SOCIOLOGIA - PROBLEMAS E PRÁTICAS
Nº9, 1991, pp. 191-206

# Martirológio da arte moderna
## Van Gogh e a irrupção da falta*

Nathalie Heinich**

"Todo o tempo da vida presente divide-se em quatro partes: o tempo do desvio, da renovação ou do retorno, da reconciliação e da peregrinação": é o que escrevia Jacques de Voragine, em meados do século XIII, na *Lenda dourada*. Desvio, renovação, reconciliação, peregrinação: se existem, na época moderna, vidas assim exemplares para suscitar cultos, estes novos mártires são os artistas, mais admirados pelas suas obras, do que santos admirados pelos seus actos. E é fora de qualquer religião constituída que se produz a sua sacralização, ainda que a lenda nascida em torno da sua paixão possa estar justamente na origem de uma forma de religião. É o que se vai ver com a lenda de Van Gogh.

## 1. Os momentos da hagiografia

A própria vida de Van Gogh aparece como que toda ela tomada pelo tempo do *desvio*: o tempo da anormalidade, da experimentação de vidas inéditas, da singularidade apercebida como excentricidade, como incapacidade em se se deixar correr ao sabor das formas comuns. Mas é pouco tempo após a sua morte que começou o tempo da renovação: momento em que a excentricidade já não é vista negativamente enquanto isolamento sem consequências do ingénuo sem amarras, mas em que é retomada positivamente, como um centro novo, instrumento de regeneração, ponto de passagem obrigatório, referência onde se enraíza o trabalho das gerações futuras.

Em vida, tinha aparecido em França um artigo elogioso - um só. Menos de três anos depois da sua morte ser-lhe-á aplicado por um crítico neerlandês o qualificativo de "génio". Carol Zemel, que traçou a este propósito a "formação de uma lenda", conclui que os principais elementos já estavam em terreno para os críticos neerlandeses desde a viragem do século e, desde 1905, para os

---

* Comunicação apresentada no Colóquio Mythe et réligeux des l'art de XXéme siècle, Universidade de Estrasburgo. DARC. Colégio Internacional de Filosofia. 1990. Este texto constitui a versão abreviada de um estudo em preparação. Tradução de Idalina Conde.

** Groupe de Sociologie Politique et Moral. CNRS.

homólogos franceses; três décadas depois da morte, seria um plano internacional e igualmente no mercado que o caso Van Gogh atingiria o essencial do seu apogeu.

Como explicar este rápido êxito? Certo, as resistências à sua obra, por parte dos críticos, foram relativamente raras e frágeis - mesmo se nada dizem sobre as resistências do público, estas mais difíceis de avaliar e provavelmente mais importantes e mais duradouras. Mas é também, parece-me, pela abundância de referências à sua vida, que se deve encarar a rapidez e o alcance da reabilitação: Semel autoriza uma tal interpretação, pondo em evidência o papel do "protótipo artístico" conferido a Van Gogh pelas manifestações de interesse sobre a sua carreira, sempre cada vez mais numerosas, que aparecem desde a segunda década após a morte e se aceleram claramente a partir dos anos 20. E se se fizer uma estatística das publicações que lhe foram consagradas, constata-se que o número de livros e de artigos dobra por volta de 1920, passando de uma dezena a uma vintena. Tais argumentos não dizem apenas respeito ao volume de catálogos e monografias sobre a obra, mas sobretudo a documentos e estudos relativos à sua *pessoa*, surgidos nesta terceira década depois da morte - designadamente, publicação de correspondência, biografias e testemunhos de contemporâneos.

O fenómeno não pára de se acentuar nos anos 20. E também a sua posteridade pode ser decomposta segundo os momentos da *Lenda dourada*. Assim, a primeira geração depois da morte (até cerca de 1910) corresponde ao tempo da *renovação*, do ponto de vista da percepção propriamente estética da obra. A segunda geração (até aos anos 30) pode ser considerada como um tempo de *reconciliação* num plano alargado - reconciliação que, por meio da biografia e da reprodução dos quadros para além do círculo restrito de críticos e artistas, passaria a englobar numa mesma aprovação generalizada, as qualidades da obra e as virtudes da pessoa. Por fim, a terceira geração - dos anos 30 aos anos 50 - veria uma acentuação deste fenómeno com o aumento das publicações (passam de uma quarentena nos anos 20, a cerca de setenta nos anos 50, ou seja, uma meia dúzia por ano de todos os tipos), ao mesmo tempo que a lenda se difunde junto de um público amplo - e é aqui que se inaugura o tempo da *peregrinação*, conhecendo hoje o apogeu. Trata-se do tempo das biografias de sucesso (como o famoso *Lust for Life* de Irving Stone em 1934); o tempo dos filmes de ficção (o de Minnelli em 1956, e hoje os de Altman, de Kurosawa, de Pialat); o tempo ainda dos posters, dos postais e das *tee-shirts* com a esfinge do mais célebre autor de auto-retratos; e, certamente, o tempo das exposições-acontecimentos bem como das vendas-record onde a grandeza do caso pode medir-se por cifras - e, cifrada, escapar a qualquer medida.

## 2. Uma vida de santo

Mas a estatística não chega a esgotar os momentos desta "lenda": lenda cujos momentos podem ser descritos pelas formas canónicas das vidas de santos. É antes de mais graças ao duplo sacrifício da sua própria carne - pela mutilação da orelha - e da sua própria vida - pelo suicídio - que, bem entendido, a vida de Van Gogh se presta desde logo a cair na figura do *mártir* e, justamente por isso, a elevar-se a uma história quase universal análoga em muitos dos traços que enchem o fabulário dos santos. O isolamento, a pobreza, os sofrimentos físicos e morais, o não reconhecimento dos seus contemporâneos (não reconhecimento que ironicamente sublinhado pela *única* tela vendida e o *único* artigo publicado em vida), todas estas misérias, não fazem mais do que confirmar uma dupla vocação, a de *artista* e a de *mártir da arte* que, sem tais episódios trágicos só o juntariam, mais um entre outros, à lista dos artistas malditos e dos génios esquecidos.

