

ANYTHING GOES? Uma discussão ética sobre arte extrema

David Rodrigues dos Santos
Escola Superior de Artes e Design (ESAD.CR)
Instituto Politécnico de Leiria

«Nem a grande leitura, nem a música, nem a arte puderam impedir a barbárie total. E – devemos ir mais longe – foram até, muitas vezes, um adorno dessa barbárie»¹

O ponto de ignição deste texto recai, quase na sua totalidade, na crescente necessidade de uma discussão sobre um tema que, pela sua natureza litigiosa, requer um debate capaz de identificar aspectos passíveis de contestação. A história da arte habituou-nos a inúmeros movimentos de ruptura, a paradoxos e a outras contendadas ao longo dos anos. Contudo, começam agora a surgir, e cada vez com maior intensidade, debates, conferências, ensaios e análises mais cuidadas que tentam iluminar um caminho de investigação sobre estas novas contendadas que, parte da produção artística, tem reclamado como sua. Ora, referimo-nos, especificamente a produções que foram historicamente denominadas das mais diversas formas. Nascendo sob a égide de *Body Art* (título que ganhou outras conotações ligadas a outros campos que não apenas o da produção artística), desembocou em outras acções que foram sendo nomeadas de *Carnal Art*, de *Bioart*, de *Disturbing Art* e, daquela que adoptamos para este texto, baptizada por Francesca Migletti – a *Arte Extrema*. Estas práticas ganharam o seu nome pelas suas características síncronas, de perturbação e de libertação através do uso do obsceno, da nudez, do sangue, de excrementos, mutilações, dor, perigo e, da possibilidade iminente da morte.

Aquilo que brotou durante os anos 70 e que foi evoluindo e provocando contendadas morais e éticas no seio da arte, foi simultaneamente sendo discutido, e, muitos dos seus intérpretes e as suas obras alcançaram a sua institucionalização constituindo-se, hoje em dia, como obras fundamentais da arte contemporânea e como tal difíceis de contestar. Outras porém, continuaram num género de limbo entre as fronteiras da arte, não adquirindo qualquer consenso sendo, como tal, promulgadas ao esquecimento.

Os exemplos da Arte Extrema pela qual fazemos uma viagem, são intermináveis e os campos onde se podem integrar ou analisar também. Assim, tratamos especificamente de práticas que fazem um uso extremo do corpo (através do uso do grotesco, da obscenidade e da auto-flagelação), que usam animais (maltratando-os, violentando-os), que alteram geneticamente as células (por exemplo de Alba, a coelho

1 STEINER, George e SPIRE, Antoine, *Barbárie da Ignorância* (Trad. Miguel Serras Pereira), Fim de Século, Lisboa, 2004.

fluorescente ou a artista plástica portuguesa Marta de Menezes com alterações biológicas nas características de borboletas), o uso de tecnologia protésica e cirúrgica, ou o uso de máquinas criativas (como é o exemplo do português Leonel Moura), entre muitos outros exemplos e cruzamentos com outros campos. Existem outros casos, dos quais a comunicação social se tem encarregado de comentar, como é o caso da polémica associada à *Exposicion nº 1* (2007) de Guillermo Vargas (conhecido por HABACUC), cuja exposição extrapolou sob a forma de uma petição internacional recolhendo mais de dois milhões de assinaturas de modo a que a sua presença na Bienal das Honduras fosse boicotada.

Todavia, se alguns produtores assumem que o seu discurso artístico pretende fundar uma nova crise na produção contemporânea e nos seus mercados, por forma a resgatar o projecto estético no seu todo, outros aproveitam este mediatismo de choque apenas para serem reconhecidos na instituição artística, uma forma de aproveitamento mediático da sociedade de informação. O que, por outro lado, torna a diferença entre uns e outros difícil, senão impossível de aferir. Desta forma, somos deixados ao cuidado de uma ténue ética dos agentes artísticos que teima em não surgir, talvez devido ao facto de (como José Bragança de Miranda afirmava há uns tempos atrás ao Jornal Público) que «*a ética redundava normalmente numa proibição*». A arte é política, como Carlos Vidal declara, e até pode ter limites, mas esses limites “morais” ou éticos, ou responsáveis devem ser decididos a um nível individual e não num nível de aplicação universal o que castraria o acto criativo e colocaria regras restritivas à produção.

De facto, estes actos apelidados de *Arte Extrema* apenas são possíveis devido ao background histórico da instituição da Autonomia da Arte, é através deste pilar da narrativa da arte ocidental que se torna possível excluir a avaliação moral dos aspectos criativos e torna viável o *Anything Goes*, o vale tudo. A Arte demorou séculos a libertar-se da religião e da moral para constituir-se um campo autónomo, tal facto é indispensável para a existência do próprio acto de criação. Tal autonomia não pode ser posta em causa, contudo, como muitos autores começam, agora, a afirmar, este vale tudo também repercute uma face oculta, ou seja, a criação de uma fenomenologia das vísceras, o reaparecer da barbárie e, neste trabalho apelamos a essa análise de que a crueldade frívola e gratuita não é, de todo, necessária, porque as “boas” obra de arte devem conseguir sustentar os seus efeitos, a sua clivagem. Isto é, vale tudo aquilo que é necessário para nos sentirmos interpelados pela obra de arte numa sublime neutralidade.

I – Arte e Moral: Autonomia e possíveis relações.

Desde o séc. XVII, que o advento das novas tecnologias tem tido um grande impacto na sociedade e, mais particularmente, em cada ser humano. Simultaneamente, os desenvolvimentos científicos mais actuais são sempre passíveis de inúmeras contendas éticas e/ou morais. A tecnologia, a ciência e as constantes investigações têm a problemática acrescida de ir de contra com as crenças populares e religiosas (a clonagem, a eutanásia, a vida após a morte, etc...), ou seja, de viver eternamente em contenda. Assim, o esforço de criação de novas formas de satisfação humana através da tecnologia repercute o instinto e o desejo de satisfazer todas as necessidades humanas. Todavia, este mundo continua pleno de incertezas e de ambiguidade, e a ciência, ou a tecnologia, nunca será capaz de responder de uma forma válida a todas as nossas preocupações. Se a ciência, a tecnologia, as

máquinas, a velocidade, e todos os aspectos vindos desta era pós-moderna já poderiam trazer novas formas de ameaça à humanidade, a arte juntou-se a este *quórum*. O lado oposto da utopia é a distopia, o pessimismo. A demanda pela conquista de território e de espaço, passou a reflectir-se nas instâncias de poder e de controlo e nesta confusão de massas e de valores distorcidos em dilemas sem resolução aparente. Os valores que repousavam no senso comum e na estética estão especialmente subvertidos. Neste início do séc. XXI, encontramos-nos perante a maior crise de sempre, a crise da civilização humana – a crise da cultura onde «o ‘efeito de choque’ ganha sempre sobre as considerações do conteúdo informacional»².

Foi a evolução da sociedade que criou em distintas práticas, entre as quais a produção artística, a necessidade de adquirir processos próprios, independentes e autónomos de outros campos. Assim, o juízo ético, enquanto saber metafísico, constituía-se como um dos excluídos deste campo, chegando mesmo a ser entendido (no movimento Dadá) como aquilo que «*infectava os únicos corredores luminosos e limpos de vidro que permaneciam abertos ao artista*»³. A autonomia fornecia à prática artística, a partir deste momento, um campo exclusivo de saber, um método próprio, uma certa abstracção do real e o poder de legitimar os seus próprios saberes.

Desta forma, a própria problemática metafísica passa a estar em causa e a sua queda pode supor, simultaneamente, a queda de qualquer responsabilidade ética. Neste momento, a ideia de uma responsabilidade ética subjacente às práticas artísticas supõe uma afronta, uma intrusão externa. A verdade metafísica, ética ou teológica não se compadece com subordinados, uma vez que os pressupostos artísticos subentendem que não poderá haver evolução criativa sem a respectiva liberdade de acção e de expressão.

O perigo com que lidamos consiste no facto da arte se ter fechado hermeticamente na sua própria esfera. De se ter tornado surda a qualquer instância de verdade, ou responsabilidade política, social e cultural. Trata-se sim de, como Donald Judd afirmava, de oferecer à prática «*a intuição da moralidade mas não um código específico de moral. Não presume dizer às pessoas como devem viver as suas vidas porque não providencia uma série de regras modelo para julgar comportamentos*»⁴.

