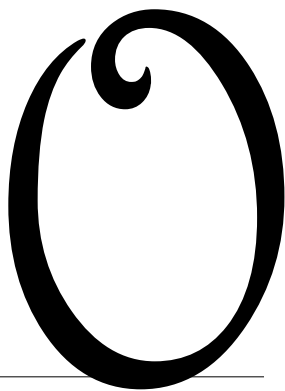




TEIXEIRA COELHO

TEIXEIRA COELHO
é professor da ECA-USP
e autor de, entre outros,
Dicionário do Brasileiro de
Bolso (ARX).

Arte,
em futuro
anterior



único modo (relativamente) confiável de prever o futuro em cultura e arte é planejá-lo. Como buscam fazer as ditaduras de todos os matizes, à direita e à esquerda. Assim, nos primórdios da revolução comunista foi possível “prever” que o futuro seria do realismo socialista. E a exposição da arte degenerada organizada pelo poder nazista em Munique, 1937, fez uma “previsão pela via negativa”: deveria mostrar aos alemães, se não como seria a arte do futuro, pelo menos, como *não* deveria ser a arte do futuro: ela não deveria ser nem “judia”, nem “bolchevique”, nem “degenerada”, três termos apresentados como sinônimos. Essa exposição viajou por mais 11 cidades alemãs e foi vista por 3 milhões de pessoas, talvez o primeiro *blockbuster* da história da arte e, por sorte, a maior publicidade que se poderia desejar para aquela “arte degenerada” feita de tantos nomes luminosos como Otto Dix, Moholy-Nagy, El Lissitzky, Marc Chagall, Baumeister, Max Beckmann... Como o nazismo foi derrotado militarmente alguns anos depois, nunca se saberá por quanto tempo sua ditadura conseguiria “prever o futuro”. Fato é que, embora a cultura (ou parte dela) seja de algum modo passível de planejamento, a arte é, ela, amplamente avessa a planos que lhe queiram traçar os rumos. Prever seu futuro é uma impossibilidade e um equívoco. No máximo, a previsão do futuro em arte é como a previsão meteorológica: não é algo que tenha a ver exatamente com o tempo mas, sim, com o *lugar*: aquilo que está acontecendo *agora* num dado lugar provavelmente acontecerá *em outro lugar* daqui a algum tempo, segundo os princípios, ciclos e ritmos da moda estética e do uso cultural. A previsão neste campo é, em outras palavras, extraordinariamente limitada. O procedimento científico pode prever o futuro na forma de um preenchimento de lacunas teóricas previamente identificadas, como na tabela dos elementos químicos de Mendelejeff, e essa é mesmo sua função primeira: antecipar o futuro. Em arte, não há nem mesmo “lacunas” previsíveis, portanto

não há objetos previsíveis que as possam vir a preencher: preencher carências é a menor das funções da arte...

Além disso, uma previsão desse tipo contraria a prática das principais especialidades que poderiam realizá-la: a crítica e a história. Ambas se ocupam com o *presente* e com o que aconteceu imediatamente *antes*. Nem mesmo o *marchand* – a exemplo de Vollard, que fez vários modernos e modernistas “acontecerem” na Europa, como Picasso; ou Lou Castelli, que construiu mais de uma carreira nos EUA – prevê o futuro: ele constrói o futuro, algo bem diferente, e a partir de uma existência presente em tudo concreta: o futuro já está em suas mãos, portanto o futuro já aconteceu: o futuro, para ele, não existe.

Isso, para desenhar os limites ultralimitados e óbvios que podem ter as observações que se seguem. Nunca se pode prever quando alguém escreverá um livro que provocará o surgimento de uma nova tendência ou quando um artista fechado em seu ateliê abrirá as portas para uma inédita e inesperada corrente.

Em todo caso, o exercício antecipatório é estimulante pelo menos, e talvez de modo apenas aparentemente paradoxal, como instrumento para entender melhor, antes de mais nada, o que acontece exatamente... agora, hoje. Sem a intenção de estabelecer uma gradação de importância ou de maior ou menor probabilidade de ocorrência de uns em relação aos outros, este texto tratará de imaginar o que pode ocorrer (porque já está ocorrendo) com a arte ao redor de alguns eixos decisivos para sua produção.

1. O FUTURO DO SUPORTE

Uma primeira entrada para a discussão sobre a prospectiva da arte é dada, mais do que pelas críticas, pelas autênticas peças de acusação feitas contra a arte moderna e a contemporânea que se acumularam na segunda parte do século XX, sobretudo ao seu final. Entre elas, aquela elaborada por Eric Hobsbawm ao tratar, numa das confe-

