

O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20?*

Thierry de Duve

Traçando reflexões sobre a vanguarda, Thierry de Duve a diferencia do vanguardismo e encontra nos Salões do século 19 as condições que levaram à dissolução das convenções artísticas e à proposição de um novo pacto entre artista e público. Para ele, Marcel Duchamp não foi mais do que o mensageiro da novidade: fazer arte com tudo e com qualquer coisa sendo possível e legítimo. Assim, a tarefa da vanguarda permanece atual, e uma obra de arte só é contemporânea porque se expõe ao risco de não ser percebida como arte.

Vanguarda, vanguardismo, Marcel Duchamp, história da arte moderna.

Vocês me perdoarão, espero, esquivar-me da questão central do programa desta série de conferências: O que resta do século 20? Mesmo restringindo-a à arte do século 20, seria muito presunçoso pretender respondê-la, sobretudo com nosso mísero recuo. Assim, eu a substituirei por esta: O que resta do século 19 na arte do século 20? Vocês pensarão que eu me subestimo e me refugio em um confortável levantamento de historiador. Nada disso, pois meu título completo é: O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20?, estando o “ou” aí para sugerir que essas duas questões são apenas uma. Ora, a questão “O que fazer da vanguarda?” é uma maneira de se perguntar o que resta da arte do século 20, e ela incomoda todo mundo, cada um aqui bem o sabe. Testemunha esta citação, escolhida quase ao acaso em meio a dezenas que exprimem todas o mesmo problema: “A complexa transição operada entre o modernismo e o pós-modernismo abriu um campo no qual os limites da experimentação artística parecem ter sido alcan-

çados; a transgressão das convenções já não é para nós nada mais do que uma rotina. A partir do momento em que estamos prontos a considerar *qualquer coisa* arte, a inovação não é nem possível nem desejável. Agora que nos distanciamos da cultura modernista e que a vanguarda, com sua tarefa cumprida, deixou a frente da cena, é bom fazer um balanço (...) Deixamos para trás um período de explosão criativa ou de empobrecimento? O modernismo é um sucesso ou um fracasso?”¹

Estas linhas são de Suzi Gablik e datam de 1984. Foram tiradas de seu livro *Has Modernism Failed?*, e, como o livro, me parece, não responde de maneira satisfatória à questão que apresenta, elas realmente não perderam sua atualidade. A pequena frase que me interessa nessa citação é: “A partir do momento em que estamos prontos a considerar *qualquer coisa* arte...”. Surpreende-me que esse “momento” pareça sinalizar para Gablik: “um campo no qual os limites da experimentação artística parecem ter sido

Jay Chiat, *Insight Readymades to everyone*, 1989
Fonte: *Le Cahiers du Mnam* 83, Paris: 2003

alcançados”. Há aí um erro flagrante de argumentação. Se *qualquer coisa* pode ser considerada arte, não se pode de modo algum deduzir que os limites da arte foram alcançados, mas, antes, que a arte é *a priori* sem limites. Acredito que Gablik se deixe levar por esse erro de lógica porque intuiu que isso dá no mesmo. Quando “a transgressão das convenções já não é para nós nada mais do que uma rotina” é porque já não há, realmente, nem convenções, nem transgressão. Quando tudo é permitido, nada mais tem sentido. Quando tudo é arte, todo mundo é artista, e, portanto, ninguém o é, etc. Reconhecemos aqui o perpétuo *lamento*, cantado em conhecida melodia que, sobretudo na França, alimenta regularmente a dita querela da arte contemporânea. Assim, por exemplo, o jornalista Jean-Francis Held, em artigo de algumas décadas atrás, afirma: “Condenados a ir adiante, os melhores [artistas contemporâneos] batem com a cabeça no concreto de uma parede em que já não há porta (...). Seria fácil ironizar. Na verdade, é patético (...). Por que os criadores de hoje seriam mais desprezíveis do que os de ontem? Não é sua falta de talento que os condena à verborragia, é o esgotamento de um percurso terminado.”²

E Held conclui duas coisas: 1. “Estamos condenados, na falta do contemporâneo, ao passado.” 2. “O rei está nu sob seus ouropéis. A única atitude de vanguarda, a partir de agora, é proclamá-lo.” Pois bem, corramos o risco de levar a sério essas duas conclusões: proclamemos que quando podemos fazer arte com qualquer coisa, o rei está nu, pois isso quer efetivamente dizer que qualquer um pode ser artista. E admitamos que estamos condenados ao passado, o que para um historiador da arte não é tão grave – e ainda menos grave se ele

assim concebe seu papel: reinterpretar o passado de modo a mostrar que o futuro, apesar das aparências, permanece completamente aberto. Tudo dependerá da interpretação do fato de o rei estar nu.

O que faz com que o rei esteja nu é, a meu ver, o mesmo que faz com que as duas questões, O que fazer da vanguarda? e O que resta do século 19 na arte do século 20?, sejam apenas uma. Hoje, gostaria de propor a vocês uma resposta para esta última questão; a resposta à primeira ficará mais clara. O que resta do século 19 na arte do século 20 é uma situação que ainda é nossa, e equivale, portanto, ao que resta do século 20 na arte do início do século 21. Chamemos essa situação de *arte em geral*, arte no sentido genérico do termo. A arte em geral é algo totalmente diferente da reunião das práticas artísticas sob o guarda-sol das belas-artes ou das artes plásticas. É algo que não determina apenas que se possa ser artista sendo pintor, poeta, músico, escultor ou cineasta, etc., mas também que se possa ser artista sem ser pintor, nem poeta, nem músico, nem escultor, nem cineasta, etc. Artista em geral. Não deveríamos jamais cessar de nos maravilhar e de nos inquietar. Uma opinião corrente torna as vanguardas do século 20 responsáveis pela invenção da *arte em geral*. Alguns até atribuem o feito unicamente a Marcel Duchamp, sempre ele: ao inventar o ready-made, Duchamp teria criado um novo gênero artístico e um novo personagem, o artista simplesmente. Essa opinião comete o erro de interpretação clássico ao fazer do mensageiro o responsável pela mensagem que traz. Minha palestra de hoje tem o objetivo de corrigir esse erro de interpretação. A arte em geral não substitui os meios tradicionais, como a pintura e a escultura; não se vem juntar aos gêneros tradicionais, como a