Por exemplo, a arte «*tecnológica também assume essa relação directa com a vida, gerando produções que levam o homem a repensar a sua própria condição humana*»⁵ e tal como o artista plástico Jean-Marc Phillippe afirma, a arte «*não visaria, em nenhum caso, travestir a realidade, mas ao contrário, traduzir esta realidade (...) reflectindo-lhe a imagem da sua própria grandeza e não aquela da sua própria miséria e de sua própria inquietude*»⁶, como assinalamos com Orlan, Stelarc e Marina Abramovic.

A voz da arte surge sempre nas circunstâncias mais difíceis da nossa história: Berthold Brecht criou a

2 VIRILO, PAUL, *The Information Bomb* (Trad. Chris Turner), Verso, London, 2000. p. 143 (tradução do autor)

3 TZARA, Tristan, *Dada Manifesto 1918* In *Art and Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, (ed. Charles Harrison e Paul Wood), Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p. 256. (tradução do autor)

4 BASKIN, David, *Judd's Moral Art*, In [Mhttp://www.artic.edu/~draskin/moral.pdf](http://www.artic.edu/~draskin/moral.pdf), (tradução do autor)

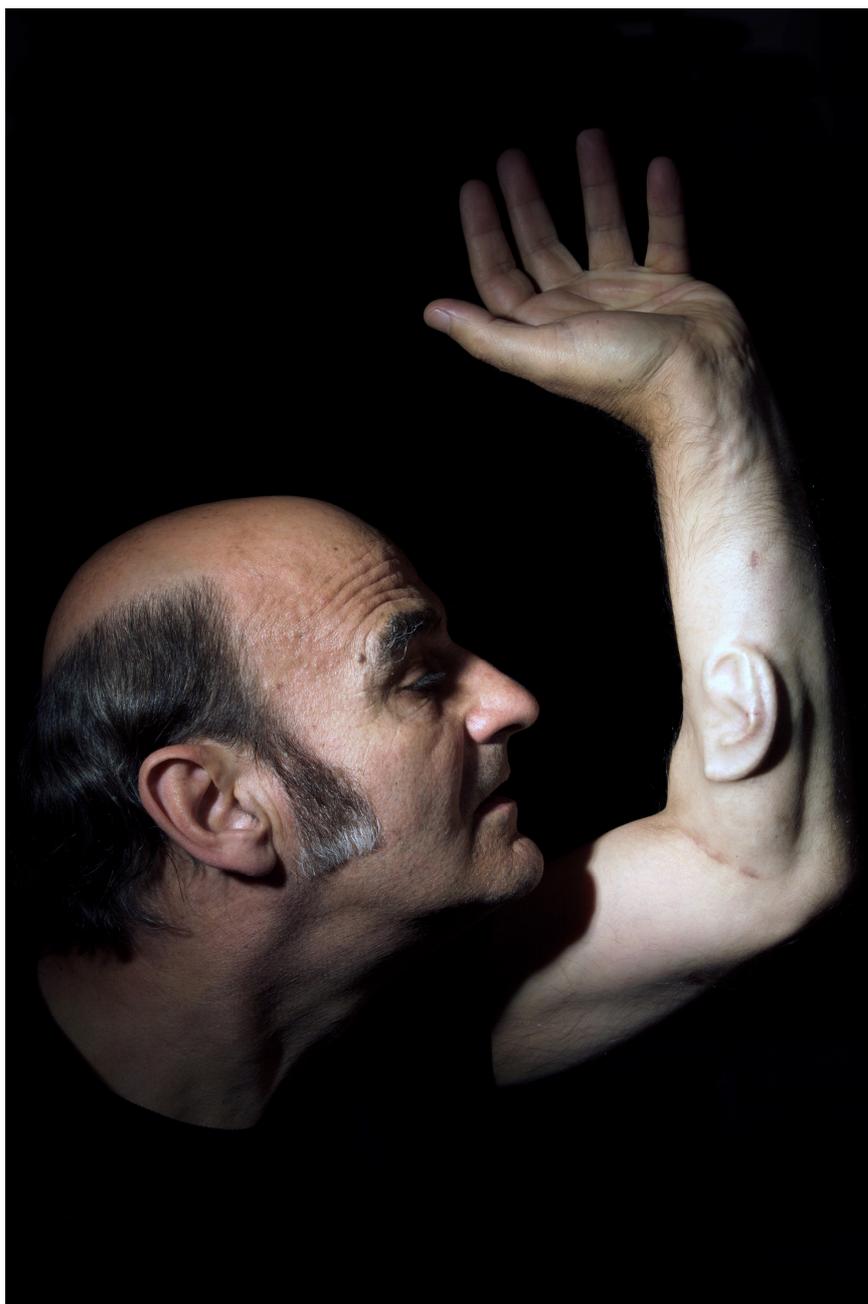
5 DOMINGUES, Diana, *A Arte no Século XXI, A humanização das tecnologias*, Editora UNESP, São Paulo, 1997. p. 17.

6 PHILLIPE, Jean-Marc, *Ciência, Tecnologia, Ética e Arte – para uma nova maneira de perceber e sonhar a condição humana*, In *A Arte no Século XXI, A humanização das tecnologias*, (ed. Diana Domingues), Editora UNESP, São Paulo, 1997. p. 185.

peça teatral de crítica ao nazismo "*Mãe coragem e os seus filhos*" (1939), Pablo Picasso pintou "*Guernica*" (1937) como resposta ao fascismo espanhol, a "caça às bruxas" do período Mccarthista inspirou Arthur Miller a escrever as "*Bruxas de Salem*" (1955) e os exemplos da história da cultura são intermináveis. O conceito inerente a estas atitudes artísticas é aquilo que se pede aos produtores culturais, ou seja, que levantem puzzles enigmáticos, que lancem debates, através de uma resposta crítica, mas responsável, aos acontecimentos da vida.

Desta forma, é possível estabelecer uma discussão sobre o tema da relação entre o mundo social e o mundo artístico, de forma a entender qual é a responsabilidade do artista na cultura contemporânea. As respostas a esta questão podem ser completamente dissonantes, ou seja, poder-se-á dizer que nem toda a arte nasce da crise, que é difícil articular uma resposta válida às situações socialmente extremas. Daí que a afirmação de que seria impossível criar poesia depois de Auschwitz, de Theodor Adorno, seja basilar. Contudo, é inegável o papel especial que a arte joga na sociedade e na vida, desde a ligação entre a arte e a religião à ligação entre o mundo e o espectador.

II – A Liberdade e a Responsabilidade do Artista.



Stelarc, extra-ear portrait, 2007

Uma das pretensões que Maritain apresenta no seu texto é a de que o artista, enquanto produtor, ame de verdade os seus semelhantes, para que tudo aquilo que inconscientemente pudesse deformar através das suas obras não ocorra. Não se trata de forçar o artista a criar uma arte específica ou de compromete-lo politicamente a um regime normativo mas, pelo contrário, fazer com que o produtor artístico tente procurar o respeito dos seus pares. Um sentido de responsabilidade genuíno que se assemelha ao de autores como George Steiner. Este autor, entre outros dilemas, tem-se debruçado sobre os fenómenos da linguagem, da arte, da música e da literatura, delineando um traço constante de investigação numa tentativa de estabelecer um vínculo entre as pautas psicológicas e intelectuais do saber literário e as tentações do inumano. Steiner comprova com uma certa consternação e espanto,

que «um homem pode à noite ler Goethe ou Rilke, saborear trechos de Bach ou de Schubert, e no dia seguinte de manhã ocupar-se do seu trabalho quotidiano em Auschwitz»⁷. Com uma notável lucidez derruba o ideal moderno de que as humanidades humanizam e demonstra que a «a arte, as preocupações intelectuais, as ciências da natureza, inúmeras formas de erudição, florescem muito perto, no tempo e no espaço, dos lugares de massacre e dos campos de morte»⁸.

