

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

CÉSAR AIRA

Sobre a Arte Contemporânea

Tradução Victor da Rosa

ZAZIE  EDIÇÕES

Sobre a Arte Contemporânea

2018 © César Aira

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber

EDITORES

Laura Erber e Karl Erik Schøllhammer

TRADUÇÃO

Victor da Rosa

REVISÃO DE TEXTOS

Fernanda Volkerling e Rafaela Biff

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-10-2

Este ensaio foi apresentado originalmente na abertura do colóquio Artes-crituras, ocorrido em Madri em 2010, e gentilmente cedido pelo autor para a Zazie Edições.

Zazie Edições

www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

CÉSAR AIRA

Sobre a Arte Contemporânea

Tradução Victor da Rosa

ZAZIE EDIÇÕES

Sobre a Arte Contemporânea

CÉSAR AIRA

Meu ponto de vista é o do escritor que busca inspiração, estímulo, procedimentos e temas na pintura. Quer dizer, um personagem clássico, quase convencional, e quase inevitável. Um começo possível da história da literatura, em todo caso um mito de origem, seria o do primeiro poema, do primeiro relato, como descrição ou interpretação fabulosa de um desenho ou de uma estátua. Contar a amigos ou vizinhos de caverna como cacei um bisonte é um simples ato de comunicação, para o qual a língua é puramente funcional; mas contar a eles a história sugerida por esses bisontes e caçadores pintados na parede... isto bem poderia ser uma antecipação da literatura. A mediação das imagens impõe uma distância, e a distância cria um espaço onde as palavras podem ressoar e multiplicar a sua expressão além do utilitário.

Como mito de origem é bastante duvidoso, e em todo caso já não estamos na origem; talvez esteja-

mos no final. Salvo que em nosso ofício o final, ou a finalidade, consiste em chegar à origem. E, caso sirva, qualquer origem é boa. De minha parte, montado nesta época pessoal e duvidosa das mediações, encontrei nas derivas da Arte Contemporânea uma fonte incomparável e inesgotável de fantasias produtivas, e isso desde o primeiro contato, que tem data. Foi no ano de 1967, quando comprei em uma livraria de Buenos Aires o livro *Marchand du Sel*, primeira reunião dos escritos de Marcel Duchamp feita por Michel Sanouillet. Esse livro, publicado em 1959 pelas edições Le Terrain Vague de Erik Losfeld, trazia um folheto transparente em que estava fotografado o Grande Vidro, e que acabou se tornando um valioso objeto de coleção – tanto que tive que comprar uma edição de bolso para não seguir manuseando o material e assim mantê-lo em bom estado, caso queira vendê-lo em algum momento. Da preciosa primeira edição ao descartável exemplar barato, o conteúdo de um livro, com toda a sua carga de qualidade e informação, pode transferir-se sem perda. À diferença da imagem, a palavra escrita não precisou dos avanços técnicos para alcançar a reprodução perfeita de si mesma.

Mas aí intervém o fetichismo, que é a superação dialética da reprodução. E é por conta de um fetichismo sentimental ou autobiográfico que, por ora, eu não penso em vender meu *Marchand du Sel*. Aos dezoito anos, idade que tinha quando o comprei, eu queria ser escritor; queria escrever romances como

os que me acompanhavam desde a infância, opinar sobre os meus colegas, datilografar na máquina de escrever até gastar os dedos, dizer coisas inteligentes, importantes, ser poeta, ensaísta, ganhar o Prêmio Nobel; além disso, e como se fosse pouco, eu sentia que poderia chegar a ser Rimbaud. Mas o feitiço de Duchamp, essa espécie de fascinação indiferente cujo segredo ele possuía, interrompeu para sempre os meus planos. Foi uma intuição sem formas definidas, mas impossível de ignorar. A indefinição que a circulava fazia dela mais irresistível. Levei quarenta anos para começar a vislumbrar o que havia atrás desse sonho adolescente, e sigo sem saber se foi exatamente o que me propus, ou se pode haver algo exato no assunto, ou se importa entendê-lo. O que parece ter sido revelado, por meio daquele folheto transparente, foi a inutilidade de escrever livros, mesmo amando-os como eu os amava, ou precisamente porque os amava. Havia chegado a hora de fazer outra coisa. Essa outra coisa (que aliás já estava feita, e por Duchamp) foi o que fiz em definitivo, usando o disfarce do escritor para não ter que dar explicações: escrever notas de rodapé, instruções imaginárias zombeteiras, mas coerentes e sistemáticas, para certos momentos inventados por mim, que fizessem a realidade funcionar a meu favor.

Esse programa era antidiscursivo sem deixar de ser eloquente. Satisfazia de uma vez o gosto pelo segredo e o desgosto pelo silêncio oportunista, me livrava de falar, explicar, interpretar, opinar, instruir,

comunicar, mas não de escrever, e ao mesmo tempo retirava a escritura do lugar do sabichão e a colocava na longitude da onda dos jogos de inteligência e invenção, por onde havia passado Duchamp e por onde passava sua longa trilha, que pouco depois viria a ser chamada de Arte Contemporânea.

Esses antecedentes seguramente permitem adivinhar que sou leitor assíduo e assinante de revistas que transmitem as novidades do mundo da arte; *Artforum*, em primeiro lugar (minha coleção de *Artforum* remonta aos anos 1970), *Art in America*, *Flash Art*, *Frieze*, *Art Press*... E começo justamente pelas revistas, por um fato que notei, que muitos têm notado, e que se faz mais notável a cada ano que passa; que essas revistas, cada vez melhor impressas, com reproduções fotográficas sempre mais perfeitas, têm uma oferta visual cada vez mais pobre e desalentadora. Chega a *Artforum*, e a primeira folheada mostra fotos de salas escuras com telas onde há umas imagens borradas, galerias vazias, uma senhora sentada em uma mesa, roupas penduradas em cabides, imagens de vídeos em que só se discerne algo que poderia ser folhagens ou nuvens ou um poço, um quarto com umas pranchas jogadas no chão ou encostadas na parede, uma foto de uma família na praia, um coquetel, uma oficina... É possível chegar à última página sem encontrar nada que fale visualmente por si mesmo. Então é necessário voltar ao começo e ler com atenção, para descobrir a que essas fotos decepcionantes se referiam; e, uma

vez informado, se reconhece que eram a melhor documentação que poderia haver de obras de arte que bem podem ser inovadoras, inteligentes, valiosas, mas que se empenham em uma vontade obstinada de não se deixarem fotografar.

