

# Por que a arte se tornou feia?

Stephen R. C. Hicks

Departamento de Filosofia e Centro para a Ética e Empreendedorismo  
Rockford University Rockford, Illinois, USA

Publicando pela primeira vez em Inglês “Why Art Became Ugly,” *Navigator*, 2004.  
Tradução de Ronaldo Bassit e revisão de Matheus Pacini, 2013.

Por um longo tempo, os críticos de arte moderna e pós-moderna têm contado com a estratégia do “Isso não é repulsivo?” Refiro-me à estratégia de, dado que as obras de arte são feias, triviais, ou de mau gosto, apontar que “uma criança de cinco anos poderia tê-las feito”, e assim por diante. Em sua maioria, eles têm deixado por isso mesmo. Os argumentos têm sido muitas vezes verdadeiros, mas também cansativos e pouco convincentes — e o mundo da arte tem sido completamente indiferente a eles. É claro que as grandes obras do mundo da arte do século XX são feias. É claro que muitas são ofensivas. É claro que uma criança de cinco anos, em muitos casos, poderia ter feito um produto indistinguível. Esses argumentos não são discutíveis — e eles estão totalmente afastados da questão principal. A questão importante é: por que o mundo da arte do século XX adotou o feio e o ofensivo? Por que ele tem derramado suas energias criativas e inteligência para o trivial e o autoproclamadamente sem sentido?

É fácil apontar os psicologicamente perturbados ou os “*players*” cínicos que aprendem a manipular o sistema para obter os seus quinze minutos ou um grande e agradável cheque de uma fundação, ou os bajuladores que jogam o jogo, a fim de serem convidados para as festas certas. Mas todo campo humano de trabalho tem os seus bajuladores, seus membros perturbados e cínicos, e eles nunca são os que dirigem a cena. A pergunta é: por que o cinismo e a feiura se tornaram o jogo que você tinha que jogar para ter sucesso no mundo da arte?

Meu primeiro tema será o de que o mundo da arte moderna e pós-moderna foi e está englobado dentro de um quadro cultural mais amplo gerado no final dos séculos XIX e XX. Apesar das invocações ocasionais de “a arte pela arte” e as tentativas de se abster da vida, a arte sempre foi significativa, sondando as mesmas questões sobre a condição humana que todas as formas de vida cultural sondam. Artistas são pessoas que pensam e sentem, e eles pensam e sentem intensamente sobre as mesmas coisas importantes que todos os seres humanos inteligentes e apaixonados o fazem. Mesmo quando alguns artistas alegam que o seu trabalho não tem significado, referência ou sentido, essas alegações são sempre significativas e têm uma referência e sentido. O que conta como uma alegação cultural significativa, no entanto, depende do que está acontecendo no âmbito intelectual e cultural mais amplo. O mundo da arte não é hermeticamente fechado — seus temas podem ter uma lógica de desenvolvimento interno, mas esses temas quase nunca são gerados a partir de dentro do mundo da arte.

Meu segundo tema será o de que a arte pós-moderna não representa uma ruptura real com o modernismo. Apesar das variações que o pós-modernismo retrata, o mundo da arte pós-moderna nunca desafiou fundamentalmente a estrutura que o modernismo adotou no final do século XIX. Existe uma continuidade mais fundamental entre eles do que uma descontinuidade. O pós-modernismo tornou-se simplesmente um conjunto cada vez mais estreito de variações sobre um conjunto modernista estreito de temas. Para ver isso, vamos relatar detalhadamente as principais linhas de desenvolvimento.

## **Temas do Modernismo**

Até agora os principais temas da arte moderna estão claros para nós. Histórias padrão da arte dizem-nos que a arte moderna morreu por volta de 1970, seus temas e estratégias exauriram-se, e que agora temos mais de um quarto de século do pós-modernismo atrás de nós. A grande ruptura com o passado ocorreu no final do século XIX. Até o final do século XIX, a arte era um veículo de sensualidade, significado e paixão. Seus objetivos eram a beleza e a originalidade. O artista era um mestre qualificado de seu ofício. Esses mestres eram capazes de criar representações originais com significado humano e apelo universal. Combinando habilidade e visão, os artistas eram seres elevados, capazes de criar objetos que por sua vez tinham um poder incrível para exaltar os sentidos, o intelecto, e as paixões de quem os vivenciavam.

