



INSCREVER-SE EM FALSO¹

Jacinto Lageira

A partir da noção de obra como proposição de sentido estético, avalia as relações entre arte e política, argumentando contra o equívoco do realismo literalista. Do mesmo modo, afirma que a obra de arte, enquanto metáfora, constitui-se e refere-se à realidade sem ser essa realidade. Assim, defende o fato de que a arte se deva inscrever em falso na realidade, isto é, assumir-se enquanto ficção.

Arte e política
realismo e
literalidade
forma e conteúdo
realidade e ficção

Uma ideia fortemente enraizada na arte do século 20, e igualmente muito impregnante, faz da arte o derradeiro bastião resistente aos horrores sociais, guerras, conflitos políticos, a todos os eventos condenáveis que engendram a humanidade. Novo Atlas da modernidade, a arte suportaria sozinha o peso do mundo sobre seus ombros, porque só ela poderia ter esse papel em razão de algum misterioso espírito de revolta e de revolução permanente que supostamente a anima. Testemunha privilegiada, acusadora, crítica, responsável, denunciadora, desmascarando os traidores, atacando violentamente as ideologias funestas, qual a estátua do Comendador,² a arte sempre retorna dos mortos para acusar os vivos de injustiças e violências cometidas contra seus semelhantes, contra a natureza, contra as civilizações. Sem dúvida, a história das artes e a história abundam em produções artísticas que estão em consonância com essa análise. Resta saber que obras. Esquece-se de que quando se resiste a um grupo, a uma política, moral, tecno-ciência, economia ou estética, nada se faz além de resistir a outros, que também resistem a nós. Onde a questão imediata: de qual direito tal arte particular, em que época e lugar, decretaria ao que seria preciso resistir? E se existem ideias e ações absolutamente ilegítimas às quais a arte deve resistir, pouco importa a forma dessa resistência; é preciso então definir em que sentido essa seria sua tarefa, talvez sua obrigação, espécie de imperativo categórico ao qual ela não saberia subtrair-se. Uma obra artística nunca é neutra, ela só pode aparecer e evoluir na sociedade. Que esta última seja ou não seu assunto, uma obra fala sempre de algo que necessariamente tem lugar na sociedade. Assim como escreveram em conjunto Adolph Gottlieb, Barnett Newman e Mark Rothko: “É largamente admitido entre os pintores o fato de que pouco importa o assunto, desde que seja bem pintado. É o academismo puro. Não há boa pintura do nada.”³

MIS-INSCRIBING | *Relations between art and politics are assessed on the basis of the notion that a work is an aesthetic proposal, arguing against the ambiguity of literalist realism. Similarly, the author states that a work of art, as a metaphor, is and refers to reality without being that reality. He therefore defends the fact that art must be mis-inscribed in reality; in other words, be accepted as fiction.* | Art and politics, realism and literality, form and content, reality and fiction.

Thomas Hirschorn
Hotel democracy, 2003
Instalação
Art Unlimited, Art Basel
Fonte: Thomas Hirschorn.
Londres: Phaidon Press,
2004

Sem dúvida, considerar que toda criação e todo material artístico nunca seja politicamente neutro já é uma tomada de posição política. Um primeiro perigo, entretanto, seria crer que os embates relevantes da política, do político ou dos políticos se adicionam *a posteriori*, quando eles já estão presentes nas escolhas aparentemente intuitivas que presidem às atitudes, induzem a ações e procedimentos plásticos. Um segundo perigo consistiria em tudo politizar e, assim, conceber a arte como simples instrumento de propaganda e ideologia (boas ou más), servindo então exclusivamente para ilustrar. Um terceiro perigo, afinal, seria estetizar o político, o que ocultaria as realidades sociais, morais, religiosas, individuais, éticas, os conflitos, as violências ou as felicidades das realidades humanas. Uma fórmula de Thomas Hirschorn exprime claramente a consciência desses perigos e a dificuldade de inscrever a arte na dimensão política: “Eu não faço arte política, faço arte politicamente.” É verdade que se a partir de certas concepções estéticas os artistas tratam essencialmente de formas, da imitação, da representação, do jogo ou ainda da expressão, do belo, do sublime, do espiritual, do realismo ou do puro prazer, entre muitas outras características definidoras, e muitas vezes antagonistas, esse de existir politicamente é ao menos um traço que todos partilham em níveis diversos. Mesmo quando os artistas desejam criar a distância da sociedade e se situar fora do mundo, eles não se podem subtrair nem subtrair suas obras do fato de que uma *démarche* artística é por natureza inscrita no *politikos*, que a partir de sua aparição pública ela releva imediatamente da *polis*, da cidade. Vê-se que tais questões comportam elementos simultaneamente estéticos, artísticos, morais e sociopolíticos. O quadro, descrito com brevidade, de uma arte militante para o bem e o justo contra o mal e a injustiça pressupõe que certos valores estéticos e morais sejam compartilhados para que se possam opor a outros, que os rejeitam em nome de valores diferentes.