Deixemos de lado no momento a crítica usual do Inimigo da Arte Contemporânea, que diria que estes farsantes que hoje estão se fazendo passar por artistas dependem de um discurso justificativo para fazer valer as bobagens que produzem. Pensemos então na lógica e na história da reprodução – sem entrar na questão filosófica da “aura”, que a mim pessoalmente nunca convenceu muito. A obra de arte sempre levou implícita a sua própria reprodução. Ao se propor à percepção e à memória, é inevitável que desprendam fantasmas no tempo e no espaço. Nesse sentido, a obra de arte é apenas o modelo de suas reproduções, e quase nada mais (o resto é um objeto de prestígio, sujeito a todos os acidentes e manipulações de um objeto qualquer). No mais, a reprodução concreta e tangível sempre acompanhou a obra de arte. Os gregos reproduziam as estátuas (lembro da surpresa que tive ao ler no livro de Kenneth Clark que os originais eram em bronze, e o mármore se usava para as cópias; eu sempre havia pensado que era ao contrário). A pré-história da reprodução foi a cópia, que se fazia trabalhosamente, uma a uma. Mas já nessa pré-história estavam também os moldes e as modelagens, dos quais a impressão é uma forma bidimensional. Com a fotografia,

a reprodução chegou a um estágio que se diria definitivo, e que só admitia aperfeiçoamentos. Embora seja necessário observar que esses aperfeiçoamentos nem sempre têm serventia. Frederico Zero dizia que em seus estudos e investigações ele não usava senão fotografias em preto e branco, e não apenas pela pobreza da cor química, mas também por questões de estrutura formal. Talvez a história da *grisaille* como mnemotécnica tenha que ser revisada.

A partir de certo momento, precisamente o momento da Arte Contemporânea, é como se estivesse sendo preparada uma corrida entre a obra de arte e a possibilidade técnica de sua reprodução. E talvez essa corrida, essa fuga adiante, seja o que está ditando a forma que toma a obra de arte. A obra de arte contemporânea furta a reprodução técnica na mesma medida em que esta avança e se aperfeiçoa. A obra torna-se obra de arte hoje enquanto se adianta um passo em relação à possibilidade de sua reprodução...

Um revés eloquente dessa corrida foram as instalações, hoje em dia já um tanto fora de moda, mas cuja marca se propagou além de seu formato propriamente dito. A fotografia dá uma ideia só parcial da instalação, e até menos que parcial, já que a coloca no mesmo plano das ilustrações de uma revista de decoração de interiores. Em seu mecanismo de entrada, percurso e saída, as instalações enganam a reprodução de um modo traiçoeiro, são uma armadilha não apenas para os ingênuos. Em seu comentário a uma instalação de Beuys, David Sylvester

indicava qual era exatamente o lugar onde devia se colocar o espectador para tirar o maior proveito da apreciação estética e emocional da obra. Um crítico tão perceptivo como Sylvester, mas formado no estudo e na apreciação da pintura, pouco entendia o formato “instalação”, ao resgatar a possibilidade de sua reprodução, marcando o lugar onde devia colocar-se o objetivo da câmera.

Com efeito, é certo que o que poderia chamar-se “tecnologia de reprodução” (ou de reprodução-representação-documentação) foi se aperfeiçoando nas últimas décadas, incorporando o movimento, o som, e, com a digitalização, a possibilidade de comprimir enormes quantidades de informação em um mínimo espaço. Mas esse aperfeiçoamento responde, e talvez obedeça, a passos prévios da Arte Contemporânea que incorporam o movimento, o som, o tempo em todas as suas alterações, a informação enciclopédica. O Artista Contemporâneo segue adiantando-se, segue um passo à frente, e põe seu engenho e criatividade a serviço de que a sua obra contenha um aspecto, um costado ou uma ponta que siga oculta mesmo na mais inovadora e exaustiva técnica de reprodução. De maneira que as revistas de arte, se querem estar verdadeiramente em dia, devem continuar sendo visualmente decepcionantes, pois suas ilustrações terão que ficar justo um momento antes de poder dar uma ideia íntegra da obra.

Essa falta, pequena ou grande, na reprodução (e sigo referindo-me às fotos que ilustram minhas re-

vistas de arte), essa reprodução programaticamente imperfeita, sugere outra obra; o ponto irreproduzível está aí para gerar não exatamente uma obra distinta, senão uma história distinta. Vejo, em um artigo sobre a produção recente de um jovem artista, a foto de um monte de areia no chão. Qual é a obra? Pode ser a areia de Sinai transportada a um museu do Alaska, ou a ideia é que os espectadores a esparramem, ou sentem em cima, ou levem um grãozinho cada um, ou a areia pode estar tapando uma escultura de Brancusi... Não se pode fotografar um conceito. E a respeito do texto que a explique também faltará algo, e algo fundamental: faltará essa constelação de histórias possíveis que plaina sobre a foto desnuda. E à combinação de foto e texto, em uma desmultiplicação paradoxal, faltará ainda mais.

Quero dizer que, nessa corrida que realizam, a obra e a sua reprodução se perseguem tão de perto que chegam a se confundir. A reprodução mesma se torna obra de arte ou, mais precisamente, arte sem obra. “Sonho não sonhado”, disse De Chirico. Sonho não sonhado, porém latente, sem a prepotência do realizado. A arte se torna um jogo ligeiramente fantástico com o tempo: é a documentação de algo que foi, e ao mesmo tempo a promessa de algo que será. Novato e póstumo. Talvez a obra de arte tenha sido sempre isso, um ente de existência precária ou ambígua, suspenso entre o antes e o depois, subordinado a um roteiro que oculta como um segredo sua beleza e seu encanto.

Depois de tudo, temos motivo para que nos pareça um tanto mesquinha a existência concreta de obras de arte, com seu prestígio para semicultos, anzol de turistas ou milionários, sua imobilidade desdenhosa, sua arrogância de objetos caros. Essa repetida pergunta, “O que você salvaria de um incêndio no Louvre?”, ou no Prado ou no Moma, não estaria revelando, por ser repetida e clássica, o gosto que nos daria ver essas veneráveis instituições envolvidas em chamas, e nos tirar das costas por fim essa festa de bugigangas?

