

## Morte da arte ou outra-coisa?

*Giselle Falbo*

### Resumo

Neste texto, confrontamos a hipótese sobre a morte da arte, tal como formulada por Baumgart (1999), às reflexões que Lacan faz sobre a finalidade da arte. Através da demarcação do fio condutor que liga a arte primitiva às produções contemporâneas, nossa intenção é propor uma nova interpretação para a tese sobre a morte da arte relacionando-a, não ao divórcio entre a arte e o sagrado, mas ao esforço hoje praticamente inócuo de fazer valer o vazio da Coisa.

Geralmente, nas teorias da arte, o significado atribuído à arte vai mudando em função do contexto histórico ao qual uma obra se encontra referida. A finalidade da arte é, quase sempre, interpretada como algo que é cambiável e que se mistura à sua função social. Em contrapartida, neste trabalho, propomos distinguir a finalidade da arte de sua função social, bem como das configurações que ela ganha ao longo do tempo. Seguindo a direção indicada pelo ensino de Lacan, levantamos a hipótese de que a finalidade da arte se mantém constante ao longo do tempo e constitui um fio que liga a pintura rupestre à arte contemporânea, enquanto a função social se modifica em função da progressão dos discursos que ordenam o corpo social.

O pensamento de Fritz Baumgart (1999) nos permite explicitar melhor esta idéia. Para ele, a arte é uma atividade necessária, cujo sentido não se encontra na realização de funções pragmáticas e materiais – político-social, formal-hedonística ou propagandístico-pedagógica. Estas podem lhe ser acrescentadas, mas não condicionam o impulso original dessa atividade humana. A arte serve menos à realização prática da vida do que à sua organização. Nas suas palavras,

*“Como princípio ordenador representa um dos meios mais diretos de dominar o caos exterior e interior do homem. O desconcertante, assustador e inconcebível da vida só pode ser ordenado ao receber forma. A arte é a configuração do desordenado, que sempre significa ameaça”.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Baumgart, *Breve história da arte*, p.9.

Baumgart (1999) confere às diferentes manifestações artísticas uma finalidade última, tomando a arte como uma atividade que, desde a pré-história, serve à interpretação do mundo e do homem no mundo. As artes plásticas representam o primeiro legado da humanidade, confeccionado depois da consecução das ferramentas mais simples, mas anterior à música e à literatura. Portanto, para além do sentido que a arte ganha em cada momento da história, em sua essência, ela remete fundamentalmente à possibilidade de ordenação do mundo.

Por outro lado, para Lacan, o objetivo das artes plásticas se mantém constante, desde sua origem; e é através das fórmulas propostas para a sublimação que ele propõe desvelar os mistérios da pintura primitiva conforme se verifica nesta passagem:

*“Pode ser que aquilo que descrevemos como sendo o lugar central, essa exterioridade íntima, esta extimidade, que é a Coisa, esclareça o que resta para nós como questão, ou até mesmo como mistério para aqueles que se interessam pela arte pré-histórica, ou seja, precisamente seu sítio”<sup>2</sup>.*

Como se sabe, as primeiras pinturas realizadas pelo homem foram estampadas no interior de cavernas, longe das superfícies habitadas e da luz do sol. A escolha de lugar tão inóspito, mal-iluminado e de acesso difícil, sempre constituiu enigma para os historiadores da arte.

Segundo pesquisadores, alguns sítios, como os localizados em Lascaux, estavam selados numa câmara de subsolo seco, onde as pinturas se conservaram intactas por mais de 17 mil anos. Alguns arqueólogos especulam que os artistas pré-históricos confeccionavam suas figuras como parte de uma espécie de culto sagrado que garantisse a caça. Mas mesmo essa interpretação, que liga as imagens desenhadas sobre as rochas ao sagrado, não satisfaz plenamente, já que a localização desses sítios oferece inúmeros obstáculos à visualização, supostamente sempre necessária tanto à confecção quanto à contemplação das imagens que ornamentam suas paredes.