Todavia, por meio deste martírio, Van Gogh acedeu à heroicização, para além do domínio específico da pintura. Assim, desde o seu nascimento, ele aparece marcado - como os heróis cujos mitos estuda Otto Rank - pelos signos da predestinação, com a maldição da criança morta um ano antes dele e de quem traz o nome. Pode ver-se nesta circunstância, uma marca original da *separação*, constitutiva de toda a sacralização. Citemos por exemplo um biógrafo: "um ano depois do nascimento do desaparecido, mais dia menos dia, a mulher do pastor põe no mundo um segundo filho que transportará o duplo nome de seu irmão. Este drama, e à coincidência das datas, não serão talvez estranhas às divergências de comportamento e de carácter que, durante a sua infância de "substituto", separarão Vincent dos seus pais, irmãos e irmãs". Assim a biografia encontra-se inscrita numa singularidade constitutiva que faz da obra do artista, não a causa da sua excepcionalidade, mas a consequência de uma predisposição inata, inscrita num *fatum* próprio do "mundo onde os poetas, os heróis e os santos fazem medo aos outros homens" - como diz este mesmo biógrafo.

Numa vida duplamente marcada pelo *fim trágico* dos mártires e pela *maldição inata* dos heróis, vêm ainda enraizar-se outros traços próprios das formas *cristãs* da santidade e, antes de mais, as diferentes figuras da *ascese* - sacrifício, renúncia, gosto de pobreza, proximidade com os infelizes. Esse gosto da pobreza está presente tanto nos temas dos seus quadros como no famoso episódio da sua vocação de pregador no Borinage - primeira etapa da "paixão" que é o período "avant Van Gogh" (para retomar os termos empregues na exposição que lhe é consagrada neste momento no Salão dos Independentes), período em que Van Gogh tenta virar-se para a carreira de pastor. Vocação, pregação, apostolado, sacerdócio, são então os termos usados na sua correspondência - e que lhe serão literalmente aplicáveis antes de serem transpostos, em sentido figurado, para a sua carreira de pintor.

Nas figuras cristãs da ascese, o pecado da carne em que Van Gogh caiu e em que se poderia tornar culpado, é sempre deliberadamente relativizado pelos biógrafos graças a diferentes procedimentos de *purificação*. Por exemplo, a sua pureza teria sido tal, que ele preferiria cortar a orelha a ter de suportar ouvir palavras impuras. Cito Pierre Cabanne: "Várias explicações foram dadas, para 'a sua mutilação', alguns pretenderam que o pintor tendo ouvido num bordel palavras impuras, de volta a casa e numa crise de desespero religioso, ter-se-ia desfeito da orelha suja; segundo outros, uma das prostitutas que ele frequentava, ter-lhe-ia pedido, a brincar e parodiando um rito tauromático, para lhe dar uma das suas orelhas". Ou ainda, o acto sexual pôde ter sido ditado nele por uma simples questão de higiene. Cito a mesma fonte: "Vincent, a bem dizer, não gostava carnalmente da mulher enquanto objecto e fonte de prazer; os seus encontros com 'mulheres de quarenta *sous*' só foram impostos mais tarde unicamente por higiene, o acto sexual sendo nele condição de equilíbrio para o espírito e para o corpo. A mulher era aos seus olhos, em primeiro lugar e sobretudo, a mãe". Ou finalmente, era a própria doença congénita que explicaria eventuais depravações. Volto a citar: "Anvers não tendo bordéis, os prazeres de Vincent não eram menos solitários, como o confessa Réné Secrétan, que assinala igualmente o seu gosto por fotos e livros eróticos. Segundo o Dr. Doiteau, esta forma de perversão sexual é frequente nos epilépticos." Neste contexto, mesmo a ligação com uma prostituta, aparece imputada ao espírito caridoso do *salvador*, que sacrifica a pureza da sua existência ao desejo de ajudar na rendenção de uma Maria Madalena. Ainda uma citação do mesmo biógrafo: "Que importa que a companhia escolhida tenha sido um refugo da humanidade, o joguete de clientes nos encontros, e socialmente objecto do desprezo geral - Christine não é a prova viva da culpabilidade da sociedade? Foram os homens, eles próprios, que a levaram à degradação. Vítima de baixarias, de infâmias, de invejas, de desejos dos mais vis, ela é uma nova Maria Madalena à espera da sua redenção, cujo salvador é ele, Vincent".

Explicitamente retomada, a figura do *redentor* aparece ainda num plano mais geral quando se fala do destino da obra: "Uma tal obra saberia testemunhar o que fez a miséria e a grandeza do homem; ela bastaria, no dia do julgamento final, para salvar a Espécie", escreve Marcel Arland no prefácio de 1956 às *Cartas de Van Gogh ao seu irmão Theo*. Tudo concorre, por conseguinte, para fazer de Van Gogh um personagem eleito pela hagiografia cristã, estando aqui compreendidas as circunstâncias da sua morte e esta espécie de fim diferido que pode incitar a ver, na sobrevivência depois do golpe mortal, uma forma atenuada da própria *ressurreição* dos numerosos "santos miraculosamente ressuscitados" ou 'chamados à vida", evocados na história do género hagiográfico. Mesmo o aparecimento de falsos Van Gogh, repertoriados pela primeira vez por la Faille em 1930, vem completar a analogia com o culto dos santos que sabemos dar normalmente lugar a "falsos", em matéria de "vidas", e em matéria de relíquias: estes falsos são o índice de uma recuperação mercantil do culto, e da qual se encontram bastantes traços nos lugares onde ele viveu:

"Esta pessoa ajuda-nos muito actualmente na cidade de Arles", constata, por exemplo, um responsável pelo "casa de Van Gogh" em Arles, entrevistado no filme recente de Abraham Segal, *Van Gogh, a vingança ambígua*.