Se, na corrida entre obra de arte e reprodução, a obra sempre vai ganhar, mesmo à mercê dos avanços das tecnologias de reprodução, embora por uma vantagem cada vez menor, estamos diante de uma nova versão da competência de Aquiles e a tartaruga. Mas a reprodução torna-se obra, e a obra, reprodução, quando ambas compreendem que o que importa é a história, o roteiro da fábula, que move as duas.

Devemos falar de “reprodução ampliada”, já não ampliada sobre a linha do perfeccionismo técnico, mas ampliada em todas as direções, ou melhor, em todas as dimensões, inclusive as heterogêneas. E isso viria a ser a literatura, pelo menos como eu a entendo, ou venho entendendo desde o ano de 1967. A literatura como “reprodução ampliada”, em todas as direções de um contínuo multidimensional, de uma obra de arte que tinha deixado de ser importante, ou pertinente, uma obra que exista ou não.

Esta história que construí em torno da Arte Contemporânea poderia se aplicar a qualquer época. Talvez a obra de arte tenha sempre se ajustado para que nenhuma reprodução a representasse eternamente. Devemos pensar em um conceito ampliado de “aura”, que incluiria o relato do qual surge a obra. A realidade concreta da obra estaria moldada pela própria obra e pelo tempo que envolveu sua concepção e execução, entendendo por este tempo o transcorrer histórico, em que cada um dos seus pontos é único e irrepitível, e por isso irreproduzível. Daí que ninguém dê muito crédito ao conselho banal de apreciar a obra de arte apenas por seus valores plásticos, independentemente dos saberes ou associações que a envolvam. Nem o formalista mais dogmático, que pendura o quadro de cabeça pra baixo para concentrar-se no jogo de formas e cores, pode se desligar de um relato ou de outro (Richard Wollheim escreveu de um modo muito iluminador sobre o tema).

Mas foi nas últimas décadas, com o advento dos meios técnicos de reprodução cada vez mais desenvolvidos, que saiu à luz esse segredo tão visivelmente guardado da arte. Manter um quantum de irreproduzibilidade tornou-se a tarefa que indicou a direção para a qual se devia ir. Isso fez com que a Arte Contemporânea fosse, ou seja, uma arte de formatos, uma épica de formatos em fuga.

Um exercício com o qual fantasiei às vezes é o de intercalar artistas do passado na candente atualida-

de da Arte Contemporânea. Não como mero jogo contrafactual, mas para detectar esse *plus* de realidade oculta em sua obra. Com efeito, um artista, digamos, do Renascimento, estava limitado em seus formatos (a pintura, o desenho, a escultura). Dentro dessa limitação, alguns deixaram a impressão de sua Caixa Valise e é essa impressão que os mantêm vivos para nós. A erudição traz à luz esses mecanismos quando adota um certo ritmo ou impulso novelesco. Em termos práticos, quando se pode escrever sobre eles em tempo passado, e não no presente em que se descrevem os quadros. Dou um só exemplo, tirado de um artigo de Mario Praz sobre Poussin:

[Poussin] recorria a um método muito surpreendente. Primeiro fazia, em lápis, um esboço do quadro que pretendia pintar, depois modelava em cera todas as suas figuras, em suas atitudes exatas, primeiro desnudas, depois vestidas tal como deviam aparecer, os vestidos feitos de tela ou papel; do mesmo modo modelava em cera os edifícios e outros objetos; por fim, construía ao redor desta espécie de *presépio* uma caixa com aberturas que deixavam passar a luz tal como devia ocorrer no lugar onde acontecia a cena pintada. Esse método não deixava nada ao acaso. E servia não apenas ao fim prático de assegurar unidade e coerência ao quadro; com ele Poussin satisfazia seus fortes instintos táteis ao modelar realmente suas figuras, e ao mesmo tempo, ao tê-las diante dele, tão claras

e tão remotas, como acontece com os modelos em miniatura do presépio, conservava na visão uma impressão que se transferia à aparência alucinatória do quadro finalizado. O encanto dos quadros de Poussin consiste em acharem-se imbuídos com a lembrança de uma experiência tátil, e em banharem-se na luz estranha, quase de aquário, de um presépio. Poussin tinha visto realmente, com os olhos de seu rosto, e não apenas com os olhos da mente, a cena romana, grega ou bíblica que estava pintando; tinha visto todos os seus detalhes, como foram no momento em que o fato histórico aconteceu; de certo modo havia tocado os corpos e os vestidos dos personagens. Esse método era quase o de uma reconstrução arqueológica; mas a mente que o desenhou, embora estivesse acreditando que só satisfazia a um pedido de natureza erudita e científica, na realidade estava cedendo à mais estranha das nostalgias metafísicas: se drogava com o método e a técnica para sonhar melhor. (Mario Praz, “Milton e Poussin”).

Isso cheira à Arte Contemporânea. Não pelo fato de fabricar a maquete, coisa que sempre se fez, e sim por essa migração de meios, entre escultura, pintura, brinquedo, miniatura, cerimônia, ritual. O quadro pintado afinal não é mais do que um testemunho visível de uma louca máquina solta que se desloca dentro da atividade do artista. O quadro de Poussin, em sua estranha fatura, em sua atempora-

lidade de museu, é o documento, escrito em código secreto, de uma história de experiência, nostalgia, alucinação, em que também atuam Mario Praz, Daniel Arasse e outros.

Antes de tudo isso devemos nos perguntar se é realmente necessário reproduzir as obras de arte, nessas revistas que espero com tanta avidez ou em qualquer outro meio. Porque durante séculos os quadros e as estátuas esperaram em seus lugares para que fôssemos ver. Eles se comportavam como os fantasmas, que só falam quando alguém lhes dirige a palavra, e são eminentemente sedentários, e sedentários mesmo além da morte. E faziam dessa maneira porque contavam com o tempo, e podiam esperar. A Arte Contemporânea, ao se querer contemporânea, anulou o tempo comprimindo-o no presente, e deve estar em todas as partes ao mesmo tempo. Assim anda a máquina: torna-se necessário reproduzir, o artista responde com a sua própria necessidade de ocultar algo à reprodução, a reprodução se aperfeiçoa para que dela não se oculte nada... E essa corrida, precipitando-se sobre o instante presente, recebe com justiça o nome de “contemporâneo”.