rências do Walter Neurath Memorial¹, da situação da vanguarda no século XX. Sua tese é que hoje se tornou impossível negar que a verdadeira revolução nas artes do século XX aconteceu, não nas vanguardas artísticas modernas e graças a elas, mas fora do campo propriamente “das artes”. Essa revolução ou a verdadeira revolução artística teria resultado da combinação entre a lógica da tecnologia e a do mercado de massas, uma lógica própria que encontrou seu lugar, não nas artes ditas plásticas ou visuais, mas no cinema, herdeiro e passo avançado da fotografia e que se transformaria na grande arte do século XX. E de tal modo, diz o historiador, que embora *Guernica* de Picasso seja mais impressionante como arte, mais revolucionário foi David Selznick com *E o Vento Levou* – trazendo como consequência, entre outras coisas, que os desenhos animados de Disney, embora provavelmente inferiores como arte à “beleza austera” de Mondrian e à beleza poética de Monet, são mais revolucionários do que a pintura a óleo e mais eficazes na veiculação da mensagem que pretendem passar. E o que traz também como consequência o fato de que o cinema 2, ou esse cinema ao quadrado que é a televisão, assim como a publicidade que ela veicula e que já existia antes nos jornais e revistas e cartazes (e também na fronteira da arte: Andy Warhol foi desenhista de moda e de publicidade antes de tornar-se famoso como artista), além do design, tornaram-se os grandes agentes da multiplicação da experiência estética ao longo do século XX, criando as condições para que as massas experimentassem inovações audaciosas de percepção visual e fazendo da tela sobre chassis e, depois, da instalação, da performance e da videoarte, práticas isoladas, anacrônicas e amplamente irrelevantes.

O afastamento, se não o divórcio, que Hobsbawn estabelece entre a arte e o cinema não leva em conta que em 1929, num momento ainda forte das vanguardas estéticas, Dalí e Buñuel, dois espanhóis, unem-se para produzir uma das mais marcantes obras de arte do século, o curta-metragem que escandalizou sua época, *Le Chien An-*

dalou. Não é demais propor que o filme se constituía numa obra de pintura levada às últimas conseqüências permitidas pela nova tecnologia que surgia e que 27 anos antes havia permitido o aparecimento de *Viagem à Lua*, de Meliès. *Pintura extremada* porque o filme está recheado dos estilemas que Dalí havia consagrado em sua pintura: o piano, um cavalo morto, formigas, a rendeira e Vermeer, o conteúdo erótico evidenciado. Sem pretender diminuir o papel de Buñuel, talvez o real primeiro filme de arte se deva a um artista plástico, Dalí, a começar pelo fato de que a “história” é, supostamente, a representação de um sonho que o catalão tivera. Nesse sentido, e no sentido de Hobsbawn, o artista mais revolucionário do século não foi Picasso mas, exatamente, Dalí (cuja tela *Premonição da Guerra Civil* Robert Hughes considera, não sem alguma razão, mais esplendorosa que *Guernica* como reflexão sobre a guerra civil na Espanha – se ele tivesse dito que ambas são igualmente importantes já seria uma considerável revisão da história da arte do século XX).

Hobsbawn poderia ter razão se houvesse cobrado das artes plásticas, caso tivesse dado o devido destaque ao *Chien Andalou* (como bom marxista não arrependido, ele prefere mencionar *O Encouraçado Potemkin*, de 1925, para ressaltar sua “intensidade emocional por meio do naturalismo”: certamente o naturalismo não era o que perseguiam Dalí e Buñuel...), o fato de não terem insistido no caminho aberto pela dupla espanhola². Dificilmente, porém, ele faria essa cobrança porque sua tônica é claramente a da *comunicação ampliada com o público* que o cinema deveria permitir e que ele privilegia, algo que nunca passou pela cabeça de Dalí e Buñuel.

Seja como for, na perspectiva de sua crítica, só haveria um futuro possível para as artes, se é que ainda haveria tempo para isso: compartilhar os caminhos da inovação tecnológica, aprofundando-a e intensificando-a. Isso teria um preço, quase necessariamente: a perda de sua (antiga) especificidade como “arte plástica” – ou simplesmente “arte” –, em troca de uma

1 *Behind the Times: the Decline and Fall of the XXth Century Avant-gardes*, London, Tames & Hudson, 1998.

2 Ele prefere lembrar, para insistir na derrota das artes plásticas, que o cinema logo pôs em prática aquilo que o cubismo analítico de Picasso dizia querer alcançar: um *traveling* ao redor da cabeça de um retratado dividido em pequenos cubos que dariam uma visão no plano de toda a circunferência craniana.

fusão íntima com os parceiros, usuários e propositores da inovação tecnológica: a publicidade, o *clip*, o cinema de massa, a TV. De resto, não são a *performance* e a *body art* – conduzidas por artistas que se mutilam na galeria e que nas bienais se penduram de anzóis enganchados na pele – antepassados do *reality show* de hoje, esse mesmo que em retrospecto faz da *performance* e da *body art*, *avant la lettre*, autênticos *reality shows*?

Alguns descompassos reais ou imaginários existem entre a arte e os avanços tecnológicos manifestados no campo da cultura em geral. No século XVI, o uso da tela como suporte para a pintura, tornando-a mais apta do que os antigos pedaços de madeira para circular e ampliar seu círculo de apreciadores e consumidores, foi uma inovação tecnológica que a arte adotou de imediato, com sucesso de artista e de público. Uma inovação ocorrida em seus domínios, para ela e da qual ela imediatamente se serve. Manter no século XXI técnicas de cinco séculos atrás tem suas conseqüências certas pelo menos em termos de audiência: o cinema não nasceu dentro da pintura, nem os artistas, com raras exceções, se interessaram por ele. De outro lado, adotar alguma das diferentes tecnologias de ponta atuais, que não foram feitas especificamente para a arte, pode de fato levar à perda da especificidade do objeto artístico, algo que aliás a Bauhaus já se propunha conscientemente a fazer (com as novas tecnologias à sua disposição), talvez intuindo o alcance e o significado do novo mundo tecnológico que se desenhava nas primeiras décadas do século XX. As acusações atuais de *estetização generalizada do mundo* se esquecem de que esse processo começou de fato pelas mãos de intelectuais e artistas que estiveram em seu tempo na linha de frente da discussão sobre a arte e a sociedade e que queriam promover o bem do homem, como aqueles que integraram a Bauhaus e, antes dela, os movimentos Arts & Crafts e Art Nouveau. Em alguns momentos a inovação tecnológica não feriu fundo a especificidade da arte; em outros, sim – e é possível que a invenção da gela-

