

A Arte e o Novo

Português

Enviado por: aquiasvalasco@seed.pr.gov.br

Postado em: 24/11/2008

Ferreira Gullar, poeta e crítico, escreve sobre sua posição em face de determinadas manifestações da arte contemporânea. Saiba mais...

Ferreira Gullar Minha posição crítica em face de determinadas manifestações da arte contemporânea pode, às vezes, levar algumas pessoas a pensar que tenho uma atitude aprioristicamente contrária a qualquer experiência nova em arte. Nada mais distante do que efetivamente penso. Por isso mesmo, aproveito a oportunidade para deixar clara minha visão com respeito a essas questões. O primeiro ponto a esclarecer é meu juízo acerca das vanguardas estéticas. Trata-se de um fenômeno específico do século XX, que não pode ser confundido com a busca de renovação estética, pois esta está presente em toda a história da arte. Noutras palavras, não é necessário haver movimentos de vanguarda para que os artistas criem obras de alto valor e para que a arte se renove. A identificação equivocada entre a vanguarda e a criação artística conduz muitas vezes a se perder de vista o fato de que, por exemplo, os quadros cubistas de Braque e Picasso são, muitas vezes, obras de alto valor não por serem cubistas, mas por suas qualidades estéticas intrínsecas. Isto não significa que os movimentos de vanguarda não tiveram importância e, sim, que sua importância deriva das idéias fecundadoras que veicularam e, sobretudo, das obras que produziram. Ao longo do século XX surgiram centenas de movimentos de vanguarda no mundo inteiro, a maioria dos quais manifestações inócuas e pretensiosas, de que sobraram apenas os manifestos, quando sobraram. Esse ponto é relevante porque está intimamente ligado à outra questão, que também provoca incompreensão quando se discute a arte de hoje. É a questão do novo. Essa questão não pode ser separada da própria criação artística, uma vez que nenhum artista se dispõe a pintar um quadro se ele nada contém de novo. Seja tematicamente, seja estilisticamente, o quadro a ser pintado deve acrescentar algo à obra anterior do artista. Isso, aliás, é o que distingue o artista do artesão: esse tende simplesmente a se valer de seus recursos técnicos para reproduzir o mesmo objeto, seja cadeira, moringa ou lamparina, enquanto aquele tem a necessidade de "criar", isto é, fazer uma coisa nova. Essa necessidade varia de artista para artista, em função de sua personalidade, de seu talento, de sua necessidade e capacidade maior ou menor de inovar. Picasso é o exemplo do artista inquieto e criativo, cuja trajetória foi um permanente reinventar da própria pintura. Já Giorgio Morandi situa-se no pólo oposto, a explorar durante décadas uma mesma temática e um mesmo caminho estilístico. Pode-se por isso dizer que Picasso é criador e Morandi não? Pode-se dizer que os quadros de Morandi são a repetição de um mesmo quadro, destituídos, portanto, de criatividade? Claro que não. O novo na arte não tem que ser sempre um escândalo ou uma ruptura; pode ser - e na maioria das vezes é - o resultado de sutil exploração e aprofundamento temático e estilístico. Não obstante, a exigência do novo explícito tornou-se um fator decisivo na produção e na avaliação da arte contemporânea. Trata-se de um fenômeno decorrente dos movimentos de vanguarda que, como o próprio nome está dizendo, apresentavam-se como a última palavra em arte, a expressão da própria vida moderna, sendo o mais considerado "passadismo", velharia, coisa superada. Essas idéias foram introduzidas, na verdade, pelo futurismo e, especialmente, por Marinetti, que pregava a necessidade de a arte expressar a vida contemporânea, a cidade industrial, enfim, o futuro. Fundou-se assim o preconceito