Nesta situação, a revista substitui com vantagem o livro; o livro tem sua razão de ser no tempo, que impõe suas hierarquias. A revista cresce na ausência de hierarquização do instantâneo. Os velhos livros de arte, até Berenson, eram guias do viajante que prometiam, na retórica sugestiva do panfleto turístico, visões reais de monumentos ancorados no

espaço-tempo. As revistas, hoje, da mesma maneira que os catálogos de exposições (que sintomaticamente não se reeditam), estendem no presente uma rede de transmissão de um mundo de arte desprendido do tempo. E se trata de uma transmissão exigente, que busca ser cada vez mais completa; essa exigência se volta contra si própria ao transmitir-se aos artistas, que se colocam o dever de criar algo com uma aresta ou outra, algo que deixe incompleta a reprodução. E não apenas a reprodução fotográfica ou em vídeo, senão também seu complemento escrito, assinado pela Rosalind Krauss ou o Arthur Danto da vez. Estou longe de subestimar a capacidade de Rosalind Krauss ou Arthur Danto. Ao contrário, tenho certeza de que podem desentranhar a fundo os segredos de uma obra, do que têm dado boas provas. Mas aí está justamente a limitação: entre os segredos de uma obra há algo, o mais importante, que não está na obra e é inacessível desde o plano específico a partir do qual a obra se sucede. Porque a obra está feita, e então tudo que se refira a ela irá pertencer a alguma forma do passado, ao certo e ao fechado.

Bastaria eliminar os quadros de Poussin, deixando Poussin, para aparecer a dimensão do não feito, no qual acredito que está o segredo utópico da Arte Contemporânea. Incorporar o não feito ao feito é a tarefa que alguns artistas parecem ter designado para si, desde o momento que a saga do Modernismo se deu a si própria como terminada. O feito, os

livros existentes, os quadros, as esculturas, os vídeos etc., pela razão de terem sido feitos, são produtos, e como tais são objetos do mercado. A desvantagem é que para funcionarem no mercado devem transportar valores já estabelecidos e confirmados, traindo a missão última da arte que é criar e pôr em circulação novos valores.

Mas o feito segue e seguirá sendo o suporte necessário do não feito, que se aloja em sua matéria como um relato secreto. A literatura, ou a literatura como entendo e pratico, poderia ser a ponte de prata estendida entre o feito e o não feito, que estabelecem entre si uma misteriosa e sugestiva assimetria.

Outra abordagem para esse mesmo assunto é a dos nomes. Em algum momento deverá ser feita, se já não foi, a história ou a enciclopédia dos nomes dos movimentos artísticos. É uma história que em sua forma explícita durou mais ou menos um século. Começou com os impressionistas, nome que, tal como ocorreu com outros depois, como o cubismo e o fauvismo, surgiu como crítica ou chacota. Outros nomes foram programáticos, como o futurismo, outros provocadores, como o dadá, descritivos, como o expressionismo. Abstratos, geográficos, como a Escola de Paris, siglas, como Cobra. Na década de 1960 houve uma aceleração explosiva; os nomes, e o que eles significavam, se multiplicaram: pop, op, minimalismo, conceitual, *land art*, fotorrealismo, *arte povera*, e centenas mais. Como toda explosão em matéria de forma, deixou a terra arra-

sada; depois já não houve nomes; os poucos que se propuseram depois, como *pattern painting*, ou *bad painting*, ou Die Neue Wilden (os novos fauvistas), todos nos anos 1970, ou a transvanguarda, foram fugazes e limitados. Havia acabado o carnaval dos nomes; apenas ficava como *Ersatz* antepor um “neo” ou “pós” em algum velho nome.

Não deveria ser um problema: a arte poderia seguir funcionando sem os nomes, como fez antes durante séculos. Salvo que os grandes leilões de obras de arte necessitavam de um nome para anunciar suas vendas e colocar na capa de seus catálogos, e então, por um consenso entre eles, decidiu-se dar um nome convencional a tudo que, sem entrar em alguma das categorias restantes, foi produzido depois dos anos 1970. O nome que elegeram, sem espremer muito o cérebro e com escassa visão de futuro, foi o de Arte Contemporânea. Um nome perfeitamente absurdo, nem descritivo, nem provocativo e nem geográfico, de uma neutralidade espantosa, quase paródica.

Mas curiosamente o nome pegou, e ficou, e por conta de sua permanência, que já por si é paradoxal, começou a ganhar sentido; entre outras coisas, ou principalmente, porque o que ele designa, apesar de sua enorme variedade, possui traços comuns, uma certa atmosfera comum, que é a coincidência em um momento histórico que renega ludicamente a História para se dispersar como um presente permanente.

Dizem que o conceito de arte nasceu no século XVIII. Ninguém ainda está de acordo com esse

conceito. Para mim, seria uma restrição, mediante a qual se isola a pequena parte ativa do que antes, ou sempre, se chamou de arte, e todo o restante se relega à condição de artesanato. Este, o artesanato, deve ser bem feito (de modo que seja aceito, apreciado e vendido). Para ser bem feito, é preciso que seja feito como se fez sempre, ajustando-se a um cânone que só admite variações, e estas dentro das margens aceitas. A arte, ao contrário, não é arte se é bem feita (ou seja, se é submetida aos valores estabelecidos). No caso da arte, não é necessário que seja bem feita – e é uma lamentável perda de tempo (na qual só os jovens incorrem) esforçar-se nesse sentido. Se é arte, ou para que seja arte, deve criar valores novos; não necessita ser boa, ao contrário: se é possível que seja classificada como boa é porque está obedecendo a parâmetros de qualidade já fixados, e seria colocada então, segundo este inovador conceito do século XVIII reinterpretado por mim, na categoria de “artesanato”.