A ruptura com essa tradição surgiu quando os primeiros modernistas do final dos anos 1800 fixaram-se sistematicamente no projeto de isolar todos os elementos da arte e se posicionar contra ou, se fosse necessário, eliminá-los.

As causas da ruptura foram muitas. O naturalismo crescente do século XIX levou, para aqueles que não tinham sacudido sua herança religiosa, a se sentirem desesperadamente sozinhos e sem orientação num universo vasto e vazio. O surgimento das teorias filosóficas do ceticismo e irracionalismo levou muitos a desconfiar de suas faculdades cognitivas de percepção e razão. O desenvolvimento das teorias científicas da evolução e entropia trouxeram com elas explicações pessimistas sobre a natureza humana e o destino do mundo. A propagação do liberalismo e do livre mercado levaram seus oponentes na esquerda política, muitos dos quais eram membros da vanguarda artística, a ver os desenvolvimentos políticos como uma série de decepções profundas. E as revoluções tecnológicas impulsionadas pela combinação de ciência e capitalismo levaram muitos a projetar um futuro em que a humanidade seria desumanizada ou destruída pelas próprias máquinas que deveriam melhorar seu destino.

No início do século XX, o sentimento de inquietação do mundo intelectual do século XIX já se tinha tornado ansiedade na sua forma mais avançada. Os artistas responderam, explorando em suas obras as implicações de um mundo em que a razão, a dignidade, o otimismo e a beleza pareciam ter desaparecido.

O novo tema era: A arte deve ser uma busca da verdade, ainda que brutal, e não a busca da beleza. Portanto, a questão tornou-se: Qual é a verdade da arte?

A primeira grande alegação do modernismo é uma reivindicação de conteúdo: a demanda por um reconhecimento da verdade de que o mundo não é belo. O mundo é fraturado, decadente, horrível, deprimente, vazio e, em última instância, ininteligível.

Essa alegação por si só não é exclusivamente modernista, embora o número de artistas que a assumiu é unicamente modernista. Alguns artistas do passado acreditavam que o mundo era feio e horrível — mas tinham usado as tradicionais formas realistas de perspectiva e de cor para expressar tal opinião. A inovação dos primeiros modernistas era afirmar que a forma deve corresponder ao conteúdo. A arte não deve usar as formas tradicionais realistas de perspectiva e de cor, porque as formas pressupõem uma realidade ordenada, integrada e cognoscível.

Edvard Munch chegou lá primeiro (O Grito, 1893 [7]): Se a verdade é que a realidade é um turbilhão revoltante e desintegrado, então ambo a forma e o conteúdo devem expressar o sentimento. Pablo Picasso chegou lá em segundo (Les Demoiselles d'Avignon, 1907 [8]): Se a verdade é que a realidade é fraturada e vazia, então ambos a forma e o conteúdo devem expressar isso. As pinturas surrealistas de Salvador Dali vão um passo além: Se a verdade é que a realidade é ininteligível, então a arte pode ensinar esta lição usando formas realistas contra a ideia de que podemos distinguir a realidade objetiva de sonhos irracionais e sonhos subjetivos.

O segundo e paralelo desenvolvimento dentro do modernismo é o Reduccionismo. Se estamos desconfortáveis com a ideia de que a arte ou qualquer disciplina pode nos dizer a verdade sobre a realidade objetiva externa, então vamos recuar a partir de qualquer tipo de conteúdo e se concentrar apenas na singularidade da arte. E, se estamos preocupados com o que é único na arte, então cada meio artístico é diferente. Por exemplo, o que distingue a pintura da literatura? Literatura conta histórias — então a pintura não deve fingir ser literatura; em vez disso, ela deve se concentrar em sua própria singularidade. A verdade sobre a pintura é que ela é uma superfície bidimensional com tinta. Então, em vez de contar histórias, o movimento reducionista na pintura afirma que para encontrar a verdade da pintura, os pintores devem deliberadamente eliminar o que pode ser eliminado da pintura e ver o que sobrevive. Então, vamos conhecer a essência da pintura.

Dado que estamos eliminando, nas seguintes obras icônicas do mundo artístico do século XX, frequentemente não é o que está na tela que conta — é o que não está lá. O que é importante é o que foi eliminado e está agora ausente. A arte passa a ser sobre ausência.

