

## Libertação da pressão da natureza

### IV. INDICAÇÕES DE FUTURO

1. Em 1942 Piet Mondrian prvia: "No futuro, a concretização da plástica pura na realidade palpável substituirá a obra de arte. Mas para que isto se realize, será necessário que nos orientemos no sentido de uma concepção universalista da vida e que nos libertemos da pressão da natureza. Então, já não teremos necessidade de pinturas ou de esculturas, pois viveremos em meio à arte concretizada (...). A arte não passa de sucedâneo numa época em que a vida carece de beleza. A arte desaparecerá, na medida em que a vida disponha de mais equilíbrio". Era, assim, a colocação clara e definitiva de um problema que, na verdade, toca mais ou menos de perto a estética do século XX: a morte da arte. Não apenas alguns dos setores dessa estética, porém, aberta ou subjacentemente, toda ela.

2. E com que sentido e propósito se teria retomado, nos últimos anos, com vigor de coerência, a batalha da morte da arte, que certamente caracteriza, como estilo, a atualidade internacionalizada? Todos os que se engajaram nessa luta são unânimes em afirmar que a arte velha ou a velha arte estão morrendo para dar lugar à vida, à descoberta e à prática dos ritmos vitais que inflexíveis esquemas civilizatórios vieram soterrando e sufocando. A arte, por imposição dos mesmos esquemas e de uma estrutura que supõe as dúbias razões de mercado, transformou-se ou se transformara numa entidade superposta à vida, muitas vezes de fuga à vida, de sua negação como riqueza em si bastante. O esterismo da contemplação dos chamados objetos-de-arte (a "obra"), sua hierarquização como forma superior e distanciada dos dados vitais, e a conseqüente marginalização do artista como produtor de ociosidades para uso de minorias iniciadas (ou pseudo) no sacerdócio exangue da criação artística tradicional, estabeleceram um mal-estar progressivo, que terminou por desembocar nas tentativas da mais ampla violação da arte padronizada. Mais uma vez, à semelhança dos dadaístas de 1916-1924 e pela veiculação da pop-art, o grito de morte arte foi lançado, com o mesmo sentido básico de recuperar a vida camuflada nas malhas e véus de uma arte de substituição da realidade palpável, de escamoteação do mundo concreto. Um grito cujo propósito era, e continua sendo, levar a fazer a vida, e não arte sobre a vida. Busca-se substituir o ver pelo viver.

3. Que formas a arte mais recente encontrou para se encontrar com a vida? Ela adotou, sobretudo, uma estratégia de autonegação. Precisou romper, novamen-

A arte velha ou a velha arte está morrendo para dar lugar à vida, a descoberta e à prática dos ritmos vitais sufocados pela civilização

te e em plano de possibilidade mais amplas, o esquema rígido das categorias, que separavam em compartimentos fechados a pintura, a escultura, o desenho, a gravura, etc. Esse rompimento, iniciado pela fusão elementar de duas ou mais das antigas categorias, foi assumindo radicalidade sempre crescente, até desembocar na absorção de outras partes de reflexão do mundo (como a palavra, a fotografia, a imagem televisada, os sons, a iluminação artificial, o movimento produzido por mecanismos, a participação ativa e fundamental do antigo mero espectador), com um prazer visível, muitas vezes relacionado ao exercício aberto e múltiplo do ludismo, pela pesquisa dos novos materiais enobrecidos no arsenal da era tecnológica — o alumínio, o acrílico, o isopor e outros mais, para não falar do aproveitamento direto das conquistas da eletrônica, inclusive computadores. O salto para o objeto e, daí, para o ambiente — assumiu papel de veículo e consequência dessa fusão eliminadora dos antigos limites que faziam da arte uma representação, uma realidade por tabela, uma mecânica de repetição do existente (é verdade que o abstracionismo, de rigor geométrico ou de expansão lírica e gestual, buscara fundar uma realidade própria para a arte, um modo de autoperfecção; mas mantivera, assim mesmo, as regras estabelecidas de um velho jogo, cujo caráter se resume no espírito do binômio representação/contemplação).

4. O objeto, aqui trazido para o campo da criação — considere-se com amplitude os motivos e o momento em que se processa essa passagem — é proximidade da vida pelo simples fato de ser parcela do comum, do diariamente enfrentando, do mundo que a todo momento se vê, se toca, se ouve, se experimenta. Ele, o objeto, nada está representando (embora possa estar simbolizando, em nível direto e concreto) de uma realidade que não seja a sua própria: não atua como sanguessuga do que já existe no instante de seu surgimento. Quer apenas tornar presente, então nascida, sua estrutura específica de significados novos, de instauração maciça de si mesmo, fundando inclusive um novo âmbito do símbolo e da metáfora, que agora se alimentam só do concreto, do palpável, para restabelecê-lo. O objeto termina por corroer o antigo ar sagrado da arte, por abrir ao sol, profanar seus templos de sincera ou farsaica adoração; dessacraliza-se e dessantifica-a pelo fato muito simples de trazer a vida ao nível do mundo e da vida que todos vivem. Certamente, o peso secular da cultura artística da tradição solidificada no costume e transmitida pelo ensino ralmente mutável, não permite que a grande maioria de nós perceba já a funcionalidade do objeto como um dos ramos de revivificação de uma arte que, apenas por resultado de impingida mistificação, acreditávamos nos dizer respeito para sempre, definitiva em suas fórmulas surgidas em épocas determinadas, por razões determinadas. Épocas e razões que,

## O artista se descobre a si mesmo

no entanto, todos aceitamos como passíveis de transformações no fluxo vital.