Eu atrasaria a data do começo até o momento em que começou a haver nomes para as escolas ou movimentos, ou seja, até o impressionismo, ou seus “precursores”, no sentido borgeano. É então, quando toma consciência de si, que se torna criação de valores, ou, em termos menos portentosos, criador de parâmetros de gosto. O tempo, o tempo histórico, começa a participar no jogo. É o que convenciamos chamar de Modernismo ou Modernidade: uma teleologia apontada para o futuro, que teve sua

figura mais ruidosa nas vanguardas. Esse processo chegou ao auge na década de 1960, e então acabou.

A Arte Contemporânea poderia ser a realização da teleologia do modernismo. Já não se assume como arauto do dever futuro do tempo, mas como realização lisa e plena no presente.

“Criar valores” é intervir na história pessoal do espectador. Criar-lhe um gosto, dar-lhe um novo ponto de vista... Isso tem, ou teve, sua equivalência no artista: desde o momento em que a arte deixa de se propor como produtora de objetos artesanalmente belos, passa à dimensão do não feito, e os objetos de arte tornam-se apenas o suporte do mito biográfico do artista. Se a ideia original se faz inteligível, pode prescindir dos objetos, e de fato prescinde na maioria das vezes, os degrada ou os resgata do lixo. O objeto torna-se secundário em relação ao relato do qual emerge. Sendo assim, o artista mostra-se coerente com o conceito do século XVIII, pois criar valores é contar histórias.

A criação de valores que a arte realiza se dá na História; mais ainda, é um epifenômeno da História. O historiador de arte deve fazer um fino trabalho arqueológico para discernir os valores (estéticos e outros) reinantes em certo momento, para ver qual foi exatamente a intervenção que um artista produziu na tábua de valores.

Mas então... se a arte entra, como parece ter entrado, em um patamar de contemporaneidade definitiva, a criação de valores se faz contígua à sua

percepção de gosto. Daí que a Arte Contemporânea não tenha detratores pontuais, a varejo, senão inimigos gerais, massivos: não há defasagem histórica (temporal) como para que um gosto formado em um estágio se confronte com um gosto formado no estágio seguinte, porque não há estágios, sucessivos nem súbitos, senão um só e único plano de tempo achatado, contemporâneo de si mesmo. O tempo tornou-se espaço, e na Arte Contemporânea se entra ou não se entra.

Os personagens que giram em torno do artista contemporâneo (curadores, críticos etc.), conformando em seu conjunto a Arte Contemporânea, se veem diante dessa situação paradoxal, de diferenciar o devir histórico dos valores... fora da História. A História é uma seleção, e por isso um freio à proliferação. Livre desse freio, a Arte Contemporânea prolifera, inabordável, inumerável. No mais remoto povo da Tailândia ou na Argentina, alguém está assistindo no YouTube à última fantasia de Paul McCarthy ou a uma performance de Marina Abramovic; milhares de artistas estão expondo em pequenas ou grandes galerias, em grandes museus ou na garagem de suas casas. O saber comum diz que o tempo fará sua exigente seleção e ficará só o bom, ou melhor dito, só o que conseguiu estabelecer um novo parâmetro de qualidade, decidindo mais adiante o que é bom e o que não é. Porém, precisamente, na Arte Contemporânea não há passagem de tempo, se realmente é “contemporâneo”,

ou, em outras palavras, se é a contemporaneidade que faz a arte. Não há por que esperar o juízo da História para estabelecer valores, já que esta nova espécie de arte que se chama Arte Contemporânea é sua própria documentação, está escrevendo sua história simultaneamente com a sua aparição, e não necessita que passe o tempo.

Um dos filtros tradicionais contra a proliferação era a difícil e longa aprendizagem das técnicas artísticas. Hoje os filtros acabaram. Aprender as leis da perspectiva, ou a talhar e a polir um mármore, ou a fazer veladuras com óleo, é uma excentricidade a mais que alguns se permitirão na busca por originalidade, mas que de nenhum modo é necessária. Por um lado, poderíamos lamentar a quantidade de pseudoartistas que prosperam com as facilidades atuais e se limitam a isso. Por outro lado, dá a possibilidade, tão esperada, de que venha à luz e que conheçamos enfim aos Mozarts e Rimbauds das artes, que em outra época permaneceriam ignorados e sem obra por não terem a paciência da formação ou o acesso a ela. O cinema se aproxima de maneira veloz dessa situação da Arte Contemporânea. Lembro que há muitos anos um diretor de cinema argentino dizia: “Quando o cinema deixar de ser uma grande indústria, chata e cara, quando fazer um filme for tão fácil quanto pegar uma lapiseira e escrever um poema, só então o cinema se tornará uma arte de pleno direito, e tudo que veio antes será uma comovente pré-história”.

Claro que isso tem muito de utópico ou de *wishful thinking*. Talvez os fatos provem o contrário: que a chatice dos técnicos e dos estúdios e do financiamento são parte integrante e essencial da arte do cinema. E, *mutatis mutandis*, não seria impossível que o trabalhoso preliminar artesanal da pintura e da escultura sejam essenciais para as artes plásticas.

Uma engrenagem importante, eu diria fundamental, da Arte Contemporânea é o Inimigo militante da Arte Contemporânea, quem argumenta e vocifera contra a fraude destes preguiçosos que se fizeram milionários graças ao esnobismo da massa, quem escreve livros com títulos que parecem ser variações de “A culpa é de Duchamp”, e se enfurecem exemplificando as ridículas obras de arte (“arte” com muitas aspas) da Arte Contemporânea. Aliás, nesse último caso eles nem sequer têm trabalho: os exemplos sobram, e sobram a tal ponto que se poderia chegar a suspeitar que são servidos em bandeja, ou que estão sendo feitos apenas para isso. A partir do mictório de Duchamp, quase qualquer obra da Arte Contemporânea, tirada de seu contexto, de sua história, da explicação que a envolve, se presta a uma descrição sarcástica. Mais que prestar-se: diríamos que foi feita como objeto dessa descrição sarcástica, e que tal descrição é uma espécie de grau zero de sua recepção. Sem essa primeira escala a recepção não pode alçar voo.