paisagem ou o nu; não é um novo estilo que se possa reconhecer por algum traço comum, como os “ismos” abundantes no século 20. A pintura e a escultura, a paisagem e o nu, e todos os “ismos” do século 20 fazem parte, ao contrário, da arte em geral, já que ela nada exclui e inclui, além disso, as práticas recentes – a instalação, a arte conceitual ou a videoarte, assim como outras que ainda não têm nome. De fato, o teor da expressão é o seguinte: fazer arte com tudo e com qualquer coisa é hoje tecnicamente possível e institucionalmente legítimo, como bem percebeu Suzi Gablik. Decerto, nem tudo é arte. *A priori*, porém, qualquer coisa pode sê-lo. A arte em geral é o nome da novidade de que Duchamp foi mensageiro. Esse nome substituiu a denominação genérica “belas-artes”, que corresponde à situação que encarnavam a Academia, a Escola e o sistema das belas-artes antes que sua falência fosse declarada pelas vanguardas históricas. Portanto, qualquer coisa pode ser arte, qualquer um pode ser artista. Para quem essa é uma novidade ruim, para quem é boa? E, antes de mais nada, é tão nova assim essa novidade? Em 1846,

Balzac já colocava na boca de um personagem de *A comédia humana* as palavras “qualquer coisa” e “vanguarda” no sopro de uma mesma frase: “Tudo conspira a nosso favor. Assim, todos os que choram os povos, que gritam pela questão dos proletários e dos salários, que escrevem obras contra os jesuítas, que trabalham pela melhoria de qualquer coisa (...), os comunistas, os humanitários, os filantropos (...), compreendam vocês, todas essas pessoas são nossa vanguarda. Enquanto nós juntamos a pólvora, eles tecem a mecha que a fagulha de uma circunstância acenderá.”³

O tom está dado. É o da retórica revolucionária. Se à de Balzac vocês preferirem a de Victor Hugo, liricamente apegada aos grandes pensadores do iluminismo, eis o que ele diz em *Os miseráveis*, em 1862: “Os enciclopedistas, Diderot à frente, os fisiocratas, Turgot à frente, os filósofos, Voltaire à frente, os utopistas, Rousseau à frente, formam as quatro legiões sagradas. O imenso avanço da humanidade em direção à luz lhes é devido. São as quatro vanguardas do gênero humano indo aos quatro

Gustave Doré
(d'après) 31 de
março: último dia de
recepção das obras
de arte para o salão
de 1866.
Fonte: Le Cahiers du Mnam
83, Paris.



pontos cardeais do progresso, Diderot em direção ao belo, Turgot em direção ao útil, Voltaire em direção ao verdadeiro, Rousseau em direção ao justo.”⁴ Victor Hugo retoma um uso da palavra vanguarda já corrente entre os saint-simonianos. Às “quatro legiões sagradas” do poeta correspondem, em Saint-Simon, os artistas, os sábios e os industriais, encarregados de conduzir a humanidade ao progresso, à liberdade e à felicidade por meio de um projeto de estado socialista centralizado. “Nesse grande empreendimento, os artistas, os homens de imaginação, abrirão a marcha” afirma Saint-Simon em *Da organização social*, de 1825. E continua: “eles tirarão do passado a idade do ouro para com ela enriquecer as gerações futuras; inflamarão o desejo da sociedade pelo crescimento de seu bem-estar, apresentando-lhe o quadro de novas prosperidades, fazendo prever que todos os membros da sociedade logo participarão das alegrias que, até então, foram apanágio de uma classe pouco numerosa; cantarão as maravilhas da civilização e usarão, para atingir seus objetivos, todos os meios das belas-artes, a eloquência, a poesia, a pintura, a música, em uma palavra, eles desenvolverão a parte poética do novo sistema.”⁵

Começamos a perceber, após essas três citações, para quem, na hora certa, o fato de que qualquer um pode ser artista será uma boa nova: para aqueles em benefício de quem os artistas, aguardando que todos o sejam, “desenvolverão a parte poética do novo sistema”. É a eles, à massa numerosa que, em nome dos artistas, Olinde Rodrigues se dirige no diálogo de 1825, não assinado e frequentemente atribuído a Saint-Simon, *L'artiste, le savant et l'industriel*. “Seremos nós, artistas, a vossa vanguarda; a potência das artes é, de fato, a mais imediata e a mais rápida. Temos armas de todo tipo: quando