deira doméstica tenha sido mais mortal para a arte do que a fogueira da Inquisição. Toda inovação tecnológica destrói e confunde as fronteiras anteriores (o computador, a TV, o telefone, o fax, o iPod, antes objetos e tecnologias distintos, estão agora reunidos numa única máquina) – e a diluição da arte como a conhecemos na tentativa de seguir as mudanças tecnológicas é uma forte possibilidade. A diluição das fronteiras sempre vem acompanhada pelo triunfo de um meio sobre os demais (o computador prevalece sobre o televisor e o telefone e os desloca para a periferia do processo de comunicação, etc). Na tentativa de manter sua especificidade, a alternativa para a arte tem sido, em ampla medida, uma fuga para trás, no confinamento em seus territórios próprios, pré-modernos, pré-contemporâneos, o que tem um preço certo em termos de sucesso de público, embora o *succès d'estime* possa continuar alto e ser o único que de fato interesse à arte e aos artistas, e nesse caso a crítica de Hobsbawm não se sustenta: não é que a arte de vanguarda, por um erro de avaliação estratégica, perdeu público; é que sua aposta foi outra, é que ela quis perder público, talvez inspirada, conscientemente ou não, no projeto de Nietzsche de adensamento do individualismo como recurso para o sujeito moderno superar o consumismo alienado dos *últimos homens*, os homens-massa de hoje, exatamente aqueles que se voltam preferencialmente para o cinema que consagrou Selznik (o cinema de Godard, é evidente, continua à margem dessa preferência, individualizado e individualista como é). Essa arte moderna e contemporânea não soube ou não quis se integrar ao processo de reprodutibilidade da obra de arte (e de entretenimento, de cultura), sua referência continuou sendo a *raridade* e o *confinamento* em círculos restritos. Só existe um *Milagre de São Marcos Libertando o Escravo*, de Tintoretto, e só quem for à Academia de Veneza poderá vê-lo (e o fato de Tintoretto ter sido largamente um artista *local*, preso a uma tecnologia que não viajava, pintando igrejas sem fim em Veneza mas apenas em Veneza, atrasou-lhe enormemente o reconhecimento como um dos



maiores artistas da época e da história; hoje, os artistas viajam com suas obras enfiadas num *laptop*, num CD ou numa *pen-drive* e seu cartão de visita diz: “Tenho tecnologia, viajarei para qualquer lugar”). Ao contrário do que ocorre com a arte, de um livro e de um concerto musical podem ser tirados milhões de exemplares e depois da invenção do videoteipe e do CD o mesmo ocorre com um filme. Até um programa “ao vivo” de TV (um jogo de futebol, um acidente, um atentado), e que teria tudo para ser único, pode ser reproduzido ilimitadamente. Arte, porém, optou pela raridade. Hoje alguns artistas já não vendem, é verdade, a obra original em si mas apenas um CD com o arquivo eletrônico da obra e as instruções que permitem ao comprador reproduzi-la e instalá-la sem que o artista esteja obrigatoriamente presente ao ato. É como acontecia com as gravuras – mas é *muito menos* do que acontecia com as gravuras: de um CD contemporâneo serão feitas três, quatro cópias no máximo, nem mesmo as nove tradicionais permitidas à escultura, nem mesmo as 50 ou 75 habituais da gravura (houve até uma inflexão no percurso das gravuras: Goya tirou 300 exemplares dos *Caprichos*, um artista de igual ressonância hoje não tiraria, de alguma obra sua, nem 1/3 disso).

Se a arte entrar no espírito da tecnologia contemporânea ou definir para si alguma tecnologia própria que tenha o espírito do tempo, é possível que se transforme em *artesanato* (ou *volte a ser* artesanato) e, em seguida, puro *produto*, um produto como qualquer outro. Tal qual um bom terno bem cortado, do qual se diz que foi cortado com arte mas que não pode ser cotejado com nenhuma idéia maior ou ideal de arte mas, apenas, com algum outro terno mal cortado e de material inferior. Se a arte não o fizer, pode correr o risco de anacronismo – agravado por uma falsa rareza: o *Boi Escorchado* de Rembrandt é só um, como é só uma a *Premonição da Guerra Civil* de Dali e as *Nymphéas* de Monet; mas a arte conceitual, avessa ou indiferente à tecnologia, é consideravelmente a mesma por toda parte...