Nessas discussões que o Inimigo da Arte Contemporânea promove, o mais comum é que apoie

sua argumentação com exemplos imaginários, criados por sua fantasia agressiva, como “ninguém vai me fazer acreditar que pendurar preservativos cheios de merda no teto é arte”. E quem escuta não pode menos do que se perguntar, mesmo sabendo que o exemplo é uma criação do momento para efeito de convicção, se essa obra (com ou sem aspas) não foi feita em algum momento. E se não foi feita, poderia ter sido, ou será, porque essa lógica do exemplo imaginário difamatório – que é uma forma de “qualquer coisa” – está na origem da criatividade.

O exemplo difamatório é algo mais que a arma favorita do Inimigo da Arte Contemporânea. Está latente no núcleo da proliferação. É uma promessa de realização, mais além das realidades previsíveis e programadas de uma evolução razoável. Abre o caminho para a verdadeira criação, a não derivativa... (Também há que levar em conta que a difamação, quando está bem feita, tem um modo próprio de amadurecer em elogio, em justificação, ou em autêntica compreensão; exemplo, o *Cândido* de Voltaire, escrito para ludibriar a teoria da harmonia pré-estabelecida de Leibniz, e que hoje podemos ler como a mais convincente ilustração dessa teoria.)

Daí sai a fórmula “qualquer coisa”, que pode tomar-se tanto como fórmula de liberdade como de irresponsabilidade. Eu prefiro a primeira, e sou um ardente defensor, na literatura que escrevo e na arte que aprecio, do “qualquer coisa” como Abre-te Sé-samo da criação. Suponho que também é lícito vê-lo

como índice de irresponsabilidade frívola, se a ideia é dar a ele alguma pertinência social convencional à arte e à literatura.

Um exemplo de “qualquer coisa”, exemplo que de difamatório ou autodifamatório tornou-se *museum quality*, não exatamente da Arte Contemporânea mas incomparavelmente ilustrativo, é o do chamado “período *vache*” de Magritte. Aconteceu em 1948 e foi resultado de circunstâncias específicas, o que demonstraria que essa amplitude total de possíveis do “qualquer coisa” necessita do contrário para acontecer, ou de uma conjunção de causas muito precisas. Magritte, já um artista muito conhecido e apreciado na Bélgica, foi convidado para expor pela primeira vez em Paris. Com seu amigo Scutenaire, poeta surrealista belga, decidiu expor obras que não se ajustavam à imagem que começava a ser reconhecida como sua (nem a nenhuma outra imagem). Na eleição de outro estilo, prevaleceu por sarcasmo o preconceito popular que os franceses faziam do belga, como besta quadrada, ao que se juntava a provocação de não cair no clichê da reverência do provincianismo belga ao prestígio parisiense. E então, em poucas semanas, pintou as dezessete pinturas e vinte e dois guaches que formavam a exposição, de um a dois por dia. Dadas as premissas, que eram debochar dos críticos e *amateurs* franceses, tinha permissão para fazer “qualquer coisa”, livre de restrições de qualidade, ofício ou significado. Quadros pintados de maneira torpe, de homens com

dez cachimbos agarrados na cara, ou com o nariz de cano de escopeta, um rinoceronte trepando em uma coluna, um fugitivo com perna de pau perseguido por uma galinha vermelha incandescente, um homem-pé, uma mulher lambendo o próprio ombro, céus com quadriculados escoceses... Poucas vezes na História da Arte houve uma conjunção de causas tão favoráveis à emergência de todos os possíveis latentes na formação da imagem.

Terminada a exposição, Magritte voltou à Bélgica e deixou os quadros em um sótão de uma casa em Paris, sem dar a eles nenhuma importância. Serviram para fazer a piada, e cumprida a função já não interessavam mais. O gesto mostrava Magritte coerente com a sua intenção de escapar de todo parâmetro pré-estabelecido de valor. Teve que esperar quarenta e quatro anos para que voltasse a reuni-los, em uma exposição do Museu Cantini de Marseille em 1992. O catálogo dessa exposição, que não se reeditará, é outra joia insubstituível de minha biblioteca. Mais que o catálogo de uma exposição, é o catálogo do que pode aparecer na superfície do não feito, quando este se dá uma liberdade total, que deveria ser buscada pelo artista. Todos os demais quadros do mundo resultaram de um processo condicionado, no qual as restrições provêm da psicologia, do gosto, da história, da sociedade. Foi preciso a trama de uma piada para que o magma do não feito fosse uma verdadeira totalidade sem limites, e foi daí que surgiram os trinta e

nove quadros. Cada um deles contém essa totalidade, em forma de liberdade.

Invertendo a fórmula dos libertinos, Magritte disse: “Se tudo está permitido...”. A consequência fica em branco, ou é ocupada por esse conjunto maravilhoso, monumento *avant la lettre* em relação ao caráter de “operação” da Arte Contemporânea. Tudo deve estar permitido para que o que surja desse todo tenha o valor liberador que deveríamos reclamar à arte. No livro de visitas da exposição de 1948, Paul Éluard, descontente como todos os seus amigos surrealistas por essa chacota selvagem do belga, escreveu: “Quem ri por último ri melhor”. Equivocava-se ao fazer intervir o tempo, já que na Arte Contemporânea, que é a genuína recuperação dos quadros *vache* de Magritte, ninguém sabe quem deve rir antes ou depois, porque a perspectiva histórica se extinguiu e os valores estão em permanente gestação. É como se Magritte, nessa exposição, tivesse cumprido o propósito da Arte Contemporânea antes da Arte Contemporânea, e em condições que não poderiam se dar na Arte Contemporânea, porque depois de 1970 esse magma de “qualquer coisa” havia saído à superfície e seus emergentes se confundiriam com suas possibilidades não realizadas.

Pergunto-me se a literatura poderia fazer algo equivalente. A liberdade é também, ou é em primeiro lugar, a liberdade de não gostar. Mas acredito que para a literatura seria muito difícil, porque todo o efeito que Magritte conseguiu baseou-se no quan-

tum brutal de presença que tem a pintura, presença que na literatura está mediada pelo sentido.