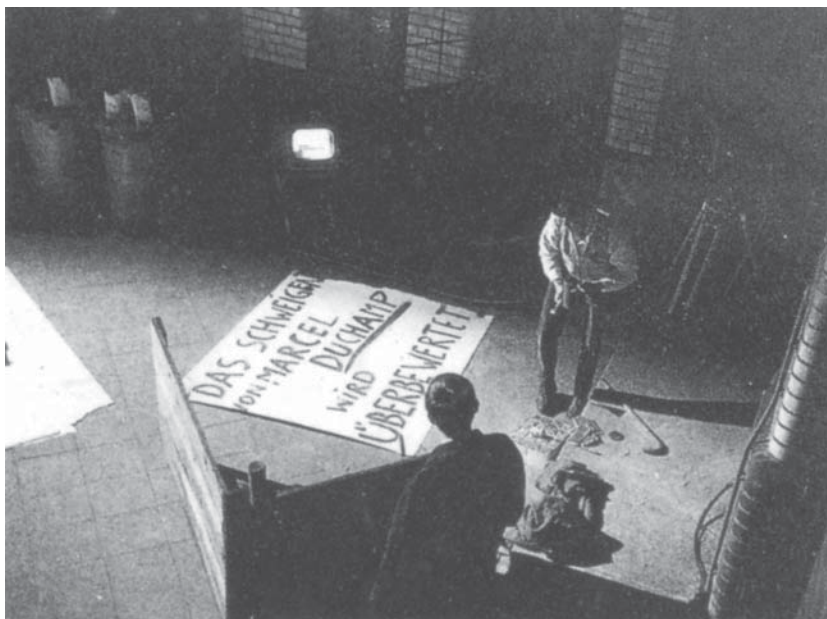
queremos divulgar novas ideias entre os homens, as inscrevemos no mármore ou na tela; as popularizamos através da poesia e do canto (...). Nos endereçamos à imaginação e aos sentimentos do homem: assim, deveremos sempre exercer a ação mais viva e mais decisiva; e, se hoje nosso papel parece nulo ou ao menos muito secundário, é porque faltava às artes o que é essencial a sua energia e a seu sucesso, um impulso comum e uma ideia geral.”⁶

Um impulso comum a todas as artes e uma ideia geral. É uma ideia da arte, no singular? Da arte em geral? Vejamos mais uma citação, essa de Gabriel Désiré Laverdant, discípulo de Charles Fourier, no texto intitulado *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, datado de 1845: “A arte [notem bem, a arte no singular], a expressão da Sociedade, comunica em seu desenvolvimento mais alto as tendências sociais mais avançadas; ela é a precursora e a reveladora. De modo que, para saber se a arte cumpre com dignidade seu papel de iniciadora e se o artista é realmente de vanguarda, devemos saber aonde vai a humanidade e qual é o destino de nossa espécie.”⁷

Talvez vocês suponham compreender agora em que sentido eu quis dizer que a arte em geral é a resposta à pergunta “O que restou do século 19 na arte do século 20?” Respondendo ao chamado da arte, no singular, o que resta – ou deveria dizer restava? – do século 19 na arte do 20 é o programa ideológico revolucionário da vanguarda artística como ponta de lança da humanidade emancipada. Chamemos esse programa de vanguardismo. Ele atribuía aos artistas de vanguarda a tarefa de pavimentar o caminho para essa humanidade cuja criatividade (em termos marxistas: a força de trabalho) se veria um dia desalienada, a ponto de se

poder dizer a respeito de todo homem e de toda mulher sobre a Terra que são artistas. Talvez vocês também adivinhem por que acabo de hesitar entre o presente e o passado. O que restava do século 19 na arte do 20, no sentido recém-definido, não é certamente o que resta da arte do século 20 na aurora do 21, a menos que vocês acreditem que Duchamp, o mensageiro, nos trouxe a boa nova de que somos todos artistas porque nossa criatividade foi enfim liberada. Provavelmente, porém, vocês não acreditam nisso. É mais provável que concordem com Jean-François Held quanto a afirmar que “o rei está nu sob seus ouropéis”. Se também concordam com ele ao dizer que “a única atitude de vanguarda, a partir de agora, é proclamá-lo”, então, o desencantamento em face do programa revolucionário da vanguarda e a desesperança no vanguardismo significam tudo o que lhes resta. E, se pensam que eu compartilho de seu sentimento, não se enganam inteiramente, salvo o aspecto de que nada há de desesperador na atitude de um historiador da arte que concebe sua tarefa como sendo reinterpretar o passado de maneira a mostrar que o futuro perma-

Joseph Beuys, ação,
O silêncio de Marcel de
Duchamp é superestimado,
Düsseldorf, estúdio de
televisão, 1964
Fonte: foto de Manfred Tischer, Le
Cahiers du Mnam 83, Paris



nece inteiramente aberto. E minha interpretação ainda nem começou.

Vamos então iniciar com a pretensão desmedida de Laverdant no último trecho citado. Quando Saint-Simon e os saint-simonianos atribuem desmesurada tarefa política aos artistas ao lhes pedir que deem à sociedade “um impulso comum e uma ideia geral”, Laverdant atribui além disso outra exigência tão desmesurada quanto essa, mas interpretativa, a todos aqueles – incluindo os historiadores de hoje – que queiram explicar, justificar, legitimar a arte que de fato mereceria o título de vanguarda: “saber aonde vai a humanidade e qual é o destino de nossa espécie”. Jean-François Held talvez não se equivoque referindo-se ao esgotamento de um percurso findo, pois o mínimo que podemos dizer é que a humanidade não seguiu a direção anunciada por todos esses belos discursos utópicos. Talvez também não esteja errado ao considerar patética a situação do artista contemporâneo, no caso de ele ser o herdeiro desses discursos – mas em que medida justamente ele o é? na medida em que faz e sempre fez parte da ética do artista não abrir mão do desejo de um mundo melhor. Ele não o é, absolutamente, posto que nenhum artista digno desse nome, mesmo os mais engajados politicamente, trabalha, como parecem indicar as citações que apresentei, sob o dogmático jugo direto de uma ideologia. Os artistas trabalham esteticamente. E suas decisões estéticas devem ser, aliás, o fio condutor das interpretações do historiador – não a embalagem ideológica. Para afirmar “se o artista é realmente de vanguarda” não é necessário saber aonde vai a humanidade nem descobrir qual o destino de nossa espécie. Contentemo-nos em confiar em nosso julgamento estético e naquele consignado na jurisprudência que, no correr do século e meio que nos separa de