Enquanto a sociedade liberal persiste em afirmar que os problemas morais da sociedade são de índole cognitiva e que se podem resolver através de intervenções pedagógicas, Steiner comprova que os lugares sagrados, tal como as instituições artísticas, acolheram e ajudaram a propagação de um novo terror. A barbárie prevaleceu na terra do humanismo cristão, na cultura renascentista e no racionalismo clássico e mantém-se na pós-modernidade: «Nem a grande leitura, nem a música, nem a arte puderam impedir a barbárie total. E – devemos ir mais longe – foram até, muitas vezes, um adorno dessa barbárie»⁹.

Um dos objectivos de Steiner é demonstrar uma relação entre a linguagem e o lado inumano da política. Neste sentido, a linguagem é tão importante que é muitas vezes coagida a pronunciar falsidades. Através da linguagem tende-se a convencer de que certos actos são justos e vitoriosos, que onde só existe obscuridade pode clamar-se vitória e que onde apenas impera o desastre mente-se, pois a barbárie instala-se. Então a importância que a responsabilidade do produtor detém é indiscutível: «Grande é o mistério da linguagem; a responsabilidade face um idioma e a sua pureza é de qualidade simbólica e espiritual; responsabilidade que não o é meramente em sentido estético. A responsabilidade ante o idioma é, em essência, responsabilidade humana»¹⁰.

Faz parte do património comum, a consideração de que há práticas artísticas que ante a forma e ante o seu uso criam tensão entre a beleza e o obscuro. Mas, a legítima e plena autonomia da arte, o âmbito técnico, resguardado e protegido, não deve conduzir-nos a abandonar a ideia de que a arte está isolada numa catedral auto-suficiente, e a transformação do artista humilde em supremo sacerdote, em profeta ou xamane não pode deixar de ser tida em conta.

Os poetas assumiam veemente – na poesia do séc. XIX até aos meados do séc. XX – o lugar de profetas, de teólogos e de sacerdotes. Aqui é o ponto onde se encontra a grandeza trágica heróica e temerária de William Blake, de Hölderlin, de Rimbaud, de Paul Valéry ou de Pablo Neruda. Aqui é onde reside todo o seu esplendor e a sua miséria. Sendo o poeta um verdadeiro xamane, nenhum mal lhe é remoto, o que lhe permite directa, ou indirectamente, jogar com os binómios culturais, do bem e do mal, do satânico e do sagrado e jogar com a condição humana através da transcendência da arte.

Uma obra de arte tem a força e a energia vital para afectar a totalidade do mundo do homem e não apenas o âmbito estético, determinado e restringido pela existência humana. A esfera da arte não é apenas um ponto de vista, uma abstracção, ou uma formalidade parcial. Não é assim tão raro encontrar,

7 STEINER, George, *Op. Cit* In JAHANBEGLOO, Ramón, *Quatro Entrevistas com George Steiner* (Trad. Miguel Serras Pereira), Fenda, Lisboa, 2006. p. 15.

8 KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 17.

9 STEINER, George e SPIRE, Antoine, *Barbárie da Ignorância* (Trad. Miguel Serras Pereira), Fim de Século, Lisboa, 2004. p. 43.

10 STEINER, George, *Lenguaje y Silencio*, (Trad. Miguel Ultorio), Gedisa, México, 1990. p. 142. (tradução do autor)

nas nossas sociedades marcadas pela especialização, pela racionalidade sectorial, subsistemas diferenciados, isolados e acantonados à margem do mundo e da totalidade. Os subsistemas económicos, políticos, militares, tecnológicos, psicológicos e sociais vêm-se confrontados em eterna competição pela supremacia das suas respectivas teorias. A estes sistemas fechados, pode-se somar a perspectiva religiosa, moral e artística, compreendida como mais uma visão sectorial que se junta às anteriores e adiciona mais formas de conflito.

O aparecimento de novos deuses demonstra que o problema é de facto metafísico e que o *fetichismo* da tecnologia e o uso desmedido do choque aliados à produção artística «*são acompanhados pela perda da experiência de contacto com o sensível e com o real concreto, pela maior apatia*»¹¹. Referimo-nos a uma *arte extrema* que encerra uma narrativa na qual quando se nomeia um acidente passa-se para a fenomenologia das vísceras, onde podemos aproximar o olhar até nos sentirmos repugnados e quando aparece o desejo, em plena “sexualização da arte”, teremos que contar com a obscenidade e o grotesco. Quando esta contracultura não é mais do que testemunhal deslizamos para um realismo problemático onde se misturam a sociologia com formulações de hegemonia do objecto. A *Gestell* é, como Fernando Castro Flórez afirma¹², é o chassis, o bastidor, a armadura, é a melhor descrição da nossa sensibilidade, onde é necessário voltar a localizar a nossa tendência de fetichizar tudo aquilo que se encontra desmaterializado.

Há um evidente culto do voyeurismo e de estética de espontaneidade popular nestes retalhos da arte extrema que nos rodeiam e que nos permitem ver tudo num género de mediatismo, de testemunhos pavorosos do *live act*. Há, simultaneamente, uma simulação constante de proximidade, ou seja, depois de termos consumado a imposição do imediato, parece que a paixão pelo real supõe ainda uma sujeição à espectacularização. Na arte extrema em vez de falarmos de clausura da representação, falamos de «*TERMINAL ART*»¹³, como Paul Virilio atesta. Quando o controlo é já uma forma de meio ambiente, quando o horizonte está a ser substituído por uma amontoado de mostruários catódicos, o estado policial que Michel Foucault analisou clinicamente, sofreu uma mutação onde a estratégia estética mostra tudo em primeiro plano, «*com uma forte componente de patetismo*»¹⁴.

Se a parcialidade científica possibilita tanto o progresso, o esplendor, pode também, simultaneamente, demonstrar as suas limitações, ou seja, a sua incapacidade de enfrentar questões nevrálgicas relacionadas com a existência humana. A ciência não pode dizer-nos como se introduziu a irracionalidade e a barbárie na cultura humana, por muito que, indirectamente, tenha contribuído para tal.

A obra '*Presenças Reais*' completa uma observação definitiva e brilhante que exige ser registada na sua totalidade: «*Nunca nenhum escritor, compositor ou pintor sério duvidou, nem mesmo durante os momentos de esteticismo estratégico, de que a sua obra tratasse do bem e do mal, do enriquecimento*

11 KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 22.

12 Em FLÓREZ, Fernando Castro, *Zusammenfügen, El montaje del arte contemporáneo*, In Contextos – Open Art Zaragoza 2007, http://www.tallerdesdeartecontemporaneo.com/2007/catalogo_ZA_07/textos.pdf

13 VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p. 42

14 FLÓREZ, Fernando Castro, *Zusammenfügen, El montaje del arte contemporáneo*, In Contextos – Open Art Zaragoza 2007, http://www.tallerdesdeartecontemporaneo.com/2007/catalogo_ZA_07/textos.pdf (tradução do autor)

ou delapidação da humanidade do homem e da cidade»¹⁵. Imaginar ou criar uma forma de expressão significa provar as suas potencialidades de compreensão e de conduta, que são também, a substância vital do lado ético. Se se envia uma mensagem, «*uma mensagem portadora de um intento. O estilo, as figurações explícitas da mensagem podem ser perversos, podem visar subjugar ou arruinar o receptor. Podem proclamar directamente, como acontece em Sade, na pintura negra de Goya, na dança mortal de Artaud, a licença sombria do suicídio. Mas a sua pertinência para as questões e consequências de ordem ética só se torna com isso mais sensível. Só o lixo, o kitsch e os artefactos, os textos e a música produzidos exclusivamente com fins monetários ou de propaganda transcendem (transgridem) de facto a esfera da moral. São a pornografia da insignificância*»¹⁶. Todo o acto artístico está marcado com uma finalidade e um propósito conceptual. Deve-se lembrar que após termos superado a era das vanguardas, onde o *collage* ou o *Ready-made* foram duas das mais importantes e controversas figuras, vivemos num tempo de novas representações onde se presenteiam fragmentos da realidade quotidiana, actos comuns ou privados, desejos e receios no espaço endereçado à arte. Tais procedimentos, e a própria evolução da sociedade de massas, situam a atenção dos artistas em terrenos nunca dantes navegados: desde os campos filosóficos, onde se interroga a própria condição do conceito de arte (a sua definição, a sua autonomia, etc...), até à procura de novos formatos técnicos de produção (a instalação, a performance e a vídeo-arte, entre outros) ou, até mesmo, a interrogação da finalidade da arte, a condição humana, o pós-humano, a sociedade de informação, etc... Marcel Duchamp foi um marco na produção artística e assinalou o ponto de viragem na arte, permitindo-nos entender que tanto como homens ou como artistas, percebemos, pensamos, analisamos, trabalhamos e geramos uma visão do mundo através de um médium específico. Esta é a relação entre *arte=vida* implementada por Duchamp e por Joseph Beuys através da trilogia *artista-obra-mundo*. As representações artísticas situam-se nas fronteiras entre o mental e a relação com a vida, ou seja, nas relações entre: homem e médium, homem e homem, homem e plataforma social.