Precisamente, pode-se duvidar de que existam hoje valores distintos em arte. Mais do que nunca, por um estranho retorno devido a algum contexto viciado, a globalização tornou quase efetivas as potencialidades federativas da arte evocadas a partir da época das Luzes, transmutando as obras em uma espécie de esperanto plástico adotado de um lado a outro do planeta. Aprecia-se, compreende-se, apreende-se e interpreta-se com razoável facilidade e em termos similares as obras atuais, sejam elas australianas ou francesas, africanas ou americanas, libanesas ou mexicanas, chinesas ou holandesas, e quaisquer que sejam os ‘médiuns’ e os vocabulários artísticos. Se o impacto das obras de arte atuais nunca foi tão forte em razão de uma capacidade de difusão quantitativamente rápida, não é certo termos ganhado em qualidade de reflexão. O excesso sem discernimento acaba por anular, neutralizar ou destruir o sentido e a forma dessas obras. O estatuto das imagens no domínio das artes – modernas ou contemporâneas – parece poder responder a certas questões concernentes à função ou ao regime genérico das obras. Posto que o imaginário, a ficção, a invenção própria ao cinema, à fotografia, ao vídeo ou à pintura não existe verdadeiramente numa relação frontal e imediata ao campo sociopolítico; a distância assim tomada mostra os limites. Que a arte queira ou não “transformar o mundo”, que ela disso seja capaz ou não, essa lacuna reivindicada poderia ser uma das modalidades de acesso a realidades sociais e políticas mais pertinentes, uma maneira de ver mais justa e crítica do que o simples estabelecimento de fatos ao fim de uma denúncia focalizada sobre os conteúdos ideológicos. Seria preciso ainda que os valores estéticos da arte correspondam aos valores não artísticos sobre os quais podem repousar seus olhares. Comparativamente ao número considerável de conflitos armados, à falta de água potável, ao tráfico de órgãos, à miséria, à fome e às doenças mortais em todo o mundo, a “arte contemporâ-

nea” está em contínuo desenvolvimento de seus valores nesse mesmo mundo. A arte avança, a vida regride. Tanto se pode alegrar-se com esse estado de fatos como mostrar-se cético sobre certos aspectos da propagação do sopro vivificante da arte, isto, pelo menos, por duas razões: a resistência da arte – censo crítico, radical – pode ser um “realismo acadêmico” disfarçado; a concepção da arte definida essencialmente como política não depende dela mesma.

O “realismo” nas artes plásticas surgiu justamente após a revolução de 1848 na França com as pinturas de Gustave Courbet, especialmente *Les casseurs de pierre* (1849), tida como primeiro documento do “realismo social”, e com sua exposição individual de 1855, intitulada pelo pintor Pavilhão do Realismo. Mas se Courbet representa a tendência vanguardista do realismo, é preciso não esquecer que outros pintores, como [Jean-Léon] Gérome, defendiam também uma forma de realismo pictórico, representando o “realismo acadêmico”. Desde sua nascença, o realismo se divide, portanto, em obras originais, novas, modernas, e

em obras acadêmicas, passadistas, repetitivas. Reencontraremos ao longo de todo o século 20 essa mesma divisão, seja entre tantos outros, o famoso “retorno à ordem”, a partir de 1918, a Nova Objetividade alemã, o realismo cinematográfico defendido por André Bazin, o Novo Realismo italiano, o realismo do Novo Romance ou ainda o “realismo capitalista” de Gerhard Richter. Consta-se nesses exemplos que se pode ser “realista” sem ser necessariamente engajado em alguma luta ou em militantismo sociopolítico. O que importa aqui é que, paralelamente a obras originais, numerosas obras de arte naufragaram no academicismo em razão de sua literalidade. Esse tipo de realismo, um “realismo literal”, é nefasto e não tem nenhum escopo artístico ou sociopolítico.

