



para Kippy Stroud

Jean Clair, diretor do Museu Picasso em Paris, e em tempos recentes, crítico feroz da *art contemporain*, foi durante os anos setenta um importante intérprete da obra de Marcel Duchamp. Ele organizou a grande retrospectiva de Duchamp em 1975 – a exposição inaugural no Centre Pompidou – e escreveu o *catalogue raisonné* da sua obra. Mas surpreendentemente, a despeito desse envolvimento inicial, ele passou a considerar esse artista, em larga medida, responsável pelo que considera “a condição deplorável da arte contemporânea”. Recentemente, reuniu seus escritos sobre Duchamp sob o título *Marcel Duchamp et la fin de l'art*¹ e fica claro no ensaio denunciatório “The Muses Decomposed”² que ele identifica intimamente *la fin del'art* com o que aí descreve como a arte *fin de siècle* do século vinte. Marcada, como observa Jean Clair, pela ascendência de uma “nova categoria estética” composta de “repugnância, abjeção, horror e repulsa/ nojo”. Repulsa é “um traço comum, uma semelhança de família” da arte produzida hoje “não só na América e na Europa, mas ainda nos países da Europa central que recentemente se abriram à modernidade ocidental”. A língua francesa, contudo, permite um jogo de palavras entre *goût* (gosto) e *degoût* (repulsa/ nojo) de que não dispomos no inglês, já que aí não encontramos nenhum nexo de morfemas em *taste* e *disgust*. Isso nos permite parafrasear a visão do fim da arte (*la fin de l'art*) de Jean Clair como o fim do gosto – um estado de coisas em que o repulso passa a tomar a posição antes ocupada pelo gosto. De fato, como percebe Jean Clair, isso expressa o triste declínio da arte através dos últimos séculos: “Do gosto... nós passamos ao repulso/ nojo”.

É bem verdade que o gosto, como conceito normativo, foi a categoria reguladora do século dezoito, quando a disciplina da Estética era dominante. O gosto era essencialmente conectado com o conceito de prazer, e o próprio prazer era entendido como uma sensação subordinada a graus de refinamento. Havia padrões do gosto e, com efeito, um *curriculum* de educação estética. O gosto não era meramente a preferência desta ou daquela pessoa diante das mesmas coisas, mas o que qualquer pessoa, indistintamente, deveria preferir. Ora, o que as pessoas realmente preferem varia de indivíduo para indivíduo, mas o que elas *devem* preferir é idealmente uma questão de consenso universal. Essa era a posição de Kant em sua notável *Crítica do Juízo*, a obra que coroa a estética do Iluminismo. Kant argumentava que o juízo de que algo é belo não equivale a prejulgar que todos os demais pensarão a mesma

1. CLAIR, Jean. *Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Paris: Galimard, 2000.

2. Apresentado na Conferência Nexus, em Tilberg, Países Baixos, em 21 de maio de 2000.

coisa, mas simplesmente asserir que todos *devem* julgar assim. Há, portanto, um grau de paridade lógica entre o juízo estético e o juízo moral, uma vez que o primeiro também acarreta a universalização como condição de sua validade.

O repulsivo, curiosamente, foi considerado por Kant como modalidade da feiúra refratário ao tipo de prazer que até mesmo as coisas menos aprazíveis como “fúrias, doenças e devastações da guerra” são capazes de suscitar quando representadas como belas por obras de arte. “Aquilo que suscita repulsa/ asco[Ekel]”, diz Kant, “não pode ser representado em conformidade com a natureza sem destruir todo o prazer estético”³. A representação de uma coisa ou substância repulsiva tem sobre nós o mesmo efeito que a apresentação da própria coisa ou substância repulsiva teria. Visto que o propósito da arte deve ser a produção de prazer (o que Duchamp mais tarde descreveria como “prazer retiniano”) no espectador, somente o mais perverso dos artistas se disporia a representar o repulsivo, o qual não pode “em conformidade com a natureza” suscitar prazer em espectadores normais.

Certamente, há os que extraem um prazer perverso ao experimentar o que normalmente se considera repugnante: aqueles que têm, podemos assim dizer, “gostos especiais”. Contudo, os artistas que Jean Clair tem em mente não teriam esse público especial em vista. O seu objetivo é precisamente causar através de sua arte sensações que, na frase de Kant, “nós resistimos com toda nossa força”. Kant não poderia senão considerar isso, como efetivamente Jean Clair o faz, como a perversão da arte. Seria irrelevante para os artistas em questão que o gosto pelo repulsivo fosse normalizado. É essencial para seus objetivos que o repulsivo permaneça sendo repulsivo, e não que o público aprenda a sentir prazer nele ou considerá-lo sob algum aspecto belo. É difícil saber que tipo de arte Kant tinha em mente ao tomar obras como repulsivas, sobretudo porque é difícil imaginar algum exemplo real com o qual se deparasse.

Eu vi algumas esculturas do período gótico tardio, em que uma figura que parece atraente e vigorosa quando vista de frente, é exibida em estado de decomposição quando vista de trás: o corpo é mostrado assim como estaria se estivesse se decompondo no túmulo⁴. Essas ‘visões’ certamente explicam porque efetivamente enterramos os mortos. A intenção é que sejam vistas como repugnantes por espectadores normais, e não cabe a questão da intenção oblíqua de exhibir a decadência física por meio da habilidade de um escultor de pedra de Nüremberg. Simplesmente não se trata de proporcionar prazer ao espectador, mas antes produzir repulsa, e ao fazê-lo, atuar como uma *vanitas*⁵ lembrando-nos através dessa apresentação que a carne é corruptível e seus prazeres, meras distrações de aspirações mais elevadas, qual sejam, atingir a bem-aventurança escapando da condenação eterna.

