

Ricardo Goldenberg

An Oak Tree



"Um Carvalho", no original, "An Oak Tree", foi apresentado por Michael Craig-Martin, o artista irlandês de 62 anos, pela primeira vez em Londres, em 1974, e se encontrava até o mês passado (março de 2004) na mostra *A Bigger Splash*, na Oca, no parque Ibirapuera de São Paulo.

Na exposição, "Um Carvalho" é acompanhado de um texto. Ei-lo:

Pergunta - Para começar, você poderia descrever esta obra?

Resposta - Sim, claro. O que fiz foi transformar um copo d'água em um carvalho sem alterar os acidentes do copo d'água.

Pergunta - Os acidentes?

Resposta - Sim, cor, sensação, peso, tamanho...

Pergunta - Para você o copo é um símbolo do carvalho?

Resposta - Não, não é um símbolo. Eu mudei a substância física do copo d'água para a do carvalho.

Pergunta - Parece um copo d'água...

Resposta - Sim, é claro que parece. Eu não alterei a aparência. Mas não é um copo d'água. É um carvalho.

Pergunta - Você pode provar o que fez?

Resposta - Bem, sim e não. Eu digo que mantive a forma física do copo d'água e, como você pode ver, eu mantive. Entretanto, como sempre se busca a prova de mudança física em termos da forma alterada, esta prova não existe.

Pergunta - Você simplesmente não chamou este copo d'água de carvalho?

Resposta - De jeito nenhum. Não é mais um copo d'água. Eu alterei sua substância. Chamá-lo de copo d'água seria impreciso. Pode-se chamá-lo de qualquer coisa, mas isso não altera o fato de que seja um carvalho.

Pergunta - Foi difícil efetuar a mudança?

Resposta - De jeito nenhum. Mas foram anos de trabalho antes de me dar conta de que poderia fazê-lo.

Pergunta - Quando foi exatamente que o copo d'água se transformou num carvalho?

Resposta - Quando eu coloquei água no copo.

Pergunta - Isso acontece sempre que enche de água o copo?

Resposta - Não, claro que não. Apenas quando eu tenho a intenção de transformá-lo num carvalho.

Pergunta - É a intenção que causa a transformação?

Resposta - Eu diria que ela precipita a transformação.

Pergunta - Mas você não é a única pessoa capaz de fazer isso?

Resposta - Como vou saber?

*

"Fiz a obra no início dos anos 70, quando havia um debate muito intenso sobre qual era a natureza da arte. Refleti muito sobre qual era a essência da questão e cheguei à conclusão de que ela tinha a ver com a idéia de crença, mais do que qualquer outra coisa", diz o artista britânico. Tal procedimento é próximo à própria idéia duchampiana de que o contexto cria a obra de arteⁱ, mas Craig-Martin a radicalizou exigindo que o observador não só veja ali uma obra de arte, mas a coisa mesma, no caso, uma árvore. "Estou interessado no modo como certas operações ativam a participação do público e, para mim, a melhor forma de conseguir isso é o engajamento. E por engajamento eu digo *crença*, seja numa pintura do século 16, seja numa obra contemporânea", afirma. Entretanto, essa idéia de crença não fica apenas com o observador, segundo Craig-Martin. "Há duas formas de crença: a do observador e, a mais importante, do próprio artista nele mesmo e no que ele está fazendo."

"Um Carvalho" é considerada pelo artista o "grau zero" de sua carreira. "Cheguei, com essa obra, a uma desconstrução absoluta na arte. Desde então, venho reconstruindo outras formas de representação. [...]” E o futuro? “Vários amigos já sugeriram que minha última obra seja transformar uma árvore em um copo com água...”

Depois de apresentada em 74, "Um Carvalho" foi vista na Bienal de Paris, em 1975, e, desde então, circulou o mundo "centenas de vezes". A obra da Tate, vista em São Paulo, não é original. "A original pertence à National Gallery da Austrália. Essa é uma cópia do artista. Mas gosto da idéia de um só original, sem edição", conta. No entanto, tornou-se uma prática de amantes da arte reproduzir a obra, por sua própria iniciativa. Em São Paulo, a galerista Luísa Strina tem uma em sua casa.