O exercício da liberdade de expressão supõe respeito pelo sujeito, pela sua dignidade, o que é igual a dizermos que segundo valores políticos e incondicionalmente relativos à moral são, precisamente, um marco que permite a expansão e o crescimento do sujeito. Adensamo-nos no terreno espinhoso da censura, que mais à frente analisaremos. Neste momento queremos centrar esta discussão no desígnio do produtor artístico onde fará sempre parte, na sua raiz e origem, uma intencionalidade ética, ou seja, uma produção comprometida.

É legítimo afirmar também, que haverá sempre quem replique que o cortejo infundável de flagelações, de fantasias masoquistas protagonizadas por autores como Franko B ou Ron Athey, são, de algum modo, inseparáveis da excelência e do engenho artístico, da integridade e/ou da originalidade criativa. Mas, o preço a pagar poderá ser muito mais alto do que parece à primeira vista. É um preço que mutila não só a verdadeira liberdade do autor, mas também as reservas da sensibilidade e as próprias fundações da cultura. Nestas circunstâncias, as práticas da arte extrema, «*longe de serem causa da libertação e da criatividade, como deveriam de ser, eis que, bem pelo contrário, a imaginação e o imaginário têm o efeito*

15 STEINER, George, *Presenças Reais*, (Trad. Miguel Serres Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1993. p. 133.

16 STEINER, George, *In Ibid.* p. 134.

de aprisionar»¹⁷. Grande parte da literatura do Ocidente é subsidiária da escola da imaginação dos leitores, é um exercício à nossa consciência e é mediante a imaginação que o nosso espírito transpõe certos limites. Contudo, neste tema em concreto falamos daquilo que Koninck caracteriza por: «fantasmas que literalmente aprisionam o espírito»¹⁸, de um novo género de produção artística que penetra na vida, afectando-a. Que nos faz duvidar dela e das categorias que a caracterizam e definem.

Aquilo que se apelida como uma suposta superação de tabus, uma suposta fuga ao tédio, uma suposta procura do novo e, sobretudo, uma tentativa de eliminar qualquer travão nos agentes criativos, parece estar a empurrar, parte da produção artística, para um precipício monótono e indescritível de estímulos mecânicos e de contorções fantasiosas unilaterais. Esperemos que a linguagem continue a ser o recipiente e o veículo da dignidade e do engenho humano, portador da inteligibilidade e da cultura. A arte pode representar um diálogo vivo entre autor e o espectador, mas apenas se o produtor exhibir o devido respeito e senso comum que Steiner justifica afirmando que «uma análise de enunciação e de significação – o sinal endereçado ao outro – implica uma ética»¹⁹.

Cabe-nos recordar que depois de ter sido superada, na era das vanguardas, a fidelidade retiniana. O *collage* e o *ready-made* foram das figuras mais controversas da história da arte e aquelas que demonstraram uma nova forma de representação dos fragmentos da realidade. Estas práticas, ainda utilizadas na contemporaneidade, aliadas à evolução dos novos meios tecnológicos, situaram os interesses dos artistas em terrenos desconhecidos à própria arte o que coloca em dúvida não só o conceito *Anything Goes*, como o estatuto autonómico da arte e, até mesmo, a sua originalidade. Com Marcel Duchamp, o movimento Dadá e os Surrealistas, iniciou-se uma viagem – sobre a égide de que qualquer objecto, colocado num determinado contexto, é arte – depois surgiram novas tendências de âmbito conceptual, nos anos 50 e 60, como a *minimal art* e a *art povera* – onde a égide altera-se passando a ser algo como se detemos a informação, não é necessário o acto. Tais propostas artísticas detêm sobretudo, além do valor histórico, um valor no seu sentido social pelos seus actos de transgressão. Há que ter em conta que tais actividades procuraram um sentido, ampliando não apenas os âmbitos das práticas artísticas, como também o seu próprio conceito e a sua própria definição. Serve isto para dizer que o acto de transgressivo da arte tem, no mínimo, uma função dupla: um fenómeno nas margens da fronteira da arte e outro além dos limites da arte. Estes limites indivisíveis existem, tanto na cultura como na consciência humana. Todavia, tratam-se de limites fluidos que da mesma maneira que se deslocam alargam o próprio conceito de arte²⁰. Daqui surge, no entanto, um paradoxo que implica uma dialéctica permanente entre o acto de transgredir e o acto de representar, ou seja, um exercício extremo dos quais os resultados podem ser experiências autênticas, inovadoras e detentoras de valor ou obras falhadas. Assim, o debate que pretendemos instaurar, como José Fernandez Lopez afirma, é: «como discernir este perigoso e aporético tema? (...) quem ditará a este respeito?»²¹.

17 KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 65.

18 KONINCK, Thomas De, *Ibid.* p. 65.

19 STEINER, George, *Presenças Reais*, (Trad. Miguel Serres Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1993. p. 131.

20 Sobre este tema ver CRUZ, Maria Teresa, *Designação dos limites, O Trabalho do Nome na Constituição da Obra de Arte Moderna*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, UNL, Lisboa, 1989.

21 LÓPEZ, José António Fernandez, *El los límites de lo indecible. Representacion artística y catastrofe* In *A Parte Rei*, <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/jafernan48.pdf> (tradução do autor).

Temos procurado, nestas produções da arte extrema, a exploração da condição humana e da consistência interna das personagens, dos actores, das performances e dos espectadores. Mas, em vez de se assomarem caras vivas e cheias de densidade, de existência humana, apenas nos aparecem bonecos, máquinas e manequins manchados de sangue pelas dóceis mãos do autor. Parece que se assemelha às artes que «*floresceram numa estreita proximidade espacial e temporal relativamente aos campos de extermínio*»²². Assim, da mesma forma que as filas de homens e mulheres, sujeitos de carne e osso, eram encaminhados pelas S.S. para um «*lugar de experimento todavia impensado*»²³, estes autores da arte extrema parecem não agir de modo tão diferente quanto se possa pensar. É possível que haja afinidades mais profundas do que inicialmente pensamos, e que este género de produção artística represente essa «*indiscrição da arte*»²⁴ ou então que encerre a procura da tão aclamada ‘*Gesamtkunstwerk*’²⁵ de Wagner. A aparição de novas liberdades e de estes actos não pode ser apenas coincidência. Ambas, acabam por retirar à humanidade e ao ser, o direito mais precioso que possui: o direito a uma sensibilidade privada.

Assim, é bastante claro que o perigo desta suposta liberdade criativa da autonomia sem restrições, possa residir na reticência. Parece que existe um perigo corrosivo, interior à própria produção artística, e esse é o desdenho manifestado pelo produtor face à sua audiência, ao seu Ser e às suas produções. Tal como Koninck afirma: «*Bárbaro é assim, acima de tudo, quem é perverso ao ponto de ignorar tanto a sua própria humanidade como a dos outros*»²⁶.