Confundem-se atualmente resistências, denúncias, críticas sociais, políticas ou morais veiculadas por certas obras de arte (todas as mídias confundidas) com sua qualidade plástica, seu sucesso formal, sua importância estética. Reencontramos assim o “realismo acadêmico” oitocentista: não é porque se representam sob determinadas formas



Gustave Courbet
Les casseurs de pierre,
1849
Óleo sobre tela,
159x259cm
Gemäldegalerie, Dresden
(destruída durante a
Segunda Guerra Mundial)
Fonte: http://www.justseeds.org/blog/2008/01/gustave_courbet_retrospective_1.html

as guerras, os massacres, as lutas sociais ou éticas que se resiste ao que se pretende denunciar. O resultado é, aliás, bastante inverso: mais se é literal e mais a representação é pobre, mais a resistência é visível e mais a obra é plasticamente sem interesse. Em termos contemporâneos o “realismo acadêmico” nomeia-se o “politicamente correto”, etiqueta que é antagônica à própria ideia de resistência. Ser plasticamente literal equivale a fazer o jogo desse outro tipo de realismo que é o pragmatismo sociopolítico, posto que aquele é igualmente literal. Reagir ao literal pelo literal não é resposta plástica satisfatória e não é eficaz no campo que se pretende criticar, porque, nesse jogo, o literal do campo socioeconômico-político será sempre mais forte, porque sempre mais literal.

Uma arte realista literal é, em última instância, uma ilustração pura e simples do discurso inimigo, daquele a que se quer resistir. Fazendo isso, entretanto, a ele não se resiste; submete-se, porque o suposto discurso de resistência não pode exceder, transbordar, desviar-se ou desmontar aquilo a que acaba por se identificar. O mais perverso desse percurso evidentemente é o fato de que *se identifica a uma realidade transformada* – que se procura, no entanto, denunciar –, não se operando, por literalismo, *a transformação da realidade*. Assim, mais do que uma forma de resistência, de crítica, de engajamento, o realismo literal é uma forma de constatação vazia, uma cópia desse paradoxo que, embora tenha uma causa, é sem consequências e sem efeitos. Portanto, sem futuro.

Procurar definir em termos de conteúdos e de significações sociopolíticas o avanço propriamente estético de uma arte resistente, substituindo o contexto, o real, isso que [nos] chega, o aqui e o agora, pela tradicional busca de formas originais, não altera absolutamente a problemática do realismo literal. Não se pode avaliar a qualidade de uma obra ou de uma proposição artística – número de intervenções ou de ações recusando o esta-

tuto, o processo e a noção tradicional de “obra” – apenas pela quantidade de mobilização social e política, pela quantidade de reações positivas ou negativas dos cidadãos-espectadores. Segundo esse critério, seria necessário então considerar esteticamente importante uma massa considerável de objetos cuja qualidade estética e artística é de fato anódina, quase nula, próxima de zero. Consequência mordaz, ainda segundo esse critério de impacto sobre a realidade, deveriam fazer parte todas as *obras* (?) de diversos realismos socialistas (soviético, chinês, ex-RDA, albanês, norte-coreano...), o que equivale evidentemente a aceitar no plano plástico o que se condena no plano sociopolítico quando se resiste aos totalitarismos. Puro academicismo e pura ideologia não podem assim ser distinguidos das instâncias artísticas que a eles resistem e que desenvolvem uma crítica pertinente. Replicarão que se arrisca a cair nessa nova versão de “arte pela arte” que é o formalismo. Ora focalizar mais o material do que os enunciados, a forma mais do que a mensagem é também tão estéril quanto sustentar unicamente a eficácia do conteúdo. A maior parte das obras do realismo acadêmico é tão banal, plana e sem consistência do ponto de vista plástico, que toda proposta pertinente ou grave por elas veiculada é logo marcada por incoerência. A falta ou ausência de formalização e de significação não pode fazer com que a obra resista ao que quer que seja. Ela é transparente, vazia, uma expressão literária facilmente recuperável, porque não opõe nenhuma resistência.

