

A última palavra da arte

GÉRARD MONNIER
da Universidade de Provença

em homenagem a Pierre Charpentrat*

As palavras podem matar, celebrar ou falsificar. Como os homens, as coisas da arte são as vítimas ou os heróis virtuais do nominalismo: o *barroco* reabilitou uma *arte jesuítica* bem suspeita, o "*art-nouveau*" abriu os olhos para a arquitetura de 1900, e o *racionalismo* ou o *funcionalismo*, como quiserem, permite a alguns fustigar a arquitetura dos anos 20.

Charpentrat apontava-o em *Le mirage baroque*, esse ensaio fulgurante de antropologia cultural dos vinte anos do após-guerra.¹ Revelava de que modo uma série toda de atitudes culturais, da prática dos novos turistas à *Modification* de Michel Butor, nutriram-se da relação complexa entre os fatos materiais e o seu comentário. Essa relação do fato artístico com o texto tornou-se a base de toda prática social das coisas da arte, quando não se identificar totalmente a ela. Cadeia

(1) Pierre Charpentrat, *Le mirage baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1967.

(*) Pierre Charpentrat (1922-1977), historiador e esteta francês. Ao término de uma carreira excessivamente breve, deixou uma visão nova da arquitetura contemporânea, um estudo penetrante da arquitetura barroca da Europa Central, e uma reflexão profunda sobre os problemas do barroco.

Bibliografia: *Baroque*, Friburgo, 1964; *L'art baroque*, Paris, 1967; *Le mirage baroque*, Paris, 1967; *Du maître d'ouvrage au maître d'oeuvre*, Paris, 1974; *L'architecture baroque en Italie et en Europe Centrale*, Paris, 1981. Por volta de quarenta ensaios e artigos, nas revistas *Critique*, *Le Mercure de France*, *Annales E. S. C.*, *Traverses*, etc.

contínua de revisões e de correções, ela própria atravessada e modificada incessantemente pelo movimento da história, a relação do fato com o texto, no setor da cultura visual, é por vezes vivida como um ruído de fundo existencial gigantesco, chegando mesmo a eclipsar a própria essência da obra.

Mas, mais além das simplificações que complicam e das luzes que obscurecem, o emaranhado das palavras, mesmo se conseguir baralhar e retardar a visão séria, isto é, ingênua e erudita, entretanto não a proíbe. Charpentrat sublinhava-o com otimismo: o enunciado simplista de uma classificação contraditória — barroco e classicismo — teve como mérito principal e paradoxal produzir uma melhor descoberta da natureza das coisas e da sua relação com a história. E *Le mirage baroque* terminava com um fruto inesperado do “barroco”, a redescoberta exemplar de Poussin, desconhecido já que classificado e rejeitado nos pináculos da hierarquia da arte acadêmica.

As palavras do discurso sobre a arte, quando surpreendidas em flagrante delito de aproximação, tornam-se mais importantes pelo que significam do que pelo que enunciam. Não raras são as formulações esclarecedoras tornadas camuflagem do pensamento aproximativo de satisfeitíssimos diletantes-rascunho, ou mesmo o disfarce de falsificações traiçoeiras. Charpentrat provava, com o júbilo da lucidez, como dizer ou escrever o “barroco” durante os anos 50-60 apresentava todas as possibilidades de dispensar o valor semântico da palavra a todos os ventos da confusão. Mas ele denunciava também, sob a facilidade decorativa da linguagem, a ascensão dissimulada de funções precisas e nada inocentes. A linguagem da crítica de arte, quando não mais designar, ou então mal, suporta muito tempo significações úteis a todos os fins. Dizer assim Barthes barroco era “maneira de amarrá-lo traiçoeiramente às margens conhecidas”.² A linguagem serve então para conjurar a novidade e proibi-la: a linguagem pode manter a ordem.

No conjunto dos instrumentos de representação em ação do pensamento contemporâneo, é expressivo constatar o lugar da linguagem formada pela crítica das artes plásticas e da arquitetura. Os exemplos fervilham: uma montagem de teatro qualquer é *hiper-realista*, o *funcionalismo* tornou-se a unidade universal de medida, e a oposição *barroco/clássico* inspira uma interpretação diferenciada da tecnologia.³

As próprias veredas pelas quais a linguagem da arte conseguiu constituir-se enquanto utensílio corrente da ideologia têm um sentido.

(2) *Ibid.*, p. 125.

(3) Cf. Jean Bavorillard, “Crash”, *Traverses*, n.º 4, 1976, p. 24-29.

