

Texto complementar à exposição

**MON CHER, JE SUIS FATIGUÉ,  
ET J'AI BESOIN DE REPOS;  
JE VAIS FLÂNER  
AU BRÉSIL!**

Luis Arnaldo, 2018  
Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG

## **EM DEFESA DA PLÁSTICA. PRIMEIRA PARTE**

Falemos, com certa coragem, sobre coisas ásperas.

Textos, traduções de livros científicos, relatórios, palestras, conferências, artigos, fichamentos, arquivos de imagem, websites, hemerotecas, revistas, projetos apresentados em editais públicos, jornais, acervos de museus... há algum tempo vem sendo frequente propor como trabalho de arte os procedimentos e objetos próprios da pesquisa acadêmica. A conduta, de modo geral, é a de eleger um tema de interesse do artista e proceder sua pesquisa em instituições e arquivos museológicos (públicos ou privados) guiada pelo método acadêmico (o que não é sinônimo de método científico, mas o inclui também), apropriando-se de fontes referenciais legítimas. É, por exemplo, procedimento comum a historiografia do tema.

Os temas não estão necessariamente vinculados à arte. Ao contrário, provêm dos mais diversos campos científicos. Eles, em geral, estão à margem do que é prioridade para a ciência na academia; entretanto, podem encontrar associações significativas e pertinentes com o presente, ou não. Parecem-me rodapés de páginas, redescobertas do que foi esquecido dentro de instituições museológicas, destinadas a abrigar toda a sorte de conhecimento do mundo, mesmo que resulte em um arquivo morto. Pois, sabemos, a história, a grande História, não é capaz de abarcar todos os acontecimentos e o que se vive é formado mesmo por microhistórias, rodapés de páginas. A beleza na escolha destes objetos de trabalho marginais é política, se configura no cuidado e estímulo à micropolítica. Procura-se reordenar o pensamento vigente ao colocar o por hora insignificante, ou despercebido, na centralidade. E, ao articulá-lo com o presente, pretende-se operar uma possível reconfiguração da informação, para que, então, possamos reinterpretar nossa existência.

Que a arte trate de temas excêntricos a seu campo não é novidade alguma. O tema é, desde a origem da arte, o motivo primordial à construção da narrativa que nos fala o objeto artístico (vide a hegemonia da pintura histórica até finais do século XIX), claro, quando ele tem narrativa. A questão aqui é a forma com que se tem trabalhado o tema e sua apresentação.

De posse dos dados coletados, ou seja, do material informacional, os artistas escolhem interferi-los com dados ficcionais a fim de promoverem fricções no real; outros apenas oferecem o material pesquisado como forma de dar visualidade àquilo que se mantinha oculto e o entregam ao receptor nas formas habituais da pesquisa acadêmica, embora com algum ornamento, é fato. E é nesta segunda parcela de escolha que recai minha atenção.

Que no vasto mundo da arte absolutamente tudo possa alcançar a condição de objeto de arte já sabemos. Mas a que custo?

No caso, os resultados produzidos podem ser 'palpáveis', entretanto isso não significa que adquiram propriamente uma materialidade, pois não são possíveis de serem pensados nos termos usuais do objeto, que pressupõem a sensorialidade. Os trabalhos têm como matéria prima a informação e têm como suporte meios panfletários, adquirindo assim um caráter jornalístico. Em muitos casos, não se observa diferenciação alguma entre pesquisa acadêmica e obra de arte.

A forma expositiva do material pesquisado é composta, em geral, por estações de trabalho (as genéricas instalações) ou exposição temática (exposições dentro de exposições), com material

**MON CHER, JE SUIS FATIGUÉ,  
ET J'AI BESOIN DE REPOS;  
JE VAIS FLÂNER  
AU BRÉSIL!**

Luis Arnaldo, 2018  
Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG

impresso para circulação, excesso de textos (autorais ou não) e reproduções de imagens retiradas de arquivos. Embora haja a preocupação formal com a figuração (que por vezes cumpre um papel ilustrativo) e a imagem do texto — a diagramação, a escolha das fontes, seus tamanhos, o equilíbrio de cinzas, layout de páginas, tipo de papel e encadernação... enfim, termos adequados para a prática do designer gráfico — não podemos dizer que são trabalhos destinados a contemplação e apreensão sensorial. Eles estão dirigidos ao intelecto e exigem do receptor um certo empenho em entender (e de fato o termo é este) do que se tratam e para quê vieram tais materiais.