Apoiado, finalmente, pela *revelação* que os críticos vieram a ter não da sua santidade mas do seu talento, e mesmo pela *conversão* à qual alguns entre eles se renderam, passou portanto em pouco tempo, do *desvio na alineação* para a *renovação pelo reconhecimento* do génio, e à *reconciliação pela imputação de santidade* - ao ponto de inspirar em numerosos biógrafos um "fervor religioso" que um século antes ainda parecia ousado mesmo a um Stendhal perante o herói nacional *Napoleão*. Cito Louis Piérard na primeira biografia surgida em França em 1924: "A vida de Vincent Van Gogh (...), só é permitido falar dela com uma espécie fervor religioso. Faltaria dar em epígrafe a esta história bela e dramática as palavras pelas quais começa o *Napoleão* de Stendhal: 'Sinto uma espécie de sentimento religioso ao escrever a primeira frase da história de Napoleão'."

Por último, se o "companheiro invisível" constitui igualmente um elemento fundamental das vidas de santos, como mostra Peter Brown na sua obra sobre *O culto dos santos*, compreende-se então o papel jogado por Theo na hagiografia. Como escrevia Jacques Voragine, "em cada combate, a história tem em conta três coisas, a saber: a luta empenhada, o socorro prestado e o triunfo alcançado" de maneira que o combate de Vincent, o auxílio de Theo e o triunfo póstumo, desenham perfeitamente as formas do percurso conduzido por Van Gogh no seu acesso involuntário a uma santidade moderna.

## 3. Van Gogh contra Vincent

É verdade que esta perspectiva biográfica própria do trabalho de "reconciliação" com o caso Van Gogh, desenvolvendo-se plenamente na segunda geração, pode parecer também secundária em relação à "renovação" estética conseguida pelo pintor. Mas mesmo a condenação dos excessos hagiográficos - frequente nos meios especializados e entre os intermediários artísticos - não escapa ao trabalho de heroicização: ela, aliás, mais não é do que uma das suas formas.

Distinguem-se, com efeito, dois princípios opostos de imputação da grandeza: um *princípio personalizante* que assenta o acto ou a obra unicamente no mérito do seu autor; ou, pelo contrário, um *princípio heroicizante* que eleva o autor à dimensão de um acto ou de uma obra transcendendo a sua pessoa e da qual ele mais não é, por assim dizer, que a ocasião, o instrumento designado entre outros possíveis, o autor por acidente - como descreve Jean- Pierre Vernant a propósito do culto grego dos heróis. O primeiro princípio, a "personalização" do grande homem, permite ganhar em proximidade com os valores ordinário o que faz perder em especificidade dos actos ou das obras: é o "culto das celebridades", estigmatizado nos meios intelectuais como forma de aliena-

ção cara aos meios populares. Quanto à "heroicização" pela evidência do carácter verdadeiramente extra-ordinário das marcas da grandeza, é a que praticam os especialistas logo que, longe dos acidentes biográficos e das qualidades morais da pessoa, se preocupam em destacar num plano mais técnico a especificidade de uma obra, a singularidade e a produtividade de um procedimento.

O trabalho de um historiador como Roger Fry, na Inglaterra dos anos 30, ilustra, por exemplo, este segundo princípio de celebração pelas obras: foi um dos primeiros a opôr-se ao "mito" em vias da criação. Mesmo os biógrafos poderão, por vezes, temperar as formas demasiado "vulgares" de heroicização face às quais pretendem demarcar-se: "Que ele tenha podido, em tais condições, e isso mesmo nas suas telas das mais exaltadas, permanecer mestre de si, afasta como nunca a lenda que tantas más biografias, desde as exegeses de vistas curtas e de 'vidas apaixonantes' até a uma superprodução hollywoodianesca expandiram como imagem" (Pierre Cabanne). Por fim, são os críticos ou os jornalistas quem se entrega à *denúncia* das formas de culto de Van Gogh, em regra mais populares: da "Kermesse-peregrinação" das exposições do centenário, ao comércio dos "souvenirs"; ou ainda denúncia da "vulgaridade", dos "efeitos perversos", da "especulação", da "anedota" e dos adornos da lenda. Esta condenação letrada das formas mais populares do culto da personalidade, lembra ainda a ambivalência que desde cedo marcou o culto dos santos. De facto, antes de mais, a santidade só é autêntica na condição de ser reconhecida pelas autoridades - do mesmo modo que hoje o culto dos artista não se sustenta, pelo menos nos *media*, sem o seu reconhecimento pelas autoridades em arte. Aliás, encontra-se nas primeiras formas cristãs do culto dos santos esta mesma oposição entre "elite" e "massa", e esta mesma denúncia constante, pelos representantes da primeira, dos excessos da segunda. E se as formas designadas como "populares" do culto dos santos martirizados na cristandade tendem a ser relegadas pelos seus denunciantes para o nível de simples prolongamento do paganismo, de modo idêntico o culto popular de artistas malditos na modernidade tende a ser estigmatizado - seja pela distanciação irónica, seja pela comiseração desolada - como forma de incultura, de credulidade e de miséria espiritual. O princípio de divisão entre a celebração pelas obras e o culto da pessoa, tem menos a ver com uma desigualdade quanto a bens disponíveis (por exemplo, a fortuna ou os diplomas, o capital económico ou o capital cultural), do que com uma desigualdade quanto ao *grau de proximidade* com os seres assim heroicizados: proximidade dos criadores e dos intermediários culturais, prontos a demarcar-se de qualquer celebração personalizante. Ou, no pólo oposto, distância dos "profanos" que, em meios burgueses ou populares (a diferença pouco importa aqui), apenas têm acesso aos heróis por intermédio das suas histórias.