Exibir o corpo humano como repulsivo é certamente violar o bom gosto, mas os artistas cristãos estavam preparados para pagar esse preço tendo em vista o

3. KANT, Immanuel. *Crítica do Juízo*, § 48.

4. A própria condição de decomposição atribuída às “Musas” hoje, na imagem putrefeita segundo Jean Clair.

5. As pinturas de *vanitas* dos séculos XVI e XVII abjuraram do repulsivo em favor de representações simbólicas como caveiras e candelabros. O esforço era claramente o de estetizar a morte.

que consideravam como supremo fim moral. Há um magnífico texto crítico de Roger Fry sobre a “Madona com Filho” de Mantegna: “A face ressequida, a tez rugosa e macerada do bebê recém nascido... toda a punição, humilhação, esqualidez que se seguiam de ter-se ‘feito carne’ estavam assim marcadas”. Fiz uma vez um comentário sobre essa passagem do seguinte modo: “Deus terá que assumir as particularidades dos gêneros, e sujeitar-se à dor passando pelas agonias redentoras da narrativa cristã: como encarnado ele deve começar tão desamparado como todos nós quando nascemos – famintos, molhados, sujos, confusos, contorcidos de cólica, chorando, balbuciando, babando, e totalmente dependentes”⁶. Ora, com as devidas qualificações, e só raramente no espírito da *vanitas* cristã, os artistas que recorrem ao que Jean Clair estigmatiza como repulsivo hoje, o fazem, sobretudo, no interesse de um propósito moral mais elevado, raramente se preocupam com o repugnante por si mesmo.

O fato da idéia da arte servir a um propósito mais elevado que a produção da beleza não constituir parte de sua explicação, mostra o grau em que mesmo Kant era uma criatura do seu próprio momento cultural. Ele parece inteiramente satisfeito em ter mostrado um paralelo lógico entre o juízo moral e o estético, sem se preocupar muito se, e em que grau a produção da beleza serve a fins morais mais elevados. É como se a beleza fosse seu próprio fim, justificando a prática da arte somente pela sua existência. Kant nunca indaga qual poderia ser o propósito do repulsivo na arte, ou porque o desprezo da beleza não poderia ser um meio de expressão moral. Eu suponho que ele não poderia ter visto as obras que descrevi, pois a iconoclastia que varreu a Europa no século dezesseis talvez tenha lhe roubado os exemplos. Na verdade, Kant só pôde ver tais imagens enquanto decorações. “Podemos adicionar muita coisa a um edifício”, escreve Kant, “que imediatamente comprazeriam o olhar, se não fosse em uma igreja”⁷. O fato de ser uma igreja em Königsberg impõe limites à ornamentação, como se ornamentos fossem inconsistentes com a importância da casa de Deus, e Deus, ele próprio, fosse um minimalista.

Significativamente muita pouca atenção tem sido dada ao repulsivo na história da estética desde Kant até Jean Clair. Isso mostra que por mais sangrenta que a história da Europa tenha sido, particularmente no século vinte, nós ainda permanecemos muito como homens e mulheres do *Iluminismo* em nossas filosofias da arte. A própria estética tem sido considerada como parte do que Santayana designa como a *Tradição Gentil* (*Genteel Tradition*) na qual o repulsivo, considerado indizível (*unmentionable*), não era sequer mencionado, e a arte era logicamente incapaz de ser ofensiva: se ofendesse não era absolutamente arte. Assim a própria arte continuava a conformar-se aos imperativos do *Iluminismo* dedicado à produção da beleza.

O que inicialmente era repulsivo aos espectadores da arte moderna, quando quer que tenha começado, é que ela própria era ofensiva, não que representasse coisas ofensivas. No que diz respeito ao assunto, o Modernismo era

6. DANTO, Arthur. *Beyond the Brillo Box*. Nova Iorque: Farrar Straus and Giroux, 1992, p. 61.

7. KANT, Immanuel. Op. cit., § 16.

bastante conservador: mostrava rostos, paisagens, naturezas mortas e estudos de figuras – a garota na janela ou em pé no jardim – motivos que definiram o cânone das *beaux arts* tão logo a pintura histórica despencou do seu pináculo na hierarquia acadêmica, e os artistas tornaram-se mais dependentes das vendas que de encomendas. Foi em parte devido a isso que os apologistas do modernismo presumiram que, uma vez que a estranheza fosse assimilada, o novo trabalho – Cubista, Fauve ou Futurista - seria, afinal, considerado belo, como se a gratificação do gosto fosse o destino da arte, por mais revolucionários que fossem seus meios.

No “Caminho de Germantes”, Proust escreve sobre o modo como “o inalcançável golfo que separa o que consideravam uma obra prima de Ingres e o que supunham que deveria permanecer para sempre um ‘horror’(a “Olímpia” de Manet, por exemplo) encolheu até que as duas telas parecessem gêmeas”⁸. Assim, é unicamente no contraponto da tese de que o propósito da arte é gratificar o gosto (*goût*) que uma arte visando ao contrário, suscitar repulsa (*degoût*), será considerada estranha a si mesma. Essa tese dificilmente inclui as esculturas de *vanitas*, como há pouco descrevi, cujo interesse não é nos dar prazer, mas lembrar-nos de corrigir nossa conduta antes que seja tarde demais. Encontrar prazer, seja na arte ou em qualquer outra coisa, seria uma distração do nosso dever cristão, e o belo corpo uma armadilha. Ora, isso em parte servia para atenuar o fardo que a atitude típica do *Iluminismo* exigia, incluindo aqui a própria atitude estética. Assim, não menos na prática artística que na filosofia da arte, há uma tradição praticamente ininterrupta, de Baumgarten através de Santayana até os formalistas do grupo Bloomsbury, bem como Roger Fry e Clive Bell, que conecta arte com gosto, beleza com prazer, num conciso pacote conceitual.