Laverdant, atribuiu o epíteto a certos artistas e não a outros. Todos nós sabemos quem são eles. Não penso que a arte de Manet se explique minimamente pelo recurso à retórica de Balzac, de Hugo, dos saint-simonianos e dos fourieristas. Nem, antes de Manet, a arte de Géricault, de Delacroix, de Daumier, de Millet; nem mesmo a de Courbet, apesar da proximidade de Proudhon. E nem mesmo, após Manet, a arte de Seurat e de Pissarro, apesar de suas simpatias anarquistas, isso para não abordar Cézanne ou Matisse. Ora, foram eles que lançaram a vanguarda pictural e impuseram a seus sucessores o dever de levá-los em conta, sob pena de insignificância; eles que, ainda hoje, constituem a genealogia da melhor arte contemporânea. Só a partir do futurismo italiano o discurso vanguardista foi usado para legitimar obras, inicialmente por Marinetti e em seguida pelos historiadores do futurismo que consideraram bom explicar as obras a partir do discurso. Diga-se *en passant* que o fato de as obras futuristas se terem assim deixado explicar denota sua fragilidade. Uma das ironias da história está na condição de um modelo de explicação e legitimação da vanguarda ter sido calcado sobre o movimento futurista, que não produziu grandes obras, um modelo de explicação e de legitimação da vanguarda que numerosos historiadores e críticos de arte projetaram a torto e a direito, de trás para frente e com frequência sobre obras de outro calibre. Também faz parte dessa ironia o ensino da história da arte do século 20 ser ainda tão frequentemente hipotecado por sua dependência em relação à retórica vanguardista. (Vejam que tomo muito cuidado em distinguir vanguarda e vanguardismo. A primeira palavra se aplica às obras, a segunda ao discurso). Ainda que mais ninguém acredite nos dogmas como tais, que são o culto do novo ou a

ligação orgânica de arte e política revolucionária, em praticamente todas as escolas de arte e universidades que conheço, o ensino da história da arte moderna ignora a continuidade em relação aos períodos anteriores, e os professores que o ministram professam valores que vão de encontro aos reconhecidos por seus colegas. Como querem, então, que os estudantes de arte compreendam, sem se tornar cínicos, que a vanguarda é sua tradição, a tradição que devem aprender para a ela se comparar? E como querem vocês que os estudantes que pretendem tornar-se historiadores da arte moderna e, alguns, curadores de museu compreendam que a vanguarda é apenas a continuação da tradição em condições adversas? Não quero minimizar as rupturas, ao contrário. Proclamar arte um vulgar urinol que o artista nem sequer fez com suas mãos é sem dúvida o que se pode imaginar de mais radical em matéria de ruptura com a tradição. Lembrem-se, porém, do que adiantei inicialmente sem explicar: Duchamp é apenas o mensageiro. Seja para o incensar ou maldizer, é um erro de interpretação atribuir ao mensageiro a responsabilidade pelo conteúdo da mensagem. Qual teria sido a mensagem, em substância? Podemos fazer arte com qualquer coisa. E, velado nessa mensagem, o seguinte: qualquer um pode ser artista. Resta interpretá-la. Minhas citações de Balzac, Victor Hugo, Saint-Simon, Laverdant, etc. levam diretamente não a Marcel Duchamp, mas a Joseph Beuys, que, aliás, declarava a respeito de Duchamp: “sou crítico em relação a ele porque, justo no momento em que poderia desenvolver uma teoria sobre a base do trabalho que realizou, ele se calou. Sou eu quem, hoje, desenvolve a teoria que ele poderia ter desenvolvido.”⁸ “Ele fez esse [urinol] entrar no museu e notou que seu deslocamento de um

lugar para outro o transformou em arte; mas não chegou à límpida e simples conclusão de que todo homem é um artista.”¹⁹

Pobre Beuys! maravilhoso Beuys! Ele é, sozinho, a cauda do cometa da vanguarda se consumindo no céu negro do romantismo desencantado, o último dos grandes utópicos, herdeiros do Século das Luzes, sonhando em mudar a sociedade através da arte. Com poucas diferenças de estilo, ele teria podido assinar as citações que fiz de Balzac, Victor Hugo, Saint-Simon e Laverdant, com a ressalva de que todos esses autores são franceses, e Beuys, alemão. Sua própria tradição tem sua fonte na versão germânica da utopia vanguardista, a saber, na interpretação – equivocada, eu deveria dizer – de Kant pelos primeiros românticos: os irmãos Schegel, Schiller, cujas *Cartas sobre a educação estética do homem* prefiguram Beuys quase palavra por palavra, Schelling e, claro, Novalis, o primeiro a declarar que todo homem é artista. Beuys, porém, por maior artista que seja, não entendeu o silêncio de Duchamp. Em sua opinião, “todo homem é artista” significava: todo homem é um artista em potencial porque todo homem é dotado de criatividade, e a criatividade é a faculdade humana por excelência. Para Duchamp, entretanto, isso significava: todo homem pode ser artista porque não há mais ninguém para proibi-lo. A autoridade investida do poder de distinguir arte e ‘qualquer coisa’ evaporou-se. A utopia de Beuys já tinha acontecido, e por isso nunca foi utopia.

