

Introdução: Contra a ideia de *morte da arte*

1.

Do *iconoclasma* protestante que, no século XVI, decorreu da aplicação, em quase toda a Europa do Norte crente, e em particular na Alemanha, das austeras doutrinas de Lutero e do furor normativo de Mélancton, seu discípulo mais próximo — condenando vigorosamente os evidentes excessos mundanos do catolicismo romano pontifício —, até ao pensamento de Hegel e, mais tarde, aos manifestos de Tatlin; ou destes às interessantes reflexões, numa época mais recente, de Arthur C. Danto¹, a *morte da arte* foi, por inúmeras vezes nos últimos duzentos anos, no campo da teoria como nas práticas artísticas, sucessivamente prevista e anunciada sob as mais diversas formas. Também porque, de certo modo, o desaparecimento da arte prometia, adiante, o desaparecimento da imagem livre e, portanto, da imaginação — talvez a mais preciosa e mais temida das faculdades humanas —, assegurando, conseqüentemente, a possibilidade da sua regulação mimética, na ordem do ilustrativo, como mero apoio à linguagem e à *ordem do discurso*, de que ficaria, enfim, aprisionada e, como tal, susceptível de ser instrumentalizada.

Se Hegel a quis ver destinada a dissolver-se na filosofia, através da realização do *espírito absoluto*, e se os vanguardistas de inícios do século XX — futuristas, construtivistas e dadaístas, sobretudo — a anteciparam ultrapassada a breve trecho pelas dinâmicas do movimento “progressista” da História — crença com que justificavam o seu desejo radical de incendiar os museus e de destruir a cultura burguesa anterior — ou, de um ponto de vista mais conservador, e mais recentemente, Danto a quis ver anunciada na razão prática das *Brillo Boxes* warholianas, assegurando-lhe uma morte

1 Cf. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, University of California Press, 1992.

solenemente americana, o facto é que — apesar de sabermos que o anterior modelo de História da Arte, alimentada pelas noções de sucessão e de progresso, chegou a um fim² — a arte vem renascendo, incessantemente, das suas próprias cinzas, qual fénix, quando não se alimentando delas voluptuosamente.

Anunciando, contra todos os prognósticos, e sobretudo contra essa perdurável “fixação hegeliana”, um sentido de *infinitude*, que tanto se revela no plano da criação, como no institucional, e mesmo no do mercado. Tendo embora em conta como é extremamente instável, do ponto de vista conceptual, fundar uma ideia ou, ainda mais, uma definição exacta do que é arte: sabemos que as suas formas de expressão foram variando de época para época e, mais ainda, de cultura para cultura e que, com elas, a sua definição se foi reconfigurando sem jamais se desligar dessa condição propriamente aporética.



Die Kunst ist tot, por Georges Grosz e John Heartfield



Antoine de Lorme, 1669, interior da Igreja de Saint Laurent de Rotterdam, Col. Musée de Lille, pormenor (foto do autor)

Embora as formulações que melhor lhe conhecemos tenham tido a sua raiz no pensamento e na tradição cultural do Ocidente, onde foi primeiramente pensada como tal, isto é, simultaneamente como *expressão* e como *representação*, pelo menos desde a Grécia, é hoje pacífico reconhecer, graças ao saber da antropologia e da etnologia, sinais visíveis da sua presença — ou da presença de fenómenos em tudo semelhantes — no seio das mais diversas culturas e povos. Já que, como procurei explicar em outro lugar, a arte é uma das *instituições* fundadoras de todas as sociedades humanas co-

2 Cf. Belting, Hans, *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, 2003.

nhecidas, reconhecível, como tal, sob as suas mais diversas formas, e desde sempre presente na sua constituição³.

Mas é também em nome dessa abrangência de significações que, hoje, a maior parte das formas e das tradições culturais, provenientes das mais diversas geografias, reclamam, mesmo se paradoxalmente, um espaço de afirmação e de reconhecimento para as suas produções criativas no campo infinitamente alargado da *Arte Global*.