Contudo, existem importantes dissidentes. Hegel por exemplo, foi consideravelmente evasivo com relação ao conceito de gosto. “O gosto é dirigido somente à superfície externa em que jogam os sentimentos”, escreveu. E ainda: “O assim chamado ‘bom gosto’ teme os efeitos profundos da arte e silencia quando as exterioridades e os incidentes desaparecem”⁹. Além disso, Hegel considera que a arte, nos seus mais elevados momentos, é parte do que chama *Espírito Absoluto*. A Arte, com efeito, torna-se uma questão do *Espírito Absoluto* quando, independente de outros papéis que possa ter, oferece assim como a religião e a filosofia, “um modo de trazer à mente e expressar o *Divino*, os mais profundos interesses da humanidade e as mais abrangentes verdades do espírito”¹⁰. Parece bastante claro que aquelas esculturas de *vanitas* pertencem à arte considerada desse modo, assim como boa parte da arte à qual Jean Clair dirigiu suas filípicas¹¹ como argumento a seguir. É verdade que para Hegel, a arte é um momento superado do *Espírito Absoluto* e nesse sentido proclama o aclamado fim da arte. Ainda, sua missão no sistema de Hegel é ser dominada pela metafísica. De modo menos enfático – que tem a ver com a evocação do prazer – Hegel concede que a arte continuará a “disseminar suas formas aprazíveis em todas as coisas, desde

8. PROUST, Marcel.
The Germantes Way
(*In Search of Lost*
Time). Nova Iorque:
Modern Library,
1998, p. 575.

9. HEGEL, G.W.F..
Aesthetics. Oxford/
Nova Iorque: Oxford
UP, 1975, p. 34.

10. Idem, p. 10.

11. Lat. *Phillippica*,
discurso violento e
injurioso que lembra
os de Demóstenes
contra Felipe da
Macedônia
[N. da T.].

a indumentária de guerra dos selvagens até o esplendor dos templos com todo seus ricos adornos”¹².

12. HEGEL, G.W.F.
Op. cit., p.03.

O repulsivo naturalmente não constitui uma forma prazerosa. Seria, na verdade, de mau gosto interpor o repugnante com a arte interpretada como prazer. Há um divertido afresco no Tuchlauben em Viena, datando de 1400, que é parte de um ciclo que constitui a primeira pintura secular conhecida na Áustria. É baseado em uma cena da poesia de Neidhart von Reuental (1180-1240), na qual o poeta, vendo as primeiras flores da primavera, cobre-as com seu chapéu e corre em busca de sua donzela para mostrar esta adorável visão. Contudo, ele é observado por um camponês que ergue o chapéu, tira seus calções e deposita um excremento próximo à flor, antes de cobri-lo novamente com o chapéu. Eek! Nós imaginamos poeta e donzela chorando, enquanto todos riem ruidosamente, assim como os seres humanos fazem depois de tudo acabado. Quando a arte desempenhava seu mais elevado papel, contudo, o repulsivo tinha um sentido bem mais profundo que juntar excremento com tulipas numa anedota rude. Considerando que o prazer estético não tinha nada a ver com o caso, o mau gosto não era parte do complexo moral em questão. Só nos aspectos mais frívolos, como gosto gratificante, que o repugnante poderia ter sido excluído, embora eu não lembre nenhuma menção disso nos escritos de Hegel, embora, como veremos, Hegel não vê o repulsivo como um elemento central da arte no seu mais elevado chamado.

A outra exceção ao que se poderia considerar o violáceo crepúsculo do reino do gosto é Nietzsche. Certamente não haveria lugar, no que denominava arte apolínea, para o repulsivo, mas é bastante plausível que o que em nossos momentos apolíneos rejeitamos como repulsivo, poderia, ou mesmo deveria, ter figurado na embriaguez e delírio da arte dionisíaca. O “Bacco” de Eurípedes não mostra alguém dilacerado de membro a membro, nem os seguidores de Eurípedes mergulhando suas mãos em sangue e vísceras. Mas além do transe sexual e da dança/ convulsão selvagem – além do sexo, drogas e *rock-n-roll* – o que é provável surgir, que não o repulsivo ou substâncias proibidas, quando nossas defesas apolíneas caem por terra? O comportamento é muito propenso a ser regressivo quando estamos em tais estados.

Richard Wollheim descreve magnificamente as pinturas de Willem de Kooning da perspectiva da regressão (Willem de Kooning, “Sem título XX”, 1977). As sensações que de Kooning explora são, sob muitas maneiras, o que há de mais fundamental no nosso repertório. São aquelas sensações que nos dão nosso primeiro acesso ao mundo exterior, mas que também, na medida em que se repetem, nos sujeitam para sempre às formas elementares do prazer nas quais nos iniciam. Demonstram ser básicas, tanto na fundamentação do conhecimento humano quanto na formação do desejo humano. Assim de Kooning abarrota suas pinturas com experiências infantis, tais como sugar, mamar, tocar, morder, excretar, agarrar, lambuzar, fungar, enlamear, balbuciar, debater-se, molhar-se, etc. Essas

pinturas contêm uma advertência adicional, elas nos lembram que em suas ocorrências mais originárias essas experiências continham invariavelmente uma ameaça. Carregadas de intensa excitação, elas ameaçam dissolver as frágeis barreiras da mente em que se acham contidas, aniquilando o imaturo e precário *self*¹³.

Esse catálogo nos lembra de como a corporeidade humana é dramatizada pela arte cristã ao tomar a condição infantil como primitiva. É essa condição, que alguém imbuído da teoria psicanalítica do processo primal como Wollheim, vai interpretar como estágio defectivo da consciência humana. O infante é um dionísio, o adulto um apolíneo. Jean Claire exhibe a atitude apolínea quando descreve o artista contemporâneo em termos surpreendentemente consoantes com os sentimentos que de Kooning incorpora em sua arte:

O artista contemporâneo relembra o dependente infante, que ainda incapaz de perceber os limites separando seu corpo do de sua mãe, busca na experiência tátil e olfativa do seu próprio excremento as fronteiras que definem sua identidade, com a elevação da corporeidade bruta ao *status* de obra de arte, assim nós chegaríamos ao círculo completo¹⁴.