Se o realismo literal a princípio apresenta sob o manto denunciador alguma crítica, sua natureza faz com que logo se perceba que esse é apenas um momento de sua falsidade e de sua não pertinência. Uma vez enumerados alguns elementos aparentemente virulentos e supostos a resistir a tais discursos, estado ou condição, percorre-se brevemente a obra e se constata por fim que nada mais pode ser dito – nem sobre o plano plás-

tico, nem sobre o plano do sentido. Uma obra incapaz de resistir à interpretação poderá resistir ainda menos ao que propõe denunciar. As obras de Fred Wilson ou de Michal Rovner apresentadas na Bienal de Veneza de 2003, por exemplo, são tão evidentes e unívocas, que a suposta força crítica de sua proposta recai sobre si mesma. Em outro gênero, dessa vez o do “realismo acadêmico”, as obras de Bill Viola cenografando quadros dos mestres nos afundam numa arte *pompier* ultrapassada, uma imaginária sulpiciana cuja banalidade é exacerbada pela tecnologia. Se não existe interpretação infinita das obras, quando elas são reduzidas ao mínimo, reduzidas a lugares-comuns imediatamente detectáveis, a vida da obra também é reduzida. Mais exatamente, a obra é natimorta.

O nó da problemática é que as obras de arte *representam* a realidade. Que se trate ou não de representações mais ou menos inventadas, mais ou menos imaginadas, é, contudo, suficientemente claro que o objetivo da representação numa obra de qualidade é não se assimilar ao representado, seja um ser, uma coisa ou ação. Permanece o fato de que a representação é representação *de* algo, mesmo nas obras abstratas, que não são “pinturas do nada”. A representação não existe em si, pura e simplesmente, porque ela se refere à realidade exterior ou a evoca, e não se poderia ignorar essa referência, de tanto que ela faz parte da noção de obra. É porque se refere à realidade sem ser essa realidade que a obra é uma metáfora ou uma ficção. Mas ela permanece metáfora ou ficção *de* alguma coisa. E essa coisa não é mais do que a realidade, sob todas as suas formas e em todas as suas dimensões. De que mais poderia falar uma obra ou o que mais poderia representar senão a realidade? É extremamente difícil, de fato impossível, determinar em que consistiria uma obra – sejam quais forem seus material e suporte – que não se refira à realidade, que não a represente, que não seja com-

posta de algum grau de realidade humana. Em última instância, isso não existe. Se a realidade exterior não é a obra, ela nem por isso deixa de ser menos constitutiva da obra. A obra é assim moldada de uma forma de realidade no estatuto particular que o termo “representação” parece obliterar por não definir *o estatuto de reenvio à realidade*, no entanto, aparentemente integrado na definição.

Se se fala da obra de arte contemporânea, o termo representação convém ainda menos a esse estatuto de reenvio à realidade. Isso porque numerosas obras contemporâneas se situam voluntariamente entre a arte e a vida (quase todas as obras do Fluxus), entre o documento e a ficção, a ponto de não se saber mais discernir entre a realidade que se encontra representada e a representação da realidade – especialmente as obras com caráter sociopolítico que utilizam documentos ou documentários por desvio (certos romances de John Dos Passos, os *cut-up* de Bryon Gysin e William Burroughs, os filmes de Guy Debord ou de Jean-Luc Godard), que fazem colagens ou *samplings* sonoros (John Cage, Pierre Schaffer), ou ainda as obras que fazem certas pessoas desempenharem seu próprio papel (os filmes de Bruno Dumont, certas obras fotográficas de Andres Serrano). A dança contemporânea ou o campo da performance é igualmente exemplar a esse respeito: o que concerne ao corpo é em ambos representado – é uma ficção, uma metáfora – e acontece verdadeiramente ao corpo (Gina Pane, Pina Bausch, Marina Abramovic). O texto do poeta objetivista americano Charles Reznikoff, intitulado *Holocaust* (1975),⁴ é um longo poema realizado a partir de material constituído pelos testemunhos de sobreviventes dos campos nazistas. Poema, porque a única intervenção de Reznikoff é um corte dessas letras em verso. Temos assim uma obra voluntariamente composta entre documento e ficção, entre representação e realidade que tira precisamente sua força

estética e moral, entre outras, dessa interpenetração. As obras desse gênero têm em comum a amostragem ou o uso – permanente ou temporário – de partes *da realidade na realidade* e com *certo grau de realidade*.