III – O impacto da obra de arte no espectador

Tal como António Pinto Ribeiro afirma «*a arte e a cultura (...) servem para que, na vida cada um de nós, o futuro esteja presente e o tédio ausente, a lucidade aconteça e a barbárie se afaste*»²⁷. Mas, nos tempos que correm, a leitura de uma obra de arte, uma exposição, pode representar tanto uma experiência indesejavelmente cativante, como uma prova perigosamente perturbadora. A obra de arte abre as portas da nossa alma e literalmente conecta-se à nossa imaginação, memória e afectividade. Através da notável investigação fenomenológica, C.S. Lewis²⁸ apresenta a diferença entre o bom e o mau leitor. No caso do bom leitor – o que procura incessantemente tempo e silêncio para entregar-se à arte e na qual concentra toda a sua atenção – a leitura poderá tornar-se uma experiência transcendental. Tal experiência só se pode comparar à experiência amorosa, à religião ou à adrenalina subtraída de um

22 STEINER, George, *No Castelo do Barba Azul, Algumas Notas para a Redefinição da Cultura* (Trad. Miguel Serres Pereira), Relógio D'Água, Lisboa, 1992. p. 40.

23 AGANBEM, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz, El Archivo y el Testigo, Homo Sacer III* (Trad. Antonio Gimeno Cusinera), Ed. Pre-Textos, Valencia, 2005. p. 53. (tradução do autor)

24 STEINER, George, *Presenças Reais*, (Trad. Miguel Serres Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1993. p. 131.

25 Traduzido normalmente como “*Obra de Arte Total*”. Sobre este tema ver WAGNER, Richard, *Arte e a Revolução* (Trad. José M. Justo), Antígona, Lisboa, 2000.

26 KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 34.

27 RIBEIRO, António Pinto, *Ser Feliz é Imoral? Ensaios sobre a cultura, cidades e distribuição*, Cotovia, Lisboa, 2000. p. 66.

28 LEWIS, Clive Staples, *Crítica Literária – Un Experimento* (Trad. Ricardo Pochtar), Antoni Bosch, Barcelona, 1982. pp. 13-33 e pp. 69-75.

bom desafio. A sua consciência sofre uma mudança profunda. O espectador não é mais o mesmo e conserva uma recordação constante e destacada do que experimentou, os passos que deu, aquilo que viu, ouviu e sentiu, o que lhe proporciona novas formas e novas ferramentas para interpretar o mundo e resumir tais actos à sua experiência de vida. No caso do mau espectador, ou mau leitor, nada disto acontece. Não compreende as reacções dos outros às produções artísticas, não se identifica nem se sente questionado. Não vive nas galerias, nem frequenta exposições, e descobre maneiras mais “úteis” de passar o seu tempo.

A grande diferença, segundo Lewis, é que um espectador usa a arte enquanto que o outro apenas a recebe. O mau espectador usa esta experiência como um arranque automático para certas actividades imaginativas e emocionais. Se fizer algo com esta experiência, não é necessariamente algo perverso, vil ou obsceno, e pode elevar-se através da cultura e conhecer a história, aumentando culturalmente o seu saber. Mas apesar do uso que se possa fazer, a verdade é que «*vivemos num período de transição muito mais rápida e muito mais difícil de “decifrar” do que qualquer outra até aqui vivida*»²⁹. Assim, não existe uma atitude vulgar ou nobre por parte do espectador, porque não existe uma atitude artística obrigatória face à obra de arte, ou seja, uma atitude que possa ser considerada adequada. As ‘*Le tre grace e Mercurio*’ (1564-65) de Tintoretto, por exemplo, podem ser analisadas do ponto de vista da libido – é verdade que se prestam a este uso – mas também o podem ser do ponto de vista mitológico – isto é, de forma a discutir o papel que a representação das filhas de Zeus detêm na representação – e, por último, também podem ser discutidas sobre a égide das representações renascentistas. A forma não é um factor auxiliar para o exercício das nossas actividades, já a sua presença poderá determinar profundamente a nossa sensibilidade e afectividade.

O bom espectador encara a produção de arte como algo sério, está atento às suas tensões, à sua clareza e afectividade, é sensível ao estilo, ao representado e ao que está por detrás da produção, o seu conceito, a sua força. As obras de arte parecem impor-nos a sua vontade e guiam-nos aos mais recônditos âmbitos do ser humano ou então, permitem-nos palpar o seu horror, como por exemplo em obras como ‘*O Inferno*’ da Divina Comédia de Dante³⁰, ou na ‘*A Metamorfose*’ de Franz Kafka³¹. Experimentar a força da realidade que existe nas produções artísticas, experimentar o poder das representações no sujeito é ler bem a obra de arte. Como tal, há sempre um impacto no espectador desde que se trate de uma boa obra de arte e de um espectador atento. Esta disciplina da recepção apenas funciona em obras que sejam dignas de sustentar esse nome, as grandes obras de arte resistem a um uso inadequado desta análise e muitas delas não só nos convidam como nos propõem uma boa leitura. Steiner afirmará que «*consentir que os livros influenciem a nossa vida ou parte substancial da nossa vida é renunciar correr riscos e, ao mesmo tempo, ao êxtase propiciado pela relação primária e primeira com as coisas*»³², o que significa deixar a nossa identidade ser vulnerável.

De alguma forma, sentimo-nos fora do nosso próprio corpo, e ao olhar para atrás sentimos um terror

29 STEINER, George, *O Silêncio dos Livros* (Trad. Margarida Sérulo Correia), Gradiva, Lisboa, 2007. p 43.

30 Entre muitas edições destacamos a de DANTE, *A Divina Comédia – O Inferno* (J. Teixeira de Aguiar), Publicações Europa-América, Lisboa. 1994.

31 Entre muitas edições destacamos a de KAFKA, Franz, *A Metamorfose*, Edições Quasi. 2007.

32 STEINER, George, *O Silêncio dos Livros* (Trad. Margarida Sérulo Correia), Gradiva, Lisboa, 2007. p 30.

enlouquecido, pois estamos a ser invadidos por uma presença exterior. Ao sentir tal terror a mente anseia por um despertar brusco, como um sonho. Assim deveria ser, quando temos em conta que à nossa frente repousa uma obra de arte, uma obra de literatura ou filosófica. Tal acto pode possuir-nos completamente. Quem é que nunca se sentiu, perante obras como *A Metamorfose* de Kafka, mergulhar num outro universo? Quem é que é incapaz de sentir os gritos subjacentes ao *Guernica* de Picasso? É desta forma que achamos que é deverás importante o impacto vital e ético que uma obra de arte supõe na audiência.

É desta forma que somos traduzidos, que os nossos sonhos, as nossas fantasias, as nossas aspirações e fantasmas ganham voz. Como tal, todo o espectáculo permite a participação e põe em movimento os fenómenos de relação, de projecção e de identificação do espectador perante a obra. Por exemplo, perante a imagem cinematográfica a participação perceptiva do espectador é mais vivida e mais penetrante. Contudo, a mesma participação na literatura, mesmo que seja menos imediata e directa, implica uma maior mediação, mais rica e mais profunda. Jaques Maritain, na obra que dá origem a esta incisão, afirma: «*A Arte e a Pobreza despertaram os sonhos do homem e os seus desejos, revelando-lhe alguns dos abismos que ele detém em si próprio. O artista não ignora isso*»³³. Da mesma forma, Steiner afirma: «*Na medida em que um homem ou uma mulher são tocados pela poiesis, pelo sentido feito forma, ele ou ela abrem-se a modos de penetração e apropriação por instâncias de prazer ou tristeza, de segurança ou medo, de lucidez e perplexidade, que operam, em última análise, para além de toda a paráfrase. (...) Igualmente evidentes, embora nem por isso mais acessíveis à análise, são os processos de transformação desencadeados pela experiência estética. (...) A “alteridade” que entra dentro de nós torna-nos outros. (...) São a poesia épica e lírica, são a tragédia e a comédia, é o romance que exercem a autoridade mais marcante sobre a nossa consciência. É através da linguagem que somos mais acentuadamente e mais duradouramente “traduzidos”*»³⁴.

Porém, na utópica *arte extrema*, a intervenção sobre o corpo coloca-se – pelos menos segundo a visão de certos artistas – como uma forma mais eficaz de criticar os erros da sociedade. Através das duras e violentas investidas contra o corpo, como através da transgressão de normas sociais e da quebra de tabus que visam chocar o espectador, tentariam retirá-lo do estado de indiferença e passividade onde se encontra. Assim, se a questão é despertar a consciência do indivíduo, tanto no que respeita à arte como à vida, o artista assumiria a posição xamane, em que a sua actuação traria a salvação do homem. Mas, será que tratamos com um género de “*artista-mártir*” que se oferece ao suplício de modo a provocar uma mudança positiva na audiência?