Na opinião de Lacan (1959-60), as pinturas das cavernas devem ser consideradas primeiramente provas, no sentido tanto subjetivo quanto objetivo do termo. Apesar de extensa, vale a pena a transcrição desta passagem do seminário sobre a ética:

---

<sup>2</sup> Lacan, *A ética da psicanálise*, p.173

*“Provas certamente para o artista, pois essas imagens, como vocês sabem, recobrem-se umas às outras como se, num lugar consagrado, fosse a ocasião, para cada sujeito capaz de se entregar a esse exercício, de desenhar, de projetar novamente o que ele tinha para manifestar, e igualmente de fazê-lo por cima do que tinha sido feito precedentemente. Isso nos fornece o pensamento de algo como o evidenciamento de uma certa possibilidade criadora. Provas também no sentido objetivo igualmente, pois essas imagens não podem deixar de nos tocar como estando profundamente ligadas à relação estreita com o mundo, quero dizer, à própria subsistência de populações que parecem ser compostas essencialmente de caçadores, mas igualmente a esse algo que, em sua subsistência, se apresenta com o caráter de um para-além do sagrado, que é justamente o que tentamos fixar em sua forma mais geral por meio do termo de Coisa. É a subsistência primitiva, diria eu, sob o ângulo da Coisa”.*<sup>3</sup>

Aqui vemos estabelecer-se uma diferença importante entre as posições de Baumgart e Lacan no que diz respeito à relação entre a arte e o sagrado. Para o primeiro, a discussão em torno da tão apregoada morte da arte foi condicionada pelo afastamento da arte do campo constituído pelo sagrado, conforme se verifica na seguinte passagem:

*“Há um século e meio surgiu com Hegel a idéia de que as artes plásticas teriam desempenhado sua função. Seu futuro foi colocado em dúvida. Ao final do Séc. XIX soaram vozes que anunciavam ainda mais radicalmente a morte da arte, ao mesmo tempo em que Deus também era declarado morto. Associando as duas proclamações, chega-se à conclusão, também obtida mais tarde, de que sem crença (religião) a arte não é possível.”*<sup>4</sup>

E é como indicativo da impossibilidade da sobrevivência da arte sem a religião que Baumgart interpreta o ódio violento dos futuristas italianos, que apregoavam a destruição dos museus como meio de manifestar seu repúdio à tradição da arte. É também nessa direção que este pensa as iniciativas dadaístas para abolir a “arte”, e os tantos outros programas dos movimentos antiarte e não-arte em todo mundo: conseqüências do divórcio entre a arte e a religião. Portanto, para o referido autor, o que ocorreu com a arte moderna, e acirrou-se agora com a arte contemporânea, seria resultado de um desenvolvimento iniciado há cerca de dois séculos, quando a arte perdeu sua função para a sociedade na Igreja e no Estado. Aos seus olhos, em comparação com o prestígio de que gozava no passado, a arte agora parece desprovida de lugar e posição.

No entanto, Baumgart observa que, curiosamente, a despeito de haver se afastado dessas formas de poder, a arte continua mesmo assim a existir hoje profusamente. Frente ao paradoxo a que chegam suas hipóteses – a impossibilidade de existência da arte sem apoio

---

<sup>3</sup> Lacan, *A ética da psicanálise*, p. 174

<sup>4</sup> Baumgart, *Breve história da arte*, P. 12

no sagrado e, em contrapartida, a proliferação de manifestações artísticas de toda ordem que prescindem de tal apoio – ele questiona se estaríamos realmente agora nos aproximando da morte da arte. A seu ver, essa pergunta só pode ser respondida a partir de uma reflexão sobre a função da arte.<sup>5</sup>

Como interpretar, desde a psicanálise, essas observações que Baumgart faz acerca da arte? Em primeiro lugar é preciso lembrar que, para Lacan, o que está em questão na arte é afirmar e sustentar o espaço constituído pela Coisa. E este se situa para além do sagrado. Deus é um dos véus com os quais o homem recobre o campo vazio constituído pela Coisa. Relembrando as palavras de Freud em *O mal-estar na civilização*, Deus é um artifício que o homem usa para fazer face ao desamparo. E, se a Coisa é este primeiro Outro, pré-histórico e inesquecível – objeto desde sempre perdido –, em última análise, o que a apresentação do vazio da Coisa revela é a inexistência do Outro.