2. O FUTURO DO LUGAR

A arte tende a ser cada vez mais pública. E não só porque museus se abrem por toda parte: afinal, o museu é sempre um espaço, se tanto, semipúblico. A arte cada vez mais se torna um evento *realmente* público – como ocorreu num passado anterior. Christo e Jeanne-Claude provocam um interesse e movem um universo fora do alcance de qualquer outro artista de gabinete. Anish Kapoor marcou um visível e aparentemente indelével território para seu nome ao instalar no Millenium Park de Chicago sua *Cloud Gate*, no início do século XXI. Richard Serra tentou o mesmo na Federal Plaza, de Nova York, no início da década de 80 do século XX, e se deu mal: seu *Tilted Arc* foi cortado a maçarico, removido da praça e jogado no lixo, sob os aplausos da multidão. Jeff Koons teve mais sorte com seu *Puppy* diante do Guggenheim de Bilbao. As bienais se abrem sempre mais para o lado de fora: assim o pede a arte feita com raios *laser* e projeções de vídeo ou outra mídia que permitem à obra estar sobre a água, as empenas dos prédios e no céu. Os museus não se bastam mais em seus domínios tradicionais e delimitados, precisam de braços exteriores mais próximos do público, como o Palácio de Cristal de Madrid, que Regina Silveira se recusou a usar como sala de exposição de obras penduradas e transformou e revigorou numa grande instalação. Legislações urbanas abrem incentivos para a compra e instalação de obras de arte que possam ser apreciadas (vistas, pelo menos) por grande número de pessoas: isso é exigido por uma tendência que cada vez mais pede um pretexto e uma desculpa “sociais” para apoiar a arte, vista como irrelevante se individual e subjetiva. As doutrinas da arte como instrumento do desenvolvimento econômico também apontam para essa direção, tanto quanto a acentuação da idéia da arte como espetáculo – ou, melhor, tanto quanto o retorno à idéia da arte como espetáculo, dominante em tantos momentos da história e não apenas na modernidade que Guy Debord viu como um fantasma.

Com uma nota distinta: antes a ocupação de um lugar por uma obra era perene: a obra ficaria ali para sempre, fosse uma escultura em homenagem a Cristóvão Colombo, a algum prócer desconhecido, a alguma vaca provedora ou algum cachorro fiel. Hoje tem arte demais, artista demais: os escolhidos devem se resignar à substituição previsível num prazo certo. Nada mais será (provavelmente) para sempre. Mais uma vez, Christo e Jeanne-Claude entenderam bem os novos tempos e se anteciparam: desenvolvem projetos que sabem ser provisórios, e fazem da provisoriedade sua marca de atração. A arte, como tudo, acaba. No futuro, acabará mais e mais cedo.

3. O FUTURO DA DECISÃO

O que aconteceu com o *Tilted Arc* de Richard Serra na Federal Plaza de Nova York é emblemático do novo espírito do tempo. Escolhida por decisão de um comitê de ilustrados ou, em todo caso, de pessoas com poder de decisão, a obra foi instalada na praça sem consulta a seus usuários e por eles em seguida rejeitada: atrapalhava a convivência, a socialidade da praça. O litígio subiu aos tribunais. Era o direito do autor *versus* o direito do usuário. O autor fora contratado para uma tarefa precisa por um contrato legal assinado por uma autoridade legal e legitimamente constituída. E, além disso, tendo o direito à propriedade intelectual e à incolumidade de sua obra. Tradicionalmente, teria prevalecido o direito do autor. Acabou prevalecendo o direito do usuário. Momento marcante e decisivo na história da arte. Momento de dessacralização da arte e do artista, cuja obra não tem mais as marcas de um dom divino que supostamente cai sobre os demais e contra o qual não cabem objeções provenientes do mortal comum, que a ninguém de resto ocorreria levantar. O artista sempre soube e sempre soube mais e melhor que a sociedade, e se secundado por algum poder (o poder da coroa, o poder da municipalidade) sua palavra era final:

esta obra de arte foi feita para este lugar, não há satisfações a dar a ninguém e está decidido. O sucedido em Nova York tem se repetido um pouco por toda parte, afetando também a artistas brasileiros que tiveram, como outros tantos colegas estrangeiros, obras escolhidas para espaços públicos, devidamente pagas por seus projetos mas afinal não instaladas por contrariarem de algum modo interesses locais, com ou sem razões estéticas. Os *entendidos* – secretários de cultura, arquitetos do patrimônio, curadores, historiadores, críticos, artistas – não têm mais a última palavra. Às vezes, nem a primeira. À ditadura do artista (pois era isso) sucede uma ditadura do público em embrião. Não se recorre mais a argumentos estéticos, morais ou legais para se recusar uma obra em local público: o que decide é o multiforme e imprevisível *interesse público*, lido como *interesse do público*, amparado por conceitos contemporâneos como os direitos a cultura, diversidade cultural, qualidade de vida, uso cultural, tradição. A obra de arte vai cada vez mais para o espaço público, para a esfera pública – e cada vez mais perde a autonomia de que gozou até recentemente.

4. O FUTURO DA MATÉRIA

Uma obra de arte tem forma, conteúdo e matéria. Sua forma é aquilo que é imediatamente perceptível pelos sentidos: certas linhas em certa disposição formando ou não certas figuras ou manchas, certas cores, certa composição (eventualmente certos cheiros e certas texturas). Seu conteúdo é aquilo que ela passa como sentido ou significação: a mensagem (se tiver uma), a narrativa: a alusão, a metáfora, a história, a historinha. A matéria é aquilo que em primeira e última instância a obra aciona e busca, sua essência, seu programa de existência, sua razão de ser última, sua *anima*: uma certa emoção (o “demorar-se em nossas impressões mais espontâneas”, como sugeriu Emerson em 1841 numa leitura antecipada do que um século de-