Parece que assistimos a um levante, ou revanche, da academia, se compararmos essa produção à batalha histórica dos artistas europeus dos séculos XIX e XX contra a academia. É fato, a estrutura acadêmica que imperou até a modernidade não é a mesma em atividade hoje, no entanto trata-se da mesma instituição em que ambos os modelos imprimem poder inegável sobre a escrita, crítica e teoria que legitimam a produção artística de seus tempos.

A *cosa mentale*, intencionada por Da Vinci, e a crítica ao que é só retiniano, proferida por Duchamp, parecem encontrar seu par máximo nesse mundo que é, como consequência da modernidade, orientado pelo pensamento científico. Portanto, este tipo de produção artística só poderia surgir de sujeitos acostumados com a (ou criados pela) rotina de pesquisa, com o ambiente de sala de aula, em exercício diário com a leitura e a escrita sistematizada e que fazem dessas tarefas suas artesanias.

A visualidade que nos fornecem tais trabalhos é aquela que deriva do pensamento fotográfico (e não necessariamente da fotografia). Um tipo de imagem que reclama uma intelectualidade desconhecida, que pede uma legenda textual ou a inesgotável demanda por outra imagem. Essa exigência informacional transforma o espectador em leitor, literalmente. Ela, curiosamente, não se desvencilha da necessidade que temos por narrações, sendo, então, sempre dependente de algo externo a sua totalidade. Digo curiosamente porque é possível pensar aquela mesma batalha histórica de autonomia da arte como uma luta justamente contra a narração.

O que toma forma nesse tipo de visualidade parece ser o construto conceitual, posto por seus próprios meios ou a própria narrativa do que viria a ser uma forma plástica e que é posta assim em suspensão. Resta o amargo gosto de que a plástica não chegará, porque, ou foi superada, ou foi abandonada. Em todo o caso, se tornou desprezível. Como pensar o acordo entre matéria e ideia que é tido como o que dá (ou *deveria* dar, assim, em condição prévia) existência a uma obra de arte se não temos uma matéria?

É inegável que proposições assim questionem a natureza da obra de arte e, sobretudo, derramem dúvidas sobre o compromisso humanista do artista com seu meio. A posição do artista parece se deslocar do produtor para o agenciador, na medida em que articula e afeta profissionais de saberes múltiplos, especializados e diretamente ligados ao objeto de pesquisa. A qual densidade de afetação, entretanto, não podemos aferir. De todo modo, e nesse sentido, o papel de atuação do artista parece contribuir com o pensamento de Hissa<sup>1</sup>, para quem a filiação entre arte e ciência se mostra saudável à aporia da epistemologia moderna. Para o geógrafo, é o *fazer* artístico, que pensa seu objeto de estudo a partir de um lugar específico, portanto subjetivo, capaz de sabotar positivamente o rigor e a pretensiosa objetividade do método científico moderno. Todavia, com a pequeníssima ponderação de que o *fazer* daquelas práticas artísticas tem sido posto em cheque pelos próprios artistas.

---

<sup>1</sup> HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

**MON CHER, JE SUIS FATIGUÉ,  
ET J'AI BESOIN DE REPOS;  
JE VAIS FLÂNER  
AU BRÉSIL!**

Luis Arnaldo, 2018  
Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG

## **EM DEFESA DA PLÁSTICA. SEGUNDA PARTE**

Diante daquela pobre matéria ficamos à espera de sermos tomados pelos sentidos – o efeito da arte – para que só depois possamos ordenar a imagem pelo pensamento. Pois acredito que atitudes, que se querem ser de natureza política, só se efetivam no mundo na medida em que forem promovidas pelo sensível.

A modernidade que resiste em Frederico Morais<sup>2</sup>, por exemplo, nos faz lembrar que a arte permanece sendo um recinto de reserva da utopia, onde o cheiro de desejo por transformação ainda paira. E que bom! Pois ao menos ali resta a possibilidade de propulsão do homem em reencontro à vida, a um levantar-se diante do mundo. Mas de que forma?