Assim, mesmo que a teorização de Baumgart não chegue a ponto de produzir tal destituição subjetiva, uma vez que ele afirma a necessidade de Deus e do Sagrado para garantir a sobrevivência da arte, sua reflexão sobre o problema assinala um ponto de torção importante e que deve ser interrogado. A arte primitiva, como já foi dito, nasce no campo do sagrado. Nessa região mantém-se preservado o campo da Coisa, dado que tanto a magia quanto a religião constituem discursos que respeitam o vazio central por ela constituído. Por esse motivo, enquanto dialogava com o discurso religioso, e este era o modo de poder que ordenava enquanto dialogava com o discurso religioso, à medida que este ordenava as relações do mundo, a arte teve sua existência assegurada. Não porque ela precisasse de Deus para lhe fornecer garantias, mas porque essa operação discursiva resguardava o enigma, o ponto de não saber, imprescindível à operação artística.

Por sua vez, conforme o discurso científico vai pouco a pouco se impondo, a arte desliga-se progressivamente da religião e passa a dialogar com a ciência. Mas, como essa nova configuração do discurso do mestre foraclui a Coisa, a arte se asfixia.

Através da “teoria” sobre a arte, esboçada na obra de Lacan, podemos dizer que, no mesmo sentido em que dizemos que a pintura primitiva consistia em fixar o habitante invisível das cavernas, uma conexão pode ser estabelecida entre o templo – construção em

---

<sup>5 5</sup> Baumgart, *Breve história da arte*, p. 14.

torno do vazio que designa o lugar da Coisa – até a figuração desse vazio nas paredes de sua arquitetura. Mas, à medida que a pintura aprende progressivamente a dominar esse vazio, ela o fixa sob a forma de ilusão. Através desse modo de pensar, nos parece possível organizar a história da pintura em torno do domínio progressivo da ilusão do espaço. E estabelecer uma linha que ligue a pintura primitiva, às construções dos templos sagrados da Grécia e da Idade Média e também às produções plásticas que se seguiram.

Tanto a arquitetura primitiva quanto a pintura, desde a sua origem, podem ser definidas como construções que se organizam em torno do vazio. Primeiro deu-se a edificação dos templos, depois a pintura dos afrescos estampados em suas paredes. O objetivo inicial da pintura fazia-se no sentido de reencontrar esse vazio sagrado que a arquitetura configurava. A tentativa de produzir algo que se parecesse cada vez mais com esse espaço culminou na descoberta da geometria perspectiva, uma das invenções mais significativas da história da arte. Trata-se de um método através do qual é possível criar a ilusão de profundidade sobre uma superfície plana. A perspectiva tornou-se a base da pintura européia durante os quinhentos anos que se seguiram ao seu advento. Com a descoberta de suas leis, dá-se o cruzamento entre arte e ciência. Nas palavras de Lacan:

*“A arte aqui se mistura com a ciência. Leonardo da Vinci é ao mesmo tempo cientista, por suas construções diópticas, e artista. O tratado de Vitruvius sobre arquitetura não se afasta disto. É em Vignola e em Alberti que encontramos a interrogação progressiva das leis geométricas da perspectiva, e é em torno das pesquisas sobre a perspectiva que se centra um interesse privilegiado pelo domínio da visão – cuja relação com a instituição do sujeito cartesiano que é também uma espécie de ponto geométrico, de ponto de perspectiva, não podemos deixar de ver. E ao redor da perspectiva geométrica, o quadro – essa função sobre a qual teremos que retornar – se organiza de modo inteiramente novo na história da pintura”.*<sup>6</sup>

A perspectiva linear cria o efeito óptico dos objetos se alinhando conforme a distância, por meio de linhas convergentes para um único ponto no quadro, chamado “ponto de fuga”. Seguindo a direção traçada por essas linhas, os pintores reduziam o tamanho dos objetos e apagavam as cores ou borravam detalhes com o objetivo de criar a ilusão de distância e profundidade. Porém, antes mesmo que se efetivasse o uso sistemático das leis da perspectiva – formuladas no final do século XV e XVI –, a pintura passou por várias etapas nas quais valeu-se de artifícios diversos com o objetivo de estruturar esse

---

<sup>6</sup> Lacan, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 85/86.

espaço. Para Lacan (1959-60), na progressão desse fazer, o importante foi que em um determinado momento chegou-se à ilusão.