Basta mudar “obra de arte” por “fotografia de imprensa” ou “documentário” (por exemplo, *Shoah*, de Claude Lanzmann, ou *Bowling for Columbine*, de Michael Moore) para se dar conta da validade da definição: as fotografias de imprensa ou os documentários possuem também qualidades plásticas, eles também são construídos formalmente, representam o real, mas também não são, no entanto, a própria realidade. Toda construção, aliás, ou composição de imagens, bem como todo material ou técnica a partir da realidade, não é objetiva, mas, ao contrário, inevitavelmente *ideológica* (para o bem ou para o mal); de fato *plasticamente ideológicas* (cf., por exemplo, os estudos de Pierre Bourdieu e de Philippe Dubois sobre a fotografia “não artística”⁵). A distinção reside no fato de que o documento não é ficcional enquanto uma obra de arte revela-se ficcional por natureza, mesmo após ter retomado elementos de uma realidade que absolutamente não o fosse. Se o termo representação pode parecer obsoleto para dar conta da diversidade das práticas artísticas modernas e contemporâneas, deveria, em consequência, afirmar que a obra de arte é da ordem de uma representação com estatuto ficcional. O que permitiria compreender que quando as obras se referem ou reenviam à realidade, esta última muda de estatuto, de natureza e, aspecto fundamental, adquire um sentido que não é mais aquele conferido ao simples traço documental.

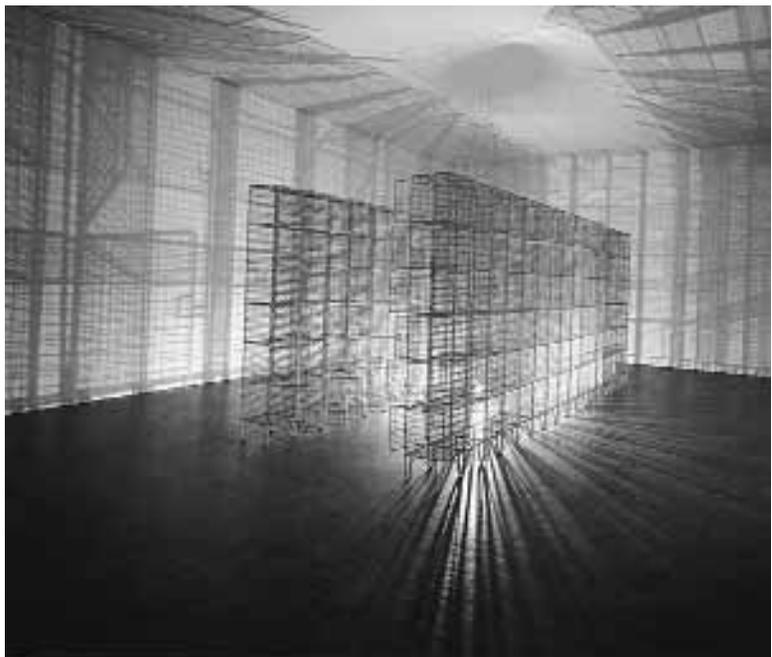
Uma obra de arte é seguramente ideológica – como se sabe segundo Marx e os estetas marxistas –, mas quando se a coloca no mesmo plano ideológico de uma ficção e ideologia da realidade não se pode senão chegar ao sentido da sociopolitização da obra de arte e da estetização do real. É