Ao percorrermos a trajetória deste crítico encontramos algumas poucas experiências curatoriais em que o artista é convocado a encarar um tema que extrapola o campo da arte para a partir dele produzir reflexões estéticas<sup>3</sup>. As ações nestes casos colocam o artista em responsabilidade com o passado cultural do contexto ao qual se insere. Seu olhar é, segundo Morais, contrário ao olhar vagabundo e descompromissado habitualmente tido como sendo a do território da arte (a contemplação desinteressada kantiana). Ele demanda um posicionamento que corre o risco de tornar o que se produz uma ilustração de um pensamento ou um mero documento. O deleite para o artista parece ser a batalha de como fazer da informação aquilo que aciona processos construtivos da forma, para que diante da forma, a partir do estético, se opere, ao final, transformações semânticas daquelas informações primeiras.

O que significa e quais as implicações de tornar visível uma informação por meio de uma forma plástica? Atrevo-me a responder, em sugestão, que talvez seja dar existência matéria, sensorial portanto, a algo que se dispara em direção ao observador. Esta matéria, inevitavelmente, reclama nossa atenção, se prontifica insistentemente e o único modo de não a perceber seria eliminando-a.

É difícil situar aquela prática artística, objeto de crítica deste texto, no panorama histórico da produção brasileira. Não encontramos precedentes com tamanho radicalismo. Ao contrário, muito se distancia da sensorialidade sem fim que inaugurou a dita arte contemporânea brasileira, por exemplo. Ainda assim, como se vê, algumas brechas podem ser encontradas.

Morais, em artigo de 1994 intitulado 'A pluralidade da arte no final do século'<sup>4</sup>, sentencia que "os artistas de hoje tornam-se ensaístas visuais". E isto não é visto por ele com bons olhos. Se até finais da década de 1970 imperava a utopia na transformação do mundo pela arte – em extensão ao que era proposto no começo do século XX –, na última década daquele século o que se via era uma versão negativada da utopia, niilista, que se dirige à relação da arte com o mundo de forma cética, cínica e irônica por meio de simulacros, citações e ensaio. O problema, segundo Morais, é que a arte ao se tornar ensaio deixa de ser expressão para se tornar reflexão.

---

<sup>2</sup> SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. 192 p.

<sup>3</sup> MORAIS, Frederico. Missões: 300 anos – A visão do artista. IN: SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 111-115.

<sup>4</sup> MORAIS, Frederico. A pluralidade da arte no final do século. IN: SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 105-110.

**MON CHER, JE SUIS FATIGUÉ,  
ET J'AI BESOIN DE REPOS;  
JE VAIS FLÂNER  
AU BRÉSIL!**

Luis Arnaldo, 2018  
Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG

[Os artistas] Não expressam, portanto, uma experiência humana direta, pessoal, daí a incorporação ao seu repertório da ironia, que é uma arma contra o ceticismo. Contudo, ao se fechar sobre si mesma, tautologicamente, a arte tende a perder seu vigor. O artista, hoje, sente-se livre para fazer qualquer coisa, em qualquer campo. Não existem mais limites para sua atuação, mas ele sabe, também, que o que faz não vai modificar nada, nem mesmo a própria arte (apud SEFFRIN, 2004, p. 109).

Na mesma década, mas acima dos trópicos, um outro crítico sugeria algo parecido com sua audaz afirmação: a arte do contemporâneo acabou! Jean-Philippe Domecq escreve uma trilogia<sup>5</sup> em que desenvolve o declínio do *fazer* na arte ao longo do século XX e a consequente ascensão do discurso. Todavia, Domecq não lia essa guinada para a reflexão propriamente como um problema, mas sim como consequência da insistente contestação dos tradicionais termos do campo da arte e da risível subordinação da obra de arte a um *teorismo* que ou lhe excede ou é ensimesmado.

Este autor nos escreve que na velocidade do século que passou, alguns atropelamentos foram cometidos pela crítica e teoria da arte, resultando em uma escrita equivocada da história do século XX e, nos guiando a um curto período nomeado por ele de Arte do Contemporâneo, precisamente datado de 1970, com Wahrol, a 2008, com a venda do 'Bezerra de ouro' de Damien Hirst.

Práticas como a Arte Conceitual e a Crítica Institucional seriam propulsoras de uma crise da arte atual, esgotada que está por um empobrecimento da inteligência plástica e uma valoração autocentrada no discurso, da própria arte, portanto. Assim, as possibilidades de 'revelação' do mundo, para usar um termo caro a Domecq, se extinguem.