Assim florescem - sob os olhares divertidos, desdenhosos ou exasperados dos especialistas - as obras "do grande público" e os livros de divulgação onde a abundância das ilustrações a cores faz eco da generosidade das fórmulas

retóricas, prontas a tocar os espíritos de todos aqueles para quem, doravante, Van Gogh é "o homem da orelha cortada". Citemos por exemplo alguns extractos de um destes "legendeiros" modernos consagrados aos "artistas malditos" - onde se vê bem como a valorização do herói é explicitamente imputada à exemplaridade da sua vida, indissociável da grandeza da sua obra: "O que é que decidirá que tal ou tal artista é o 'maldito', senão a nossa admiração pelo explêndido avesso da sua vida e da sua arte, marcada pelo infortúnio, a infelicidade ou o escândalo? (...) Ora, a grande pintura diz sempre alguma coisa sobre a vida do pintor (...) A biografia será frequentemente o primeiro passo de um caminho que leva até às obras (...) Há artistas exemplares cujo sofrimento é inseparável da obra (...) Pode-se ser um santo laico? Pode-se consolar os homens? Quando Van Gogh reencontra a esperança, em 1880, a arte parece-lhe possuir o poder da caridade." (Maurice Serullaz em *Os pintores malditos*.

Ora, do mesmo modo que a carreira de Van Gogh se presta particularmente bem para as formas cristãs da heroicização hagiográfica, também autoriza, de modo admirável, a associação das duas formas opostas de imputação da grandeza. Basta pensar, por exemplo, na abundância dos seus *auto-retratos* onde se concretiza, por excelência, a condensação da obra (no que ela tem de mais reconhecível) e da pessoa (no que ela tem de mais irredutível a qualquer outra): auto-retratos que não nos admiraremos de ver figurar com grande relevo nos sucedâneos de imagens piedosas, comercializadas sob forma de postais ou de publicações baratas. Do mesmo modo, as características da sua pincelada parecem, oferecer a imagem gráfica de um estado psíquico, cujo metáfora é o termo "atormentado": "a pincelada toma, verdadeiramente, as formas dos seus estados de alma". Biografia e análise estética concorrem assim para explicar a excepcional correlação entre a celebração das obras e o culto da pessoa, correlação que realiza, desde há algumas gerações, o caso Van Gogh.

Mas é preciso notar a este propósito um último elemento fundamental em termos artísticos já que se trata da *assinatura* - e percebe-se, então, que seja um artista (Jean-Michel Alberola num livro recente) a pô-la em evidência: "É a diferença entre o nome e o apelido. O apelido é o que se faz... a nossa acção humana está no apelido; isso passa-se do lado do dinheiro; é o que se faz, é o que nos permite comer, mas o nome é o que nos permite amar... Não é por acaso que Van Gogh assina Vincent; é por isso que ele vale tanto; é porque a pintura de Van Gogh é feita com o seu nome, e não com o apelido".

Assim, oferecendo-se para a posteridade através do seu nome, Vincent reconcilia-se uma vez mais com o culto dos santos: culto tão estreitamente conectado justamente com os nomes, estes com origem, na cristandade, nos patronímios dos apóstolos e dos mártires. Para além disso, se o nome de cada um é, por excelência, o instrumento de designação de um ser igual a si próprio - não um indivíduo equivalente a outro, mas esse "particular de base", como diz Strawson, que é a pessoa irredutível a qualquer categorização -, existe contudo uma diferença fundamental no interior do nome pessoal, entre o "apelido de

família" e o "primeiro nome": aquele reenviando para o espaço alargado de uma nação dentro da qual se diferenciam linhagens; este reenviando para o espaço restrito da família dentro da qual se diferenciam os indivíduos. O primeiro nome junta também uma dimensão de *proximidade* ao factor de particularização que representa qualquer apelido: dupla propriedade que, quando aplicada a estes seres particulares por excelência que são os grandes homens e os grandes artistas da época moderna, permite conciliar a grandeza singular da obra atribuída a Van Gogh com a proximidade familiar dos quadros assinados por Vicent. Vincent, portanto - herói personalizado do qual qualquer um se pode aproximar pela biografia -, contra *Van Gogh* - artista inovador, a cargo de especialistas que se encarregam de lhe autenticar as obras e autorizar o seu culto.

## 4. A falta

Em 1887 foi exposta em Bruxelas, sob o título "Visões", uma série de seis desenhos de James Ensor representando "as auréolas de Cristo ou as sensibilidades da luz" - prelúdio a um conjunto de quadros e gravuras onde ele se representará a si próprio crucificado. Dois anos mais tarde, em 1889, Gauguin pinta um "auto-retrato crucificado": é o ano em que se encontra com Van Gogh em Arles. É igualmente o ano em que, a 4 de Janeiro, Nietzshe assina a sua última carta a Peter Gast com duas palavras: "o crucificado".

Não podemos deixar de ser tocados pela multiplicação destas figuras "crísticas", surgindo subitamente entre os criadores e inscrevendo o sentido da sua biografia numa dupla figura que se opõe à deshumanização do singular pela hipótese da loucura e que favorece a sua exaltação pela hipótese do sacrifício - duplo tema a propósito do qual poderíamos mostrar como se organiza a biografia lendária de Van Gogh a partir dos anos 20. Procuraremos simplesmente descrever aqui algumas das consequências trazidas ao estatuto antropológico da arte na época moderna, pela emergência do tema do *sacrifício*.

Uma vez estabelecidas na sua singularidade, a qualidade inovadora da obra (manifestada por uma perda de cânones técnicos) e a virtude reconciliadora do sacrifício da pessoa (sacrifício manifestado, entre outros aspectos, pela perda das faculdades mentais), então está aberta a via para a irrupção da *falta*: um sentimento de falta onde se conjugam a *dívida* contraída pela comunidade face ao dom confiado ao mártir, e a *culpabilidade* criada pelo impossível resgate de um sofrimento irreversível. O caso escapa desde logo ao registo simplesmente estético, para decair no registo *ético* "dever de ver"; e escapa igualmente ao registo científico do saber psiquiátrico para decair no registo *religioso*, com a separação irredutível - aberta pelo sacrifício heróico do mártir ao bem comum da arte - entre o mundo sacralizado dos artistas malditos e a comunidade dos profanos.