Acreditar

Talvez o artista irlandês mirasse na noção de obra de arte, quando apresentou seu carvalho transubstanciado, mas se a sua pedra atingiu alguma vidraça foi a das relíquias sagradas. Com efeito, o Santo Graal é a taça de Cristo porque a Igreja diz que é. Não suportaria qualquer análise histórica ou físico-química. Acolhe-se ao benefício da proteção do *credo quia absurdum*, que faz da dúvida pecado. E já que falamos em transubstanciação, digamos que Craigg-Martin não pede mais ao espectador do que a igreja aos fieis, quando sustenta na comunhão que a hóstia é o corpo de Cristo e o vinho, seu sangue. A diferença, claro, é

que o artista não pode beneficiar-se do discurso religioso para operar a crençaⁱⁱ.

Algo parece faltar, portanto, ao argumento de que a crença numa Gioconda, digamos, seria a mesma que a suscitada pelo carvalho de Craig-Martin. A começar pelo fato de que o objeto do Da Vinci não é uma senhora mas um quadro, e o do irlandês não é uma árvore mas um copo com água, que só adquire o *status* de “obra de arte” porque um museu o recebe como tal de mãos de alguém a quem se qualifica socialmente como artista. Como a água benta é indiscernível espectrograficamente da água da torneira, a obra de Craig-Martin o é das suas cópias presentes ou futuras.

Convenhamos que a mesma operação com a Mona Lisa não seria tão simples. Há um documentário, se posso chamá-lo assim, de Orson Welles, denominado *F de Falsário (F is for Fake)* que deveria ser matéria de trabalho obrigatória em qualquer curso dedicado ao tema da crença. O filme mereceria um ensaio por si próprio, mas baste aqui mencionar um dos protagonistas. Um falsificador de quadros que assolou europa na década de sessenta. Ele sustenta que uma quantidade de quadros assinados com nomes consagrados —esta consagração é fundamental—, pendurados em museus importantes, devidamente atestados como autênticos pelos peritos, foram de fato pintados por ele. O homem fez fortuna vendendo apócrifos, como dá para perceber pela casa de Cannes em que vive e pelo seu trem de vida. Para prová-lo,

desenha frente as câmaras um “original” de Bracque e desafia qualquer perito a desmentir a autoria. Afirma que se quisesse o venderia pelo valor de mercado. Depois de terminado, queima o desenho. O homem é, portanto, ao menos do ponto de vista técnico, um verdadeiro artista. Podemos deixar sem resposta a pergunta, menos *naïve* do que parece, do porquê não ter optado por ser um artista verdadeiro e fazer carreira como pintor, em vez de travestir-se de Picasso, Matisse ou Bracque. Ou, então, podemos jogar a culpa nas musas, que não visitam qualquer um. Ou, ainda, lucubrar sobre o nome próprio, etc. etc. Eu prefiro abordar outro assunto, qual seja, o critério de verossimilhança na arte contemporânea. Com efeito, aonde está a diferença de *status* do *Um Carvalho* realizado por dona Strina para sua coleção pessoal, e do que o próprio artista fez? Ou, melhor, o que torna este copo barato uma obra de arte?

É o *título*. O título e o *texto*, a entrevista fictícia que o próprio artista escreveu (mais um elemento de ficção em jogo, note-se) e que faz parte da obra não lhe sendo exterior. Mas se isto é necessário, não é, contudo, suficiente, já que o decisivo é o contexto social que já fez de Craig-Martin um artista e não, ponhamos, um psicótico merecedor de hospício.

Existe, vale lembrar, o fenômeno inverso, ou seja, a tentativa de fazer da produção delirante de um doido de manicômio, uma obra de arte, apoiando-se no valor “objetivo” desta, ou seja, apelando a critérios mais ou menos universais de forma e conteúdo. “Tivesse ele nascido na

Grécia clássica seria tido como um aedo; por ter nascido no Brasil é visto como um louco” disse-me o editor dos escritos de um paciente do Juqueri, a quem ele espera transformar em autor. Ou seja, o editor será o responsável pelo laço social que eventualmente consagrará o homem como poeta. Por enquanto, apenas o discurso médico homologa seu *status* social como esquizofrênico aos cuidados da instituição psiquiátrica.