Ele afirma que atuamos em meio a uma crise do saber artístico (em par à crise do saber científico, me parece) pela natural limitação do pensamento filosófico, do discurso, portanto, quando dele se exclui a inteligência plástica. Aquele, embora seja sofisticado, pouco oferece para além de mastigar o que se vem reificando desde o início do século XX, ou para além de fomentar manobras mercadológicas. O autor, por meio de uma imagem sintética, sugere que a inteligência plástica que perdemos seria a da maestria em coordenar todos os atributos pictóricos que adentram em uma composição plástica. Atributos estes que foram sendo destrinchados, um a um, ao longo da modernidade e que agora, não sabemos mais como recombina-los.

Outro crítico brasileiro, Reynaldo Roels, também localiza na modernidade o início de uma crise que dirige-se à 'potência criadora', mais propriamente a partir de Duchamp, por escancarar as artimanhas racionais envolvidas tanto na prática artística (o produtor) quanto na legitimação da condição de arte de um objeto (a instituição). A exposição 'Arte Amazonas' apresentada no Instituto Goethe do Rio de Janeiro, em 1992, vinha acompanhada de um texto<sup>6</sup> do crítico que apresentava uma introdução contundente em relação à dicotomia entre matéria e conceito. Para Roels, a balança, ao longo do século XX, pendeu entre a coisificação do objeto de arte e a dissolução deste objeto em um território puramente conceitual, algo que estruturou um terreno altamente produtivo, ainda que tenhamos chegado à crise. Na exposição em questão, os trabalhos estavam circunscritos a um tema:

---

<sup>5</sup> Em sequência de publicação: *Artistes sans art?, Misère de l'art: Essai sur le dernier demi-siècle de création e Une nouvelle introduction à l'art du XX<sup>e</sup> siècle*. Me coube ler o último, o único traduzido para o português.

<sup>6</sup> JÚNIOR, Reynaldo Roels. Arte Amazonas. IN: FREITAS, Rosana de (Org.). *Reynaldo Roels Jr.: crítica reunida*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2010. p. 41-45

**MON CHER, JE SUIS FATIGUÉ,  
ET J'AI BESOIN DE REPOS;  
JE VAIS FLÂNER  
AU BRÉSIL!**

Luis Arnaldo, 2018  
Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG

(...) os artistas precisariam aparentemente apenas abrir mão da especificidade de seu objeto de saber para fazê-lo instrumento de algo para além dele: a 'natureza'. Um caso de tematização da arte, onde em primeiro lugar, o seu objeto faz parte de uma realidade outra que não ela mesma e, ademais, tem conotações políticas hoje tão prementes que quaisquer outras preocupações poderiam parecer menores. É aí que os riscos de perda do sentido de arte podem aumentar de modo alarmante. (...) de um lado, aceitando tratar do tema proposto, eles tinham que enfrentar um objeto exterior à obra e, com isto arriscar a perder o sentido da arte. Por outro, uma vez aceito o desafio e vencido o primeiro perigo, seria preciso eliminar o segundo, o de reificar o objeto-natureza e, com isto, esvaziá-lo e perder a eficácia política (apud FREITAS, 2010, p. 42).

Um tema não deveria nos afastar da pictorialidade! Perder o sentido da arte ou estetizar o objeto de estudo a ponto de esvaziar sua dimensão política: um artista não pode cair na ingenuidade de defender um ou outro termo. "Pois o que está em jogo aqui não é só a arte", mas justamente a forma com que ela se relaciona e interpreta essa alteridade elegida pelo artista. Ou seja, ao *quê* e, sobretudo, *como* dar visibilidade. A exigência recai, portanto, sobre o papel social do artista enquanto representante de um campo de saber autônomo (a profissão) ao mesmo tempo que sobre seu compromisso ético com as coisas do mundo.

Esta exigência faz aflorar a importância da natureza antropológica da prática artística, para que saibamos não cometer os mesmos erros desta ciência e que se atente em respeito e compromisso em prol da alteridade.

Já aquela primeira exigência desdobra-se de duas causas práticas. A primeira, circunscrita ao *o quê* se diz, parece ser respondida pelo próprio Roels e se refere à particularidade da fala do artista que provém de um lugar específico. Como pode a fala do artista ter igual peso a de outro especialista sobre um assunto comum?: "(...) se à arte cabe algum papel crítico para além de si mesma, é o de problematizar questões que, de outro modo, permaneceriam obscurecidas pela facilidade de respostas que se adiantam (apud FREITAS, 2010, p. 45)".