Mas o Inimigo da Arte Contemporânea é só uma parte do complexo no qual intervêm muitos outros além do artista. Precisamente o Inimigo da Arte Contemporânea encontra aí um de seus argumentos: o artista tornou-se mais uma engrenagem, e nem sequer a mais importante, de um aparato feito de curadores, galeristas, colecionadores, críticos e até assessores de investimentos. Deve juntar-se a si próprio, como integrante fundamental do esquema. Mas sempre foi assim, sempre houve mecenas, encargos, discípulos. Se agora esse aparato antes marginal parece mais importante, mais povoado, é porque a obra do artista se quer incompleta sem ele. Ou seja, desde o momento em que a obra não se fecha sobre si mesma como um produto, pode incorporar tudo que está perto; para começar, incorpora ao artista mesmo, e uma vez que a porta se abriu é difícil voltar a fechá-la.

Um argumento no qual se baseia o insulto à Arte Contemporânea, na realidade o argumento central do Inimigo da Arte Contemporânea, é que hoje em dia a obra de arte não se sustenta sem um discurso que a envolva e a justifique. Não “fala por si própria” e necessita então de ventríloquos habituados, em geral críticos ou curadores.

No começo esteve Duchamp; quase se poderia dizer que foi o mito de origem e, como todos os mi-

tos, não se limitou a dar o movimento inicial senão que realizou todo o caminho, de ida e de volta, por onde não resta mais do que percorrer. Com a particularidade de que o discurso foi seu, e foi explicitamente parte da obra. Não é que depois os críticos, curadores e historiadores não tenham especulado interminavelmente a respeito de sua obra, senão que ele foi o inventor de uma obra de arte que vinha em duas partes indissolúveis: obra e discurso sobre ela. O Grande Vidro e a Caixa Valise foram, ou foi, no singular, o primeiro e definitivo ensaio. Aperfeiçoado depois com os *ready-mades*; aperfeiçoado em direção à mais sucinta e elegante simplicidade: com o *ready-made* a obra é qualquer coisa, o discurso é só a assinatura do artista.

É curioso notar a simetria da oposição, neste ponto, entre Duchamp e Dalí, que foram amigos, se admiraram, e entre cujas respectivas obras se encontram muitas afinidades. Para Duchamp não importa se a obra fosse feita por outro, ou que não a fizesse ninguém, ou que fosse comprada em um bazar, se no entanto o discurso que a sustentasse fosse seu e de ninguém mais (ele chegou a ser sua assinatura; confirma o fato de que na Caixa Valise tenha se esforçado em reproduzir em fac-símile seus manuscritos, como para não deixar dúvidas da propriedade absoluta de suas palavras). Dalí, por outro lado, não teve o menor problema de que muitos de seus livros fossem escritos por outros, ou que fossem redigidos por outros a partir de suas notas de precá-

ria ortografia e pior sintaxe. Mas sua obra pictórica era intensamente sua, feita com técnicas renascentistas de extraordinária carga física e temporal.

Não afetava Dalí que seus livros fossem escritos por outros, em razão do sistema que havia criado previamente, que se resume em uma de suas declarações mais características: “Quem pensar em Dalí terá ideias geniais, quem escrever sobre Dalí escreverá genialidades, quem comprar Dalí será rico”. No mito da genialidade (também é característico que compare o gênio com a riqueza) Dalí faz convergir obra e discurso, e se é Duchamp quem dá a receita prática para o artista contemporâneo, creio que é Dalí quem dá o máximo polimento para o sistema duchampiano ao consumir ambos os mundos: a instantaneidade da assinatura e o prazer extenso do trabalho. Embora Duchamp tenha provado o jogo da artesanaria também; sobretudo em *Étant donnés*, para a qual, significativamente, não deu acompanhamento discursivo.

Isso é muito sugestivo se for colocado como transparência sobre a literatura. Para a literatura é mais difícil estabelecer a duplicidade de obra e discurso porque ela já é discurso. De todo modo, a pergunta é outra: por que a literatura contemporânea não tem um inimigo próprio? Por que não existe um Inimigo da Literatura Contemporânea? Talvez porque não exista algo que tenha sido institucionalizado como “literatura contemporânea”. Mas isso pode ser circular. Se não existe uma “literatura con-

temporânea” etiquetada como tal, pode ser por não ter um inimigo específico que a tenha moldado, em negativo, com suas indignações e sarcasmos.

Talvez a literatura tenha uma dificuldade inerente para ser “contemporânea”. À diferença da Arte que, seja pela questão da “aura” ou por alguma outra, tem uma presença tão acentuada que cria seu presente, a literatura possui sua matéria feita mais de ausência; e a respeito do tempo, cria seu passado, cria seus precursores, talvez porque esteja sempre falando de mundos desaparecidos, e todo o mérito que os escritores buscam é este: o de ser o único sobrevivente visível de um grande naufrágio, o da beleza do mundo.

Também há um motivo mais concreto. O principal combustível da indignação do Inimigo da Arte Contemporânea são os milhões que ganham os artistas com suas prestidigitações. E o escritor equivalente a essa classe de artista, o escritor radical e experimental, não ganha milhões. O que ganha é o autor de *best-sellers*, mas em seu caso ganha com o suor do trabalho, porque ele aprendeu seu ofício e o exerce com consciência; os *best-sellers* são romances do século XIX construídos com muito trabalho e ofício, e além disso são compridos. Nenhum Inimigo do Contemporâneo teria motivo para lhes reprovar.

O dinheiro comporta uma legitimação social, e os oceanos de dinheiro que fluem em direção à Arte Contemporânea, e assim à sua portentosa

legitimação social, promovem um clima de trabalho festivo, compartilhado, e se fosse para buscar um paralelo com a literatura, se encontraria nas residências de escritores, oficinas, clínicas, feiras, colóquios, turismo de alta gama e experiências de promoção da criatividade. A criação secreta, individual, ascética, realizada com o objetivo de atenuar de algum modo a inadaptação ou a dificuldade de viver, foi uma especialidade da literatura, que as artes plásticas não compartilharam, pelo menos como característica geral. E quando um artista trabalhava na solidão e em segredo e para atenuar a inadaptação e a dificuldade de viver, o fazia porque era também, e antes de tudo, um escritor. Como foi o caso de Henry Darger.

Talvez hoje, na esteira da institucionalização desenfreada da Arte Contemporânea, a literatura vai em direção à mesma classe de legitimação e se torna um desfile eufórico de inventivas, como é hoje a Arte Contemporânea. Nesse caso os inadaptados, marginais e individualistas incorrigíveis terão que buscar outro meio de expressão. O que talvez seja bom, porque já tivemos muita literatura.