O que de fato temos, se consideramos de Kooning, como no mínimo, um artista proto-contemporâneo. Em todo caso é difícil ver como de Kooning pode escapar do que Jean Claire chama a “estética do estrume/ dejetos”. Ele certamente não iria exemplificar facilmente “uma estética do delicado, do refinado e quintessencial que marcou o século dezanove tardio”. Assim a questão é como o domínio do gosto completou o círculo, retornando ao que tinha sido antes do advento da estética do Iluminismo. Ou, nas palavras do próprio Jean Clair “Como chegamos a esse estágio na nossa história, a essa era do repulsivo? Quando tudo isso começou, e que modelos foram usados?”¹⁵.

“Il Catalogo e questo”, como diz Leporello: “Se garimpamos predecessores para essa arte abjeta, repulsiva ou excremental, cujos exemplos se apresentam em número sempre crescente aos nossos olhos, não há escassez nos casos a escolher”. Ele menciona vários artistas de várias estaturas, de Piero Manzoni que apresentou “Merda d’artista” em latas, certamente como uma piada *avant-garde*¹⁶, e Joseph Beuys que usou gordura de animal como material simbólico em sua arte. Teria que ser um indivíduo muito sensível, e ainda um vegetariano, para achar banha – ou feltro, que era a outra marca registrada de Beuys – repulsiva. Para Beuys, esses eram exemplos de alimento e calor humano, requisitos imprescindíveis ao frágil corpo humano, que se tornou motivo de intensa reflexão na condição de privação em que incontáveis seres humanos se encontravam logo após a segunda grande guerra. Beuys afirma que ele próprio foi coberto com gordura e enrolado em feltro por indivíduos tribais curdos, ao ser ferido como aviador na guerra, e pouco a pouco teve a saúde restaurada. O que dificilmente pode ser considerado uma piada de *avant-garde*. É, pelo contrário, uma ampliação criativa do inventário de materiais do artista visando apresentar como arte algo que transmite com certa

13. WOLLHEIM, Richard. *Painting as Art*. Princeton/ Nova Jersey: Princeton UP, 1987, p. 348-349.

14. CLAIRE, Jean. *The Muses Decomposed*. *Manuscrito*, p. 03. [Cf. nota 2 acima].

15. *Idem*, p. 06.

16. Embora eu a considere sob a autoridade de alguém que testemunhou a abertura de uma dessas latas que continha dentro outra lata, também intitulada merda d’artista.

imediatidade o tipo de significado humano universal que o qualifica como subsumido sob o *Espírito Absoluto*. É contudo Marcel Duchamp que Jean Clair considera como “*primus inter pares*”. Duchamp, mais que ninguém, insinuou o repulsivo no repertório artístico contemporâneo quando tentou introduzir um urinol como obra de arte na “Exposição dos Artistas Independentes” em Nova Iorque, 1917. Era inegavelmente um urinol a despeito de ter sido assinado e datado – R. Mutt, 1917, e ter, muito mais que as obras de Manzoni e mesmo Beuys, atingido uma estatura legendária nos anais da arte do século vinte. Mas e como exemplo do repulsivo?

Isso é tão contra-intuitivo para qualquer um, exceto para a idéia que tem Jean Clair do repulsivo contrariando o modo como a maioria de nós pensa no gesto de Duchamp, que podemos compreender como na verdade ele pretendia censurar o próprio mundo da arte por levar a arte tão baixo:

Diretores de museus, curadores de grandes eventos internacionais, críticos de arte em *reviews* e revistas”, escreve Jean Clair “aparte uma ou duas tímidas tentativas de resistência que logo se extinguíram no clima dominante de conformidade, um inteiro *establishment* artístico, de Veneza à Paris, de Berlim à Los Angeles, favorece e aplaude essa englobante (all-engulfing) arte de abjeção¹⁷.

Eu ousaria dizer que Jean Clair contabiliza seus amplamente debatidos ataques a *l'art contemporain* entre as “tímidas tentativas de resistência”. O que quero dizer com isso é que Duchamp tornou possível para os artistas hoje usar materiais “abjetos” para produzir experiências do tipo que Beuys evidentemente acreditava que só poderiam ser desencadeadas pelo uso de gordura e feltro. Contudo, o caso só surge nesse circuito, e não pode oferecer o mínimo apoio ao ataque de Jean Clair à arte, ou à sua interpretação do que Duchamp conseguiu com seu legendário fracasso em subverter a Sociedade dos Artistas Independentes ao enviar um urinol assinado e com título para a exposição de 1917¹⁸. O uso artístico de materiais não convencionais (*non-standard materials*) certamente remonta aos *ready-mades* de 1915-1917 de Duchamp, e embora eu suponha isso como parte da revolução que ele levou a efeito, a distinção entre materiais convencionais e não-convencionais desapareceu do pensamento crítico atual. Do mesmo modo que o conceito de gosto desapareceu da avaliação crítica de obras de arte. Essas duas conquistas (ou desastres segundo Jean Clair) estão interligadas. Duchamp, sozinho, demonstrou que é inteiramente possível algo ser arte sem ter qualquer relação com o gosto, bom ou ruim. Assim ele pôs um fim naquele período do pensamento e da prática estéticos comprometidos, para usar um dos títulos de David Hume, e com o “Padrão do Gosto” (*The Standard of Taste*).

Isso não significa que a era do gosto (*goût*) tenha sido sucedida pela era do mau gosto (*degoût*). Significa antes que a era do gosto tem sido sucedida pela era do sentido, e a questão central não é se algo é de bom ou mau gosto, mas sim o que significa. É verdade que Duchamp tornou possível usar formas e substâncias que realmente induzem ao repulsivo, que agora passou a ser uma opção.