A segunda causa circunscreve-se ao *como* se diz, e demanda a valoração do arcabouço técnico produzido pela arte ao longo de sua história, ou seja, pelo uso de seus fundamentos plásticos. Cabe também aqui trazer a fala de Roels sobre a maturidade da produção de Antônio Dias<sup>7</sup>. De acordo com ele:

A ênfase nos meios, na linguagem da arte, não resulta de nenhum "esteticismo" – Antônio é um artista consciente dos riscos de semelhante abordagem. Trata-se, antes, do amadurecimento do artista enquanto veiculador de um saber específico e irredutível, o reconhecimento de que, quaisquer que sejam os problemas por ele abordados, eles só terão validade se forem levados em consideração os recursos específicos da arte. Pois apenas estes a sustentam (apud FREITAS, 2010, p. 242).

Entre o *quê* (discurso) e o *como* (matéria) parece haver uma boa equação que nos esclarece, também Roels, em fala sobre uma exposição de Dionísio del Santo, em 1989, no Paço Imperial. O crítico decide falar sobre o que ele nomeia por 'consistência do discurso', por ser algo oposto à clareza das emoções e o que ele considera não ser uma questão à dita arte contemporânea. "Dos muitos assaltos à razão que se tornaram moda nos últimos anos, nenhum foi suficientemente convincente

<sup>7</sup> JÚNIOR, Reynaldo Roels. Antônio Dias. 1987 – Guia das Artes Plásticas. IN: FREITAS, Rosana de (Org.). *Reynaldo Roels Jr.: crítica reunida*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2010. p. 242

**MON CHER, JE SUIS FATIGUÉ,  
ET J'AI BESOIN DE REPOS;  
JE VAIS FLÂNER  
AU BRÉSIL!**

Luis Arnaldo, 2018  
Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG

de maneira duradoura. O Dionísio racional, contudo, consegue ser de uma clareza emocionante – e, como muitos outros já disseram antes, só um estúpido total é infenso à emoção produzida por uma equação elegantemente demonstrada”.

Ambas as parcelas são dependentes simbioticamente, ou deveriam, e justamente por não estarem é que chegamos à crise, como nos vem a esclarecer Domecq.

### **EM DEFESA DA PLÁSTICA. TERCEIRA PARTE**

Embora definições sejam perigosas, me parece prudente adentrarmos na questão do quê, em síntese, destina-se a prática artística segundo Domecq<sup>8</sup>, isto porque sua definição está na base de qualquer formação humanista e porque seu entendimento nos esclarece sobre o esvaziamento que ele acusa existir na arte.

Pois bem, ao artista cabe dar a ver algo que até então nunca foi visto e que gera, por propulsão, uma potência de invenção na vida. Ou seja, a potência de invenção na arte deveria (digo, numa condição ideal) ser capaz de igualmente nos lançar possibilidades de invenção no mundo. Invenção essa que não conseguiríamos de outro modo, uma vez que até então, tal forma, nunca nos havia sido apresentada como existente. Ainda, e insisto, dito de outro modo, o artista dirigiria (repito, numa condição ideal) o olhar do outro ao externo pela forma, mediante a manipulação de técnicas e linguagens próprias de seu campo de saber, fazendo dela alavanca para agirmos na vida, a favor, então, da problemática do mundo e do viver.

A invenção da forma, no *stricto sensu* do plástico, constitui para Domecq a “função radical da arte”. Sua natureza é sempre *outra* porque nos é alheia. Ela nos oferece sempre aquilo que não é nosso, que não nos é habitual, que não nos pertence. Parece que assim, diante dela, somos para-antropólogos.

Para travar um diálogo com esse *outra* é indispensável um pensamento igualmente *outra* que não é só lógico e racional (filosófico, estético), mas também ‘intuitivo [como o] dos poetas’ (a estesia em si). O pensamento *outra* é, segundo o autor, aquele que equaliza a reflexão teórica, a informação histórica, a abordagem sensível e a experiência pessoal. Domecq localiza neste tipo de pensamento a origem da crítica de arte.