Muitas estratégias de eliminação foram levadas a cabo pelos primeiros reducionistas. Se, tradicionalmente, a pintura era cognitivamente significativa na medida em que nos dizia algo sobre a realidade externa, então a primeira coisa que devemos tentar eliminar é o conteúdo baseado em uma suposta consciência da realidade. A Metamarforse de

Narciso[9] de Dali aqui tem dupla função. Dali desafia a ideia de que o que chamamos de realidade é algo mais do que um estado psicológico subjetivo bizarro. A Desmoiselles de Picasso também tem dupla-função: Se os olhos são a janela da alma, então estas almas são assustadoramente vagas. Ou, se voltarmos o foco para outra direção, dizendo que os nossos olhos são o nosso acesso ao mundo, então, as mulheres de Picasso não estão vendo nada.

Assim, eliminamos da arte uma conexão cognitiva a uma realidade externa. O que mais pode ser eliminado? Se, tradicionalmente, a habilidade na pintura é uma questão de representar um mundo tridimensional em uma superfície bidimensional, então, para ser fiel à pintura, temos de eliminar a pretensão de uma terceira dimensão. A escultura é tridimensional, mas a pintura não é escultura. A verdade da pintura é a de que ela não é tridimensional. Por exemplo, Dionysius [10] de Barnett Newman (1949) — que consiste em um fundo verde com duas linhas finas e horizontais, um amarelo e um vermelho — é o representante dessa linha de desenvolvimento. É pintura em tela e só uma pintura em tela.

Mas tintas tradicionais têm uma textura, conduzindo a um efeito tridimensional quando se olha de perto. Assim, como mostra Morris Louis em Alpha-Phi [11] (1961), podemos nos aproximar da essência da pintura bidimensional diluindo as tintas de modo que não há nenhuma textura. A situação é tão bidimensional quanto possível, e este é o fim da estratégia reducionista — a terceira dimensão não existe mais.

Por outro lado, se a pintura é bidimensional, então talvez ainda possamos ser verdadeiros à pintura, se pintarmos coisas que em si são bidimensionais. Por exemplo, a obra White Flag [12] (1955-1958) de Jasper Johns é uma bandeira dos EUA pintada, e as obras de Roy Lichtenstein, Drowning Girl [13] (1963) e Whaam! [14] (1963), e outras são painéis de histórias em quadrinhos de grandes dimensões ampliado em grandes telas. Mas bandeiras e histórias em quadrinhos são, em si, objetos bidimensionais, então uma pintura bidimensional deles mantém a sua verdade essencial, enquanto nos permite permanecer fiel ao tema da bidimensionalidade da pintura. Este dispositivo é particularmente inteligente, porque, enquanto permanece bidimensional, pode-se, ao mesmo tempo, contrabandear algum conteúdo ilícito — conteúdo que anteriormente tinha sido eliminado.

Mas é claro que isso é trapacear, como Lichtenstein passou a apontar com o seu humor em Brushstroke [15] (1965). Se a pintura é o ato de fazer pinceladas sobre tela, então, para ser verdadeiro para o ato de pintar, o produto deve parecer o que é: uma pincelada sobre tela. E com essa brincadeira, essa linha de desenvolvimento se encerra.

Até agora, em nossa busca da verdade da pintura, tentamos apenas jogar com a diferença entre tridimensional e bidimensional. E sobre composição e diferenciação de cores? Podemos eliminá-los?

Se, tradicionalmente, a habilidade em pintura requer um domínio da composição, então, como as peças de Jackson Pollock famosamente ilustram, podemos eliminar a cuidadosa composição por aleatoriedade. Ou se, tradicionalmente, a habilidade em pintura é um domínio da gama de cores e diferenciação de cores, então podemos eliminar a diferenciação de cores. No início do século XX, a obra de Kasimir Malevich White on White [16] (1918) era um quadrado esbranquiçado pintado sobre um fundo branco. A obra de Ad Reinhardt, Abstract Painting [17] (1960-1966), trouxe esta linha de desenvolvimento ao extremo, mostrando uma cruz muito, muito preta pintada sobre um fundo muito, muito, muito preto.