pois proporia o expressionismo abstrato – que na verdade ao tempo de Emerson já existia em Turner), uma determinada razão (a razão pura do concretismo). Matéria privilegiada na arte foi a transfiguração ou, como a chama Baudrillard³, a imaginação da imagem. A transfiguração foi a ponte privilegiada entre arte e religião mas nem sempre revestiu-se de tons místicos: os auto-retratos de Rembrandt têm por matéria a transfiguração: estou olhando Rembrandt mas vendo muito mais, vendo outra coisa que não está visível. (A proposição de que a arte nem sempre se revestiu de tons místicos pode ser confrontada com a idéia de que a arte é de fato a experiência mais próxima da religião que um ateu, agnóstico, incrêdo ou leigo pode ter.) Mas... transfiguração na esfera pública, em lugar público, é mais difícil. Locais públicos convocam o *entusiasmo*, privação temporária do juízo e ateria contemporânea por excelência. *Esperando Godot* pode abrir-se para a transfiguração; os espetáculos do Fura dels Baus conclamam ao entusiasmo, como a tomada da Bastilha ou uma final de campeonato. O primeiro obstáculo que a obra de arte pública moderna e contemporânea tem de vencer *se ela pretende manter sua antiga especificidade* é o do entusiasmo. Por outro lado, talvez seja o entusiasmo aquilo que ela queira alcançar...

De todo modo, no lugar da transfiguração, da imaginação da imagem, surge hoje a des-imaginação da imagem – se não, por certo, no *Cloud Gate*, certamente nos objetos infantis apresentados como obras de arte (ou obras de arte com aparência de objetos infantis: bonecos de plástico com caretas esquemáticas) vistos nos *stands* da Coréia na Arco 2007, em Madri, e como em mais de um artista japonês amante de mangá. A infantilização é, aqui, o avesso da transfiguração. E se a transfiguração é o instrumento do sublime (aquilo que não é visível aqui e agora), a infantilização é a perpetuação do prazer experimentado no passado e materializado na experiência infantil e adolescente da vida. Em outras

3 Jean Baudrillard, *El Complot del Arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.

palavras, o *kitsch* – comportamento que busca reduzir todas as opções estéticas ao gosto das massas (quando há consciência, no autor, de estar procurando essa solução, seja qual seu motivo) ou comportamento de adesão ao gosto das massas (quando seu autor já perdeu o senso crítico). Em alguns casos, como talvez em Andy Warhol, essa opção pode estar matizada por uma ironia contra aquilo mesmo que idolatra ou parece idolatrar (embora essa ironia possa rapidamente transformar-se em seu oposto, isto é, em adesão e promoção da coisa representada e aparentemente criticada).

5. O FUTURO DO SUJEITO

A arte do passado, incluindo-se aqui a moderna e pelo menos boa parte da contemporânea, convocava um sujeito crítico ou em todo caso pensante. À medida que perde sua especificidade (se a perder), à medida que vai para o espaço público cuja regra de percepção é a atenção flutuante, à medida que dispensa a imaginação da imagem, o sujeito crítico perde sua função e abre o lugar para o objeto silencioso. Quanto mais a tecnologia se desenvolve e se torna mais complexa, menos o objeto tecnológico conversa com seu usuário: quanto mais *gadgets* (no painel de um carro, por exemplo), menos seu usuário reflete sobre o que se passa na máquina e em sua relação com o entorno. A imagem da máquina que, assim, controla seu usuário pode ficar para a ficção científica e os apocalípticos da sociedade contemporânea: apenas se chama a atenção aqui para o fato de que a tecnologia elimina a conversa à medida que se desdobra e intensifica. Na arte, isso resulta numa situação de afecção: tudo que a obra faz é afetar seu observador, seu usuário. Antoni Muntadas costuma repetir, como na Bienal de Veneza de 2005, que a percepção requer comprometimento. Não mais, obrigatoriamente, nesse futuro. Essa é uma consequência quase necessária da perda de especificidade da arte – se isso se der.

6. O FUTURO DA REPRESENTAÇÃO

Os ideários comunista e nazista parecem ter enfim saído vitoriosos, pelo menos pela metade: não é o realismo socialista que domina, nem o realismo nazista, de fato, mas dominante é pelo menos o realismo *tout court* (fica para outra vez a discussão do realismo como um modo possivelmente totalitário em si mesmo, sem necessitar de qualquer outro qualificativo que o adense nesse sentido: certos autores não recusam nem essa discussão, nem essa conclusão). Todos os sinais apontam para a ascensão (acaso resistível) do realismo, em suas versões mais radicais (como nos *reality shows* tipo *Big Brother* – supostamente realistas, se não forem amplamente ensaiados, quer dizer, representados: mas o que importa é a *aparência* final de realismo); ou como nos documentários que mostram as desventuras do iatista solitário ao redor do mundo mas observado o tempo todo por dezenas de câmaras que o filmam de todos os ângulos; ou como nos parques temáticos em que se experimenta uma viagem pelo espaço *como se ela realmente estivesse acontecendo*; ou como nas manifestações mais amenas e aparentemente mais inofensivas do realismo (a fotografia por meio do telefone celular). O século XX começou com o cubismo de Picasso e o construtivismo de Malevitch, ambos menos ou mais conceituais e abstratos. No século XXI a nova arte chinesa é realista, a nova pintura alemã é realista em graus variados, os “novos” artistas ingleses são realistas, assim como são realistas (embora manipuladas) as imensas fotografias de Andrés Gursky e os *back-lights* de Jeff Wall. O realismo parece ter um futuro promissor, neste início de século XXI.