Historicamente a linguagem da arte é, desde a instituição das academias artísticas, um meio disponível para reduzir a arte, enquanto atividade e produção, a uma simples questão de terminologia. Entre outros usos, uma tal mediação permitiria o exercício do poder monárquico sobre a produção artística. Bernard Teyssèdre mostrou bem como, na pintura francesa dos anos 1670, a expressão nominal do debate entre os partidários do desenho e os do colorido pôde formalizar o jogo complexo de interesses e práticas.⁴ Essas comodidades não desapareceram: ainda há pouco, o grupo *Support-Surface* trazia como bandeira palavras que asseguravam a evidência materialista de um projeto de arte marxista-leninista confuso. Bandeiras mercante — socialmente a linguagem da arte —, sendo o privilégio de uma minúscula elite de conhecedores, confere aos que a empregam o brevê de homens de cultura. Para aqueles, a autoridade na vida social pode exercer-se até mesmo em situações não artísticas, pela qualidade que confere a raridade da linguagem. A última palavra da arte é amplificar a função de ostentação elitista da arte, no sentido de Veblen.⁵ As palavras tendem a garantir não o julgamento, mas a qualidade de juiz capaz de manejar a linguagem da arte.

As palavras da arte tendem assim a constituir-se em privilégio social por herança ou aquisição. E como as artes plásticas de hoje, ainda que freqüentemente suas funções de celebração e comunicação tenham deixado de ser imediatamente verificáveis, continuam sendo o objeto de uma intensa reivindicação individual ou coletiva, da mesma forma as palavras da arte são ainda mais procuradas graças à sua aptidão para criar uma diferenciação positiva, dado que se situam no mais das vezes aquém de qualquer verificação de sua pertinência.

Arrisquemos este paralelo: as palavras da arte estão para a própria arte como o vocabulário militar está para o exército. No momento em que a instituição militar não ostenta mais função direta, evidente e palpável em nossas sociedades, como, talvez, a instituição artística, medram e funcionam as metáforas da linguagem estratégica e tática nos setores onde a ação — política, sindical, econômica ou esportiva — possuir um caráter conflitual qualquer. Assim estão as palavras da arte para as opiniões do crítico, quando conseguirem transferir uma técnica do discurso estético, da arte, onde ela não mais funciona, para a arquitetura, por exemplo, que é tudo, de início, menos uma

(4) Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1957.

(5) Cf. Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisirs*, Paris, 1970.

empreitada estética. Alimentando dessa forma a temática obscura e inesgotável de uma "qualidade arquitetônica", acham-se assim fortalecidos o estatuto elitista do crítico, o que seria quase nada, mas também e sobretudo o estatuto social do trabalho de arquitetura e o dos próprios arquitetos, já um bocado estremecidos pela massificação e economicidade da prática arquitetônica dos nossos dias.⁶ Com os termos da crítica de arte, o discurso sobre a arquitetura tende a privilegiar um estudo formalista ligado à experiência estética das artes visuais. Marcel Cornu mostrou o embaraço em que se encontra uma tal crítica incapaz de tratar a especificidade e o vínculo histórico e social do trabalho de arquitetura atual.⁷ É exatamente nesta direção que as palavras da arte encontram-se de maneira mais nítida em posição falsa. Assim, o trabalho de Niemeyer em Constantina, onde termina hoje a construção da universidade, pode ser o objeto, segundo os critérios correntes da crítica arquitetônica francesa, de um comentário negativíssimo. Esses volumes simples, gigantescos e de execução rústica, associados através do espaço livre de um átrio, justificariam julgamentos severos, carregados de acusações de purismo primário e de megalomania. Qual seria, então, a legitimidade desse discurso? Comparado à situação espacial das grandes cidades da Argélia contemporânea, à sua deterioração e vetustez, heranças da história, o espaço da universidade de Constantina surge radioso, necessário, medido pelo surgimento das necessidades no esforço de equipamento universitário do país e colocado, não sem grandeza, diante da paisagem dos grandes planaltos, como uma promessa do amanhã. Os limites desta linguagem da arte aparecem hoje ainda de uma outra maneira: os primeiros balanços da aplicação da *assistência arquitetural* mostram resultados limitados, ao menos em parte, porque a linguagem nesta prática não representa o papel de comunicação.⁸ A correção gráfica por um arquiteto de qualquer projeto de construção (na prática casas particulares), com efeito é insuficiente se esta correção não for explicitada no seu funcionamento e finalidades, por outra coisa que não o discurso estético convencional. Se o empreiteiro e o projetista não compreenderem uma modificação do projeto justificada pela invocação de *unidade*, de *harmonia*, de *sobriedade*, os conselhos fornecidos teriam toda possibi-

(6) Cf. Bernard Huet, "Points de vue sur l'enseignement", *Architecture, Mouvement, Continuité (AM)*, n.º 44, 1978, p. 53-59.