Este tema do erro endossado à comunidade aparece muito cedo nos estudos consagrados a Van Gogh. Assim, desde 1893, um crítico neerlandês recentemente "convertido" ao seu caso, associa a "nossa vergonha" e o "génio reprovado como um leproso". Encontram-se mais tarde outras tentativas, ainda mais explícitas, de culpabilização colectiva, apresentando a "sociedade" como a instância responsável pela maldição do artista. Esta colectivização da instância incumbida de carregar a responsabilidade pelo mártir, torna-se ainda mais inevitável no caso de Van Gogh, cuja perseguição, contrariamente à dos mártires da cristandade (e diferente também dos heróis estudados por Otto Rank), não deve ser imputável a um ser individual claramente identificado. Certo, é possível incriminar, como fizeram alguns biógrafos, o erro dos vizinhos que assinaram a petição para o internar; ou ainda o doutor Gachet, culpado segundo Artaud de o ter reduzido à loucura ou, segundo outros, de não o ter operado; até mesmo a "frouxidão" de Theo quanto ao internamento e a sua "estranha conivência" em torno do suicídio. Mas tais acusações são duvidosas: denúncias frágeis, quase defensáveis no tribunal informal da posteridade lendária.

Também a culpabilidade é aqui *colectiva* por excelência: logo imputada a esta instância hoje encarregue de encarnar a comunidade maléfica que é a "sociedade". Culpabilização reivindicada pelos artistas contemporâneos (Louis Cane: "Van Gogh é quem justifica toda a arte contemporânea. O facto da sociedade o ter reprimido por ele fazer uma arte demasiado avançada para a compreensão dos seus contemporâneos, e que nos apercebamos algumas décadas mais tarde de que é uma arte única, excepcional, que glorifica a singularidade do homem, isso faz culpabilizar as sociedades. Ele é a figura emblemática desta má consciência."); culpabilização reivindicada igualmente pelos hagiógrafos (Serrulaz: "A Arte existe para o nosso prazer e para fazer nascer em nós o sentimento da grandeza humana, mas também para nos dar má consciência. Quando se fez luz, este sentimento de consciência é o preço da antiga reprovação e segregação que, demasiado frequentemente tem sido o signo do nosso temor da verdade.").

Assim a lenda de Van Gogh torna-se uma espécie de *mito fundador do artista maldito*, onde a figura "crística" da perseguição de um salvador ainda não reconhecido projecta-se, já não sobre a solidão do profeta clamando no deserto, mas sobre o desamparo do artista abandonado pela ignorância. Ora, a noção de posteridade tem o seu papel a jogar neste empreendimento de culpabilização colectiva, em que a verdade da grandeza do singular só aparece depois: a posteridade, que confere aos grandes singulares o papel antecipador do *profeta* ou do *precursor*, fazendo da maldição uma forma de *predição* e, finalmente, transformando o desvio em atencipação, factor de renovação. O criador moderno é desviante - seja ele "vanguardista" sem verdadeiramente o saber (como Van Gogh neste estado de inocência em que se encontrava o mundo da arte "antes do erro"), ou trabalhe ele conscientemente e mesmo conscenciosamente, para ser de vanguarda, exclui-se assim da tradição e deste modo encara o risco

do fracasso ao mesmo tempo que arrisca a sorte de se tornar fundador de uma nova tradição na posteridade. Mas a prova do êxito, seja como for, fica reenviada para mais tarde porque o sucesso imediato somente poderia sancionar a adequação às normas, a reprodução da tradição vigente e, consequentemente, a incapacidade de poder pretender inaugurá-la. O grande criador, nesta ética da singularidade que caracteriza a arte moderna, é grande também na medida em que está *em avanço*.

Em simultâneo, do lado oposto, esta instância a que voluntariamente se chama "a sociedade" (com os respectivos representantes no meio artístico, especialistas, historiadores, críticos, conservadores), a "sociedade" torna-se então falível perante os criadores precisamente porque está *"em atraso"*: o *atraso* corresponde à forma temporal da *dívida*, enquanto que o *avanço* é a forma da *"dádiva"* - aqui no duplo sentido da "dádiva" prestada pela natureza ao artista talentoso, e da "dádiva" prestada pelo artista à sua arte, na abnegação e no sacrifício de recompensas imediatas. É aliás com esta palavra "atraso" que Duchamp, menos de uma geração após a morte de Van Gogh, se propunha rebaptizar os seus quadros - e de maneira muito menos arbitrária do que ele própria sugeria.

Ora, este atraso que encadeia o alargamento temporal dos critérios de avaliação com a introdução da noção de posteridade na carreira artística, torna-se mensurável e mesmo cifrável em certo sentido. Com efeito, diferente do santo engrandecido pelos seus actos, o artista engrandecido pelas suas obras está implicado num circuito comercial onde não somente o seu nome circula e ganha em extensão, como as obras adquirem ou perdem valor. Tal confronto com a "prova mercantil" - para retomar aqui os termos de Luc Boltanski e Laurent Thévenot - produz-se com o artista ainda vivo (enquanto que o tráfico de relíquias dos santos apenas intervém, por definição, depois da sua morte), mas ela predura e, em caso de sucesso, amplifica-se bem para além da morte. No caso de Van Gogh o aumento constante e espectacular do valor comercial dos seus quadros, cifrando, por assim dizer, a dimensão da injustiça de que foi vítima em vida, não pára de aumentar, explicitando a dívida perante ele: por uma tela vendida (e a um preço irrisório) antes da sua morte, um século depois gastam-se fortunas em cada transacção de um dos seus quadros. "Antes foi um quadro incompreendido, mas hoje os "Girassóis" valem sessenta milhões de dólares", lembra um comentador. E se os já lendários sessenta milhões de dólares cifram o valor agora acordado apenas a uma das suas obras, não representam também o montante que lhe deveria ter sido oferecido em vida - o montante da dívida? Não se deverá considerar a compra inflaccionista das suas obras como a expressão mercantil do *resgate* impossível para a injustiça cometida contra a pessoa? Compreender-se-ia assim a inflacção das cotas, incessante e economicamente aberrante, já que cada aumento da cota cifra o aumento da dívida sempre mais elevada, tanto quanto mais o valor actual das obras se afasta do seu não-valor na época; eis a necessidade, para liquidar esta dívida, do resgate pela compra das obras a um preço sempre superior, porque

será preciso dar sempre mais para liquidar uma dívida também sempre cada vez mais pesada. Logo, a dívida inesgotável alimenta-se do regate que se alimenta da dívida, neste equivalente moderno de um tráfico de indulgências para com a cegueira colectiva...