17. CLAIR, Jean. Op. cit., p. 03.

18. Não farei nenhum esforço para especular com Jean Clair sobre a psicopatologia do próprio Duchamp. Assim não me preocupo com uma tal *opuscula* como a fotografia de família da qual Jean Clair fez muito, recortada na forma do urinol que Duchamp usou como Fonte, preparada para o catálogo da exposição da sua obra no Cordier & Ekstron, 1965, e é agora parte da coleção Rhonda Roland Shearer, Nova Iorque. Ela pode revelar muito, Jean Clair sugere, sobre a relação de Duchamp com seus pais. Mas é difícil acreditar que ela tenha tido alguma parte na história subsequente da arte. Eu devo igualmente resistir a especular *ad hominem* sobre o porquê de Jean Clair ver Duchamp como repulsivo.

Mas exercer essa opção é inteiramente uma questão do que o artista pretende transmitir com isso. Poderia ser acrescentado que é uma opção antes que um imperativo, induzir ao tipo de prazer associado à beleza. Isso também pode ser uma escolha dos artistas para os quais o uso da beleza tem um significado. Mas não era uma opção que Duchamp escolheu seguir porque estava engajado com a deposição do gosto como um imperativo artístico. Todavia o mau gosto (*disgust*) é um efeito muito forte associado em algum grau com a obra de Duchamp, por mais inexpressivo que possa ter sido na ocasião.

Essa superação do gosto foi um efeito dos seus *ready-mades* de 1915-1917, destinados a exemplificar a mais radical dissociação entre estética e arte:

Uma questão que quero muito estabelecer é que a escolha desses *ready-mades* nunca foi ditada pelo prazer estético”, escreveu Duchamp, retrospectivamente em 1961. “A escolha era baseada em uma reação de indiferença visual e ao mesmo tempo ausência total de bom ou mau gosto... na verdade, uma completa anestesia¹⁹.

19. Fala proferida no Museum of Modern Art, Nova Iorque, em 19 de outubro de 1961. Reimpresso em SANOUILLET, Michel & SELLER, Salt (Eds.). Nova Iorque: Oxford UP, 1973.

Em 1924, Duchamp deixou claro que encontrar um objeto com nenhuma qualidade estética estava longe de ser fácil, mas sua intenção faz sentido se consideramos seu “Pente” (1916) – um simples pente de metal do tipo usado por proprietários de cachorros para tratar seus bichos de estimação. Ninguém pode ser considerado como tendo bom gosto em matéria desses pentes de metal! Eles exemplificam o princípio do *ready-made* mediante o fato que não há “nenhuma beleza, nenhuma feiúra, nada particularmente estético sobre isso”, e dessa perspectiva um é tão bom quanto o outro. Podemos assim ver quão pouco os mais íntimos asseclas de Duchamp entenderam sua agenda pelo fato de que seu protetor Walter Arensberg, imaginou que a intenção do artista ao enviar o urinol era chamar atenção para sua “forma adorável”, bem como aos paralelos formais entre essas peças de encanamento industrial e a escultura de Constantin Brancusi! Não era absolutamente a intenção de Duchamp ter o urinol subsumido sob a percepção estética, e apreciado como algo, afinal, belo – algo para o qual tínhamos permanecido até então cegos: “Eu joguei o urinol nas suas caras como um desafio, e agora eles o admiram por sua beleza estética”²⁰. Sua beleza, se é que há beleza, não está nem aqui, nem lá. Ele o estava enviando como uma obra de arte, não algo calculado para induzir o que ele descartava como “excitação da retina”²¹.

É também não compreender Duchamp supor que o urinol era uma espécie de cavalo de Tróia estético, como, com efeito, propõe Jean Clair pretendendo insinuar o repulsivo na esfera da arte sob o disfarce de um inconfundível artigo de encanamento. Isso porque, como sabemos, Duchamp era um grande entusiasta do sistema de encanamentos americano. Mas mais importante era seu esforço em conseguir ir além de escopo do gosto na produção e apreciação da arte. Numa entrevista que deu em 1915, Duchamp declarou:

20. Cartas de Duchamp a Hans Richter, 1962. In: Robert Motherwell, *Dada Painters and Poets: An Antology*. Nova Iorque: Wittenborn, 1952.

21. CABANNE, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*, p.68

As capitais do velho mundo têm trabalhado por centenas de anos para encontrar aquilo que constitui o bom gosto, e pode-se dizer que elas alcançaram o zênite desde então. Mas por que as pessoas não entendem quão aborrecido é isso? [...] Se a América compreendesse que a arte da Europa está acabada – morta – e que a América é o país da arte do futuro... Olhe os arranha-céus! A Europa tem algo mais belo que isso para mostrar? Nova Iorque mesmo é uma obra de arte, uma completa obra de arte²².

22. TOMKINS, Calvin. *Duchamp: Uma biografia*. Nova Iorque: Henry Holt, 1996, p.131.

Um aspecto forte do gesto determinado de submeter o urinol era ‘deseuropeizar’ a arte americana – fazer com que os americanos apreciassem suas próprias realizações artísticas. Mas isso significava que os Americanos tinham que ver um artigo de encanamento como arte, mas não necessariamente como belo do modo como obras de arte têm convencionalmente sido vistas. Quando o comitê recusou receber a obra, ele o fez com base em que não era arte. Minha percepção é que eles teriam rejeitado uma pia ou uma banheira, se Duchamp os tivesse enviado. Mas é bem possível que uma das funções de usar um urinol é sua associação com o excitamento infantil vinculado com o ato de expelir. O propósito não é trazer o repulsivo ao lugar da arte, mas deslocar o gosto como critério da arte e usar a associação com necessidades corporais como um meio. A disjunção entre arte e equipamentos da eliminação tem sido um *tropos* estabelecido do pensamento estético francês visto que Theophile Gauthier em seu prefácio à “Mademoiselle de Maupin” que a arte não serve nenhum fim: “tudo que é útil é feio, porque é a expressão de alguma necessidade... o lugar mais usado em uma casa é a latrina”²³.