Posto isto, temos como interdependentes e não hierárquicas a invenção da forma (o exercício plástico) e a invenção do discurso, de modo que um nasce do outro. *Fazer e pensar* seriam, nesse sistema, ações simbióticas. Entretanto, ao que reclama Domecq, não é isso o que vemos acontecer. Ao contrário, o que habitualmente se tem praticado de modo prescritivo é a subordinação da forma à palavra.

De acordo com ele, a contribuição da Arte Conceitual, por exemplo, em termos de forma, restringe-se ao ineditismo da disposição museal, ou seja, ao modo de organizar e expor objetos e informações em instituições de arte sem que passem pela invenção formal, tal qual habitualmente vemos em diferentes tipos de museus. Por isso, não promovem o interesse do receptor em defrontar-se com o objeto e seu conceito. Fazendo valer-se exclusivamente da *cosa mentale* em detrimento da forma,

---

<sup>8</sup> DOMEcq, Jean-Philippe. *Uma nova introdução à arte do século XX*. Trad. Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. 200 p.

**MON CHER, JE SUIS FATIGUÉ,  
ET J'AI BESOIN DE REPOS;  
JE VAIS FLÂNER  
AU BRÉSIL!**

Luis Arnaldo, 2018  
Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG

não contribui à própria produção conceitual. Mas, paradoxalmente, "(...) manifesta um singular empobrecimento em termos de oferta conceitual, que, todavia, são os termos de sua oferta (...)" (DOMECCQ, 2017, p. 134). Seu legado é o de reforçar a cisão entre *ideia* e *fazer*, mente e corpo, o contrário, portanto, do que deveria o ofício artístico.

Veremos a coerência dessa fala, mas cabe, de antemão, uma rápida ponderação. Se assim fosse, um museu qualquer de história natural, por exemplo, pouca serventia teria à formação humana (portanto, racional e sensível) e à produção do conhecimento de seu visitante. De fato, sabemos, não é isso o que ocorre. Os modos e operações em jogo de cada uma das instituições é que são distintos.

Seja como for, o que convencionalmente chamamos de Arte Conceitual e que se encontra datada pela história da arte, do modo como interpreta Domeccq, de fato nos demanda e exige um alto exercício mental e investimento a fim de transpormos a aspereza e frieza de sua forma. A ausência da plástica veda, automaticamente, a possibilidade de, por meio da imaginação, especularmos e interpretarmos esse *outro* que nos é apresentado. Assim sendo, a arte torna-se pouco receptiva ao diálogo e fechada aos possíveis da invenção.

Na ânsia e necessidade de dissolvermos arte e vida substituímos a representação pela apresentação, quando na verdade aquela oferece muito mais estímulo ao pensamento do que esta. A apresentação parece ter uma natureza irremediavelmente contraditória, porque cênica, na medida em que está sempre enquadrada e legitimada pela instituição artística. A instituição é o que nos garante estarmos habitando o reino ficcional. "(...) É pela representação que podemos sair da ilusão da representação" (DOMECCQ, 2017, p. 143). Além do que, existe um outro lugar em que representação não se refere à encenação, mas à representatividade da ideia, uma acepção política do termo, portanto.

Por meio da Arte Conceitual o que se firmou em nosso campo a partir dos anos 1970 é aquela velha operação platônica, que duvida do mundo visível e encontra toda sua origem e verdade no discurso imaterial da filosofia, no reino das 'ideias'. Instaura-se o *teorismo*: enquanto os críticos promovem obras que refletem seus pensamentos, os artistas produzem obras que ilustram as reflexões dos críticos; resta a forma, pairando esquecida em algum lugar...

Adendo: mas a arte, não seria sempre, de algum modo, uma ilustração de seu pensamento? Não seria, se assim não fosse, uma arbitrariedade formal? Certamente sim, mas entre *ilustrar um pensamento* e *dar forma a um pensamento* há uma grande diferença. Se no primeiro há uma via de mão única: da mente à imagem, no segundo opera-se uma troca cíclica em que matéria e pensamento estão em diálogos para a forja de uma forma.

Soma-se a isso o que hoje entendemos como Crítica Institucional. "A tendência da arte sobre a arte, que no começo do século traduziu uma angústia da pintura em relação aos seus meios e fins, não parou mais de se firmar, a ponto de a arte tornar-se amplamente o assunto das obras de arte em muitas produções do final do século". Assim, "(...) em vez de nos abirmos para o enigma da vida, a arte nos fala da arte para dizer que isso ou aquilo são possíveis na arte. [E Domeccq complementa,] Há algo mais amplo e fino para viver (...)" (DOMECCQ, 2017, p. 50).