Ou se, tradicionalmente, o objeto da arte é um artefato especial e único, então podemos eliminar o status especial do objeto da arte ao fazer obras de arte que são reproduções de objetos terrivelmente comuns. As pinturas de latas de sopa de Andy Warhol as e reproduções de caixas de suco de tomate têm exatamente esse resultado. Ou, em uma variação desse tema introduzido em algumas críticas culturais, podemos mostrar que o que a arte e o capitalismo fazem é levar objetos que são, de fato, especiais e únicos, como Marilyn Monroe, e os reduzir a commodities bidimensionais produzidas em massa (Marilyn (Three Times) [18], 1962).

Ou se a arte, tradicionalmente, é sensual e perceptivamente encarnada, então podemos eliminar a sensualidade e a percepção completamente, como na arte conceitual. Considere a obra It was It (Era isso)[19], Number 4, de Joseph Kosuth. Kosuth primeiro criou um fundo com um texto tipografado em que se lê:

**A observação das condições em que ocorrem equívocos dá origem a uma dúvida que eu não gostaria de deixar de mencionar, porque ela pode, eu acho, tornar-se o ponto de partida para uma investigação frutífera. Todo mundo sabe como frequentemente o leitor descobre que, ao ler em voz alta, a sua atenção se desvia do texto e se volta para seus próprios pensamentos. Como resultado desta digressão de parte de sua atenção, ele é muitas vezes incapaz, se interrompido e interrogado, de dar qualquer explicação sobre o que ele acabou de ler. Leu, por assim dizer, automaticamente, mas não corretamente.**

Ele então cobriu o texto preto com as seguintes palavras em neon azul:

**Descrição do mesmo conteúdo duas vezes.**

*Era isso.*

Aqui, o apelo perceptivo é mínimo, e arte torna-se um empreendimento puramente conceitual e nós eliminamos a pintura completamente.

Se juntarmos todas as estratégias reducionistas acima, o percurso da pintura moderna tem sido a de eliminar a terceira dimensão, composição, cor, conteúdo perceptual, e o sentido do objeto de arte como algo especial.

Isso, inevitavelmente, conduz-nos de volta para Marcel Duchamp, o grande pai do modernismo, que viu o fim da estrada décadas mais cedo. Com sua Fonte [20] (1917), Duchamp fez a declaração por excelência sobre a história e o futuro da arte. Duchamp naturalmente conhecia a história da arte e, dadas as tendências recentes, sabia para onde ela estava indo. Ele sabia o que tinha sido alcançado, como ao longo dos séculos a arte tinha sido um veículo poderoso que invocou o maior desenvolvimento da visão criativa humana e exigiu habilidade técnica exigente, e ele sabia que a arte tinha um incrível poder de exaltar os sentidos, as mentes e as paixões de quem a vivencia. Com seu mictório, Duchamp ofereceu profeticamente uma declaração sumária. O artista não é um grande criador — Duchamp foi às compras em uma loja de encanamento. A obra de arte não é um objeto especial — ele foi produzido em massa em uma fábrica. A experiência da arte não é emocionante e enobrecedora — é intrigante e nos deixa com uma sensação de desgosto. Mas muito além disso, Duchamp não selecionou apenas um objeto pronto e acabado para exibir. Ele poderia ter escolhido uma pia ou uma maçaneta. Ao selecionar o mictório, a sua mensagem era clara: A arte é algo no que você urina.

Mas há ainda um ponto mais profundo que o urinol de Duchamp ensina-nos sobre a trajetória do modernismo. No modernismo, a arte torna-se um empreendimento filosófico em vez de artístico. O objetivo condutor do modernismo não é fazer arte, mas descobrir que é arte. Nós eliminamos X — ainda é arte? Agora nós eliminamos Y — ainda é arte? O ponto dos objetos não foi a experiência estética, mas sim o de que as obras são símbolos que representam um estágio na evolução de uma experiência filosófica. Na maioria dos casos, as discussões sobre as obras são muito mais interessantes do que as próprias obras. Isso significa que podemos manter as obras em museus e arquivos e olhamos para eles e não para seu próprio bem, mas para a mesma razão que os cientistas mantêm notas de laboratórios — como um registro de seu pensamento em vários estágios. Ou, para usar uma analogia diferente, a finalidade de objetos de arte é como a sinalização ao longo da rodovia — não como objetos de contemplação, mas como marcadores para nos dizer o quão longe viajamos por uma determinada estrada.