23. GAUTHIER, Theophile. *Prefácio de Mademoiselles de Maupin*.

É surpreendente como muito do que poderíamos chamar clássicos dos *ready-mades*, em sua identidade pré-transfigurada, estão relacionados como utensílios a várias necessidades humanas – secar garrafas, limpar a neve, tirar o emaranhado do pelo do cachorros etc. O urinol é um *ready-made* especial em virtude de suas associações com o ato de expelir e os gêneros, que tiveram sempre um papel no humor e na arte de Duchamp. A minha impressão é que ao vincular isso à categoria elevada da arte, Duchamp fazia uma piada artilosa, mais sofisticada que do camponês no afresco de Tuchlauben, mas do mesmo gênero. Seu objetivo não era simples travessura, a piada era intelectual demais para isso. Era, como se dizia, para trazer ao nível da consciência o grau em que a estética do gosto tinha definido a essência da arte. Era o momento dos artistas americanos romperem sua dependência conceitual com a Europa, e afirmarem suas verdadeiras realizações como americanos. Seu esforço residia em restabelecer os vínculos entre vida e arte, e isso foi seu legado ao *avant-garde*.

Jean Clair insiste que o papel simbólico do urinol “não é elevar o objeto manufaturado ao *status* de arte, [mas] subscrever a sacralização arcaica dos dejetos humanos e a adoração infantil das próprias fezes”. Isso contudo não significa que o urinol inflectiu/ desviou a direção da arte. Juntamente com os *ready-made*, ele subscreve a tese de que o útil pode ser arte e que a arte pode até se tornar útil ao ser transformada em “*ready-made* invertido”, como por exemplo usar uma pintura

de Rembrandt como tábua de passar. Após Duchamp, poderia-se em princípio fazer arte de qualquer coisa. A era da terebentina e do gosto tinha chegado ao fim. A era de encontrar uma definição de arte para substituir a baseada no prazer estético tinha começado.

Historiadores de arte incluindo o próprio Jean Clair em seu primeiro e mais simpático texto, *Marcel Duchamp: le grand fictive* (1974), concordarão que a forma que o *avant-garde* tomou após a segunda guerra mundial, especialmente na América, devia-se a John Cage, com seu seminário sobre composição na New York School. “Eu tive que fazer algo” escreveu John Cage,

para fazer uma música que consistia apenas em sons, sons livres de juízos sobre o que era ‘musical’ ou não”. Porque a teoria da música convencional é um conjunto de leis referidas exclusivamente a sons ‘musicais’, não tendo nada a dizer sobre o barulho, sobre a não legalidade do barulho. Tendo feito essa música anárquica, nós éramos capazes de incluir mais tarde, na sua execução, os assim chamados sons musicais. Os próximos passos eram sociais, e ainda estavam sendo dados. Precisamos antes de tudo de uma música em que não apenas os sons são sons, mas em que pessoas são só pessoas, não sujeitas a leis estabelecidas por uma delas, mesmo que seja o ‘compositor’ ou o ‘maestro’. Finalmente nós precisamos de uma música que não mais provoque debates de participação do público, porque nela a divisão entre músicos (*performers*) e público não mais existe: uma música feita por todos. O que precisamos é de uma música que não requeira nenhum ensaio²⁴.

24. CAGE, John.
Forword. M: Writings
67-72. Middletown,
Conn: Wesleyan
University Press,
1973.

A emancipação para fins musicais dos sons, fora do âmbito dos sons musicais, que propõe Cage criou a necessidade de redefinição da música. Um esforço paralelo de abrir toda a extensão de movimentos corporais como possíveis candidatos à dança foi levado adiante por Merce Cunningham, Paul Taylor, Yvonne Rainer, e o Judson Dance Group. O grupo de artistas que se identificou como Fluxus no começo dos anos sessenta, foi inspirado por compositores, *performers* e artistas visuais a dissolver completamente as barreiras entre arte e vida. Mas, absolutamente, eles não eram os únicos, por mais singular que fosse seu trabalho. Preencher a lacuna entre arte e vida era um projeto compartilhado por um vasto número de movimentos, unidos pela mesma desconfiança face aos requisitos da alta arte, como seitas de uma nova revelação relativa a qual setor da realidade comum devia ser redimido. A Pop arte recusava-se a apoiar a distinção entre artes plásticas e arte comercial, ou entre alta e baixa arte. Os minimalistas fizeram arte a partir de materiais industriais – compensado, vidro laminado, secções de casas pré-fabricadas. Realistas como George Segal e Claes Oldenberg se estimulavam com o extraordinário que o ordinário pode ser: nada que um artista pudesse fazer carregava significados mais profundos que aqueles invocados por vestimentas diárias, *fast food*, pedaços de carros, sinais de trânsito. Cada um desses esforços visava trazer a arte à realidade, transfigurando, por meio da consciência estética, o que todos já conhecem. Em algum momento do século dezenove, profetas como John Ruskin e William Morris condenaram a vida moderna e apontaram momentos históricos anteriores como um ideal em relação ao qual deveríamos nos empenhar para retornar. Os artistas dos anos cinqüenta e

sessenta eram também profetas reconciliando homens e mulheres com as vidas que eles já levaram e o mundo em que já viveram. Talvez tudo isso fosse a expressão artística do vasto abraço da vida comum após os deslocamentos maciços da segunda grande guerra. O que poderia ser mais significativo que materiais de construção, produtos enlatados, brinquedos de criança – ou ainda cozinhas e banheiros reluzentes – artigos de consumo contra os quais a próxima geração iria se voltar com tanta veemência?