Esse esvaziamento da plástica na arte por uma revanche da palavra encontra precedentes na própria constituição do Modernismo e, de modo mais crítico, por uma *opressão cultural* decretada pela escrita da história da arte ao alçar certos artistas ao *status* de cânones e não necessariamente por suas qualidades artísticas, mas pela vaidade da crítica que os utiliza para depositar seu saber que

**MON CHER, JE SUIS FATIGUÉ,  
ET J'AI BESOIN DE REPOS;  
JE VAIS FLÂNER  
AU BRÉSIL!**

Luis Arnaldo, 2018  
Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG

excede as obras. Logo, a importância em revermos a história da arte do século XX, também na tentativa de discernir o que temos produzido hoje em dia.

Vem deles o método de preconceber filosoficamente seus trabalhos e executar suas operações plásticas *a posteriori*. No entanto, é indispensável que os contextualizemos. Na virada para o século XX e em suas primeiras décadas a necessidade do método destinava-se a construção do arcabouço de operações e estratégias próprias da atuação artística; na instrumentação do que viria a ser um campo autônomo de conhecimento; no estudo pela dissecação de todos os elementos formais necessários à produção artística e, daí, portanto, a exaustiva repetição, de modo sistematizado, das mesmas operações.

Com isso, se a preconcepção da obra já está conceitualizada e não sofre inflexões pela forma, não temos brecha alguma para interpretações, demandando do receptor o conhecimento estrito de sua preconcepção. A conhecida fala do 'entender ou não' uma obra de arte passa a ter pertinência mais do que nunca. De acordo com Domecq, ao se distanciar do universo sensorial (da estesia), a arte passa a ser o lugar da compreensão (do logos) que independe da experiência sensível. Daí o alto risco das plenas certezas desta profissão, daí ser o artista naturalmente o profissional da dúvida e da insegurança. Ora, se nela não cabe a intuição, não cabe também a reflexão.

(...) entre a intenção teórica do artista e a ilustração prática de sua obra, gerou, logicamente, um empobrecimento da inteligência do *fazer* artístico, reduzido a ilustrar ideias sobre a arte e a sociedade, em geral. Tais ideias, porque consideram insignificante o fato de ultrapassar a ideia inicial pela inteligência da forma trabalhada, mostram-se com frequência complexas e curtas (...) (DOMECCQ, 2017, p. 69).

Perdemos justamente aquilo que se revela apenas com o *fazer*; ou "desvitaliza-se a inteligência do fazer artístico pela intenção teórica".

Se o visível na arte tem se mostrado ilustração de pensamento, como realinhar ideia e experiência? Domecq sugere, a partir da leitura de François Jullien, que a eterna dicotomia no Ocidente entre fazer e pensar encontraria um antídoto na filosofia taoísta, segundo a qual o meio para produção de uma dada forma (a *media* e as ações necessárias à sua manipulação) é reflexo de seu processo de constituição e diferenciação das demais coisas do mundo; de que reside na forma, em sua materialidade, os índices da especificidade do que lhe constitui enquanto significado. Cada forma é propriamente uma especificidade de saber dos gestos empregados em sua fatura e assim o fazer dissolve em si o reino das 'ideias'.

O percurso do Modernismo nos guiou a uma ideia de contemporâneo em que todo o repertório advindo da tradição não tem lugar. Não ao ofício, não ao estilo, não à figuração, não à representação, não à pintura, não à obra e, por fim, não à arte. Contestar a tradição na virada do século XIX para o XX e em suas primeiras décadas não pode seguir tendo o mesmo sentido. Para Domecq, mesmo naquela época, ainda que a filosofia espacial europeia ou o sistema de representação espacial fosse obsoleto porque incoerente em relação à experiência de vida, foi equivocado desconsiderar tudo aquilo que havia se produzido até então. Tal desconsideração e insistência de contestação acabou sacralizando o novo e o pervertendo contraditoriamente à noção de tradição. O novo se institucionalizou e com isso se torna acrítico, arbitrário e replica a lógica da novidade produtivista. "(...) Após o século XX, constatou-se que não se descobre nada fazendo tábua rasa do adquirido" (DOMECCQ, 2017, p. 163).