Tomemos como exemplo a obra mais extrema de Günter Brus (*Art and Revolution*, 1968), realizada na Universidade de Viena. Nesta obra, o autor, iniciou a performance despindo-se perante um auditório pleno de estudantes. De seguida, colocado em pé sobre uma cadeira, Brus desferiu no seu peito e nas suas coxas cortes. Após o silêncio se ter instaurado, urinou num copo e bebeu dele a urina, poucos segundos após, defecaria sobre o chão do auditório espalhando, imediatamente, as fezes ao longo do seu corpo. Finalmente, masturbar-se-ia ao mesmo tempo que entoava em voz alta o hino nacional

33 MARITAIN, Jacques, *The Responsibility of The Artist* In <http://www2.nd.edu/Departments/Maritian/etext/resart.htm>.

34 STEINER, George, *Presenças Reais*, (Trad. Miguel Serres Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1993. pp. 169-170.

austriaco. Nesta performance, Günter Brus, seria preso e acusado por difamação do Estado, rapidamente foi exilado na Alemanha e, apenas dez anos depois do relatado, seria perdoado pelo governo do seu país. Certamente, uma obra tão extrema quanto esta que conjuga a mutilação, onanismo, escatologia e uma crítica ao Estado, faz-nos pensar em até que ponto a violência é benéfica e até que ponto a teoria defendida, por certos autores da arte extrema, de que esta arte liberta é plausível. Trata-se mais de, como Virilio afirma, uma troca da representação simbólica pelo «*o estonteante efeito muleta da 'presença' que não é apenas estranha, como nos dias do Surrealismo, mas insultuosas à mente*»³⁵, e termina afirmando que «*os dias dos amantes da arte estão numerados!*»³⁶.

Sem dúvida que todo este processo pode ser interpretado como uma ampliação da identidade, mas também pode ser entendido como uma tentativa de aniquilação, mesmo que momentânea, da mesma. Mas, desta forma, a nossa discussão encaminha-nos para um velho paradoxo: «*o que perde a sua vida, a salvará*»³⁷. A criação artística pode abrir possibilidades ao espectador de viver mais, de abrir novas dimensões e novas perspectivas de realidade. No sentido heideggeriano, as expressões como «*a arte faz brotar a verdade. A arte faz assim surgir, na obra, a verdade do ente*»³⁸, ou quando dizemos que a arte potencia a vida, que a amplifica, também transforma em habitável o visível, a dor, a luta, a nostalgia, o amor e a morte.

De facto, e apesar das afirmações de autores como Paul Virilio, tudo isto ainda reside no mundo da especulação para a qual apenas o futuro trará uma resposta conclusiva. Em todo o caso, fica aqui atestado que a censura comprova e é testemunha (corrupta mas inequívoca) do poder que a arte tem sobre a vida. Os efeitos de uma reacção em cadeia, ou seja, sugerir de forma verbal, associar através de imagens, significa criar sequências de formulação cognitiva dentro do sujeito. Talvez esses desejos adormecidos venham, no futuro, a receber uma morada e um nome. Mas, poderão estes actos ser a representação do desenvolvimento de um guião para uma futura barbárie?

De um modo abstracto, é difícil adivinhar a atitude exacta do espectador, ela poderá ser verdadeiramente estética, verdadeiramente contemplativa, verdadeiramente pragmática ou então, animada por móveis e impulsos ocultos. De qualquer modo, a atitude artística do sujeito, conforme referimos na incisão anterior, parece ser uma das chaves do uso vil e grotesco das produções artísticas.

O olhar estético e peculiar do espectador representa um *alargar* a mão, representa um olhar que se transforma em abastecedor de desejo, mas que pode ser corrompido pelo sentido pois a intencionalidade do agora é a possessão e o domínio. Seria difícil estabelecer regras, normas, ou linhas orientadoras para encaminhar a produção artística. Talvez, porque não se pretende diminuir a liberdade da atitude artística do autor, ou do espectador. Mas, simultaneamente, não havendo regras, ou sendo elas subjectivas e abstractas, não é possível penetrar a interioridade do sujeito, nem analisar a intencionalidade das suas produções. De facto a atitude artística do autor e do espectador tem a sua importância no momento de oficializar um objecto, um acto, ou um indivíduo enquanto obra de arte. Mas,

35 VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p. 36 (tradução do autor)

36 *Ibid*, p. 37

37 LEWIS, Clive Staples, *Crítica Literária – Un Experimento* (Trad. Ricardo Pochtar), Antoni Bosch, Barcelona, 1982. pp. 13-33 e pp. 108-109.

38 HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte* (Trad. Maria Conceição da Costa), Edições 70, Lisboa, 2004. p. 62.

a responsabilidade que temos vindo a auferir não pode repousar apenas no artista e no seu público. Desta forma, a responsabilidade, deverá recair, de igual modo, em outros agentes do mundo da arte, isto é, na figura do crítico de arte e nos responsáveis das instituições artísticas que classificam, contextualizam e, por fim, institucionalizam a obra de arte e o artista.

IV – Uma discussão porvir

Numa sociedade em que a norma é a procura tacanha do interesse próprio e do sensacionalismo, uma discussão sobre uma postura ética no mundo da arte pode parecer algo mais radical do que aquilo que se possa crer. Não podemos esperar que tal consciência ética se torne universal, pois haverá sempre pessoas que defendam uma arte pela arte, pessoas que não se interessam por ninguém, nem sequer por elas próprias. Assim, tal como Peter Singer afirma: «*o raciocínio, por si, demonstrou-se incapaz de resolver completamente o choque entre interesse próprio e ética, é pouco provável que a argumentação racional vá convencer todas as pessoas racionais a agirem eticamente*»³⁹. Contudo, este curto texto tenta reflectir sobre a necessidade de uma discussão sobre certas produções da arte contemporânea e sobre os seus agentes, tenta acompanhar uma linha de pensamento que começou a fazer-se notar numa série de autores que têm vindo a confrontar alguns dos problemas da cultura e, mais especificamente, de certas produções da arte contemporânea. Esta discussão pretendeu, e pretende, funcionar como fonte catalisadora para aumentar a quantidade de reflexões sobre as possíveis consequências deste actos na sociedade e na arte, se é que de facto tais consequências existem.

Tendo em conta a importância que a arte detém no seio da nossa sociedade e a sua possibilidade intrínseca de permitir «*ver o que não se veria de outra forma*»⁴⁰, diversos autores, entre os quais Paul Virilio, consideram que estes actos extremos representam um risco não só para a sociedade, como também um risco para o futuro da própria arte e para a cultura *per se*: «*a humilhação do amante da arte através da imposição de imagens penosas e ear-slitting sistemas de som nas galerias de arte e em todo o lado não é propriamente o início de um debate estético, mas sim um debate sobre o início do fim da humanidade*»⁴¹. Assim, tal como Rui Chafes afirma: «*a arte que me interessa é aquela que nos apanha desprevenidos, que nos interpela. Se nos confrontarmos com um objecto artístico, ou seja de que natureza for, que não nos levante uma questão, não vale a pena*»⁴². As produções artísticas têm de ser capazes de desafiar-nos, devem afectar-nos no nosso todo. Daí ser tão difícil esta discussão. A arte «*não melhora o mundo, não salva as pessoas, não salva a política, nem pode ser sociológica, nem ecológica (...) a arte não pode salvar o planeta*»⁴³, mas também não deve ser uma fonte de deterioração, uma fonte de medo, de receios. A arte há-de existir para subitamente nos sentirmos vivos, para que cada

39 SINGER, Peter, *Como Havemos de Viver? A Ética numa Era de Individualismo* (Trad. Fátima St. Aubyn), Dinalivro, Lisboa, 2005. pp. 404 – 405.

40 KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003 p. 101

41 VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p. 19

42 CHAFES, Rui, *Escultor de ferro e palavras* (entrevista), in *Jornal de Letras* nº 969 de 04 de Dezembro de 2007. Lisboa. p. 10.

43 *Ibid.* p. 10.

um de nós seja único e se encontre na sua intimidade.

