas sumptuosa. A indiferenciação de fronteiras entre formas diversas de saber, a sua indistinção, torna-as expostas, vulneráveis à banalização, e por isso são facilmente manipuladas pela comunicação cultural. A proximidade com a sociedade amplia o risco de serem substituídas por actividades que se apresentam sobre uma mesma aparência, mas que são apenas simulações inócuas e desvirtuadas. Na contemporaneidade a matéria-prima para este processo é vasta, trespassa todas as formas de saber do presente e do passado. Sobre todas, o poder cultural age como a ostra *rocaïlle*, produzindo nácar e envolvendo os seus corpos estranhos, tornando-os supérfluos, mas deslumbrantes. Transformando as formas de saber em pérolas, indistintas e reluzentes quando expostas à luz. Estas são a *má moeda*, fazendo uso da expressão de Perniola. Reluzentes, mas inúteis.

O que as diferencia da *boa moeda* é que a segunda preserva no âmago a esfera distinguível do conhecimento. O seu *resto*, uma dimensão indiscernível, turva, *que apenas brilha na obscuridade*.

*... o resto da arte seria aquilo que na experiência artística se opõe e resiste à homogeneização, ao conformismo, aos processos de produção do consenso massificado, presentes na sociedade contemporânea, e de forma mais geral às tendências para reduzir a grandeza e a dignidade da arte.*<sup>63</sup>

---

63 Idem, p. 104

É a preservação dessa dimensão impenetrável que protege a Arte da vulgarização e lhe permite elevar-se acima do trivial, do banal, do entretenimento. É precisamente procurando conservar o *resto* inacessível que a Arte se faz como acto de resistência, numa sociedade que tende a expor à luz directa todas as actividades culturais. É aliás precisamente esta tarefa que garante o ponto de fusão entre a Filosofia e a Arte. Ambas comportam o *resto*, o que não é redutível, nem acessível aos processos de controlo. Na Filosofia *o perceptível não é inteiramente percebido*, na Arte *o visual é mais do que o visível*. Zelando pela integridade e inacessibilidade deste *resto*, distinto entre ambas, a Arte e a Filosofia não só preservam a sua seriedade enquanto disciplinas do saber, como tendem a respeitar-se, prezando mutuamente os seus campos. Daqui se depreende uma relação não hegemónica, sem autoritarismos, nem arrogância.

A sugestão de elevação da Arte não compreende saudosismo ou recapitulações entusiásticas do passado, da Arte pró-monumental ou clássica. Valorizar o *resto* implica precisamente a libertação do passado e dos seus modelos (o que não implica a amnésia). Algo que as sociedades ocidentais se viram impossibilitadas de fazer aquando da queda dos modelos e dos valores clássico, porque não despoletam o trabalho de luto. Esse que se inicia quando *o ego, obrigado, por assim dizer, a decidir se quer partilhar esse destino (do objecto perdido), considerando o conjunto das satisfações narcísicas que existem em continuar vivo, se resolve a quebrar o seu laço com o objecto aniquilado*.<sup>64</sup> Evitando esse esforço psíquico que deveria permitir a suplantação da perda e o luto normal, desenvolvem-se lutos patológicos, ou a melancolia. No primeiro caso a ambivalência do conflito intensifica-se. No segundo, ultrapassa-se uma etapa adicional, que se reflecte numa tendência egóica para a identificação com o objecto perdido - ao ponto de se enredar no desespero infinito do nada que é irremediável.

A incorporação críptica é um *terceiro destino do luto* proposto por Perniola. A *cripta* enclausura o passado com um prazer que não pode ser revelado porque entendido como que um atentado à dignidade do morto. Reconhece-se a perda, mas não pode ser reconhecida, antes dissimulada. A *cripta* é o espaço inacessível que defende da exposição os certificados da Arte e da Filosofia, a suas marcas distintivas, o seu *resto*. Que o reserva da luz. O artista e o Filósofo devem comportar-se como guardiões da *cripta*, zelando resistentemente às considerações patológicas que tudo querem clarificar ou à luz da obra, ou à luz do conceito.

---

64 Sigmund Freud Luto e Melancolia in J. LAPLACE e J.-B. PONTALIS, Vocabulário da Psicanálise, Editorial Presença, 1990, p. 436.

A esta proposta corresponde uma concepção de Arte coesa, que rejeita o bipartidarismo esquizofrénico entre matéria e ideia, e que lhe devolve a integridade e o direito pleno de se fazer autêntica. Aprimorando a sua unidade específica e devolvendo-lhe a esperança de distinção. Para quem constata pisar o capítulo do fim não encerrado da História e da Arte esta pode ser a estratégia de vida. A condição de deserdado permite toda a espontaneidade. Renegar um fim decretado, desejar um fim conclusivo. Prosseguir ambicionando observar o novo - um acto de resistência permeável à imprevisibilidade. Uma existência, sem mal-estar, num tempo de passagem, como outros, aberto ao devir.