(7) Marcel Cornu, "La connaissance de l'architecture piégée par l'idolatrie de l'art", *La Pensée*, n.º 185, 1976, p. 110-119.

(8) Cf. o dossiê recente sobre "o conselho arquitetural", *AMC*, n.º 44, 1978, p. 5-32.

lidade de serem aplicados com um tal desajeitamento que a assistência arquitetural seria a prática burocrática do *non-sens* do raciocínio estético.

O isolamento cultural contemporâneo das artes visuais parece hoje acentuar-se, a julgar pela mediocridade da freqüência de exposições recentes.⁹ Nesse bloqueio chegou o momento de interrogar-se sobre a responsabilidade que revém às veleidades e impotências do discurso, que, fora talvez de uma zonazinha povoada pelas modas universitárias, é indiscutível e simplesmente incapaz de interessar. E além da forma do comentário, trata-se de sublinhar a crise dos sistemas elaborados em vista do estabelecimento do conhecimento dos fatos artísticos. Em pouco mais de uma geração precipitaram-se e acumularam-se rapidamente os restos bem pouco utilizáveis de uma história dos estilos, uma biologia das formas, alguns estudos psicológicos, uma metafísica da arte, ponto de encontro dos deuses desaparecidos, sem contar algumas caixas herméticas onde guardar o imorredouro estudo dramatizado da vida dos artistas. Crise geral do pensamento sistemático, engalfinhado a empurrar uma arrumação de quitandeiro no complexo e no plural. Crise particular do discurso especializado, como Georges Kubler o denuncia, quando rejeita ao longe os iconógrafos que “ligam às coisas a significações esqueléticas” e os morfologistas “que as afogam num mar de termos abstratos e conceitos ainda mais sem sentido do que pouco empregados”.¹⁰

Qual a saída, hoje, para esses discursos aproximativos ou terroristas, ou ambos? Os fatos começam a responder: uma “crítica visual” constitui-se e opera; o estudo histórico aprofunda-se.

A aplicação da crítica visual, pelo filme ou pelo programa televisionado, chama de início a atenção. Assim, o filme *Painters Painting*, cuja capacidade de informação é considerável, pois essa antologia de entrevistas de pintores americanos desvenda de uma só vez atitudes e significações que o comentário escrito ignorava e igualmente o humor de Rauschenberg. Para a arquitetura, um filme como o que Alain Tanner consagrou à cidade de Chandigarh, ultrapassa largamente o poder explicativo e crítico de um texto corriqueiro. De maneira mais geral, a exploração visual (em numerosos filmes) de edifícios ou locais selecionados, e sua associação à construção semântica do filme, pos-

(9) Cf. André Fermigier, que cita os números de visitantes das exposições *Marcel Duchamp* (90 000) e *Paris—New York* (130 000), in “Un musée qui se cherche”, *Le Monde*, 5 de janeiro de 1978, p. 11.

(10) Georg Kubler, *Formes du temps*, Paris, 1973, p. 177.

suem muitas vezes a função de uma crítica ativa. Esta pode, assim, levar a mostrar a face escondida de um espaço arquitetônico célebre, como tal metamorfose de Veneza em *Le terroriste*. E nós não tomamos sempre cuidado, mas a utilização semântica incessante de imagens arquitetônicas, fixas ou móveis, na construção da informação de jornais falados, ultrapassa a função simples de localização do acontecimento; já que a aparição dessas imagens depende de uma informação, é um pouco do sentido dessa informação que se impõe à forma arquitetônica no caso: sem dúvida, nunca as fachadas neoclássicas foram tão firmemente associadas à representação do poder judiciário.