Desde logo, a lenda do artista constitui um factor activo para o valor das obras pois, reiterada em cada nova biografia, a história dos sofrimentos do mártir retoma a dívida. As provas passadas pela pessoa alimentam a prova mercantil à qual são sujeitas as obras. "Penso - diz por exemplo Christian Boltanski - que os artistas são modelos que devem ter vidas exemplares. Um quadro de Van Gogh resume a sua vida exemplar. É sem dúvida a razão pela qual um Cézanne é hoje um pouco menos caro do que um Van Gogh, porque a vida exemplar de Cézanne é muito mais aborrecida do que a de Van Gogh".

## 5. Uma religião laica

Mas os efeitos conjugados da culpabilização e da passagem à posteridade não se reflectem somente no valor mercantil das obras e na inflacção extraordinária do seu custo. Transformado em *falta* cometida contra o artista, o erro dos seus contemporâneos e, designadamente, da instituição museológica, introduz no meio artístico a presença - inédita, até então - de noções de dívida e de resgate, de pecado e de redenção. Estas, juntando-se à separação aberta pelo sacrifício, entre o mundo sagrado dos santos (artistas) e o mundo profano dos fiéis (espectadores), parecem ter engendrado uma organização quase-religiosa da relação com as obras - gerida pelos quase-padres que são os especialistas de todas as categorias.

Assim se passa com a *profissão de conservador*, forma moderna e laica da "burocracia religiosa" descrita por Max Weber. A sua modéstia tradicional pode, decerto, ser atribuída em parte a uma relativa feminização bem como a origens habitualmente burguesas; mas pode ser também devida a um *espírito de sacerdócio* em virtude do qual o conservador age menos do que qualquer outro em função do seu interesse pessoal, e mais para o serviço do culto comum da arte. Quanto à actual inflacção das compras pelos museus do Estado, seremos tentados a ver aí um eco do traumatismo infligido à profissão pelos erros sobre obras - tornados faltas sobre as pessoas - erros cometidos há várias gerações.

Actualmente, a arte é figura de *património* e de bem comum por excelência: o ministro francês da Cultura interditava recentemente a exportação de uma aguarela de Van Gogh em virtude do estipulado na lei de 23 de Junho de 1941, ou seja, que o Estado tem o direito de se opor à saída do território francês de uma obra "apresentando interesse nacional artístico ou histórico". No pólo oposto, toda a privatização das grandes obras - e, em primeiro lugar, as de Van Gogh - é susceptível de denúncia: dito de outro modo, a arte já não é redutível

a um negócio privado desde que esteja em jogo uma dívida colectiva. Torna-se uma questão de interesse geral.

Igualmente a atenção para com a imortalidade veio alojar-se nestes templos modernos que são os museus, visitados de preferência ao domingo - dia em que, como as igrejas, se encontram gratuitamente abertas a todos. Assim, assistiu-se também, nos anos 30 (momento em que, relembremos, a lenda de Van Gogh atingia o seu apogeu), à abertura em série de museus de arte contemporânea (como refere Krystof Pomian), destinados a evitar para os artistas vivos a má sorte dos seus predecessores. De modo idêntico, o hospital Van Gogh, recentemente inaugurado em Arles, como espaço cultural, foi definido por um responsável oficial como "lugar permanente, consagrado à criação contemporânea e aberto ao grande público" - termos que qualificariam tão bem um lugar de culto. Aliás, como na Idade Média, nas igrejas italianas a iluminação é hoje fornecida pelos fiéis visitantes que devem depositar o seu óbolo no tronco eléctrico por onde será dada luz às obras, durante um minuto ou dois contra uma moeda de cem libras.

Na mesma ordem de ideias, poder-se-ia encarar as obras ao mesmo título que *relíquias*: "As nossas obras, diz Christian Boltanski, são relíquias e pequenos ossos. Vi recentemente em Arles uma exposição de Van Gogh em que as pessoas tinham de esperar três horas para entrar num quarto sombrio que era onde Van Gogh tinha cortado a orelha: as condições de visita eram as mesmas para os quadros e cartas do artista que estavam expostas". Com efeito, como as relíquias, elas estão sujeitas a um mercado, e são objecto de veneração, bem como objecto de falsos e de roubos (na Idade Média, lembra um especialista da história das relíquias, produziu-se uma verdadeira "epidemia de roubos, único meio seguro para obter relíquias autências"). Basta, aliás, imaginar que o lóbulo da orelha cortada de Van Gogh tivesse sido conservado, para conceber a magnífica relíquia que teria dado...

O culto rendido às obras pode ainda tomar a forma da *peregrinação*: as longas filas de espera equivalem então às penitências auto-infligidas pelos fiéis. E note-se de passagem que a racionalização das "bichas" para a compra prévia das entradas na exposição do centenário em Amsterdão e Otterlo - racionalização típica da "ética do protestanismo" analisada por Max Weber - vai ao encontro desta função expiatória assumida pelas procissões imóveis à entrada dos museus... E se a mais frequente das peregrinações é, como sublinha um especialista, uma "peregrinação de imagens", a sua associação com as comemorações de aniversário não pode deixar de sugerir uma analogia entre as actuais "peregrinações" Van Gogh e as formas paleo-cristãs do culto dos mártires - quando "se anotavam cuidadosamente os aniversários da morte dos mártires e dos bispos, e isso dava à comunidade a responsabilidade perpétua pela comemoração dos seus heróis e dos seus chefes" (Peter Brown). Por fim, o culto do túmulo - presente também tanto no culto grego dos heróis, segundo Vernant, como no culto cristão dos mártires, segundo Brown - ressurge estranhamente

nas palavras de uma alemã vinda para meditar sobre a campa de Van Gogh em Auvers-sur-Oise: "Vir aqui, é um pouco sentir o seu fogo em mim".