Não decidirei por vocês se essa é uma boa nova ou não. Em todo caso, ela assume o teor do que chamo de *a arte em geral*. Permitam-me agora esboçar em largas pinceladas o rascunho de uma explicação histórica de seu aparecimento que não passa nem de longe pelo discurso vanguardista e construí-

la com alguns traços a lápis que são, por assim dizer, seu desenho teórico subjacente. Suzi Gablik coloca-nos uma pulga atrás da orelha quando subentende que a tarefa da vanguarda está completa sob o pretexto de que “para nós, a transgressão das convenções não é nada mais do que rotina”. Não que, igual a ela, eu pense que o papel da vanguarda se tenha esgotado. Não. A vanguarda nada perdeu de sua necessidade histórica, desde que a diferenciemos bem do vanguardismo. E os artistas de hoje que me parecem merecer o epíteto em nada praticam a transgressão das convenções por rotina. Aqueles que mais me interessam vão à raiz social da palavra “convenção”, e é essa palavra, compacta e fechada, de aparência tão convencional, que a história da vanguarda exige desvendar, analisar e desdobrar em todas as suas consequências, para que ela própria seja passível de reinterpretção que lhe faça justiça, ao mesmo tempo revogando a hipoteca do vanguardismo. Não há arte sem convenção. Em qualquer civilização que seja, o ofício dos artistas obedece a convenções: o ofício dos pintores às convenções da pintura, o ofício dos escultores às convenções da escultura, e assim por diante, ofício por ofício, corporação por corporação. Essas convenções são regras técnicas e estéticas que dão corpo ao *savoir-faire* profissional de sua corporação e que os artistas negociam com a parte da sociedade que os sustenta e lhes faz encomendas. Uma tradição artística é estável quando os artistas se submetem de bom grado ao gosto da clientela e quando esta cultiva o respeito ao artista, ou seja, quando as convenções artísticas são o que deve ser toda convenção: um pacto, um acordo assinado tácita ou explicitamente entre duas partes que se conhecem e sabem o que são e o que desejam. A vanguarda nasce – pode nascer, deve nascer – quando essas condições não mais existem.

Isso aconteceu em duas etapas: 1ª – A vanguarda começa quando não se sabe mais a quem a arte se endereça. 2ª – Ela se impõe como única estratégia viável para sobrevivência da tradição quando também já não se sabe quem é legitimamente artista. A primeira etapa é um longo período de incubação que começa por volta do final do século 17 com a criação do Salão e culmina em 1863 com o Salão dos Recusados. A segunda se precipita nos anos que se seguem, se cristaliza em torno da criação, em 1884, do Salão dos Independentes, e revela seu teor em 1917, com o caso Richard Mutt, primeira aparição pública de um ready-made de Duchamp.

Não foi por acaso que a vanguarda pictórica nasceu na França, em meio às querelas do Salão, porque só a França inventou essa curiosa instituição. Emanação da Academia Real de Pintura e de Escultura, fundada em 1648, que gozava – e isso é importante – de um quase monopólio sobre a educação dos artistas e, portanto, sobre seu acesso à profissão, o Salão era, em seus primórdios, mera ocasião de uma exposição em que os membros da Academia mostravam seus trabalhos uns para os outros em espírito de emulação. Logo, porém, foi aberto ao público “ na realidade, desde 1763 – e a partir de então uma verdadeira bomba de efeito retardado foi plantada na paisagem artística francesa. Na sequência, a produção dos artistas vivos, filtrada – isso também é importante – por um júri de pares indicados pela Academia, foi regularmente exposta ao julgamento da multidão, do povo, do recém-chegado. O povo foi ao Salão, aí está a bomba, em número crescente de forma exponencial. Diderot refere 20 mil visitantes no Salão de 1765. Para 1783, a estimativa oscila, segundo as fontes, entre 100 mil e 600 mil. Estima-se em um milhão o número de visitantes de 1831, total que ultrapassa o da popu-

lação inteira de Paris. Desde o início, a mistura de classes sociais era espantosa, e por volta de meados do século 19, quando surge a vanguarda em pintura, o acesso de todos ao Salão, todas as classes misturadas, é fato. “Vi burgueses, operários e mesmo camponeses”, declara Zola. Não há pintor na França que, sabendo que sua carreira depende de seu sucesso no Salão, não seja tomado por esta vertigem angustiante: para quem eu pinto?

Quando os pintores expõem em condições em que tratam indistintamente com todo mundo e qualquer um, o que acontece com as convenções do ofício? Para compreendê-lo, é necessário enfocar a convenção não como regra técnico-estética, mas como pacto. Se os participantes do pacto não são bem definidos, o pacto é incerto e os artistas não são os responsáveis. São responsáveis apenas por não se enganar quanto à época, ou seja, antes de tudo, por compreender que toda convenção pictural quebrada significa um pacto rompido com parte do público e, simultaneamente, demanda de novo pacto endereçado, salvo exceções, a outra parte do público. Todos os pintores têm que lidar com o público heterogêneo do Salão; nenhum, pode-se dizer, agradará a todos ao mesmo tempo; todos pintam com uma multidão anônima de reações imprevisíveis que os observa por sobre os ombros. Vivem as expectativas contraditórias dessa multidão como aspirações estéticas, gostos e preconceitos que lhes chegam dos *outros*, mas eles as vivenciam com os pincéis nas mãos e diante de suas telas. Vivem, portanto esteticamente, com sua sensibilidade e pela mediação dos limites técnicos de seu ofício, a necessidade de firmar pacto com um destinatário indeterminado e dividido por conflitos sociais. Assim, é sob a pressão estética de seus limites técnicos que um artista digno