Este foi o ponto de Duchamp, quando observou ele, desdenhosamente, que a maioria dos críticos tinha perdido o ponto: “Eu joguei o porta-garrafas e o mictório em seus rostos como um desafio, e agora eles os admiram por sua beleza estética”. O mictório não é arte, é um dispositivo usado como parte de um exercício intelectual para descobrir por que ele não é arte.

O modernismo não teve resposta ao desafio de Duchamp, e na década de 1960 ele percebeu que havia atingido um beco sem saída. Na medida em que a arte moderna tinha conteúdo, seu pessimismo levou à conclusão de que nada valia a pena dizer. Na medida em que ele jogou a eliminação redutiva, ele descobriu que nada de unicamente artístico

sobreviveu à eliminação. Arte tornou-se nada. Na década de 1960, Robert Rauschenberg foi muitas vezes citado ao dizer “Os artistas não são melhores do que os funcionários de arquivamento.” E Andy Warhol encontrou seu caminho sorridente habitual para anunciar o fim, quando perguntado o que ele achava o que ainda era a arte: “Arte? Oh, é o nome de um homem”.

## Os quatro temas do Pós-Modernismo

Onde a arte poderia ir após a morte do modernismo? O pós-modernismo não foi longe. Ele precisava de algum conteúdo e algumas novas formas, mas ele não quis voltar ao classicismo, ao romantismo ou ao realismo tradicional.

Como aconteceu no final do século XIX, o mundo da arte se estendeu e moveu sobre o contexto intelectual e cultural mais amplo dos anos 1960 e 1970. Ele absorveu o modismo do universo absurdo do Existencialismo, o fracasso do reducionismo do Positivismo e do colapso do Socialismo da Nova Esquerda. É ligado a pesos pesados intelectuais como Thomas Kuhn, Michel Foucault e Jacques Derrida, e levou sua sugestão de seus temas abstratos do anti-realismo, da desconstrução e a sua elevada posição adversária à cultura ocidental. A partir desses temas, o pós-modernismo introduziu quatro variações sobre o modernismo.

Em primeiro lugar, o pós-modernismo reintroduziu o conteúdo, mas apenas o conteúdo auto-referencial e irônico. Tal como acontece com o pós-modernismo filosófico, o pós-modernismo artístico rejeitou qualquer forma de realismo e tornou-se anti-realista. A arte não pode ser sobre a realidade ou a natureza, porque, de acordo com o pós-modernismo, “realidade” e “natureza” são meras construções sociais. Tudo o que temos é o mundo social e suas construções sociais, sendo uma dessas construções o mundo da arte. Então, podemos ter o conteúdo em nossa arte desde que falemos auto-referencialmente sobre o mundo social da arte.

Em segundo lugar, o pós-modernismo definiu-se como uma desconstrução mais cruel das categorias tradicionais que os modernistas não eliminaram totalmente. O modernismo foi reducionista, mas algumas metas artísticas permaneceram.

Por exemplo, a integridade estilística sempre foi um elemento de grande arte, e a pureza artística foi uma força motivadora dentro do modernismo. Assim, uma estratégia pós-moderna tem sido o de misturar estilos ecléticos, a fim de minar a ideia de integridade estilística. Um exemplo de obra de arquitetura do início do pós-modernismo é o edifício da AT&T (hoje Sony) [21] de Philip Johnson, em Manhattan — um arranha-céu moderno, que também poderia ser um gigante armário Chippendale do século XVIII. A firma de arquitetura Foster & Partners projetou a sede [22] do Hong Kong e Shanghai Banking Corporation (1979-1986) — um edifício que também poderia ser a ponte de um navio, com simulações de armas anti-aéreas, se o banco um dia precisar deles. A Casa [23] de Friedensreich Hundertwasser (1986), em Viena, é mais extrema, um

grupo deliberado de arranha-céus de vidro, estuque e tijolos ocasionais, junto com varandas distribuídas estranhamente e janelas de tamanhos arbitrários, completados com uma ou duas cúpulas russas (em forma de cebola).