7. O FUTURO DE UM ÂNIMO

A arte não foi sempre incômoda ou perigosa, longe disso. O artista como um inconformista, como crítico duro de seu tempo, como um revoltado, como alguém



que se coloca mais à margem da sociedade (o *maverick*) do que nela ou a favor dela, é uma imagem da modernidade cuja real pertinência precisa ser sempre testada em casos concretos mas que não deixa de ser uma evidência geral. Os graus dessa periculosidade da arte são variados, como diferentes são aqueles alvos contra os quais se volta; o perigo representado pela arte para a própria arte talvez seja o mais forte e pronunciado deles no século XX, o que pode não ser muito significativo quando o foco é posto sobre a sociedade. Numa visão de conjunto, porém, é relativamente tranqüilo o entendimento de que a arte foi, em diferentes momentos do século XX, um instrumento de acicate, de provocação, de questionamento, que punha sensibilidades, crenças e comportamentos em perigo (como no surrealismo, sobretudo no cinema com a dupla Buñuel-Dali, no dadaísmo e no expressionismo).

A década de 80 defrontou-se com um momento altamente simbólico para as relações entre a arte e a sociedade, em tempos de democracia, no incidente que levou ao inesperado encerramento de uma exposição de fotos de Mapplethorpe na Corcoran Gallery of Art, de Washington, em junho de 1989, e na formulação de uma “teoria social da arte” pelo senador republicano Jesse Helms que levou a uma revisão (e temporária suspensão) do apoio público à arte naquele país, além de um processo judicial para a Corcoran e sua diretora. Um evento sem dúvida simbólico. Essa mesma década, antes e depois desse incidente, presenciou uma intensificação do processo de *domesticação da arte*, agora não mais por razões morais, políticas ou religiosas (não diretamente, em todo caso) e, sim, por motivos que a própria esquerda ideológica não hesitou em apoiar: aqueles que se orientam pelo tema do recurso à cultura como instrumento do desenvolvimento econômico e humano em suas diversas facetas, da educação à ecologia passando pelas relações étnicas. Essa domesticação recebeu forte impulso, primeiro, das discussões geradas pelos estudos culturais, na Inglaterra e sobretudo nos EUA, que

geraram muito do “politicamente correto” que ainda hoje vigora; e, segundo, dos movimentos em favor dos direitos culturais e da diversidade cultural. A livre expressão das idéias e sentimentos em geral e na arte em particular se viu fortemente ameaçada e assim continua. O respeito à cultura do outro foi duplicado, se não recoberto, pelo *medo* à reação do outro e com isso certos princípios que foram caros à democracia liberal desde o século XIX se viram repentinamente acuada-dos, deixando claro como são incertas as conquistas democráticas relacionadas com a liberdade em seus diferentes aspectos. O caso das charges contra o profeta Maomé publicadas por um jornal dinamarquês em 2006 é eloqüente. É verdade que vários jornais do mundo republicaram-nas em repúdio às ameaças de morte dirigidas contra os colegas jornalistas dinamarqueses e em desafio aos fundamentalistas que procuram impor o próprio modo de sentir e pensar aos demais; mas muitos e muitos outros jornais e meios de comunicação não o fizeram (inclusive no Brasil). O direito à sátira, por mais forte que seja, sagrado até há pouco tempo, fora da arte mas sobretudo na arte, se viu em xeque. Inclusive ali onde não existe insulto algum: nesse mesmo 2006, a diretora da Deutsche Oper, uma das mais importantes do mundo, cancelou, pouco antes da estréia, a apresentação da ópera *Idomeneo*, de Mozart, composta há 200 anos, por medo de que os adeptos do islamismo se ofendessem com uma cena final em que três entidades religiosas têm suas cabeças decepadas: Jesus, Buda e Maomé. De fato, o que houve foi pura e simplesmente, não medo de ofender, porém medo às represálias que poderiam ocorrer com a encenação da ópera. Um misto de “politicamente correto” e covardia. Não houve dúvida de que o medo não era por ofender a duas das três religiões envolvidas, que já aprenderam a conviver com a sociedade civil, mas a uma especificamente, aquela mais em evidência hoje nos cenários políticos e policiais. Dessacralizações foram constantes nas artes em geral e na ópera também, por mais conservadora que ela hoje tenda a ser. Lembrou-se que no próprio teatro construído



por Richard Wagner as valquírias foram certa vez representadas como prostitutas e o Reno surgiu como uma represa imunda. Mas a diretora da Deutsche Oper entendeu que com a religião de alguns não se poderia avançar o sinal. Reações de todas as partes, inclusive do governo alemão, fizeram com que a ópera fosse apresentada tal qual – e o princípio da liberdade de expressão artística manteve-se uma vez mais. Significativo dos novos tempos, porém, foi todo o episódio lamentável da autocensura preventiva. E em 2007, depois de um insulto proferido por um radialista contra as jogadoras negras de um time de basquete americano, este sim um insulto clara e diretamente racista (o radialista referiu-se às jogadoras como “putas de cabelo encaracolado”), Russel Simmons, um dos principais defensores da cultura *hip-hop* de onde a expressão insultante foi retirada (*nappy headed hos*) e fundador do prestigioso selo discográfico Def Jam, propôs que palavras como *nigger*, *bitch* e *ho* (negro, vaca e puta) não fossem mais usadas pelos hip-hopeiros. Simmons logo recebeu o apoio dos porta-vozes do bom-senso *kitsch*, como Oprah Winfrey – mas também a recusa de outros que marcaram a distância entre uma linguagem diretamente ofensiva como a do jornalista e o universo da criação artística que, mal ou bem, com ou sem bom gosto, fala do que se vê, se ouve e se sente no mundo da sociedade real. O que surge outra vez é o novo ímpeto de censura e autocensura que pretende se antepor aos princípios de direito existentes na sociedade americana, como em outras, passíveis de serem acionados na justiça pelos que se sintam de algum modo ofendidos. Esse é outro indício da construção cada vez mais intensificada de uma *sociedade tutelar* que procura ter o controle de tudo que possa ocorrer no campo das idéias e da expressão e que pratica uma *capitis diminutio* (uma diminuição da capacidade pensante) tanto dos artistas quanto de seu público e tão ou mais forte do que aquela tradicionalmente sustentada pelas ditaduras – mais forte porque agora com uma tendência a ser aceita *por dentro* e por todos.