## 6. Da estética à ética

Vimos, portanto e em primeiro lugar, como se opera a *saída-para-fora-do-comum* por meio da lenda do grande ser singular; depois, como o estado fora-do-comum que é a singularidade do grande homem pode ser *imputada*, seja (princípio personalizante) à sua pessoa, seja (princípio heroicizante) aos seus actos (para os santos) ou às suas obras (para os artistas); por último, vimos ainda como a oscilação para o registo religioso pela introdução da noção de sacrifício, permite a *irrupção da falta*, através da culpabilização do "mundo" (a "sociedade") que não soube integrar, que não soube dar lugar àquele que fez dádiva da sua pessoa em prol do bem comum - com as formas religiosas do culto da arte na época moderna, ou seja, as suas igrejas, os seus padres, os seus fiéis, as suas relíquias, as suas peregrinações e as diversas práticas de compra e de resgate.

Contudo, restam às obras cuja qualidade contribui decerto para a valorização do artista. Mas não as podemos autonomizar da lenda - tal como não se pode, como se viu, retirar esta lenda da valorização dos quadros no mercado. Qualquer que seja a qualidade propriamente artística conferida às obras, não é menos verdade que a *heroicização* sacralizante do artista tende a transformar o *prazer* estético em *dever* ético. Com efeito, desde que haja o *erro*, o prazer tirado da contemplação das obras decai em *dever ético* para com a arte; decai num "é preciso ver" que já não significa somente o "é preciso ter visto" do consumo ostentatório. A partir do momento em que está indexado não em coisas (as cidades, os sítios), mas em pessoas e nas suas relíquias (as obras de arte), esse "é preciso" carrega-se de uma dimensão propriamente moral, marcada pela obrigação contraída em virtude da dívida a pagar. Trata-se, por assim dizer, de "fazer justiça" ao artista-mártir, rendendo homenagem póstuma à sua obra. Mas então, o prazer estético retirado da obra aumenta a *dívida moral* do espectador: donde, assiste-se a um processo sem fim, a um re-engendramento permanente da dádiva do criador e da dívida do espectador, pelo consumo ritualizado das imagens.

Primeiro grande mártir da arte moderna, Van Gogh encarna, por excelência, o "mártir que se é sem se desejar sê-lo", segundo os termos de Voragine. Pois que, este "único e verdadeiro louco e o único que o foi *malgré lui*", como notava Jaspers, pouco podia expor-se voluntariamente a um sofrimento por ele apreendido como forma de heroicização artística numa época em que os artistas ainda não tinham aparecido com a qualidade de possíveis heróis, e em que Carlyle, no seu livro sobre *Os Heróis* (Van Gogh leu a tradução francesa quando apareceu em 1888), apenas admitia a este nível as divindades, os

profetas, os poetas, os padres, os reis e os homens de letras. No entanto, se hoje a arte passou a constituir um elemento fundamental do património no qual se cristalizam os valores da comunidade, doravante Van Gogh faz parte do património universal, idêntico, diz ainda Christian Boltanski, aos "grandes santos ocidentais" ("Van Gogh é um dos grandes Santos ocidentais! Os quadros de Van Gogh só existem porque Van Gogh é considerado como um grande Santo que teve uma vida exemplar"). É pois graças a ele que toda uma comunidade se prova a si própria, unindo-se em torno da celebração do santo, na partilha de uma falta a resgatar, pela compra e consumo das obras - resgate sempre impossível já que a compra monetarizada cifra o peso da injustiça um pouco mais acima em cada venda; e resgate sempre impossível já que o prazer da imagem, sempre um pouco mais em cada olhar, torna mais pesada a dívida colectiva face ao indivíduo que, solitário, pagou com a sua pessoa para oferecer o seu trabalho à posteridade.

## Referências bibliográficas

*Livros e artigos*


AIGRAIN, René. *L'hagiographie - ses sources, ses méthodes, son histoire*, Blond et Gay, 1953.

ALBEROLA, Jean-Michel. *Astronomie populaire*, Nimes, 1990.

ARLAND, Marcel, prefácio a *Lettres de Van Gogh à son frère Théo*, Paris, 1956.

ARREAT, Lucien, *Psychologie du peintre*, Paris, Alcan, 1892.

ARTAUD, Antonin, "Van Gogh, le suicidé de la société", *Oeuvres complètes*, XIII, Paris, Gallimard, 1974.

AUDRY, J., "La folie dans l'art", *Lyon médical*, 1924, n. 134.

AURIER, Albert, "Les isolés: Vicent Van Gogh", *Le Mercure de France*, Janeiro 1890.

BATAILLE, Georges, "La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vicent Van Gogh", *Documents*, nº 8, deuxiéme annés, 1930 (Oeuvres complétes, Paris, Gallimard, 1970, Vol. I).

BOLTANSKI, Christian, "La revanche de la maladresse", entrevista com Alain Fleischer et Didier Semin, *Art Press*, 1988.

BOLTANSKI, Christian, Entrevista em *Journal of Contemporary Art*, vol. 2, nº 2, 1989.

BOLTANSKI, Luc, THEVENOT, Laurent, *Les économies de la grandeur*, Paris, PUF, Cahiers du Centre d'Etudes de l'Emploi, 1987.

BROOKS, Charles M., *Vicent Van Gogh, a Bibliography*, New York, 1942.

BROWN, Peter, *Le culte des saints - son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, Paris, Le Cerf, 1984.

BURRIDGE, Kenelm, *Someone, No One - an Essay on Individuality*, Princeton U.P., 1979.

CABANNE, Pierre, *Van Gogh*, Paris, Aimery Somogy, 1973.

CARLYLE, Thomas, *Le culte des héros et l'héroique dans l'histoire*, Paris, 1888.

CAZENEUVE, Jean, *Sociologie du rite*, Paris, PUF, 1971.

CLAIR, Jean, "Du musée comme èlevage de poussiére", *L'Arc*, "Beaubourg et le musée de demain", nº 63.

CLAIR, Jean, *Paradoxe sur le conservateur*, Caen, L'Echoppe, 1988.