Se juntarmos as duas estratégias acima, então a arte pós-moderna tornar-se-á tanto auto-referencial quanto destrutiva. Será um comentário interno sobre a história social da arte, mas um comentário subversivo. Aqui há uma continuidade do modernismo. Picasso pegou um dos retratos da filha de Matisse e usou-o como um alvo de dardos, incentivando seus amigos a fazerem o mesmo. A obra L.H.O.O.Q. (1919) de Duchamp é uma versão da Mona Lisa com uma barba e bigode caricatural que foram acrescentados. Rauschenberg [25] apagou uma obra de De Kooning com um lápis de cera pesado. Na década de 1960, uma gangue liderada por George Maciunas realizaram a performance de Piano Activities de Philip Corner — a qual apelou para um número de homens com instrumentos de destruição, como serras e cinzéis para destruir um piano de cauda. A obra de Vênus de Milo (1962) de Niki de Saint Phalle é uma versão, em tamanho natural, de gesso em cerca de arame da bela obra clássica, com sacos de tinta vermelha e preta; em seguida, Saint Phalle pegou um rifle e disparou sobre a Vênus, perfurando a estátua e os sacos de tinta com um efeito salpicado.

A Vênus de Saint Phalle nos liga à terceira estratégia pós-moderna. O pós-modernismo permite fazer declarações de conteúdo, desde que elas sejam sobre a realidade social, e não sobre uma realidade natural ou objetiva e — aqui é a variação — desde que elas sejam declarações mais estreitas sobre raça/classe/sexo do que alegações universais e pretensiosas sobre algo denominado A Condição Humana. O pós-modernismo rejeita uma natureza humana universal e substitui a alegação de que são todos construídos em grupos concorrentes por nossas circunstâncias raciais, econômicas, étnicas e sexuais. Aplicada à arte, esta alegação pós-moderna implica que não existem artistas, e sim somente artistas hifenizados: negros-artistas, mulheres-artistas, homossexuais-artistas, hispânicos pobres-artistas, e assim por diante.

O obra PMS (TPM) do artista conceitual Frederic, dos anos 1990, ajuda ao fornecer um esquema. A obra é textual, uma tela preta com as seguintes palavras em vermelho:

**WHAT CREATES P.M.S. IN WOMEN? [O que cria a TPM (PMS, em ingles) na mulher?**

**Power (Poder)**

**Money (Dinheiro)**

**Sex (Sexo)**

Vamos começar com o Poder e considerar a raça. A obra Butcher Boys [26] de Jane Alexander (1985-1986) é uma peça adequadamente poderosa sobre o “poder branco”. Alexander coloca três personagens brancas sul-africanas em um banco. A pele delas é fantasmagórica ou branco-cadáver, e ela coloca cabeças de monstros e cicatrizes de

cirurgia de coração nos personagens, sugerindo a sua crueldade. Mas todas as três estão sentadas casualmente no banco — elas podem estar esperando por um ônibus ou observando os transeuntes em um shopping. Seu tema é a banalidade do mal: os brancos nem sequer reconhecem os monstros que são.

Agora, o Dinheiro. Existe a regra de longa data na arte moderna de que nunca se deve dizer nada gentil sobre o capitalismo. Das críticas da cultura capitalista de produção em massa de Andy Warhol, podemos mover-se facilmente à obra Private Property Created Crime [27] (1982), de Jenny Holzer. No centro do capitalismo mundial- a Times Square em Nova York — Holzer combinou o conceitualismo com o comentário social de uma forma ironicamente inteligente, usando meios próprios do capitalismo para subvertê-lo. A obra A Liberdade agora simplesmente vai ser patrocinada — por uma bagatela de dinheiro, do artista alemão Hans Haacke é outro exemplo monumental. Enquanto o resto do mundo estava comemorando o fim da brutalidade por trás da Cortina de Ferro, Haacke ergueu um enorme logotipo da Mercedes-Benz no topo de uma torre de guarda na ex-Alemanha Oriental. Homens armados ocuparam anteriormente a torre — mas Haacke sugere que tudo que estamos fazendo é substituir o controle dos Soviéticos pelo controle igualmente cruel das Corporações.

Agora, o Sexo. A Venus de Saint Phalle pode ter dupla função aqui. Podemos interpretar o rifle que atira na Vênus como uma ferramenta de dominação fálica, caso em que a obra de Saint Phalle pode ser visto como um protesto feminista de destruição masculina da feminilidade. A arte feminista mainstream inclui os pôsteres [28] de Barbara Kruger e exposições em tamanho de um cômodo em negrito preto e vermelho com rostos irritados que gritam slogans politicamente corretos sobre vitimização feminina — a arte como um pôster de uma convenção política. A obra Branded [29] (1992, Figura 10), de Jenny Saville, é um auto-retrato grotesco: contra qualquer concepção de beleza feminina, Saville afirma que ela vai ser distendida e hedionda — jogando na sua cara.