**MON CHER, JE SUIS FATIGUÉ,  
ET J'AI BESOIN DE REPOS;  
JE VAIS FLÂNER  
AU BRÉSIL!**

Luis Arnaldo, 2018  
Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG

Estaríamos hoje no centro de um “vale tudo” cujos competidores se utilizam de estratégias de propaganda e marketing para angariar visibilidade. Paradoxalmente, entretanto, vivemos um mutismo, cujos competidores que alcançam a almejada visibilidade pouco ou nada dizem em efetivo. O novo, por sua vulgarização, ganha natureza formalista, de um formalismo pobre que não confronta nada. Vira, portanto, ornamento ou artimanha do espetáculo. Sobram-nos encenações, alegorias, cenografias e dispositivos museográficos. Insistir hoje numa rebeldia sem causa da forma, numa pretensão de antiarte, que desconsidera as especificidades dos meios artísticos, é correr contra a eficácia e potência intelectual da plástica e, portanto, negar a eficácia intelectual da própria arte.

Na falta do matérico, do pictórico, do escultórico, que promovam a especulação reflexiva e sustente, portanto, os trabalhos artísticos, inflam-se os discursos sobre eles e que lhes excedem. À pobreza da matéria sofisticam-se os discursos, promove-se um retorno à retórica, que, entretanto, pouco acrescentam à problemática artística e à epistemologia. Domecq propõe que, sendo leitores, críticos e teóricos, olhemos para a matéria e seu manuseio; sendo artistas, operemos na plástica; ambos nos defrontemos com a coisa e procuremos extrair dela uma fala, ao invés de usá-la como pretexto para um discurso que a aliene. Ao teórico, menos vaidade. Ao artista, mais *exigência*.

O que ele chama de *exigência* é exemplificado pela intenção do Surrealismo tal qual descrito por Breton. O desejo do Surrealismo em sua primeira fase era nada mais nada menos que reformular integralmente a mente humana. Se tal pretensão é comumente interpretada como utopia, própria da insurgência modernista europeia, Domecq a interpreta como um profundo compromisso social do artista com seu mundo, uma *exigência* com sua prática de dimensão ética com a alteridade, portanto. Cumprimos o papel, enquanto especialistas da cultura, de pôr os meios de expressão artística *a serviço de*.

Em oposição, impera-se, para além dos discursos vazios e da ausência da forma, a vaidade do artista: a construção do fetiche pelo objeto de arte por estar impregnado pela aura do artista (e olha que o último respiro da venda de indulgências e relíquias santas nos remonta ao século XVI!). Daí a aplicação de táticas de mercado e propaganda.

Soma-se a negação dos preceitos da arte, o hermetismo, a espetacularização, o “contemporâneo” como valor e critério central na avaliação de arte (vide critérios de julgamentos em editais), a autonomização da obra como sendo sem precedentes históricos e destoante de todo o passado (como se alguma ruptura total fosse possível), o *pensamento-Doravante*, como nomeia Domecq. São todos termos equivocados, mas atuantes.

Há na escrita de Domecq um certo saudosismo, me parece, em resgatar certos conceitos artísticos pré-modernistas. Contudo não se trata de uma postura impotente e descrente, pelo contrário, é disposta ao combate e a leitura crítica da cena artística que habita. E sabe ele, tais conceitos só podem ser resgatados hoje porque já passamos por todas as decomposições proferidas desde finais do século XIX à primeira metade do século XX. Domecq defende a arte enquanto campo de conhecimento autônomo e de protocolos próprios e legítimos; defende sua tradição e o valor de seu próprio meio. Defende o ateliê como recinto para produção tanto plástica quanto intelectual (o crânio do artista). Ele defende o tradicional cubo branco, por entender ser este o lugar que melhor consegue convergir a atenção do receptor para o objeto. Logo, valora sua importância enquanto observatório mundano, cuja tênue e tensa linha de separação com o mundo é o que nos põe de pé para o confronto. Valora a fatura artesanal como modo de conter a atenção ao objeto mais do que conseguiria o objeto pronto, pois a atenção a este se esvai tão rápido quanto sua imagem. Seu saudosismo se dirige inclusive à sacralidade da obra, ‘e por que não?’, nos pergunta ele. Será?