2.

Todos os “excessos da expressão” — reconhecíveis nas mais diversas formas da arte desde tempos imemoriais, normalmente ligados às representações do dionísíaco — assim como, mais geralmente, o facto de nela se lidar com a invenção e a representação através de imagens — que gera, por si mesma, a irredutibilidade a formas de estrita racionalidade, ou a leituras de sentido único, uma vez que toda a imagem é *selvagem*⁴ — são factores que fazem com que a arte exista, sempre, em relações de tensão ou de desequilíbrio face à ordem instituída nas sociedades de que emerge. Uma ordem de que, frequentemente, anuncia a iminente desorganização, que aparece sugerida logo no seu corpo.

Compreende-se, assim, que algum do mais sólido pensamento racional produzido nos últimos duzentos anos, no campo da filosofia e da estética, bem como no da crítica, do mesmo modo que aquele que, muito antes, se elaborou no plano doutrinário-teológico⁵, tenha procurado, com inusitado vigor, destituir a arte de um qualquer futuro autónomo relativamente ao seu, preferindo imaginar-lhe os fins⁶. As teorias da *morte da arte* prendem-se, antes do mais, com a evidente incapacidade por parte dos padrões racionais e intelectualizados que a procuram abordar — na estética, na filosofia, etc. — em lidar com o modo como ela tende a escapar a todos os modelos normativos, justamente por ser trabalhada por impulsos de *infinitude*. Ou seja,

3 Cf. o meu ensaio *A Vontade de Representação*, Campo das Letras, Porto, 2008, pp. 197 e segs.

4 Sobre a noção de imagem como “significante selvagem” ver o meu ensaio *Imagem da Fotografia*, Relógio D’Água, Lisboa, 2014 (2.ª edição).

5 A este respeito, e além das querelas dos iconoclastas, que constituíram uma tradição à parte que culminou com o protestantismo luterano, veja-se a polémica em torno da decoração das igrejas, que abalou a vida intelectual europeia no século XII, opondo São Bernardo, fundador da ordem de Cister, ao seu contemporâneo Abade Suger. Cf. DUBY, Georges, *Saint Bernard: L’art cistercien*, Champs-Flammarion, Paris, 1979.

6 Sobre a questão dos fins, ver Ferrari, Federico e Nancy, J.-Luc, *La fin des fins*, Kimé, Paris, 2018.

por todos aqueles que, inevitavelmente, a colocam em tensão com o próprio tempo histórico do seu ocorrer, anunciando já nele, e a partir do seu próprio interior, um outro *tempo a vir*.

Quem não se apercebeu já alguma vez, diante de uma dada forma histórica anterior, da presença difusa daqueles elementos que, embora misteriosamente, pareciam abri-la — desde o próprio tempo em que teve lugar, e como que trazendo-a até ao presente — à sua compreensão futura, de tal modo que, ao nosso olhar, parece já completamente actual?

De outro modo seria difícil de entender que pudessem ter lugar ainda, no nosso tempo marcado por uma crescente laicidade, múltiplas formas renascentes do *iconoclasma* a que, todavia, assistimos constantemente. As que, a coberto da moral ou de normativas políticas e religiosas, encerram exposições e reprimem manifestações radicais de criação.

Precisamente porque nelas se processa, muitas vezes através do regime ainda caótico das suas expressões, a aguda percepção em que se entrevê o *sentido da infinitude* que lhe é intrínseca. E nada é mais assustador do que ver no actual, embora difusa, a forma do que virá. Assim, porque nela operam forças de constante transformação — sendo a metamorfose a sua condição constitutiva —, a arte escapa, em cada época, a toda a possibilidade normativa, sendo isso, precisamente, o que faz estremecer a ordem vigente.

3.