Em outro lugar (Goldenberg, 2002) discuti respectivamente o ato de Dali de vender exemplares de sua assinatura em folhas em branco, depois transformadas pelos compradores em falsas gravuras autênticas. E a recusa de Picasso de assinar uma garatuja que fizera num guardanapo num bar da praia. Enfim, deixando de lado outras considerações sobre estas estórias, não resta dúvida de que Dali toca, por motivos pouco nobres, no cerne do problema da autenticidade de uma obra de arte. E Picasso, na diferença entre o valor estético e o monetário.

Satisfazer-se

Acontece, porém, que a arte não é apenas nem principalmente questão de crença ou de fé, mas de prazer estético, de fruição dos sentidos. (Aliás, é bom notar, a propósito, que ao falar em sublimação, Freud está discutindo a *satisfação* da pulsão, não o desejo.) E se os gestos duchampianos ainda encantam é por sua natureza de *witz*, ou

seja, pela demonstração de como e quanto a produção do sentido pode ser prazerosa. Dir-se-á que a palavra engenhosa, o *mot d'esprit*, é precisamente isso, uma palavra, não um objeto, como a obra de arte. Entretanto, é inegável que *Um Carvalho* é bem uma coisa e no entanto não se sustenta sem o palavreado que o embrulhaⁱⁱⁱ. A oração *Ceci n'est pas une pipe* está escrita dentro da tela de Magritte do mesmo nome, mas mesmo que não estivesse faria parte do quadro, que sem ela não passaria de piada mal contada.

Não é, contudo, pelo fato de precisar de título ou de esclarecimento escrito que identifico os *ready mades* com a estrutura do *chiste*, mas pelo fato de que ao desnaturalizá-los, ao retirá-los do mecanismo em que eles eram peças com uma *função* determinada, Duchamp fizera aparecer a natureza significativa dos objetos da indústria humana. Ou seja, o mictório já era um ser de palavras quando estava na parede dos banheiros públicos, só que não podíamos notá-lo, porque nós também somos seres de palavra. Este é o feito de Duchamp, tornar único um mictório fabricado em série pelo ato de pendurá-lo na parede de uma galeria de arte.

A questão é outra para a Mona Lisa porque a excelência de Leonardo pintor está ali para tornar seu quadro único. A admiração que desperta o que o florentino conseguia realizar com tela, pincel e tinta não depende completamente do contexto, como *O chafariz* (nome do mictório

de Duchamp) ou *Um carvalho*. No entanto, cabe a todos a definição mais geral de arte: organização simbólica do real mediante o imaginário.

*

Que real? Não o númeno kantiano, a coisa em si. Mais modestamente, a afecção dos sentidos —somos seres sensíveis, ora!—; as impressões dos estímulos externos. Decerto, não tudo que nos afeta é arte, mas é sua condição necessária afetar-nos de alguma maneira no corpo, através do *ego*. Ou, por outras palavras, para ser “de arte” a obra deve atingir a representação “de si” através de algum dos cinco sentidos: surpreender o Eu nos seus pontos de amarração simbólicos, produzindo... afetos. É isso que esperamos da arte.

Esta idéia de uma incidência simbolicamente real do imaginário sobre o gozo não é fácil e acarreta inúmeras questões. Vou me deter em apenas uma delas: a ordem simbólica vale para todos, enquanto o gozo é necessariamente de cada um. Não é por acaso que a primeira providência dos regimes totalitários é tentar homogeneizar por decreto os modos de os cidadãos se satisfazerem. Se a Revolução Cultural de Mão transformou os artistas em inimigos do povo foi precisamente pela fruição particular que a arte induz e que, pela sua própria natureza, resiste à coletivização. *O gozo é imoral*, se entendermos por moral o laço habitual entre os membros de um grupo. Por não poder ser compartilhado, contraria o *mores*, como não deixou de notar Freud ao fazer do gozo o problema da civilização, que exige a renúncia em nome do bem comum.

O *indivíduo* seria, do ponto de vista freudiano, o verdadeiro *sintoma social*. O indivíduo enquanto anormal, que não abre mão das suas taras privadas em prol dos prazeres “normais” propugnados pelo grupo. A satisfação está fora da moral, então, mas não da ética, já que é da alçada de cada um responsabilizar-se pelo que faz para satisfazer-se^{iv}.