A rejeição⁴⁴ do corpo, o uso ou abuso desmesurado da simbiose entre este e as novas tecnologias, a utilização continuada de formas perturbadoras e o aumento de referências ao grotesco nas produções artísticas, pode ser entendido como o início de uma caminhada que pretende inaugurar a reedificação do termo corpo e/ou do termo identidade, mas também pode ser vista como a construção de uma nova definição de arte. No fundo, falamos de obras que através do cruzamento de ligações e de interpretações entre autor/obra e espectador geram uma essência paradoxal, uma coabitação de conceitos aparentemente incompatíveis: arte/banal, natural/artificial, real/virtual, belo/sublime, afecto/agressão, peso/leveza e objecto/desmaterialização... Tais actos, que acontecem aqui e agora, envolvem-se num jogo entre conceitos e afectos, entre binómios, ou seja, esta experimentação continuada e interminável poderá não ter qualquer repercussão futura e aí, este contínuo extrapolar dos limites (invisíveis) da arte poderá servir como fonte irradiadora de novas definições, de novos conceitos e de novas formas de produzir arte. Mas, e se assim não for? E se estes actos extremos têm consequências? E se estamos a criar uma nova forma de arte, uma arte da eugenia? Uma arte terminal⁴⁵ ?

O cerne desta discussão, que pretende manter-se em aberto para futuros diálogos e debates, ronda esta problemática ainda sem resolução. Contudo, alguns dos problemas, que têm vindo a ser colocados, podemos situa-los entre: o poder que a arte detém, o cultivo de uma cultura sacrificial, a contínua tentativa de quebrar os limites, ou seja, de criar actos inaugurais (herança da era das vanguardas) e a persecução pós-modernista num género de esquizofrenia secundária⁴⁶ .

Poderíamos analisar, através das obras de diversos artistas, estes problemas e indicando possíveis brechas de interpretação tais como as intervenções alojadas entre o masoquismo e o sadismo e a exploração do contrato entre o autor/obra e o espectador no caso das obras de Marina Abramovic. Onde, por exemplo, em obras como *Spirit House* (Caldas da Rainha, 1997), conseguimos entrever, numa das paredes de um antigo matadouro, uma cena de flagelação, uma cena de punição, de castigo, ou seja, um procedimento de «anulação da contingência em favor de um recurso à vontade (a tudo que depende de nós estoicamente) e uma posterior superação da vontade por um outro estado – de consciência e de anulação»⁴⁷ . Poderíamos avançar para os jogos entre a alteridade e identidade de Orlan, onde o seu corpo se assemelha a um *ready-made* duchampiano alterado, e não um *ready-made* ideal que apenas necessita da assinatura. Onde se explora um género de narcisismo secundário perigoso para a coerência da personalidade porque incita a «desinvestir os objectos exteriores para centrar todo o interesse em si (...) a refugiar-se no imaginário e em posições regressivas»⁴⁸ . Poderíamos também citar o espectáculo biotecnológico de Stelarc, das suas acções perturbadoras que condicionam o

44 Virilio afirma: «*Rejection of the human body or its virtualization (...) are the only alternatives presented to the art lover by the multimedia academy led by body artist such as Orlan and Stearc*» In VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p. 22.

45 VIRILIO, Paul, *Ibid.* p. 42.

46 Sobre este tema ver KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003

47 SARDO, Delfim, *No Place Like Home*, IN ABRAMOVIC, Marina, *Spirit House* (catálogo da exposição), Caldas da Rainha, 1997. p. 17.

48 JAMES, Henri, *Op. cit.* In KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 99.

estabelecimento de ligações e criam um plano de compreensão paradoxal. Na alimentação de um corpo pós-humano e de um teatro artificial da crueldade, onde os monstros protagonizam um jogo antropomórfico sem nunca perder de vista o interior do corpo humano, as partes desirmanadas e a encenação da sensibilidade, onde os piores valores do capitalismo «*estão prestes a ser inseridos na nossa carne*»⁴⁹. Entre outros autores, para ilustrar este problema, citaríamos produtores como Ron Athey, Rudolf Schwarzkogler, Von Haggens, Jeff Koons, Cindy Sherman, Nan Goldin, Gina Pane e Franko B., para tentar demonstrar que este género de explorações não são actos isolados, mas uma vertente em crescente evolução.

Assim, se o problema da moral representa um espinho na história da arte e nas produções artísticas, elas também podem estar completamente desligadas de tais atributos afirmando-se, aliás, que tais campos deverão manter-se afastados conservando, no seio das suas autonomias, os diálogos necessários. Todavia, mesmo sabendo que a arte e a moral são, como referimos anteriormente, dois campos autónomos e distintos, que parecem não ter qualquer relação directa ou intrínseca. Existe sempre um ponto de convergência, um ponto de unidade que não deve ser desacautelado – a unidade do ser humano: «*se a arte está além da moral, o artista não*»⁵⁰. Como tal existe, segundo Benedetto Croce, uma dependência extrínseca e indirecta entre a moral e o sujeito produtor de arte e antes de sermos artistas, cientistas, jornalistas, críticos, ou outra coisa qualquer, «*somos homens e agentes morais*»⁵¹. O lugar destas acções deve ser discutido com palavras: «*quando, aliás, as palavras desta ordem perdem o seu sentido, a barbárie não está longe*»⁵². Daí que a procura de uma discussão sobre uma responsabilidade ética na arte contemporânea resulte da necessidade de «*defrontarmos a linguagem*»⁵³. É do dilema que surge a ética⁵⁴ e nas incisões que apresentamos não tentamos fazer de qualquer responsabilidade uma ciência, não tentamos criar um código deontológico de qualquer ordem, porque estes códigos, estas regras, rapidamente se tornariam obsoletas, ao passo que o valor da vida humana deverá ser permanente, ultrapassando culturas e excedendo as nossas vidas particulares.

Contudo, deve-se ter em atenção a indústria da cultura, onde aquilo que acontece é ver o produtor enfrentando toda uma concorrência de proporções inconcebíveis. Basta-nos observar o panorama contemporâneo, para vermos repetidamente exposições como «*Sensation, no Brooklyn Museum, financiado pela Christie's International, com a finalidade de especular sobre os valores das Obras em exposição*»⁵⁵. Este lançamento consecutivo de “*sangue novo*” no mercado, de estratégias de marketing agressivo levado a cabo pelas intuições e pelos artistas, faz com que ao artista seja necessário assumir uma atitude. Tal atitude passa muitas vezes pela opção mais fácil, ou seja, a preferência pelo choque, pela tentativa de cativar as atenções dos espectadores, de modo a estar sempre presente na memória de todos aqueles que experimentam as suas produções, um género de «*fusão/confusão entre*

49 MIGLIETI, Francesca Alfano, *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, (trad. Antony Shugaar), 2003. p. 195. p. 201. (tradução do autor).

50 GROCE, Benedetto, *What is Art? In Art and Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, (ed. Charles Harrison e Paul Wood), Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p. 104. (tradução do autor).

51 KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 121.

52 KONINCK, Thomas De, *Ibid.* p. 121.

53 WITTGENSTEIN, *Op cit. In Ibid.* p. 121.

54 Conforme citação de Kierkegaard: «*o dilema faz surgir a ética*» *In Ibid.* p. 133.

55 VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000, p. 92.

*TABLOIDE e um género de futura arte da avant-garde»*⁵⁶ .

A modo de conclusão, antevemos que a violência tem-se estendido e difundido como nunca até agora o tinha sido. Essa amplitude da violência afecta tanto aqueles que a perpetuam, como a aqueles que dela padecem. Aqueles que a perpetuam: não porque sejam muitos a exercê-la, mas porque qualquer um pode livremente exercê-la, sem qualquer obstáculo. O Holocausto, os massacres, as limpezas éticas, a violência nacionalista... têm revelado que qualquer pessoa pode assumir o papel de verdugo e contemporizar tais actos. Nos dias de hoje, o verdugo não é propriamente uma profissão especializada, esta actividade pode ser desenvolvida por qualquer um, basta ligarmos a CNN para constatar-mos esta ideia.