do novo, a busca em arte do novo pelo novo, responsável em grande parte pelo rumo que tomou a arte do século passado e a autofagia que a caracterizou. Como se pode concluir do que foi dito, deu-se uma inversão de valores no âmbito da avaliação e mesmo da concepção artística, já que a obra deixou de impor-se pelas qualidades estéticas, por sua execução, por sua complexidade, pela adequação de forma e conteúdo, para valer apenas pelo que trazia de "novo" e que, na maioria das vezes, limitava-se à busca deliberada do extravagante ou do diferente. Não é difícil adivinhar Ferreira Gullar é poeta e crítico. que tal concepção conduziria fatalmente à desintegração das linguagens artísticas e a um vale-tudo que eliminava qualquer avaliação objetiva. Esse não foi um processo linear e sem contradições. Se é verdade que o cubismo inverteu a relação natureza-arte, que de uma maneira ou de outra foi determinante na arte ocidental, o neoplasticismo, que dele derivou, reintroduziu a natureza na pintura em termos dos ritmos horizontal e vertical; se o futurismo quis expressar a velocidade da vida moderna, o suprematismo, que nele se inspirou, propôs um caminho metafísico que pretendia expressar "a sensibilidade da ausência do objeto". No mesmo momento histórico, na mesma Rússia pré-revolucionária, Tatlin criava seus contra-relevos, precursores do não-objeto neoconcreto dos anos 60. Por outro lado, o expressionismo alemão, exacerbando a expressão subjetiva, contribuiu para a futura dissolução da forma na pasta pictórica da pintura informal. Enquanto isso, fiel ao radicalismo niilista do dadaísmo, Duchamp propõe o caminho da antiarte, ou seja, do impasse, que ele próprio viveu e pagou o preço. De todo esse processo resultou uma enorme ampliação da experiência estética do homem e, ao mesmo tempo, uma situação-limite, que pôs em questão todos os valores estéticos. Para os artistas que aderiram a esse caminho, a pintura, a escultura e a gravura acabaram, enfim, o que até aqui se chamou de arte, morreu. Em seu lugar pretendem pôr a antiarte duchampiana que se limita a algumas boutades - os ready-made - e apenas duas obras significativas, ambas inacabadas: Grande Vidro e Étant donnés. No meu entender, essa é a posição de quem acredita no determinismo de um suposto evolucionismo artístico. Não acredito nisso. A pintura, a gravura, a escultura estarão vivas sempre que haja pintores, gravadores e escultores talentosos para realizá-las. A linha duchampiana - ou arte conceitual - é a meu ver uma tendência agonizante, que se mantém graças a fatores alheios à verdadeira criação artística. De qualquer modo, é uma forma de expressão que, por não se fundar no domínio de uma linguagem, é fruto de constante improviso, fora portanto de qualquer apreciação crítica. O crescimento do modo de produção industrial em detrimento do artesanal está na origem das profundas mudanças ocorridas na arte, a partir de começos do século XX. Como se sabe, a revolução industrial, deflagrada de modo decisivo nas primeiras décadas do século XIX, provocou um choque entre as potencialidades do novo modo de produção em série e o procedimento artesanal, criador de obras individualizadas e únicas. Assim foi que, de repente, as colunas gregas do estilo revival passaram a ser imitadas e multiplicadas pela máquina. O movimento Arts and Crafts, criado pelo inglês William Morris, foi uma tentativa de defender a sobrevivência do artesanato e da própria arte, nele fundada, que a indústria parecia condenar à morte. Mas nada conseguiu deter o curso modernizador da tecnologia, que se refletiu sobre o pensamento e as atividades dos artistas. Para melhor compreensão deste processo, voltemos um pouco atrás, quando o rigor neoclássico e as fórmulas acadêmicas, que ele gerou dominavam a produção artística. Enquanto este estilo parecia apagar, na tela, os vestígios do trabalho manual do artista, o Impressionismo, que surge em plena revolução industrial, faz questão de exibi-lo, pela realização inacabada, pelas pinceladas deixadas à mostra. Esse fato, que parece contradizer a impessoalidade da "linguagem" industrial, revela-se, de fato, o caminho para aprofundar a crise da pintura como expressão artesanal. A primeira manifestação explícita da ruptura se dá no cubismo, quando Picasso e Braque passaram a colar na tela pedaços de jornal e de papel de parede, em substituição a imagens ou texturas tradicionalmente feitas a pincel pelo próprio pintor. Estava implícita, neste gesto, a afirmação de que o quadro não tinha que ser obrigatoriamente produto do trabalho artesanal. Desses papiers collés, os cubistas passaram à utilização, em suas telas, de pregos, barbantes,