5. Se se comunica a alguém que esse ou aquele objeto preexistente ou totalmente criado, à mostra numa sala de exposições ou presente no cenário da vida diária, recebeu o rótulo de obra-de-arte, é muito provável que ele nada venha realmente a perceber e aprender de seu significado, porque logo o estímulo atávico da tradição o empurrará para a tentativa de descobrir naquele objeto o que ele fatalmente não tem: algum sintoma da antiga arte de representação, com seus esquemas de ser contemplada à distância para entregar, como ondas sucessivas, o sentido que dela se consiga abstrair. Mas se essa mesma pessoa parte desprevenida para o objeto, que ela nem imagina inserido na categoria da arte pela vasta distância que o separa da tradição, e o experimenta como se experimenta uma roupa, uma paisagem, uma alegria, um gole de água, um terreno de pedras, um garfo e uma faca, a dor, uma face de gente — as coisas sem santidade e tão múltiplas da vida, enfim — talvez compreenda com muita rapidez o que ele tem a comunicar, por transferência e vivência. Importa: não buscar a antiga arte onde ela já não existe nem quer existir. E a nova linguagem dos objetos tratou de recusá-la veementemente, por todas as brechas que lhe foram abertas.

6. Da mesma forma, os ambientes, definíveis, por comodidade, como um prolongamento e aprofundamento das pesquisas no campo dos objetos. Os ambientes não constituem novidade absoluta — como nada constitui o absolutamente novo — a maneira de fórmulas forjadas por completo no percurso de nossos últimos anos, têm uma história cujo delineamento é sempre fascinante para todo aquele que o tente, pois descobrirá o giro da retomada das coisas, a dialética do emergir e submergir. A ambientação vale (e vale ainda) como uma das características fundamentais dos ritos sagrados e profanos, para os quais a arquitetura e as artes visuais em geral sempre contribuíram em larga escala, estabelecendo o clima que levasse ao indispensável envolvimento. A própria história da arquitetura é um exemplo permanente da formulação de ambientes para a vivência e envolvimento do homem, ressaltando muitas vezes a fantasia simbolista e visionária, como no caso do francês Nicolas Ledoux (1736-1806) — levando-o a projetar toda uma cidade de construções insólitas pela funcionalidade simbólica das formas — e ainda, entre outros, o do espanhol Antoni Gaudí (1852-1926) — com sua exacerbação dos volumes ondulados e da extravagância ornamental e do próprio Oscar Niemeyer — em obras co-

## A arte da vida

mo a catedral de Brasília, de evidente propósito de vivência ambientalmente simbólica.

7. Mas se os objetos e ambientes, no seu mais amplo sentido, compõem a parcela fundamental da produção de arte hoje, no mundo e no Brasil, é preciso considerar a existência de outros setores de pesquisa, deles mais ou menos distanciados. Chame-se atenção, especialmente, para três desses setores: 1o, a descoberta do corpo humano, que a fórmula secular da representação, em arte, terminou por escamotear. O corpo existe, é ou não é tudo: mas quem o conhece, poro a poro, rumor a rumor, gesto a gesto, espasmo a espasmo? E quem realmente sente, experimenta e vive o próprio ser e involúcro? Muita arte de hoje está buscando essa descoberta concreta do corpo (observe-se a tentativa de integração do visual com o corporal, nos mais recentes espetáculos cênicos), querendo reentregá-lo a seu possuidor como uma forma de contrabalançar e pólo da arte ligada à máquina, à eletrônica, à computação. Como disse Germano Celant, em 1969: "entre as coisas vivas, ele (o artista) se descobre a si próprio, seu corpo, sua memória, seus gestos — tudo aquilo que diretamente vive — e assim recomeça a reconduzir o sentido da vida e da natureza". Um corpo-a-corpo de vísceras contra mecanismos, refletido, por exemplo, na oposição de filmes como *Woodstock* e *2001, uma Odisseia no Espaço*, 2o.) A modificação da paisagem. Uma terra estéril que de repente o artista líricamente fertiliza, como uma conclusão de ritos propiciatórios, de modo a mostrar a ambigüidade da distinção entre seres vivos e matéria morta — (Peter Hutchinson transformou recentemente a esterilidade do solo próximo a uma cratera de vulcão extinto, no Novo México, em terra fértil, pela simples disposição, ali, de quinhentos pães, cujo apodrecimento — caminho dito para a morte — terminou gerando um esplendor de fungos, indicando a vida. Seu próximo passo de pesquisa será um iceberg, na Groelândia). Ou, na Bienal de Veneza de 1970, a experiência de modificar, com tinturas, a coloração do Grande Canal. 3o.) As intervenções mentais, globalmente arremetidas sob o rótulo de arte conceitual. Aqui, a radicalidade contestadora vai a ponto de dar conseqüência extrema à afirmação de Leonardo da Vinci, no sentido de que arte é coisa mental: luta-se agora por abolir inteiramente os limites que constituem as prisões da forma, como algo definitivamente concretizado e imutável, propondo obras que permaneçam abertas a um permanente ato de criação. A existência palpável de antes, nas chamadas obras de arte, transfere-se então para o campo do puro exercício mental, como um território de matemática. Talvez, novamente — porém em outro nível e intenção — o penso, logo existo. O que se expõe, agora, não são mais obras, e sim conceitos: propostas para o moto-perpétuo de acrescentamento.