É por lidar com a fruição e suas relações com o desejo que a psicanálise tem, além de uma teoria sobre a civilização, outra sobre a arte (talvez a mesma). É também por esta razão que o freudismo, como a arte, foi sistematicamente expurgado em todos os estados totalitários. Existe, contudo, uma diferença. A arte comporta uma acumulação, enquanto que a psicanálise é uma prática de gasto.

Sublimar

De seguirmos a teoria da sublimação freudiana, a obra de arte resulta do circuito pulsional do artista, e sua função é fornecer aos amantes da arte uma forma de desfrutar que não por ser qualificada de estética envolve menos o corpo. Parece exagerado tomar como modelo da apreciação da arte renascentista a ejaculação de Mishima perante o São Sebastião do Caravaggio, mas não creio que se possam qualificar de incorporais as horas que Berta Pappenheim passou fascinada frente à *Madonna de Dresde*, para tomar uma referência familiar dos analistas.

Quero dizer, enfim, que, embora se faça da arte clássica um local de paz e relaxamento (o próprio Lacan diz do quadro, que serve ao olho

para domesticar o olhar), a arte, além de visar a eternidade, é sempre excessiva. E se não for, qual a graça? O sem vergonha de Dali, para continuar com ele, não escondia seu desejo de recolher este mais gozar em espécie, como mais valia. Não iria ele se conformar com tapinhas nas costas... O que me leva a indicar outro viés desta cumulação de gozo. Ao menos até o século vinte, por estar centrada na função do belo, a arte é gerenciada pela fantasia fundamental do artista e opera o mecanismo inflacionário do narcisismo de todos os envolvidos. O mercado da arte, como o dos diamantes, existe por causa do homem-flor: peças únicas para alguém ímpar como Eu!

Para não alongar indefinidamente estas considerações, concluamos com uma observação sobre a psicanálise que, ao invés da arte, é um exercício de gasto. Não do gasto no estilo paulistano, para mostrar o tanto que eu tenho, mas do gasto no sentido de reduzir a inflação narcisista gerada dentro dos quadros da fantasia. A via para tanto seria a do sintoma, assunto que não pretendo abordar aqui. Só observar que se trata de induzir os neuróticos a entregar o único que se recusam a entregar, a saber, o falo. E isso para poderem guardar tudo que costumam sacrificar contanto que o falo não lhes seja tocado. Como maus enxadristas, que preferissem entregar o jogo antes que a rainha. A propósito, talvez devêssemos abordar a arte contemporânea, tão perecível ela (instalações, esculturas de sangue, body-piercing, edifícios

ou montanhas embrulhadas, etc.), como sendo, à diferença da clássica e moderna, uma arte do gasto. Deixo a questão colocada.

São Paulo, 23 de Junho de 2004.

Bibliografia

GOLDENBERG, Ricardo. *No círculo cínico*. Rio: Relume-Dumará, 2002.

ⁱ O mercado determina o que é ou não arte.

ⁱⁱ É pela força deste discurso que saber que a hóstia não passa de uma lasca de pão não vai evitar a angústia ao fiel que decidir mordê-la, em vez de deixá-la dissolver dentro da boca.

ⁱⁱⁱ Até me chamarem a atenção para o conteúdo da placa embaixo dela, não tinha interpretado a prateleira com o copo como uma das peças expostas. Estava perto de um “verdadeiro” extintor de incêndio em exercício, que não fazia parte da exposição, e achei que tivesse qualquer função relativa a registrar a humidade ambiente na sala, ou qualquer coisa que o valha.

^{iv} Adoto aqui a oposição que Lacan introduz entre moral e ética, injustificada do ponto de vista do étimo e da filosofia. Para ele, a moral é imaginária e consiste no conjunto de regras do grupo que temperam a agressividade e o transitivismo especulares, enquanto a ética é relativa à mediação simbólica entre os iguais e se sustenta da responsabilidade de cada um dos membros do grupo, que deve dar conta dos seus próprios atos, menos perante a justiça que perante a sua “consciência íntima”.