Outras conchas existirão sem pérolas que brilham à luz, se nas criptas se forem conservando as heranças perdidas.

*A herança do  
deserdado ou  
A Conclusão  
inconclusa*





Marcel Broodthaers, *Triomphe des moules I*, 1965.



## FUNERAL<sup>65</sup>

---

Your dead are buried, ours are reborn  
You clean up the ashes while we light the fire  
They're queuing up to dance on socialism's grave  
This funeral is for the wrong corpse  
This is my testimony, a dinosaur's confession  
But how can something really be dead when it hasn't even happened?  
Democracy is an alibi  
The peaceful country is an ordered cemetery  
What you call a sane man is now an impotent man  
Smart bombs replace the dumb bombs  
We can aim right into someone's kitchen  
Hard rice sprays from the cooking pot  
Into the eyes delicate jelly  
When the natural order gets unruly  
The cost of living starts going up  
That makes a man's live worth so much less?  
In the boring land of the snoring men  
Where happiness is the taste of a sausage  
And revolution is a powder for your wash  
Glory in the greatest of a toilet soap  
And a man falls in love with a motor  
He trades his tractor for a microwave  
Now we're all ex-tractor fans  
Moving over to the golden state  
Digging up bones tired old tails  
They undertake to drive in nails  
"Coo what a scorcher!"  
"Are you ashamed of your bum?"  
The sun is shining all around  
But it's raining in our hearts  
Hang on in there baby  
Hang on in there child  
We're gonna work it out sometime  
Down in the dark we've been word-mining  
We're caught in the light of the rising moon  
Hairs on our palms and our vocabulary  
We're gonna work it out soon

9

---

65 MEKONS, Funeral in I have been to haven and back, Low Noise Music, 1989.





Jacques-Louis David, *Marie-Antoinette  
a caminho da execução*, 1793.



## BIBLIOGRAFIA

---

- Agamben, G.** (2009). O que é ser contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, Brasil: ARGOS.
- Barthes, R.** (1980). Câmara Clara (Vol. Arte e Comunicação). Lisboa: Edições 70.
- Bas Jan Ader.** (s.d.). Obtido de <http://www.basjanader.com/>
- Bauman, Z.** (1998). O Mal-estar da Pós-Modernidade. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editó.
- Chabaud, J. P.** (2003). Joseph-Siffred Duplessis - Un provençal, Peintre di Roi. Mazan, France: Études Comtadines.
- Danto, A. C.** (2006). Após o fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo, Brasil: Odyseus Editora.
- Eliade, M.** (1992). Mito do Eterno Retorno. São Paulo, Brasil: Editora Mercúrio.
- Foster, H.** (1998). Contra el Pluralismo. Episteme, Eutopias. Valencia, Espanha.
- Foster, H.** (2001). El Retorno do Real La vanguardia a finales del siglo. Madrid, Espanha: Ediciones Akal, SA.
- Foster, H.** (2002). Design and Crime. Londres: Verso.
- Fukuyama, F.** (1992). O Fim da História e o último Homem. Lisboa: Gradiva.
- G.W.F. Hegel,** p. 2. (1993). Estética. Lisboa: Guimarães Editores.
- Groys, B.** (s.d.). O universalismo fraco. e-flux, Espanha.
- Habermas, J.** (1990). O Discurso Filosófico da Modernidade . Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Hegel, G. W.** (1992). Fenomenologia do Espírito. Petrópolis, Brasil: VOZES.
- Jacques d'Hont,** l. ., (1965). Hegel. Lisboa: Biblioteca Básica de Filofofia, Edições 70.
- Jappe, A.** (2012). Sobre a Balsa da Medusa. Lisboa: Antígona.
- Joconde-** Portail des Collections des musées de France. (s.d.). Obtido de <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>
- Laplanche, J.J.-B.** (1990). Vocabulário da Psicanálise. Lisboa: Editorial Presença.
- Marx, K.** (s.d.). Marx Engels Obras Escolhidas. LISBOA: Edições Avante.
- Mekons, T.** (Artista). (1989). Funeral in I have been to haven and back. Inglaterra.
- PELZER, B.** (2004). “Desaparece objecto!” A Revolução intangível in A Obra de Arte sob fogo. Porto: Fundação de Serralves Jornal Público.

**Concepção gráfica** José Miguel Cardoso  
**Ilustração da Capa** Tânia Cortez  
**Tradução para Inglês** Catarina Fernandes  
**Tipografia** Adobe Caslon Pro de Carol Twombly