Um outro argumento que não pode deixar de causar perplexidade diante de todos esses vaticínios continuamente repetidos, há tanto tempo, à *morte da arte*, consiste no facto de jamais ter sido pensada no mesmo contexto cultural do Ocidente, e muito menos pelos teorizadores da ciência ou pelos próprios cientistas, o que poderia ser, analogamente, da ordem de uma “morte da ciência” ou, em outro campo, de uma “morte da música”, de uma “morte da economia” ou, ainda, de uma “morte da política”. Na verdade, mesmo se múltiplas crises percorrem os seus frágeis corpos e a ordem dos seus saberes e discursos, tudo se passa como se a sombra da finitude jamais afloresse neles. Nem os maiores erros de previsão económica, os mais ilimitados equívocos da ficção política ou a comprovada absurdidade de uma qualquer teoria ou experimentação científica conduziram alguma vez alguém a anunciar a morte dessas representações. Porquê decretar, então, a *morte da arte*? Seria ainda o nosso um tempo de ressonância hegeliana?

É certo que Michel Foucault preconizou, em meados dos anos sessenta, a consumação próxima da *morte do homem* — aludindo, na verdade, ao *fim do humanismo*, que aliás se cumpriu, talvez com consequências trágicas —,

exclamação que ecoava, ainda, da ressonância deixada pela ideia de *morte de Deus*, que Nietzsche sugerira no seu tempo⁷.

Em certa medida, além da noção, em si mesma fundadora, do advento do seu *fim*, em virtude dessa sua futura *fusão* na filosofia — nos termos-limite em que Hegel o concebeu e que abriram uma discussão que durou mais que dois séculos, influenciando-os profundamente —, a necessidade de pensar uma *finitude* para a arte corresponde, creio, à expressão exacta disso em que reconhecemos mais uma das formas típicas através das quais se percebe e exprime o niilismo contemporâneo. Se, como procurarei evidenciar adiante, toda a forma de expressão artística verdadeira é atravessada, sempre, pelo desejo, em si mesmo irrepresentável, da *infinitude*, pensar-lhe um *fim* corresponderia a enfrentar, de uma vez por todas, a *finitude*, ou seja, e no concreto, ao mesmo tempo a finitude do mundo e, porventura, a própria finitude do humano. Só nessas condições se torna admissível pensá-lo com toda a radicalidade.

Assim, também, porque parece ser mais fácil ao espírito pensar o seu fim, ou imaginar o fim do próprio mundo, do que enfrentar e pensar a medida ilimitada da sua expansão, condenada ao infinito que transcende o humano tal como o conhecemos, ou a da sua transformação, imparável, para fora dos moldes em que a contêm os limites reconhecíveis da racionalidade. Limites dentro dos quais se organizam, quase inevitavelmente, as formas do seu conhecimento mais imediato, para as comporem em quadros susceptíveis de compreender e de representar, no interior dos *regimes de linguagem* de que se dispõe em cada época. Não foi Wittgenstein quem preconizou que aquilo que não pode dizer-se deverá permanecer calado?

Num tempo como o nosso, votado à maior incerteza e ao sentimento de caos gerado pelo desregulamento do actual modelo político-financeiro de dominação do mundo, traduzido na voragem da *sociedade de consumo* e na conseqüente delapidação de recursos e do equilíbrio ecológico, e, como tal, inevitavelmente marcado por surtos de enorme violência aos mais variados níveis — com o advento de um novo ciclo da globalização, decorrente da revolução informática e da disseminação de uma nova cultura dos *media*, que opera a conversão de todo o imaginário social à lógica cruel do que

7 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966. Haveria aliás que juntar esta afirmação à daquela larga tradição dos que, do ponto de vista de Benjamin, colaboraram para o triunfo do capitalismo. Essa ideia foi proposta muito cedo por Walter Benjamin, no pequeno ensaio “O Capitalismo como Religião”, em que o filósofo incluiu igualmente Marx, Freud e Nietzsche. Cf. Benjamin, Walter, *Walter Benjamin: 1913-1926 v. I: Selected Writings*, Bullock, Marcus e Jennings, Michael (eds.), The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2004.