DELEHAYE, Hyppolyte, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, 1905.

DELEHAYE, Hyppolyte, *Les passions des martyres et les genres littéraires*, Bruxelles, 1921.

DOITEAU, Victor, LEROY, Edgard, *La folie de Van Gogh*, Paris, Aesculaped, 1928.

DUPRONT, Alphonse, "Pèlerinage et lieux sacrés", in *Méthodologie de l'histoire et des sciences humaines - Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel*, Toulouse, Privat, 1973.

DURKHEIM, Emile, *Les formes élèmentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1985.
ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.
ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard-Folio, 1987.
FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie*, Paris, 10/18, 1971.
GALTON, Francis, *Hereditary Genius - an Inquiry into its laws and consequences*, Londres, 1869.
GEARY, Patrick, "L'humiliation des saints", *Annales E.S.C.*, 34, nº 1, 1979.
GIARAD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
GOUX, Jean-Joseph, "Les monnayeurs de la peinture", *Cahiers du Musée national d'art moderne*, numero espécial "L'art contemporain et le musée", 1989.
HAMMACHER, A.M., "Van Gogh and the words" in Jean-Baptiste de La Faille, *The Works of Vicent Van Gogh - his paintings and drawings*, Amsterdão, Maulenhoff, 1970.
HEINICH, Nathalie, "L'insoumission de Benvenuto Cellini", *Critique*, nº 490, mars 1988.
HEINICH, Nathalie, "La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste", in "L'art contemporain et le musée", *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1989.
HEINICH, Nathalie, "Die Kunst, ein einmaliges Modell zu sein", *Du*, Maio 1990, nº 5.
HERRMANN-MASCARD, Nicole, *Les reliques des saints - formation coutumiére d'un droit*, Paris, Klincksieck, 1975.
HERSCHMANN, D. Jablow, LIEB, Julien, *The Key to Genius*, New-York, Prometheus Books, 1988.
JASPERS, Karl, *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg, Holderlin*, Paris, Minuit, 1953, 1990.
KOFMAN, Sarah, *L'enfance de l'art - une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Payot, 1970.
KRIS, Ernst, *Psychanalyse de l'art*, Paris, PUF, 1978.
LA FAILLE, Jean-Baptiste de, *The Works of Vicent Van Gogh - his paintings and drawings*, Amsterdão, Meulenhoff, 1970.
LOMBROSO, Cesare, *L'homme de génie*, 1889.
MAURON, Charles, "Notes sur la structure de l'inconscient chez Van Gogh", *Psyché*, bo. 8, 1953, nº 75, 76, 77-78.
MAUSS, Marcel, HUBERT, Henri, "Essai sur la nature et la fonction du sacrifice" in *Oeuvres*, Paris, Minuit, Vol. I, 1968.
MONNERET, Jean, introduction au petit journal de l'exposition "Vicent Van Gogh", *Salon des Indépendants*, Grand Palais, Maio, 1990.
NOVOTNY, Fritz, "Die Popularitat Van Goghs", *Alte und neue Kunst*, 1953, II, nº 2.
PIERARD, Louis, *La vie tragique de Vincent Van Gogh*, Paris, Crés, 1924.
POGGIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard U.P., 1968 (Teoria dell arte d'avanguardia, Il Mulino, 1962).
POMIAN, Krzysztof, "Le musée face à l'art contemporain", *Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, "L'art contemporaine et le musée", Centre Georges Pompidou, 1989.
RAMUZ, Charles-Ferdinand, *L'exemple de Cézanne - et autres pages sur Cézanne*, Lausanne, Séquences, 1988.
RANK, Otto, *Le mythe de le naissance du héros*, Paris, Payot, 1983.
RANK, Otto, *L'art et l'artiste*, Paris, Payot, 1984.
REWALD, John, *Le psot-impressionnisme, de Van Gogh à Gauguin*, Paris, Albin Michel, 1956.
RICOEUR, Paul, "Le sujet convoqué - à l'école des récits de vocation prophètique", *Revue de l'Institut catholique de Paris*, octobre-décembre, 1988.
ROUDINESCO, Elisabeth, *La bataille de cent ans - Histoire de la psychanalyse en France - 1, 1885-1939*, Paris, Le Seuil, 1986.
SERULLAZ, Maurice, *Peintres maudits*, Paris, Hachette, 1968.
SMITH, Bernard, *The Death of the Artiste as Hero - Essays in History and Culture*, Oxford U.P., 1988.
STRAWSON, Peter, *Les individus*, Paris, Le Seuil, 1973.
VAN GOGH, Vincent, *Letres à son frère Théo*, Paris, Grasset, 1937.
VAN GOGH, Vincent, *Letres à Van Rappard*, Paris, Grasset, 1950.
VERNANT, Jean-Pierre, "Aspects de la personne dans la religion grecque" in Ignace Meyerson, *Problémes de la personne*, Paris, Mouton, 1978.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Le Seuil, 1990.
VINCHON, J., *L'art de la folie*, Paris, Stock, 1926.
VORAGINE, Jacques de, *La légende dorée*, Paris, Garnier- Flammarion, 1967.
WEBER, Max, *The Sociology of Religion*, Beacon Press, 1963.
WEBER, Max, *Economie et société*, Paris, Plon, 1971.
ZEMEL, Carol M., *The Formation of a Legend - Van Gogh Criticism, 1890-1920*, UMI Research Press, 1977, 1980.
ZILSEL, Edgar, *Die Entstehung des Geniebegriffes - ein Beitrag zur Indengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen, Mohnr, 1926.

## *Diversos*

"Van Gogh, la revanche ambigué", filme de Abraham Segal, CNRS, audiovisuel, 1989.
"Rêves", filme de Kurosawa Akira, 1990.
"La vie passionnée de Vicent Van Gogh" *(Lust for Life)*, filme de Vicent Minnelli, 1956.
*Libération*, dossier Van Gogh, 31 mars-1, avril 1990.
*Le Point*, dossier Vang Gogh, nº 913, 19 mars 1990.