A partir do momento em que a pintura descobre a perspectiva, produz-se uma inversão em virtude da qual a arquitetura passou a ser profundamente influenciada pelo estudo das leis da perspectiva. Daí em diante, as relações harmônicas extraídas das relações entre os números se tornam, aos poucos, o pensamento hegemônico que moverá toda pesquisa formal da segunda metade do Quatrocentos italiano. Na segunda metade do século, dá-se a elaboração máxima desse método, empreendida por Alberti, e a sua difusão e conseqüente vulgarização, tornando-se o pensamento dominante nas artes.

No entanto, como observa Lacan (1959-60), essa reviravolta produziu um nó que parece cada vez mais se furtar ao sentido do vazio constituído pela Coisa. A vulgarização do uso das leis da perspectiva, por meio de tratados e manuais, conduziu a experiência do Renascimento a um classicismo acadêmico, em que a teoria passou a dirigir a prática. E, aos poucos, o fazer do artista afastou-se das pesquisas que lhe deram origem e dobrou-se às regras de ferro estabelecidas nos manuais. O que antes era resultado de uma investigação empírica da natureza, dela afastou-se para repetir-se em modelo.

Mas como a imitação do espaço não é o mesmo que sua criação, seguiu-se uma série de invenções e artifícios que visavam retornar à finalidade original da arte. Pela visão de Lacan, todo desdobramento posterior a esse período da história da arte – marcado pela exacerbação do uso das leis da perspectiva na arte – cumpre a função de indicar que aquilo que se busca na ilusão é o ponto no qual ela transcende a si mesma, destrói-se, mostrando que ela está ali apenas como significante. Através dessa torção, volta-se a conferir primazia ao âmbito da linguagem, no qual só lidamos com o significante.

Para entender melhor esse processo, Lacan (1959-60) nos oferece a análise de um fenômeno muito difundido na história da arte: a anamorfose. Esta designa uma construção feita de tal modo que, por transposição óptica, uma forma não perceptível inicialmente se reúne em uma imagem legível. O prazer que dela se retira advém do fato de vê-la surgir de uma configuração inicialmente indiferenciável.

Em relação à ilusão que invade o campo da pintura, a anamorfose constitui um ponto de lesão, o qual indica que a ilusão do espaço não é o mesmo que a criação do vazio. Esse fenômeno é datado e permanece em voga durante os séculos XVI e XVII. Trata-se de

linhas extraordinariamente dispersas que, durante um breve momento, no instante em que o sujeito se encontra localizado em um determinado ângulo em relação ao quadro, se reúnem de tal modo que se torna perceptível o corpo da cena. O interesse pela anamorfose deve-se a ela constituir um ponto de virada no qual o artista subverte a utilização da ilusão do espaço, forçando o retorno à meta primitiva da arte: fazer-se suporte desta realidade escondida, o vazio da Coisa.

A anamorfose não poderia ter sido forjada sem que houvesse ocorrido toda uma evolução prévia. Esse objeto alude a toda história da arquitetura, da pintura e à combinação delas – através da construção das leis da perspectiva – bem como ao impacto dessa combinação. Conforme já foi dito, tanto a arquitetura primitiva quanto a pintura podem ser definidas como organizações em torno do vazio, ordenações destinadas a fazê-lo aparecer. No entanto, como a pintura trabalha sobre uma superfície bidimensional, na busca de produzir uma representação perfeita do espaço, a pesquisa pictórica se desencaminha furtando-se ao sentido da ausência constituída pela Coisa.

Para finalizar lembramos que, para Lacan (1959-60), o retorno do barroco aos jogos da forma e os tantos outros procedimentos que se seguiram representam, assim como a anamorfose, um esforço para se restaurar o verdadeiro sentido da pesquisa artística. Na mesma direção é possível interpretar os estranhos objetos que a arte contemporânea nos impinge: uma tentativa quase desesperada de fazer valer o espaço vazio da Coisa, hoje suturado pela oferta abundante de *gadgets* com os quais se asfixia o sujeito.

## **Bibliografia**

Baumgart, F. *Breve história da arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Lacan, J. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1995.

\_\_\_\_\_. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1992.