desse nome aceita uma convenção ou com ela rompe, sendo esse o pacto. Reciprocamente, é sob a pressão contraditória da autoridade do pacto em vigor em um ou outro segmento social e do desejo eventual de outro pacto com outra fração da sociedade que ele aceita ou transgredir esteticamente um limite técnico. Quebrando a convenção (a regra), os artistas de vanguarda provocam no público a tomada de consciência do fato de que a convenção (o pacto) sendo incerta, na prática já está quebrada e deve ser renegociada, caso a caso. Por outro lado, quebrando a convenção (o pacto), os artistas de vanguarda fazem das convenções (regras) de seu ofício o espaço estético da negociação. É assim que o pintor de vanguarda submete o outro, a quem ele endereça sua obra, ao desafio de renegociar as convenções técnico-estéticas do meio, aquiescendo à convenção quebrada ou abandonada, ou seja, estabelecendo novo pacto em torno de um já rompido. Em vez de pedir a seu público que aprove a qualidade de seu quadro dentro das convenções existentes que, em um ou outro momento da história, definem o que deve ser um quadro, o pintor de vanguarda lhe pede que enderece seu julgamento estético às próprias convenções. Que firme um pacto a respeito de outro. Essa demanda não tem outro meio de se expressar além da transgressão, e basta que o júri – encarregado pela Academia de representar a corporação dos pintores junto ao público e designar a esse público a área convencionada em que ele é convidado a expressar sua apreciação – recue diante do teste que lhe é apresentado para que se veja face a face a um dilema que já não se resolve com um julgamento de gosto (este quadro é belo ou feio), mas toma a forma de um tudo ou nada (isto é, ou não é, um quadro; isto é ou isto não é pintura).

Em 1874, Manet submete quatro telas ao Salão; duas são recusadas, sendo uma *Bal masqué à l'Opéra*. Mallarmé toma a defesa de Manet em artigo no qual declara: “Encarregado pelo voto indistinto dos pintores de escolher, entre as pinturas apresentadas numa moldura, quais são verdadeiramente quadros, para os exibir a nossos olhos, o júri só tem a dizer: Isto é um quadro ou eis o que não é absolutamente um quadro.”¹⁰

Mallarmé não ignora que os piores borrões podem pretender o título de quadro se “apresentados em moldura”, e só reconhece ao júri um direito, o de separá-los “daqueles que são verdadeiramente quadros, para os exibir a nossos olhos”. Que, feita a separação, o júri desapareça, se abstenha de todo julgamento de gosto que ultrapasse a assinatura desse pacto elementar e que nos deixe decidir quais dos quadros *verdadeiros* são *bons* quadros. Assim se traça a fronteira nominal entre “isto é um quadro” e “eis o que não é absolutamente um quadro” ou, dito de outra forma, entre a arte da pintura, definida pelo respeito a um número suficiente de convenções técnicas e estéticas que lhe dão seu digno lugar no conjunto plural das belas artes, e todo o resto, a não arte, no singular, o qualquer coisa. Vocês compreenderam? é desse resto, dessa *no man's land* em que são jogados de qualquer jeito os objetos do mundo e os objetos pintados que aos olhos do júri não alcançam nível de quadro *verdadeiro*, que Duchamp vai tirar, mais tarde, seus ready-mades, cuidando para que não respeitem mais nenhuma, estritamente nenhuma, das convenções que lhes teriam permitido ser identificados com a pintura ou mesmo com a escultura. Mas ainda não estamos lá. Mallarmé desenvolve essas reflexões 11 anos depois de *Le Déjeuner sur l'Herbe*, de Manet, ter sido rotulado pelo

júri – “Eis o que não é absolutamente um quadro” – e por ninguém menos do que Napoleão III – “Isto é um quadro” – que, embora não sendo autoridade em matéria artística, era de todo modo imperador dos franceses. De fato, sob sua patronagem foi aberto o famoso Salão dos Recusados de 1863. Os protestos dos artistas excluídos tinham chegado até ele. Tendo outras preocupações além de atuar como árbitro do gosto (mas não perdendo jamais a oportunidade de uma pequena intervenção demagógica), ele lavou suas mãos das querelas da Academia e fez abrir, exatamente em frente ao Salão oficial, um pavilhão em que a multidão deveria lidar com os rejeitados. Conhecemos a sequência: ninguém mais se lembra do Salão de 1863; o Salão dos Recusados, entretanto, ficou nos anais. A glória de Manet cabe a ele mesmo, não à autoridade de Napoleão III, a quem cabe apenas a responsabilidade de ter trazido à luz a nova fórmula paradigmática do julgamento estético liminar: o tudo ou nada que separa a pintura da não arte. Onze anos mais tarde, o protesto de Mallarmé diante da meia recusa de Manet no Salão de 1874 registra a nova fórmula. A partir de então, tudo se acelera. A exposição impressionista no estúdio de Nadar nesse mesmo ano, seguida por outras “alternativas” de exposição oferecidas a uma geração de artistas que recusam simplesmente expor no Salão; o crescimento potencial do que Harrison e Cynthia White chamaram de sistema marchand-crítico de arte;¹¹ o descontentamento crescente dos artistas em relação ao júri do Salão cada vez mais obstinado em seu rigor; o fiasco completo do último Salão realizado sob os auspícios da Academie des Beaux-Arts em 1880; a retirada, em 1881, da autoridade do Estado na organização do Salão e a substituição da Academia pela Société des Artistes Français,

tudo isso levou os artistas excluídos do Salão de 1884, exasperados pelo poder discricionário do júri, a se unir contra a dita Sociedade, a organizar seu próprio Salão dos Independentes em abril e, finalmente, a fundar a Société des Artistes Indépendents em junho, à qual qualquer um se podia juntar sem ter que passar pela seleção de um júri. Cristaliza-se nesse momento a segunda etapa que mencionei, aquela em que a vanguarda se impõe como única estratégia viável para a sobrevivência da tradição. Não só não sabemos mais a quem a arte se endereça, como também não sabemos mais quem é e quem não é legitimamente artista. A autoridade capaz de dizê-lo desmoronou.