metal, areia. Se é verdade que tudo isso ainda era feito a mão, punha no entanto de lado o artesanato específico da pintura. É certo que, no começo, sem ter ainda criado sua própria linguagem, a indústria se valeu das formas criadas pelos artesãos e artistas, pondo colunas dóricas em máquinas de tecelagem e na fachada dos primeiros arranha-céus. Mas, depois, ela definiu sua linguagem que deveria caracterizar-se por formas limpas: cilíndricas, cúbicas, esféricas, etc. Isto tem a ver com o cubismo e particularmente com o neoplasticismo de Mondrian, que avança na direção da impessoalidade, da racionalidade e da simplificação. A consequência desta opção estética será o construtivismo, de Pevsner e Gabo, surgido na Rússia em 1917-18, movimento que já proclama abertamente sua adesão aos procedimentos tecnológicos e ao uso de materiais criados pela indústria. Este processo é, claro está, dialético, contraditório. A pintura futurista exalta a máquina mas se vale exclusivamente da técnica artesanal, quase tanto quanto o Expressionismo, que odeia a máquina e quer resgatar as técnicas artísticas mais rudes, como a xilogravura. Como se vê, a defesa do artesanato coincide com o retorno às fontes primitivas da expressão, à vida selvagem e ao irracionalismo, que não tinham lugar no mundo moderno, urbano e tecnológico. Não obstante, todos esses movimentos artísticos eram "modernos", mesmo os que se opunham ao mundo novo surgido do progresso técnico e da industrialização. Houve um fato aparentemente sem importância, a que nenhuma história da arte atual ou crítico faz referência, e a que aludi em meu livro *Argumentação contra a morte da arte* (Editora Revan, Rio, 1992). Trata-se de uma visita feita por Marcel Duchamp, Brancusi e Fernand Léger a uma exposição da Marinha, em Paris, em 1906. O episódio, revelado por Léger numa entrevista, é o seguinte: os três se deparam com uma enorme hélice de navio, fundida em bronze, que os deixa admirados. Então, Duchamp pergunta a Brancusi se ele era capaz de fazer uma "escultura" igual àquela, e o escultor responde que não. Em seguida, Léger e Brancusi se afastaram mas Duchamp permaneceu encantado diante da hélice. Estaria neste episódio a origem do *read made*? Tendo a crer que sim, pois ali, pela primeira vez, revelava-se a Duchamp a possibilidade de uma forma nova e expressiva, realizada sem propósito artístico e sem qualquer intervenção manual. O *read made* é a expressão irônica da crise do artesanato; a arte com um não-fazer. Mas, como toda boutade, o *read made* não é solução para um problema que envolve a natureza mesma da criação artística. Na verdade, na arte, o trabalho artesanal é fundador e criador de significados e não, como na atividade manual comum, executor de atos e formas por assim dizer "rotineiros". No plano da produção de objetos utilitários, a eliminação do trabalho artesanal leva à perda, pelo artesão, do seu instrumento de trabalho e a consequente alienação do produto, que deixa de lhe pertencer, já no plano artístico, o resultado é a pura e simples morte da arte (estamos nos referindo às artes plásticas). Esta é a razão por que, desde que foi deflagrada a crise, as diferentes e sucessivas tendências artísticas que tomaram o apelido de "vanguardas" tiveram sempre, como epicentro, a questão do fazer, ora como expressão da racionalidade ora como rejeição de qualquer controle objetivo, como nos casos do tachismo e da *action painting* de Pollock. A opção duchampiana, especialmente as "apropriações", terminou por influir decisivamente no rumo adotado pelos artistas que se intitulam "conceituais" e que, como esta designação indica, descartam o papel fundamental do fazer. Outra propriedade da obra de arte é seu caráter de objeto único (ao contrário do produto industrial, que não tem original) a qual, como diz Giulio Carlo Argan, "tem o máximo de qualidade e o mínimo de quantidade". Por isso também, a obra de arte é o lugar não apenas do fazer estético mas também do fazer ético. Esses valores são constitutivos de um universo cultural (e portanto humano) que, com a morte da arte, se perderiam para sempre. Ferreira Gullar é poeta e crítico. Fonte: <http://brasilcultura.com.br>