preciso remover essa ambiguidade para não se expor a uma posição de banalização ideológica e, ao mesmo tempo, para não eliminar a questão da existência da realidade como espaço do qual se extraem e no qual se projetam significações. Se se considera que a obra não é mais do que ficção, é preciso ir então ao início dessa lógica e aceitar que apologias e resistências possam aparecer nas obras, sob a condição de definir seu estatuto. Não se pode negar que existem de fato apologias enquanto ficções – da sociedade, do político, de um ser, de uma situação, etc. – e, nesse sentido, não é retórica, discurso corrente, mas *proposição de sentido estético*. Não seria apenas por sua situação histórica que toda obra é necessariamente contaminada de ideologia. O que são as diversas *ideologias* de Emile Zola, Louis-Ferdinand Céline, Paul Claudel, Elia Kazan, Steven Spielberg, Abbas Kiarostami, Daniel Buren, Damien Hirst, Maurizio Cattelan senão posições apologéticas de uma classe, de uma situação, de uma ação, de uma resistência, etc.? Mas é preciso afirmar que essas apologias ou ideologias só são tais no interior da obra, na obra e pela obra. Seria fazer-se de inocentes negar a presença da ideologia nas obras, tanto mais que estas últimas estão também em situação e tomadas numa realidade histórica. A obra não está fora do tempo e do espaço. É preciso sobretudo mudar o estatuto da noção de engajamento, de crítica ou de resistência: o que é verdadeiro como crítica, apologia ou resistência na obra não é verdadeiro, horrível, absurdo, inaceitável, incompreensível, extraordinário, etc., *senão na obra*. Tudo isso só pode ser dito a propósito da obra e em referência à obra e só vale na relação inaliável da obra. Saímos assim da retórica para reingressar na obra como “proposição de sentido estético” e não, *stricto sensu*, proposição de sentido político, social ou moral. Contudo, aparece outro problema: uma proposição de quê? e a propósito de quê? Da realidade. Ora se a obra só pode falar a respeito da realidade, ela não poderia escapar dos

resíduos de tomada de posição, e não se pode traçar uma linha intransponível entre a arte pela arte, a arte pura e virgem de toda referência e a realidade vilmente material.

A ideia de distância, na verdade de “distanciamento” numa perspectiva brechtiniana, é essencial para a noção de ficção da obra. É fato que, se nos falta distância, não compreendemos mais o que temos a ver com uma ficção; se temos distância demais, não podemos tomar a obra por ficção. É outra maneira de sublinhar a construção formal, mas a ideia do conteúdo deve aparecer simultaneamente. Se uma obra se apresenta sob sua única construção formal, o que o crítico Clive Bell nomeava “forma significativa”, como fazer com que os receptores não percebam então unicamente a “construção formal”, e mesmo que, a eles faltando de toda a distância, não se anexem mais frequentemente senão ao próprio conteúdo? A relação com a obra assim posta não dá conta da experiência estética, porque não é a obra que efetua a fixação à distância, mas o receptor que se encontra ou não colocado numa relação estética com o objeto, que pode, segundo o caso, apreender ou não como “obra de arte”. A obra, uma vez concluída, nada efetua. É apenas um objeto inerte, cujas significações e formas atualizo na relação estética que instauro e que a faz, assim, viva.

A questão do conteúdo é, no entanto fundamental. Uma obra só existe porque uma comunidade de receptores, mais ou menos importante, compartilha o sentido que ela veicula. A obra é uma partilha de sentido. Sendo demasiadamente formal, pensando demais no invólucro sem o conteúdo, o sentido que toda obra engaja – que ela declara ou não, que ela reivindica ou não – permanece letra morta. Uma obra de arte é também uma visão da realidade, uma visão do mundo. Mesmo que se trate de ficção, é preciso repensar as ligações entre essa realidade e a ficção, porque a ficção não surge *ex nihilo* e não se refere a nada.



Seria preciso desenvolver a noção de responsabilidade, no sentido forte do tema, quer dizer, aqui, no sentido que Sartre propôs em *Qu'est-ce que la littérature?* e em *L'existentialisme est un humanisme*: “Quando escolho, eu escolho em nome de todos os homens.”⁶ Escolhendo defender esta obra ou aquela, eventualmente condenável ou não, repreensível ou não, não faço mais do que subscrever aos jogos artístico e estético. Afirmando mesmo que elas exprimem uma visão do mundo, uma visão da realidade, uma visão do humano, da qual *eu sou inteiramente responsável*. A ficção da obra é, portanto também uma proposição de sentido no seio da visão e da realidade humana. Não tomar consciência disso seria retornar à concepção burguesa de arte, segundo a qual a arte deve ser separada da vida real com o objetivo de relaxar e de imergir o receptor nos prazeres sensíveis e intelectuais que lhe são refutados no cotidiano, posições que se encontram reatualizadas em certas correntes estéticas, sobretudo o hedonismo. Não é preciso tirar a responsabilidade

Mona Hatoum
Light Sentence, 1992
Instalação
Fonte:
Elles@centrepompidou.
Paris: Centre Pompidou,
2009

de do receptor, porque é ele quem faz existir a obra enquanto objeto de arte, mas também enquanto partilha de sentido.