Chega enfim o mensageiro. Em 1917, um artista francês instalado há dois anos em Nova York, mais célebre lá do que em seu país, por ter mostrado no “Armory Show” de 1913 um quadro de fatura cubista que seus amigos do comitê de montagem da sala cubista no Salão dos Independentes de 1912 haviam recusado por ter sido nomeado de modo ridículo com um título julgado herético, *Nu descendo uma escada*, apresentou discretamente, sob o pseudônimo de Richard Mutt, um vulgar urinol para homens ao comitê de montagem do Primeiro Salão da Society of Independent Artists, comitê do qual, aliás, era presidente. É necessário dizer que a Society of Independent Artists, criada seis meses antes, por instigação desse mesmo artista francês – para não nomear Marcel Duchamp –, calçou seus estatutos nos da Société des Artistes Indépendents francesa. O mesmo lema de Paris foi adotado em Nova York: *No jury, no prizes* (Sem recompensa ou júri). O comitê de montagem não tinha, portanto, nenhum direito de censura e não era convidado a exercer seu julgamento estético. Qualquer um que tivesse feito

sua carteira de membro da Society (pela módica quantia de seis dólares) detinha o direito de expor duas obras em seu Salão, direito que o misterioso Richard Mutt usou – ou do qual abusou – para submeter à aprovação do público de Nova York algo que convenção alguma jamais havia preparado para receber o digno estatuto de obra de arte: um urinol! Um obsceno urinol que, apesar de novo e de nunca ter sido usado, cheirava simbolicamente a urina e que, apesar de intitulado *Fountain*, devidamente assinado e datado como são as obras de arte, arvorava sem vergonha suas origens sociais: algo vulgar tirado de não importa o quê. A coisa foi escamoteada antes da abertura do Salão, e o público da cidade não teve que julgá-la, o que não a impediu de adquirir, nos livros de história da arte, o estatuto de ícone exemplar da não arte, paramentada de todos os prestígios negadores do discurso vanguardista. Em outros termos, tomamos o mensageiro como autor da mensagem, a não arte se tornando por longo tempo o nome negativo da arte em geral.

Espero ter conseguido, ao menos em parte, corrigir esse erro e fazê-los perceberem que a arte em geral – dito de outra maneira, a possibilidade de fazer arte com qualquer coisa – é a resposta à questão “O que resta do século 19 na arte do século 20?” É o mundo da arte pré e não pós-duchampiana que o jogo do ready-made esclarece. Aquilo que como artista Duchamp compreendeu em 1917, Mallarmé como crítico já havia compreendido em 1874. No limite e com um toque de humor, poderíamos dizer que Napoleão III como imperador compreendera em 1863. O júri que aceitou Cabanel ou Baudry no Salão de 1863 e recusou Manet pensaria talvez a respeito da obra dos primeiros “isto é pintura” e do *Déjeuner sur*

l’herbe “isto não é arte, pois nem mesmo é pintura, visto que transgride as convenções essenciais”. *Fountain* é, no fundo, um *Déjeuner sur l’herbe* que transgrediu de uma só vez todas as convenções pictóricas. A mensagem da qual *Fountain* é portadora deveria levar o historiador a voltar no tempo, até ver que a dissolução das convenções artísticas no século 19 se explicava pelas novas condições instauradas pelo Salão há mais de um século. Foi isso que Duchamp revelou ao mundo submetendo ao veredito da multidão um objeto pronto que nenhuma convenção existente permitia classificar *a priori* em tal ou qual arte, nem mesmo como escultura e sobretudo jamais como pintura. *Fountain* demandava um novo pacto em torno e a respeito de todos os pactos rompidos pela vanguarda em pintura, o que Duchamp fez reivindicando o nome genérico de arte.

Também espero ter conseguido, ao menos em parte, fazê-los compreenderem que a resposta à questão “O que resta do século 19 na arte do 20?”, é, igualmente, a resposta à questão “O que fazer da vanguarda?”. O que fazer de fato? Desconectá-la do vanguardismo. Desideologizá-la. Lidar com as obras de vanguarda apenas em seu próprio território e tratar aí o discurso que pretende justificá-las. Resgatar a hipoteca que faz pesar sobre elas a promessa, hoje mais do que traída, dos amanhãs que cantam, bem como esta outra hipoteca – mas isso determinaria longos desdobramentos – que fazem pesar sobre elas a melancolia do desencantamento, a crítica às utopias como última utopia e a dialética negativa. Mostrando, por exemplo, e, seja dito, resumidamente, não em que a utopia de Beuys fracassou e de que modo esse fracasso foi sua grandeza, mas como essa utopia já havia aconteci-

do, razão pela qual jamais foi uma utopia. Beuys supunha que o fato de se poder fazer arte com qualquer coisa revela que todo mundo e qualquer um é artista. Duchamp ensina que o inverso é verdadeiro: quando todo mundo pode ser artista, é tempo de mostrar que se pode fazer arte com qualquer coisa.