Qualquer que fosse a explicação, havia algo no ar naqueles anos. Embora não houvesse nenhum impacto ao se falar de Duchamp em filosofia, alguma explicação histórica deve ser dada sobre o fato de que os filósofos deixaram do idioma *high-tech* da lógica matemática e, sob a influência de Wittgenstein, aceitaram a linguagem ordinária como perfeitamente adequada à análise filosófica. Nos meus primeiros escritos sobre filosofia da arte – “O mundo da arte” de 1964²⁵ – eu via como tarefa da Estética mostrar e distinguir obras de arte de coisas reais, quando não havia mais nenhuma diferença palpável entre elas, como no caso das “Brillo Box” de Warhol e das embalagens comuns em supermercados e depósitos. Mas aquela questão jamais poderia ter sido imaginada se não houvesse a revolução do *avant-garde* baseada e inspirada em Duchamp. Eu tenho uma satisfação especial em trazer essa questão para o espaço da filosofia nos anos em que, como Jean Clair reconheceu, a *énorme heritage* de Duchamp foi mais vividamente sentida pelos artistas²⁶.

É uma conseqüência dessa herança que qualquer coisa possa ser uma obra de arte, naturalmente abrindo o caminho para o mais repulsivo dos materiais ter um papel artístico na criação de novos significados. Todavia, não era para fazer uso de materiais transgressivos possíveis que o *avant-garde* abraçou a lição de Duchamp, e Jean Clair, independente de suas aversões, era mais que ninguém ciente desta verdade. Nas publicações de 1975, que acabo de citar, ele compilou um admirável catálogo de movimentos pós-guerra que debitam suas agendas a Duchamp: Pop e Fluxus, mas também Nouveaux réaliste, Op Arte, Arte Conceitual, Arte & Linguagem etc. Em todo aquele período de trinta anos, vale observar que a arte abjeta não aparece, embora haja no espírito do jogo de Duchamp, referências eróticas e mesmo excrementais no Fluxus etc. A maioria do que Jean Clair menciona é quase puro em sua intelectualidade, Duchamp era admirado por sua sagacidade e inteligência, ele era sempre considerado como uma espécie de “Monsieur Teste”, com um gosto por piadas sagazes²⁷. Seu estado de ânimo, longe da abjeção, era o deleite/ prazer.

Ora, havia, particularmente nos primeiros anos de 1990, um movimento designado mais pelos curadores do que pelos próprios artistas como *Arte Abjeta*. Dificilmente era tão epidêmica quanto pretende Jean Clair, tampouco central, no sentido de dar forma à arte contemporânea. Mas acabou sendo e, num certo grau realmente existe, e do modo oblíquo como antes indiquei, como inúmeras outras coisas, deve sua possibilidade a Duchamp. Deve-se a ele, mais uma vez,

25. The Artworld. *Journal of Philosophy*, Nova Iorque, v. 61, n. 19, p. 571-584, 1964.

26. CLAIR, Jean. *Marcel Duchamp ou le grand fictif: Essai de Mythanalyse du Grand Verre*. Paris: Galilee, 1974, p. 12.

27. “Le temps semble venu de sustraire Duchamp aux polémiques de l’avant-garde et aux confiscations abusive de telle ou telle de ses factions. Le temps est venu de le confronter aux analyses sereines de l’histoire. Il ne pourrait qu’y gagner” (Ibidem, p. 13). Tomo isso como evidência de que o excremental não tinha se tornado um afeto perceptível na obra de Duchamp antes de 1974, quando Jean Clair escreveu isso. Assim o que explica essa sua emergência?

porque abriu para sempre as fronteiras entre arte e vida, e por conseguinte entre arte e arte abjeta como parte da vida. Contudo, é simplesmente uma questão de peso interpretativo afirmar que os artistas da abjeção derivaram em alguma medida seu conteúdo de Duchamp. É uma característica dos historiadores da arte imaginar que a arte possa ser explicada unicamente pela arte – que se os artistas devem usar excrementos em seus trabalhos, isso tem que ser explicado com referência aos artistas predecessores que assim o fizeram. Mas há explicações na arte que nada tem a ver com a arte precedente. Não há qualquer narrativa interessante que conecte o escatologista Tuchlauben, através de Duchamp, a Chris Offili cujo uso de excremento de elefante provocou a censura da exposição “Sensation” pelo prefeito de Nova Iorque. O apelo à abjeção deve-se a uma política do corpo que emerge nos centros de arte do mundo, na década em que a abjeção passou a ser tematizada. O que se pode dizer que a conexão com Duchamp explica, se é que explicação é aqui o conceito apropriado, é o fato de ter tornado artisticamente legítimo o recurso a certos materiais através dos quais certos artistas impõem suas intenções.

“O abjeto”, insiste o historiador Joseph Koerner, “não é uma novidade nem na história da arte, nem na tentativa de escrever essa história”²⁸. Koerner cita, entre outras fontes, o profundo insight de Hegel: “A novidade da arte cristã e romântica consistia em tomar o abjeto como seu objeto privilegiado. Especificamente o Cristo, torturado e crucificado, a mais horrenda das criaturas, em que a beleza divina tornou-se, por meio da maldade humana, a mais vil abjeção”²⁹. Rudolph Wittkower começa seu excepcional texto sobre arte e arquitetura na Itália após o Concílio de Trento³⁰ recordando a decisão daquele concílio de exibir os ferimentos e as agonias dos mártires, visando, através dessa exteriorização da comoção, atrair a simpatia dos espectadores e reforçar sua fé ameaçada”. “Até mesmo o Cristo deve ser mostrado ‘afrito, sangrando, abatido, com sua pele lacerada, ferido, deformado, pálido e medonho’ se o assunto assim requer”. A tendência da Renascença de embelezar o Cristo crucificado era, com efeito, um movimento no sentido de classicizar o cristianismo ao converter o corpo torturado em uma espécie de graça atlética, negando a mensagem básica do ensinamento cristão que a salvação é obtida através do sofrimento abjeto. O esteticismo do século dezoito era um corolário do racionalismo da religião natural. E foi uma formidável conquista de Kant situar a estética na arquitetônica crítica como uma forma de juízo, a poucos passos da razão pura. O Romantismo, assim como a filosofia de Hegel, era uma reafirmação dos valores barrocos da Contra-Reforma. O problema da arte, como Hegel o via, residia na sua inerradicável dependência da apresentação sensível/ sensorial. Assim como o sangue, a carne dilacerada, os ossos partidos, o corpo abatido, eram a redução da consciência à dor e à agonia na representação barroca.