A obra de arte é um vetor, um cristalizador ou um catalisador pelo qual transitam problemáticas sociais, políticas ou morais que, caso possam ser transformadas – para o melhor ou para o pior, aliás – o são enquanto transformações essencialmente estéticas e não enquanto transformações sociais, políticas ou morais imanentes, diretas, inscritas na realidade dessas esferas. Acreditar que a arte é antes de tudo e a princípio política, que seu papel e sua função consistem fundamentalmente em resistir a toda forma de repressão, de poder, de censura, é só um erro de apreciação, assim como assinala repetidamente Jean-Paul Sartre no último capítulo de *L'Imaginaire*, A obra de arte:⁷ isso significa confundir o real e o imaginário – posição que manterá até seus últimos textos sobre arte. Que a arte possa ter influências ou incidentes sobre o real, isso é suficiente e regularmente demonstrado, mas que ela seja identificada por essência ou por natureza a esse real ao qual porta suas acusações ou suas críticas, esse real sobre o qual ela resiste mais ou menos valentemente, não é fazer jus ao verdadeiro conteúdo daquilo a que se resiste nem fazer jus às outras potencialidades da arte e da estética.

De Krzysztof Wodiczko a Jochen Gerz, de Allan Sekula a Sophie Ristelhueber, de Willie Doherty a Sylvie Blocher, de Melvin Charney a Adrian Piper, entre tantos outros artistas contemporâneos que realizam um verdadeiro trabalho de resistência social, moral ou política, as questões, os dispositivos, os procedimentos são evidentemente inumeráveis, e não se pode aplicar uma mesma grade de leitura a suas produções. Mas, sem dúvida porque suas obras são fortes e de qualidade, têm-se por certo que elas são exemplares de uma linha definitiva que deveria objetivar toda arte: ser engajada politicamente, ser política. Não po-

dendo reivindicar a neutralidade ou a pura autonomia, a arte deve, portanto, necessariamente politizar-se ou se encontra necessariamente politizada. De fato, concebe-se a coisa como se esta fosse sua natureza última e profunda, por assim dizer seu estatuto originário, enquanto ela não é nada menos que historicamente datada. Assim como o mostrou, entre outros autores, Karl-Heinz Bohrer, em *Le Présent Absolu*, foi a modernidade romântica que nomeou esse lugar entre arte e política, estética e revolução, obra e história,⁸ lugar aparentemente indefectível que hipotecará numerosas produções artísticas do século 20, continuando ainda a pesar na balança da arte contemporânea. Não seriam assim verdadeiramente importantes senão as obras que resistem, que são engajadas, denunciam e criticam. Bem poucas vozes se elevam para contrabalançar tanto do ponto de vista político quanto do ponto de vista estético essa espécie de diretriz sem apelo. Foi o que tentou Rainer Rochlitz em seus numerosos textos, particularmente num dos últimos, *Arte contemporânea e política*,⁹ em que tenta ‘dialetrizar’, com pertinência, a arte e o político: “Na sociedade contemporânea, menos sem dúvida do que em outras épocas, criar uma obra de arte não é um ato político no pleno sentido do termo. Esse não é nem o discurso de um cidadão tomando posição, nem o ato ou o ponto de vista de um responsável político. É uma expressão simbólica que, por ter efeitos políticos, deve ser *traduzida* – pelos receptores que a veem como signo político – em outra linguagem, suscetível de alimentar o debate político.”¹⁰ Se a arte nunca é neutra e nunca está fora do campo sociopolítico, fazer de seu único conteúdo o momento de sua qualidade estética e artística é erro grosseiro. O mundo da arte está cheio de obras com intenções legítimas e de boa fé que mesmo assim permanecem sendo obras medíocres. Falta-lhes tanto a transcrição da realidade numa forma quanto os elementos de tradução numa “ex-

pressão simbólica” que, se a ela vir a faltar, não podem ter nenhum efeito em nenhum nível.