No domínio das artes plásticas, um programa televisionado consagrado ao pintor Jean Hélion sublinha a possível renovação, se ele próprio não demonstrar a sua necessidade.¹¹ A confrontação dos quadros, dos propósitos do pintor e da intervenção dos críticos põe em destaque nesse programa os bloqueios do discurso tradicional sobre a arte. Seja qual for a sinceridade do pintor e dos críticos, não se trata disso aqui; ao que parece, a confrontação dos três termos não cessou, de sublinhar a fraca pertinência dos elementos do discurso com as telas, ao ponto de constranger os críticos. Se essas práticas da televisão puderem conduzir os interessados a análises mais claras e mais explícitas, liberando-as ainda mais do texto impresso, poderiam também coagi-los a maior responsabilidade pessoal. A crítica televisionada talvez não permitisse mais os conflitos dogmáticos do após-guerra, não autorizasse a defesa de uma arte realista de esquerda ao preço da condenação da herança dos impressionistas e proibisse, evidentemente, o uso dos pseudônimos.¹² Não mais teria batalha da arte informal podido tomar a forma de um conflito puro de cronistas italianos. Nesse sentido, muitos programas televisionados sobre as coisas da arte aparecem ricos de significações práticas, como quando patenteando as relações da arte e do mercado; e deve-se ponderar a importância social da difusão pela televisão, já que é muitas vezes a ocasião de ajuste para os críticos de televisão, que nas colunas da imprensa cotidiana ou especializada, prolongam e amplificam o alcance desses programas.

O programa televisionado consagrado às artes renova, enfim, de um lado, a natureza da distância entre as obras, de outro, a sua

(11) Programa de Pierre-André Boutang, televisão francesa, canal 3, 16 de abril de 1978.

(12) Cf. a comunicação de Alain Giry, "La nouvelle abstraction vue par la critique de *L'Humanité*, 1945-1952", in *Actes du Colloque sur L'Art des Années 1944-1950*, Saint-Etienne, 17 a 20 de novembro de 1976 (deve surgir nas edições do CIEREC, Universidade de Saint-Etienne).

reprodução e interpretação. A forma da comunicação é caracterizada ao mesmo tempo pelo seu caráter maciço e único. Apenas um programa de televisão pode alcançar ao menos tantos telespectadores quanto os visitantes, num período de vários meses, de uma exposição qualquer, por mais importante que seja. E a informação, desaparecendo com a última imagem, institui outras relações que não as reproduções do "Museu imaginário" com a obra original. A existência breve e praticamente única do programa, aproxima as coisas das artes plásticas às formas cinematográficas: a especificidade da relação à comunicação restaura a noção de raridade da posse da própria obra.

Essas novas práticas, que vão desenvolver-se por ocasião da descentralização inevitável da produção e da difusão da televisão, podem derivar em direção do espetacular e do insignificante. Esse risco, entretanto, só é real na hipótese de uma ausência de confronto com o conhecimento científico das coisas da arte na história. Onde a urgência, percebida ainda fracamente nas instituições da pesquisa histórica, do progresso do trabalho histórico sobre a arte, seu aprofundamento deixa ainda zonas não amanhadas em demasia, especialmente a arte contemporânea, *terra incógnita*, ainda pouquíssimo desbravada, enquanto desaparecem as testemunhas e dispersam-se os testemunhos. As novas práticas da comunicação sobre a arte, não somente pela televisão, mas também pelas grandes exposições organizadas pelos museus, podem conduzir a uma concepção leviana da cultura, como entretenimento ocioso e oportunidade vaga de celebração. A arte e a comunicação sobre a arte não vão ser mais nada senão um meio de integração social, se não se encontrarem sem descanso confrontadas a um progresso do conhecimento e da compreensão crítica. A exposição recente do Centenário do Impressionismo (Paris — Grand Palais, 1974), orientando-se para uma comemoração bem convencional, era típica: ignorava de modo soberbo qualquer hipótese de reflexão crítica sobre esse momento da história da pintura.

As condições objetivas de uma atitude nova para com as coisas visuais, para com as formas, artísticas ou não, ajuntam-se hoje. Depois do reino das palavras sobre as coisas e as formas, o comentário visual pode inaugurar um momento novo na história das nossas relações com as formas. "O ver precede a palavra": John Berger viu a importância do lance, que só mesmo a publicidade visual explora realmente.¹³ Destacando, não sem insolência, as implicações políticas do discurso "europeu" sobre o barroco no momento justo em que se elabora a

(13) John Berger, *Voir le voir*, Paris, 1976.

construção européia em torno da Alemanha Ocidental, Charpentrat abria o caminho: a arte e a consciência da arte, reconvertidos em instrumentos políticos de uma oligarquia, são vividos com freqüência, enquanto obstáculo a todo processo em direção a uma real cultura democrática. Ora, os meios hoje existem para renovar fundamentalmente o funcionamento social do comentário sobre a arte e para aprofundar o seu estudo histórico. A arte e sua história podem contribuir para mudar profundamente a consciência histórica de um povo: os burgueses triunfantes do século XIX tinham-na compreendido bem. Uma nova etapa é possível. Mas as celebrações comprazem os devotos.

Tradução de Luiz Carlos Dantas e Jorge Sidney Coli Jr.