Considerando que a história do sofrimento humano tem sido o principal produto cultural do século vinte, é assombroso o quão impassível, racional, distanciada e abstrata a arte do século vinte realmente foi. E quão inocente foi

28. KOERNER, Joseph Leo. *The Abject of Art History*. *Res*, n. 31, primavera 1997, p. 07.

29. HEGEL, G.W.F. *Op. cit.*

30. WITTKOWER, Rudolph. *Art and Architecture in Italy: 1600-1750*. Londres: Pelican History of Art, 1958, p. 02.

o Dada em sua recusa artística de satisfazer a sensibilidade estética daqueles responsáveis pela primeira guerra mundial – ao dar-lhes balbucios em lugar de beleza, tolices em vez de sublimidade, ferindo a beleza com uma espécie de palhaçada punitiva. O que a arte abjeta (tão patética em sua impotência em fazer algo para desviar ou dirimir as degradações do corpo que as políticas do nosso tempo lhe infligiram) tem feito é se apoderar dos emblemas da degradação como um meio de protestar em nome da humanidade. “Para muitos na cultura contemporânea”, escreve Hal Foster, “a verdade reside no sujeito traumático e abjeto, no corpo adoecido ou mutilado. Assim o corpo é a evidência básica de importantes testemunhos da verdade, da necessidade de testemunhar contra o poder”³¹.

Jean Clair acompanhou sua apresentação com um considerável número de *slides*, visando apoiar visualmente sua tese³². E George Steiner observou que aquelas imagens lhe lembravam Bergen-Belsen, sugerindo assim uma paráfrase à famosa troca entre Picasso e um oficial alemão a quem ele deu uma pintura da Guernica. O oficial indagou se ele a tinha feito, e Picasso respondeu dizendo: não – os alemães que haviam feito Guernica. Com efeito, não eram os artistas os responsáveis por essa imagem, mas a sociedade.

O que deve ser creditado a Duchamp, mediante sua transformação do conceito de arte, foi o fato de ter legitimado para os artistas o uso de materiais não convencionais para que fizessem o tipo de crítica que pretendiam – para efetivamente esfregar no nariz da sociedade os emblemas das suas deficiências. Quanto aos tipos de substâncias/ materiais a serem usados, não havia necessidade de recorrer a nada na obra amplamente cerebral de Duchamp. Só era necessário explorar o vocabulário universal do repulsivo, cujo sentido é amplamente invariável de cultura para cultura e em diferentes tempos.

O que é assombroso, dada a enormidade da crueldade humana em nosso tempo, é quão poucos artistas contemporâneos adotaram essa agenda, quão poucos aí tem seguido o apelo da arte abjeta. Havia, em certa medida, uma provocação dos limites do repulsivo na exposição “Sensation”, mas feito com um bom humor mais no espírito dos afrescos de Tuchlauben que do declínio dos críticos ocidentais, como lamenta Jean Clair. Nem na “Whitney Biennial” 2000, nem na colateral “New York Greater Exhibition” no PSI em Long Island, houve muita arte abjeta sobre a qual se falar. Pelo contrário, eu estava perplexo, como um crítico de arte, pelo grau em que os artistas contemporâneos haviam se transformado em pensadores visuais, em que o sentido das obras está tão fora do alcance do olhar que só temos acesso a elas através de exercícios de interpretação bastante elaborados. Nesse sentido eles também são os filhos/ herdeiros de Duchamp, que lhes mostrou como fazer filosofia fazendo arte. Como alguém próximo a esse cenário eu fico às vezes espantado com a qualidade dos artistas em sua dedicação aos mais altos princípios morais e seu infalível respeito pela inteligência humana. As musas devem estar orgulhosas.

31. FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge/ Massachusetts: MIT Press, 1999, p.166.

32. Entre elas existem imagens de trabalhos de Cindy Sherman. Sherman é às vezes citada como artista abjeta, por suas assim chamadas imagens repugnantes de vômito ou eventualmente pornográficas baseadas no uso de figuras anatômicas que compra em lojas de material médico. Mas existe aí uma espécie de travessura de Halloween, um prazer quase infantil em ser assustador. Sua arte está em descendência direta com os afrescos de Tuchlauben. A artista Sue Willians usou um simulacro plástico de vômito, como um símbolo para transmitir repulsa em sua obra exposta na altamente politizada “Whitney Biennial”, de 1993. Nessa obra ela é uma artista abjeta: a intenção dessa peça era insultar o abuso do corpo feminino pelos homens. A marca da abjeção não é o material que o artista usa mas o significado que pretende transmitir.

* Este ensaio é em resposta a uma fala de Jean Clair, diretor do Museu Picasso, em um colóquio patrocinado pela Fundação *Nexus* em Tilburg, nos Países Baixos, em abril de 2000. Deve ser publicado na tradução holandesa, na *Nexus*. Tive permissão para publicá-lo no jornal *Tout-Fait*, pelo diretor da *Nexus*, Rob Rieman e Kirsten Walgreen. Ao expressar gratidão devo declarar minha ilimitada admiração pela sua dedicação pessoal à causa do diálogo cultural, bem como pelo calor, generosidade e amizade.

Arthur Danto é Professor Emérito da Universidade de Colúmbia e crítico de arte da revista The Nation. É autor, entre outros, dos livros The abuse of beauty e after the end of art.

Tradução de Virginia Aita.