A arte deve inscrever-se na realidade, mas se inscrever em falso. Não ser literal, submissa a preceitos que lhe são estranhos, que só a encobrem, a impedem de ser viva e de dar vida àquilo a que se refere. As obras que não estão à altura da gravidade de problemáticas sociais, políticas ou morais das quais elas tratam constituem, na melhor das hipóteses, indiferença programada, na pior, humilhação e desprezo para aqueles que sofrem e morrem daquilo que as obras procuram condenar. A arte deve, portanto, resistir ao canto de sereia do heroísmo, e a crítica, resistir às facilidades de uma arte que sob o pretexto de ser engajada e militante seria *ipso facto* interessante. No entanto, não faltam provas cotidianas do contrário. É preciso abandonar o maniqueísmo ou a esquizofrenia que dessubstancializa a arte – tanto política quanto artística – e optar pela ‘dialeitização’ desses dois momentos, desses dois regimes que fazem, precisamente, as obras de qualidade. “Inscriver-se em falso” não consiste de modo algum em se retirar do mundo ou o dispensar, mantendo-se na esfera pura da arte, nem cair no ativismo ou no militantismo purificadores. A dificuldade está justamente em se inscrever na realidade do mundo de forma que a arte não o torne mais falso do que ele é.

Tradução: Ivair Reinaldim

(com a perspicaz colaboração de Inês de Araújo)

Revisão técnica: Jacinto Lageira

NOTAS

- 1 S’inscrire en faux. Ensaio originalmente destinado à revista *Parachutes*, n. 115, 2004, mas só publicado em: Jacinto Lageira. *La déréalisation du monde: réalité et fiction en conflit*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2010: 67-81.
- 2 Em referência à estátua de pedra da ópera Don Giovanni, de Mozart. (NT)
- 3 Declaração de Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Barneth Newman publicada em 1943 no *The New York Times*.

Gottlieb, Adolph; Rothko, Mark; Newman, Barneth. In Harrison, Charles; Wood, Paul (eds). *Art en théorie, 1900-1990: une anthology*. Paris: Hazan, 1997: 623.

4 Charles Reznikoff, *Holocauste* (1975), trad. J.-P. Auxéméry. Paris: Prétexte, 2007.

5 Duas abordagens diferentes, mas complementares: Pierre Bourdieu (dir.). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965). Paris: Minuit, 1989; Philippe Dubois. *L’Acte photographique*. Paris: Nathan, 1990 [*O Ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1994].

6 Cf.: Jean-Paul Sartre. *L’Existentialisme est un humanisme* (1945). Paris: Gallimard, Folio Essais, 1996: 31. [O existencialismo é um humanismo. In J-P Sartre. São Paulo, Abril Cultural, 1973. Os Pensadores.]

7 Jean-Paul Sartre. *L’Imaginaire* (1940). Paris: Folio Essais, 2005: 361-373 (Conclusion – II, L’oeuvre d’art). [*O imaginário: psicologia, fenomenologia da imaginação*. São Paulo: Ática, 1996.]

8 Karl-Heinz Bohrer. *Le Présent absolu* (1988-2000). Trad. Olivier Mannoni. Paris: Éd. de la Maison des Sciences de l’Homme, Paris, 2000. Cf. sobretudo o capítulo I, Romantisme allemand et Révolution française. Une possibilité de donner une image esthétique de l’événement historique, e o capítulo 5, Philosophie de l’art ou théorie esthétique. Le problème de la référence universaliste.

9 Rainer Rochlitz. Art contemporain et politique. In *Feu la critique* (1997-2002). Bruxelles: La Lettre volée, 2002: 143-155.

10 Id. *ibid.*: 149.

Jacinto Lageira é crítico de arte e professor de estética na Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, tendo publicado diversos livros e participado em numerosas obras coletivas, bem como em dicionários, enciclopédias, catálogos de coleções e monografias de artistas. Entre suas obras publicadas recentemente destacam-se *L’image du monde dans le corps du texte (dois volumes, La Lettre volée, 2003)*, *L’esthétique traversée: psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l’oeuvre (La Lettre volée, 2007)* e *La déréalisation du monde: réalité et fiction en conflit (Éditions Jacqueline Chambon)*.