Não é necessário inventar um exemplo *ad hoc* para o trabalho secreto, ascético e individualista da literatura tal como a conhecemos; para isso temos Kafka. O que gostaria de mostrar com esse paralelismo assimétrico da literatura com a Arte Contemporânea poderia ser visto na seguinte anedota. Suponhamos que Kafka não tivesse existido, e que

hoje um grupo de escritores em uma oficina literária redigisse *O castelo*, *A metamorfose* ou “Josefina, a cantora”, exatamente, até a última palavra, tal como escreveu Kafka no mundo real. Valeriam o mesmo para nós? Evidentemente não, porque faltaria o mais importante: Kafka. E se queremos saber o que é esse elemento Kafka, não temos outro remédio senão concluir que o tempero essencial é histórico: um homem vivendo no irrepetível, não intercambiável e decisivo da História. Isso é o que se torna difícil e doloroso para ele, e necessita então criar sua obra para sair do *impasse* angustiante.

Talvez eu esteja tomando muito a sério um nome, que é apenas uma convenção do mercado de arte: embora a aceitação universal desse nome autorize algumas especulações. A instalação do Contemporâneo implica uma negação da História, ao menos da História como provedora de mitos biográficos nos quais se sustentava o valor literário. Uma negação liberadora, talvez. Pois o que eu disse da literatura há um momento vale também aqui: quem necessita valores novos? Quem necessita valores?

Para terminar por onde comecei.

Em algo temos que dar razão ao Inimigo da Arte Contemporânea; Duchamp teve culpa. Sua obra teve uma latência de meio século, enquanto ainda durava o impulso nascido com Manet ou Cézanne, até que nos anos 1960 se deu a conjunção de seu redescobrimento por artistas como Jasper Johns,

Rauschenberg e outros, e uma aproximação natural por parte de novas correntes como o pop, o minimalismo, o *happening*, devido talvez (apenas talvez: não sou um historiador da arte) ao esgotamento do impulso Manet-Cézanne. A partir daí, teremos Arte Contemporânea. Salvo que a Arte Contemporânea, com toda a sua rica e, para mim, fascinante diversidade, desmente seu nome porque é em boa medida arte do passado: do passado da vida de Duchamp.

Em geral, Duchamp entra na Lei dos Rendimentos Decrescentes, sobre a qual já escrevi mais de uma vez. Cito a mim próprio:

Se temos uma mola metálica de um metro de extensão com uma ponta apoiada no chão, com um peso de um quilo posto na outra ponta a mola baixa noventa centímetros, e fica medindo apenas dez centímetros de altura. Para baixá-la mais, seria preciso um peso de cem quilos, que a fará descer nove centímetros. Para fazer baixar mais uma fração desse centímetro restante, seria preciso um peso de várias toneladas... O mesmo se aplica ao trabalho intelectual. Euclides escreve seus *Elementos de geometria* em poucos dias, ou em algumas horas; ao trabalho de milhares de geômetras durante dois mil anos apenas se agrega algum avanço menor ou marginal.

São abundantes os exemplos desse tipo, como é o caso de Freud, que descobriu o inconsciente: cem

anos de esforçados trabalhos de discípulos e seguidores não conseguiram enriquecer substancialmente sua obra, e toda pretensão de avançar tem que dar-se abaixo da forma de uma “volta a Freud”.

Um campo que se abre nas ciências ou nas humanidades se entrega inteiro para quem lhe abriu. Não é tão seguro que o mesmo se aplique às artes. Talvez, sim, às escolas ou aos movimentos que tinham um nome. O primeiro impressionista fez todo o Impressionismo, o primeiro fauvista, o primeiro cubista... É certo que no caso do cubismo foram dois, mas fundidos em um, e de resto foram apenas dois. Mesmo assim, o cubismo é um bom exemplo: ficou todo feito em dois anos, e os Gleizes e Metzingers e Juan Grises que quiseram seguir fazendo-o não puderam encontrar nada mais eficaz para ser anulado. Sempre me desalentou o enorme esforço intelectual que se necessita fazer para gerar um grama de admiração por Juan Gris.

Mas a Arte Contemporânea, essa coisa que reina e prolifera desde 1970, parece uma máquina desenhada para desmentir a Lei dos Rendimentos Decrescentes. E o faz não negando o mecanismo da Lei, senão aceitando-o e colocando-o a trabalhar a seu favor. O recurso foi criar o mito de Duchamp, e a partir daí encontrar em sua obra o modelo ou a ideia de tudo que se faz ou se pode fazer. Não é objetivamente certo que Duchamp tenha feito tudo, mas com algum engenho se pode sustentar tal ideia, utilizando não só os artefatos criados por Duchamp

mas também seus gestos, anedotas e todo elemento biográfico disponível. Então, sim, é possível afirmar que “Duchamp já fez isso”, e o que faz o Artista Contemporâneo é uma pequena fração de 0,01% ao 99,9% que realizou Duchamp. Mas esse mínimo, justamente por ser tão mínimo, deixa muito espaço livre para seguir fazendo. Houve uma atomização que se parece a uma liberação, e se abriu um espaço de manobras de uma amplitude nunca vista antes. Já nada estorva ou incomoda com o seu tamanho, todo o debate se dá entre mínimos. Não há mais Picassos nem a angústia das influências. A excepcionalidade do gênio ficou encapsulada em uma figura do passado, deixando livre o presente para os deslocamentos de uma constelação de excepcionalidades provisórias e parciais.

2010

CÉSAR AIRA (1949) é um escritor e tradutor argentino, e um dos principais nomes da literatura contemporânea. Além de quase cem romances, publicou também ensaios sobre Alejandra Pizarnik, Copi, Edward Lear, Raymond Roussel e Marcel Duchamp. Alguns de seus livros foram traduzidos para o português, a exemplo de *As noites de Flores* (Nova Fronteira, 2006), *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (Cultura e Barbárie, 2011) e *Os fantasmas* (Rocco, 2017). O presente texto foi apresentado originalmente na abertura do colóquio Artescrituras, que aconteceu em Madrid no ano de 2010, e gentilmente cedido pelo autor para a Zazie Edições.