O mundo da arte não acusou verdadeiramente a recepção da mensagem de Duchamp antes dos anos 60, quando, nos rastros do neodadá (pop arte, aliás), da minimal art e da arte conceitual, começou a definir-se de modo mais ou menos consciente como pós-duchampiano. Quando o inventor do happening, Allan Kaprow, declarou em 1958 “Os jovens artistas de hoje já não precisam dizer ‘sou pintor’ ou ‘poeta’ ou ‘dançarino’. Eles são simplesmente ‘artistas’”,¹² o pacto reivindicado por *Fountain* foi firmado, a nova situação se efetivou, e o dispositivo da *arte em geral* substituiu, de uma vez por todas, o velho sistema das belas-artes. Não por acaso, é também desses anos que data o embaraço do mundo da arte em relação à noção de vanguarda e que se insinuou, neste mundo desorientado, a opinião expressa por Suzy Gablik segundo a qual a tarefa da vanguarda se completou. Essa opinião resulta da confusão entre vanguarda e vanguardismo, alimentada sistematicamente, é necessário dizê-lo, por alguns intelectuais eminentes que não nomearei e por jornalistas apressados, como Jean-François Held, que, na França, relançam, periodicamente, essa velha história que é a querela da arte contemporânea. Essa opinião, contudo, é falsa, pois as duas condições que tornaram necessário o surgimento da vanguarda permanecem presentes: não sabemos a quem a arte se endereça; e também não sabemos quem é legitimamente artista. Ou, melhor, não deveríamos sabê-lo. Quando acreditamos saber, é porque definimos a arte contempo-

rânea de modo sociológico, circular e puramente convencional, como produto de um pacto que se realiza no “meio da arte contemporânea” e em nenhum outro lugar, e então, podemos nos contentar em acusar os artistas e seu público de praticar o delito de iniciados. Quando, ao contrário, admitimos não saber o que é a arte, porque qualquer coisa pode sê-lo e qualquer um pode julgá-la, compreendemos que o pacto reclamado por *Fountain* pode ter sido assinado, mas cabe a cada um ratificá-lo. É por isso que a única definição de arte contemporânea suscetível de mostrar que o futuro permanece totalmente aberto me parece ser esta: uma obra de arte só será contemporânea enquanto permanecer exposta ao risco de não ser percebida como arte.¹³ É essa a própria definição de obra de vanguarda – de Manet a Duchamp.

Tradução: Ana Cavalcanti e Maria Luisa Tavora

Revisão técnica: Glória Ferreira

Publicado originalmente em *Les Cahiers du Musée National de l'Art Moderne*, 83, printemps 2003.

Thierry de Duve, historiador e filósofo da arte, é autor de uma dezena de livros sobre arte e estética da modernidade. Professor convidado em várias universidades americanas e europeias, foi curador da exposição Voici – 100 ans d'art contemporain (Palais de Beaux-Arts de Bruxelas, 2000) e da participação belga na Bienal de Veneza, 2003. Trabalha atualmente em *Archéologie du modernisme en peinture* e num volume de ensaios estéticos.

Notas

* Este texto foi apresentado numa conferência no Centre Georges Pompidou no dia 6 de novembro de 2002, como parte do ciclo “O que resta do século 20?” organizado por Marianne Alphant e Jean-Pierre Ciqui para *Revue parlées*. Agradeço-lhes a oportunidade de apresentar reflexões já antigas de maneira sintética, que espero ser apropriada às questões de hoje. [N.A.]

- 1 Suzy Gablik. *Has Modernism Failed?* Londres: Thames & Hudson, 1984:11
- 2 Jean-François Held. "Les impostures de la modernité" [Dossier], *L'Événement du jeudi*, 18-24 junho 1992:76.
- 3 Honoré de Balzac. *La Comédie Humaine* In *Oeuvres Complètes*. Paris: Club de l'Honnête Homme, 1956, t. XI:561.
- 4 Victor Hugo. *Les Misérables* [1862]. Citado em *Trésor de la langue française*, Paris: Éditions du CNRS, 1974, vol. III:1.056.
- 5 *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*. Aalen: Otto Zeller, 1963, vol.X:137.
- 6 Olinde Rodrigues. L'artiste, le savant et l'industriel. *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*. Paris: Galerie des Bossange Père, 1825; retomado em *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, op.cit., vol. X:210-211.
- 7 Gabriel Désiré Laverdant. *De la mission de l'art et du rôle des artistes, Salon de 1845*. Paris: Aux Bureaux de la Phalange, 1845:4.
- 8 Joseph Beuys. "Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel", *Canal*, n.58-59, hiver 1984-1985:7.
- 9 Joseph Beuys. "Entretien avec Imeline Lebeer", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n.4, 1980:179.
- 10 Stéphane Marlarmé. "Le jury de peinture pour 1874 et Manet", *La Renaissance*, 12 de abril de 1874; citada em Pierre Courthion (ed.). *Manet raconté par lui-même et par ses amis*. Genève: P. Cailler, 1953, t. I:168.
- 11 Harrison e Cynthia White. *La Carrière des peintres au XIXe siècle*. Traduzido por A. Jaccottet. Paris: Flammarion, 1991.
- 12 Allan Kaprow. "L'héritage de Jackson Pollock" (artigo original em *Art News*, vol. 57, n.6, 1958), in *L'art et la vie confondus*, textos reunidos por Jeff Kelley, traduzidos por J. Donguy. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996:39.
- 13 Essa é a definição que dei em 5 de outubro de 2002 no colóquio "A arte contemporânea e sua exposição" organizado no Centre Pompidou por Catherine Perret. Minha palestra, intitulada "Pequena Teoria do Museu (após Duchamp e segundo Broodthaers)", foi publicada nas atas do colóquio.