Essa nova onda de domesticação da arte (não só das artes sociais e coletivas como o teatro, a ópera, a música e a charge, mas também da arte individual ou erudita, como a arte dita plástica) é distinta daquela movida pela revolução comunista após a lua-de-mel com a arte de vanguarda russa e distinta da promovida pela ascensão nazista. Mas é uma força que não pode ser menosprezada, sobretudo quando tende a aparecer, agora, sob as vestes da *fraternidade*, dos direitos culturais e da diversidade cultural, armadas e promovidas também por aqueles que até há bem pouco tempo foram os campeões da liberdade, os intelectuais de esquerda (quem pode ser contra *isso*, no plano dos *bons sentimentos gerais*?). Qualquer um desses três vetores cobra altos dividendos em termos de liberdade da arte, como demonstram o passado mais distante e o mais recente. De todas as previsões sobre o futuro da arte, esta é aquela com maior probabilidade de ocorrência – e, de longe, aquela a ser mais temida e impedida de se realizar.

• • •

O futuro não verá esses sete eixos se implantando com igual força ao mesmo tempo. E um ou outro será mais provável que os demais. Mas sempre é preciso lembrar: Michelangelo não imaginou Tintoretto, que não imaginou Bosch, que não imaginou Van Gogh, que não imaginou Malevitch. Felizmente. Quer dizer, a previsão é inviável. E de todo modo, um dos objetivos da previsão do futuro é evitar que ele aconteça... Como nas utopias... As tendências aqui apontadas podem durar apenas o tempo de uma discussão teórica. Sempre é possível aparecer um John Ruskin que – pedindo mais vinculação à natureza (possível numa época em que é forte a sensação de uma catástrofe final com a destruição do mundo natural), mais senso de moral (na forma, por exemplo, de mais fraternidade – o que inevitavelmente redundará em mais “politicamente correto”, em mais domesticação da arte), mais busca da verdade – inverta uma perspectiva e abra um caminho que não se poderia prever pouco antes. Felizmente. Os

desdobramentos da tecnologia podem levar a uma arte espiritual, por exemplo, para ficar na linha proposta por Ruskin? É possível. Nesse caso, a transfiguração seria outra vez viável, o sujeito crítico se reinstalaria e a decisão sobre o que ver voltaria novamente às decisões de uns poucos, dado que não parece compatível, por enquanto e por um bom tempo, à convivência entre espiritualidade e massa (próprio da massa continua a ser o entusiasmo). Desnecessário dizer que nesse caso o realismo é outra vez retirado parcialmente de circulação, como no início do século XX, ou assume formas tão *realistas* quanto as das pinturas de Caspar David Friedrich, telas nas quais o realismo não conta para nada *apesar de estar ali*; é que ele está ali apenas para não ser visto e para levar a percepção na direção de uma outra esfera, a esfera do invisível. A arte pública pode não ser realista? Sim: *Cloud Gate* não é realista, assim como não são realistas as arquiteturas de Frank Gehry...

Essas são, todas, possibilidades que dizem respeito a uma espécie de *varejo* da arte, àquilo que acontece na ponta mais exterior do fenômeno artístico. Há pelo menos dois grandes vetores de orientação da arte que se pode descrever no entanto como vetores do *atacado* da arte, vetores que inspiram o leito, o terreno de base sobre o qual a arte corre, se orienta e continuará se orientando: o individualismo e a auto-referencialidade. O individualismo foi a mola central da modernidade e esteve e está presente em todos os domínios, como nota Sloterdijk⁴: nas ideologias de esquerda e de direita; nos projetos femininos e feministas tanto quanto nos que canhestamente se pode chamar de masculinos ou masculinistas à falta de um nome próprio; nos discursos moralistas ascéticos e no seu contrário, os hedonistas; nos movimentos étnicos dominantes e nos alternativos; nas terapias todas; nos estilos de vida esportivos e nos sedentários e, também, sem dúvida, nos movimentos estéticos de vanguarda e nos conservadores. O individualismo, como entendido pelos discursos moralistas de todo teor, é constantemente apontado como o grande mal dos tempos contemporâneos (que a sociedade tutelar,

surgindo como causa e efeito dos novos processos de domesticação da arte, busca combater). Mas na perspectiva de Nietzsche, como se destacou, o individualismo é para entender-se como o derradeiro recurso de elevação do indivíduo frente ao consumismo de massa sem futuro dos *últimos homens*, estes que povoaram a contemporaneidade do filósofo e esta. É verdade que na arte, como na moda e em tantas outras coisas, o individualismo se manifesta como a obsessão de ser diferente *assim como todos os demais*, ou de ser *tão diferente quanto todos os demais*, o que resulta em fórmulas algo paradoxais como *ser igualmente diferente* ou *diferentemente igual*. Mas essa é antes uma variante débil do fenômeno do que um processo que invalide o princípio.