A quarta e última variação pós-moderna no modernismo é um niilismo mais cruel. O texto acima, embora focado no negativo, ainda está lidando com temas importantes de poder, riqueza e justiça para as mulheres. Como podemos eliminar mais profundamente qualquer positividade na arte? Mesmo sendo a arte algo incessantemente negativo, o que ainda não foi feito para piorar?

Vísceras e sangue: uma exposição de arte, em 2000, pediu aos patronos para colocar um peixe dourado em um liquidificador e ligar o liquidificador — a arte como a vida reduzida a indiscriminadas entranhas líquidas. A obra Self [30] (1991), de Marc Quinn, é o sangue do próprio artista recolhido ao longo de vários meses e moldado em um molde congelado de sua cabeça. Isso é reducionismo com uma vingança.

Sexo não usual: sexualidades alternativas e fetiches foram muito bem trabalhados ao longo do século XX. Mas, até recentemente, a arte não tinha explorado o sexo envolvendo crianças. A obra Sleepwalker [31] (1979), de Eric Fischl, mostra um menino púbere se masturbando enquanto estava nu em uma piscina infantil no quintal. A

obra Bad Boy [32](1981), de Fischl, mostra um menino roubando a bolsa de sua mãe e olhando para o seu corpo nu, que está dormindo com as pernas esparramadas. Se lermos o nosso Freud, no entanto, talvez isso não seja muito chocante. Então passamos para Cultural Gothic [33] (1992-93) de Paul McCarthy e ao tema da bestialidade. Nesta exibição móvel e em tamanho real, um jovem rapaz está atrás de uma cabra que ele está violando. Aqui temos mais do que sexualidade infantil e sexo com animais, no entanto: McCarthy adiciona algum comentário cultural ao ter o pai do menino presente e apoiando as suas mãos paternalmente sobre os ombros do menino, enquanto este empurra o corpo para frente.

A preocupação com a urina e fezes: Mais uma vez, o pós-modernismo continua uma tradição modernista de longa data. Depois de mictório de Duchamp, *Kunst ist Scheisse* (“A arte é uma merda”) tornou-se, apropriadamente, o lema do movimento Dadaísmo. Na década de 1960, Piero Manzoni enlatou, rotulou, expos e vendeu noventa latas de seus próprios excrementos (em 2002, o Museu Britânico adquiriu lata número 68 para cerca de US\$ 40.000). Andres Serrano gerou controvérsia na década de 1980 com seu Piss Christ [34], um crucifixo imerso em um frasco de urina do artista. Na década de 1990, The Holy Virgin Mary [35] (1996), de Chris Ofili, retratou a Madonna rodeada por genitálias desencarnadas e pedaços de fezes secas. Em 2000, Yuan Cai e Jian Jun Xi prestaram homenagem ao seu mestre, Marcel Duchamp. Fonte está agora no Museu Tate, em Londres, e durante as horas normais de museu Yuan e Jian abriram e começaram a urinar no mictório de Duchamp. (Os diretores do museu não gostaram, mas Duchamp ficaria orgulhoso de seus filhos espirituais). E há GG Allin, o auto-proclamado artista performático que alcançou seus 15 minutos de fama por defecar no palco e arremessar suas fezes para a plateia.

Então, mais uma vez, chegamos a um beco sem saída: Do *Piss on art* de Duchamp, no início do século, para a *Shit on you* de Allin, no final — isto não é um desenvolvimento significativo ao longo de um século.

O auge do pós-modernismo na arte foram os anos 1980 e 1990. O modernismo tornou-se obsoleto na década de 1970, e eu entendo que o pós-modernismo chegou a um beco sem saída semelhante, um estágio do tipo “o que vem depois?”. A arte pós-moderna foi um jogo jogado dentro de uma faixa estreita de suposições, e estamos cansados ??da mesmice, com apenas pequenas variações. As coisas feitas para nos enojar se tornaram mecânicas e repetitivas e elas já não nos enojam mais.

## **Então, o que vem depois?**

É útil lembrar que o modernismo na arte saiu de uma cultura intelectual muito específica do final do século XIX, e que se manteve lealmente presa nesses temas. Mas esses não são os únicos temas abertos a artistas, e muita coisa aconteceu desde o final do século XIX.