Por outro lado, no âmbito artístico, depois de todos os artistas terem representado, e continuarem a representar, essa violência de uma forma simbólica⁵⁷ , passamos a conviver directamente com o verdugo, na forma do *performer*, onde a vítima ainda estará por descobrir, será o autor? Será o espectador? Resta-nos ainda desvendar este dilema, e como Kierkegaard afirmaria: «o dilema faz surgir a ética»⁵⁸ .

Enfim, é necessária uma arte que faça parte da vida quotidiana e que tenha em conta que «o utopismo ingénuo do passado é hoje substituído por uma indústria cultural de massa»⁵⁹ onde o artista deverá integrar-se mesmo que seja para a desintegrar e desmontar a partir de dentro.

Neste sentido caminhamos para uma última incisão, onde podemos apelar ao debate e incidir especificamente sobre uma responsabilidade compartilhada por diversos agentes deste campo: O artista, o comissário, a instituição artística, a audiência e, especialmente, o crítico.

Em primeiro lugar, é do papel do artista, pois é da sua natureza que a obra de arte é criada, que surge a primeira noção de responsabilidade criativa. O artista é o pai criador da obra e como tal tem que lidar com as linhas de clivagem que as suas obras suscitam, com a sua *clarividência* e a preocupar-se pelo sinal que endereça ao outro. O artista, segundo António Pinto Ribeiro, deve responder pelo papel privilegiado que ocupa na sociedade e reconhecer a condição de liberdade do outro, respeitando-o no estabelecimento de relações.

A instituição representa a entidade mediadora, e repercute também responsabilidades naqueles que as regulam (Directores Artísticos, Comissários, Programadores, etc...). Estes são aqueles que escolhem a programação, ou seja, aqueles que escolhem as exposições e “proclamam” os artistas. Nessa programação devem estar espelhadas opções, onde a realidade cultural contemporânea abrange «*não só o contexto social, os limites e as possibilidades orçamentais, os espaços a programar, mas também as ofertas dos produtores (...), as propostas dos artistas, dos espectadores e o ambiente local*»⁶⁰ .

56 VIRILIO, Paul *In Ibid.* pp. 36-37

57 *Servem como exemplos alguns produtores artísticos que usaram como tema a violência: Goya (1746 – 1828), Picasso (1881 – 1973), Willie Doherty (1959 -) Helmut Smits (1974 -), entre muitos outros.*

58 KIERKGAARD, *Op cit.* In KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 133.

59 VIDAL, Carlos, *Definição da Arte Política*, Fenda, Lisboa, 1997. p 27.

60 RIBEIRO, António Pinto, *Ser Feliz é Imoral? Ensaio sobre a cultura, cidades e distribuição*, Cotovia, Lisboa, 2000. p. 53.

Tentando, desta forma, antecipar problemas e contendas desnecessárias, bem como o sensacionalismo fútil.

Em último lugar, mas não menos importante, a tarefa do crítico, que nunca representou tanto perante o eternamente novo da nossa sociedade, ante aquilo que a indústria cultural difunde e promove actualmente. Tendo em conta a natureza do pós-modernismo – a sua pluridisciplinariedade e os seus conceitos, onde *vale tudo*, onde não há qualquer critério artístico – a figura do crítico é essencial para questionar o estado da criação artística, para desenvolver texturas de análise e de investigação, problematizando processos e situações relacionadas com a criação contemporânea. A crítica actual, nem sempre atende a estas considerações, porque ou bem que se fecha na sua cápsula hermética, ou torna-se mediática e propagandística, ou então cai na armadilha da pontuação por estrelinhas (outro mecanismo inútil de avaliação).

Através desta incisão tentamos, neste trabalho, relançar a importância que um debate sobre a responsabilidade ética no campo artístico revela. Porém, o objectivo não é o de estabelecer normas castradoras ao acto de criação, nem actos de censura às produções artísticas, mas sim exigir que a unidade do ser humano não seja desacautelada, tendo como finalidade o respeito pela condição humana.

Enquanto artista afirmo que toda a actividade humana tem limites e a arte talvez não consiga ser excepção. E à questão de *vale tudo*? Respondemos afirmando que vale tudo aquilo que seja necessário para que a obra de arte seja sublime.

- AGANBEM, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz, El Archivo y el Testigo, Homo Sacer III* (Trad. Antonio Gimeno Cusinera), Ed. Pre-Textos, Valencia, 2005.
- BASKIN, David, *Judd's Moral Art*, In [Mhttp://www.artic.edu/~draskin/moral.pdf](http://www.artic.edu/~draskin/moral.pdf)
- CHAFES, Rui, *Escultor de ferro e palavras* (entrevista), in *Jornal de Letras* nº 969 de 04 de Dezembro de 2007. Lisboa
- CROCE, Benedetto, *What is Art?* In *Art and Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, (ed. Charles Harrison e Paul Wood), Blackwell Publishing, Oxford, 2003.
- DANTE, *A Divina Comédia – O Inferno* (J. Teixeira de Aguiar), Publicações Europa-América, Lisboa. 1994.
- DOMNGUES, Diana, *A Arte no Século XXI, A humanização das tecnologias*, Editora UNESP, São Paulo, 1997
- FLÓREZ, Fernando Castro, *Zusammenfügen, El montaje del arte contemporáneo*, In *Contextos – Open Art Zaragoza* 2007, http://www.talleresdeartecontemporaneo.com/2007/catalogo_ZA_07/textos.pdf (tradução do autor)
- HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte* (Trad. Maria Conceição da Costa), Edições 70, Lisboa, 2004
- JAHANBEGLOO, Ramón, *Quatro Entrevistas com George Steiner* (Trad. Miguel Serras Pereira), Fenda, Lisboa, 2006.

- KAFKA, Franz, *A Metamorfose*, Edições Quasi. 2007.
- KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003.
- LEWIS, Clive Staples, *Crítica Literária – Un Experimento* (Trad. Ricardo Pochtar), Antoni Bosch, Barcelona, 1982
- LÓPEZ, José António Fernandez, *El los limites de lo indecible. Representacion artística y catastrofe* In A Parte Rei, <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/jafernan48.pdf>
- MARITAIN, Jacques, *The Responsibility of The Artist* In <http://www2.nd.edu/Departments/Maritian/etext/resart.htm>.
- MIGLIETI, Francesca Alfano, *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, (trad. Antony Shugaar), 2003
- PHILLIPE, Jean-Marc, *Ciência, Tecnologia, Ética e Arte – para uma nova maneira de perceber e sonhar a condição humana*, In *A Arte no Século XXI, A humanização das tecnologias*, (ed. Diana Domingues), Editora UNESP, São Paulo, 1997
- RIBEIRO, António Pinto, *Ser Feliz é Imoral? Ensaios sobre a cultura, cidades e distribuição*, Cotovia, Lisboa, 2000
- SARDO, Delfim, *No Place Like Home*, IN ABRAMOVIC, Marina, *Spirit House* (catálogo da exposição), Caldas da Rainha, 1997
- SINGER, Peter, *Como Havemos de Viver? A Ética numa Era de Individualismo* (Trad. Fátima St. Aubyn), Dinalivro, Lisboa, 2005.
- STEINER, George e SPIRE, Antoine, *Barbárie da Ignorância* (Tad. Miguel Serras Pereira), Fim de Século, Lisboa, 2004.
- STEINER, George, *Lenguaje y Silencio*, (Trad. Miguel Ultorio), Gedisa, México, 1990
- STEINER, George, *No Castelo do Barba Azul, Algumas Notas para a Redefinição da Cultura* (Trad. Miguel Serres Pereira), Relógio D'Água, Lisboa, 1992.
- STEINER, George, *O Silêncio dos Livros* (Trad. Margarida Sérulo Correia), Gradiva, Lisboa, 2007
- STEINER, George, *Presenças Reais*, (Trad. Miguel Serres Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1993
- TZARA, Tristan, *Dada Manifesto 1918* In *Art and Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, (ed. Charles Harrison e Paul Wood), Blackwell Publishing, Oxford, 2003
- VIDAL, Carlos, *Definição da Arte Política*, Fenda, Lisboa, 1997
- VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000
- VIRILO, PAUL, *The Information Bomb* (Trad. Chris Turner), Verso, London, 2000.
- WAGNER, Richard, *Arte e a Revolução* (Trad. José M. Justo), Antígona, Lisboa, 2000.