A auto-referencialidade é um acompanhante conseqüente desse processo de individualismo. Não existiu sempre, pelo contrário, acentuou-se à medida que se avançava na linha do tempo da arte. Estava em Rembrandt e depois em Van Gogh, Munch e também em tantas ramificações do contemporâneo, abstrato ou não, conceitual ou não, racionalista ou anti-racionalista. Não foi uma tendência uniforme, embora dominante sem dúvida e com um desenho de intensificação em tudo aquilo que se chamou de pós-moderno, e que se marcou pela mirada na direção do interior do próprio universo da arte (a arte como arte, a arte como tema da arte: a referência fechada, a *mise en abîme*).

O auge de ambas as inclinações, individualismo e auto-referencialidade, talvez tenha sido alcançado com a arte que fez do próprio corpo do artista um campo privilegiado de intervenção. Os momentos posteriores estão, porém, longe de se apresentar como um retorno à arte de um Goya retratista, de um Jacques-Louis David pintor da aristocracia ou, menos ainda, do realismo socialista. O desenho de futuro para essas tendências poderia incluí-las com alguma tranquilidade entre os traços a serem percebidos, embora em processo de desgaste e confinamento pela ação da *sociedade tutelar* em forte e crescente germinação.

4 Peter Sloterdijk, *Sobre la Mejora de la Buena Nueva*, Barcelona, Siruela, 2005.

Tudo isso, outra vez, deve porém ser considerado na perspectiva prudente imposta por uma revisão do passado. Em uma discussão sobre a *pop art*, Arthur Danto⁵ recorre ao conceito de *futuro passado* (o futuro tal como aparecia, num momento passado, àqueles para os quais o presente era tudo que existia) para lembrar que pode ter parecido aos praticantes e defensores do abstracionismo-expressionista (talvez muito mais a seus defensores, como Clement Greenberg, do que a seus praticantes) que a esse movimento pertencia o futuro. E no entanto durou pouco mais de uma década como movimento *cutting edge*, ponta de lança, embora para alguns artistas tenha durado todas suas vidas (já não mais no entanto como movimento sem competidores e contestadores). O paradigma renascentista durou trezentos e poucos anos na condição de dominante mas não há indícios de que seus praticantes tivessem consciência ou desejo de que pudesse durar tanto (provavelmente essa idéia de duração e de fim de um movimento, acompanhada pela noção de esgotamento do próprio conceito de arte, não ocorreu antes de meados do século XIX, e com Hegel especificamente). Por outro lado, como registra Danto, o paradigma renascentista revelou-se de natureza progressiva, com desdobramentos que envolveram uma variedade, se não uma infinidade, de modos, até que Turner começasse a enterrá-lo num movimento em seguida aprofundado por Malevitch, Kandinsky e os mesmos abstracionistas-expressionistas dos anos 50. De modo análogo, também o paradigma a que se prende o individualismo/auto-referencialismo é de tipo progressivo, com desdobramentos em todas as direções—sem que, no momento, se vislumbre um outro que lhe seja contrário e que tenha uma força de impacto suficiente para anunciar seu fim, com exceção, é bom destacar outra vez,

daquele que pretende opor-se a ele *desde o exterior do universo estético* como é o caso descrito da relação embrionária entre a nova sociedade tutelar e a arte. (E todas essas antevistas do futuro devem ser sempre matizadas pela lembrança, por exemplo, de que ninguém que tenha visto alguma obra de Turner ao redor de 1840, como *Chuva, Vapor e Velocidade*, de 1844, se atreveria a predizer o surgimento do abstracionismo-expressionista um século depois. E como poderia prevê-lo, esse observador ou um outro que se situasse num mirante instalado 30 anos depois, digamos, se Monet representou um retrocesso?)

Ao final, que não pode ser um, a questão que talvez devesse ter sido levantada em primeiro lugar não era *o que é possível na arte, no futuro?* mas, sim, *o que não é possível na arte, no futuro?* A resposta é clara: nada. Nada é impossível. Ao tempo do primeiro Monet, *Impressão Sol Nascente*, 1873, muita coisa não era possível. Os Duchamp dos *ready-mades* seriam de todo impossíveis. Ao tempo de Duchamp, Duchamp não era possível: Duchamp só foi possível *logo em seguida*. Hoje, nada é impossível. Tem sido assim desde, pelo menos, meados da década de 60 do século passado. As tendências sugeridas nos sete eixos com os quais se inicia este texto não são, assim, nada além de *adensamentos do possível* ao redor de uma multiplicidade de outros possíveis mais etéreos que giram ao redor desse buraco negro que é o fim da arte caracterizado exatamente pelo *tudo é possível*. A diferença é que se trata de um buraco negro que, pelo menos num primeiro momento, gira em sentido inverso: o fim da arte gerando e expulsando por todo lado corpúsculos menos ou mais informes que de fato não se dirigem ao futuro mas ficam aprisionados neste presente do qual tudo que foi escrito acima é um parcial retrato.

5 Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton, Princeton Univ., 1997.