Nós não saberíamos por meio do mundo da arte moderna que a expectativa média de vida dobrou desde que Edvard Munch gritou. Nós não saberíamos que as doenças que rotineiramente mataram centenas de milhares de recém-nascidos a cada ano foram eliminadas. Nem saberíamos nada sobre o aumento dos padrões de vida, a propagação do liberalismo democrático, e os mercados emergentes.

Estamos brutalmente cientes dos desastres horríveis do socialismo nacionalista e do comunismo internacional, e a arte tem um papel em nos manter conscientes. Mas nós nunca saberíamos através do mundo da arte sobre o fato igualmente importante que essas batalhas foram vencidas e a brutalidade foi derrotada.

E entrando em território ainda mais exótico, se conhecêssemos apenas o mundo da arte contemporânea, nós nunca conseguiríamos um vislumbre da emoção na psicologia evolutiva, cosmologia do Big Bang, a engenharia genética, a beleza de matemática fracionária — e do fato impressionante que os seres humanos são o tipo de ser que pode fazer todas essas coisas interessantes.

Artistas e o mundo da arte devem estar no limite. O mundo da arte é agora marginalizado, criado internamente e conservador. Ele está sendo deixado para trás, e para qualquer artista que se preze não deve haver nada mais humilhante do que ser deixado para trás.

Há poucos objetivos culturais mais importantes do que realmente avançar a arte. Todos nós intensa e pessoalmente sabemos o que a arte significa. Nós nos cercamos dela. Livros e vídeos de arte. Filmes no cinema e em DVD. Aparelhos de som em casa, música em nossos walkmans e CD players em nossos carros. Romances na praia e como leitura de cabeceira. Viagens para galerias e museus. Arte nas paredes das nossas salas de estar. Cada um de nós está criando o mundo artístico em que queremos estar. Da arte em nossas vidas individuais para a arte que são símbolos nacionais e culturais, de um pôster de 10 dólares à pintura de 10 milhões de dólares adquirida por um museu — todos nós fazemos um grande investimento na arte.

O mundo está pronto para um corajoso e novo movimento artístico. Isso só pode vir daqueles que não se contentam em manchar a última variação trivial sobre temas atuais. Ele só pode vir daqueles cuja ideia de ousadia não é essa — esperando para ver o que pode ser feito com resíduos de produtos que nunca foram feitos antes.

A questão não é que não existam coisas negativas lá fora no mundo para a arte enfrentar, ou que a arte não possa ser um meio para criticá-los. Há pontos negativos e a arte nunca deve se encolher a partir deles. Meu argumento é contra a negatividade uniforme e a destrutividade presente no mundo da arte atual. Quando a arte no século XX disse alguma coisa encorajadora sobre as relações humanas, sobre o potencial da humanidade para a dignidade e coragem, sobre a pura paixão positiva pura de se estar no mundo?

Revoluções artísticas são feitas por uns poucos indivíduos-chave. No coração de cada revolução está um artista que atinge a originalidade. Um novo tema, um assunto novo, ou o uso criativo de composição, figura ou cor marca o início de uma nova era. Artistas são verdadeiramente deuses: eles criam um mundo no seu trabalho, e contribuem para a criação de nosso mundo cultural.

No entanto, para artistas revolucionários alcançarem o resto do mundo, outras pessoas desempenham um papel crucial. Colecionadores, galeristas, curadores e críticos tomam decisões sobre quais artistas estão realmente criando — e, conseqüentemente, sobre quais artistas são mais merecedores do seu dinheiro, espaço de galeria e recomendações. Esses indivíduos também fazem as revoluções. Num mundo da arte mais amplo, uma revolução depende daqueles que são capazes de reconhecer a conquista do artista original e que têm a coragem empreendedora para promover esse trabalho.

A questão não é voltar para os anos 1800 ou tornar a confecção de lindos cartões postais em arte. O ponto é sobre ser um ser humano que olha para o mundo novamente. Em cada geração, há apenas uns poucos que fazem isso no nível mais alto. Esse é sempre o desafio da arte e a sua vocação principal.

O mundo da arte pós-moderna é uma inteira sala de espelhos que reflete, cansada, algumas inovações introduzidas há um século. É hora de seguir em frente.