

Readymade-Ação

Desdobramentos críticos

Ronaldo Brito

Ronaldo Brito é crítico de arte e Professor no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A questão da autoria na história da arte moderna conhece um desvio decisivo com o ready-made de Marcel Duchamp. Ele inaugura o questionamento radical da figura mítica do artista. Na cultura ocidental, tal figura se associa à Metafísica da Criação, recebe a caracterização judaico-cristã de origem demiúrgica. Para dimensionar o alcance do gesto de Duchamp é preciso começar por localizá-lo no contexto revolucionário cubista das colagens e das construções livres e quase anônimas de Picasso. De maneira muito esquemática, pode-se até afirmar que, a partir daí, a arte moderna se move entre dois polos: Picasso, o homem que fazia de tudo, capaz de converter em Arte tudo o que lhe caía nas mãos, e assim celebrar a liberdade formal democrática e Duchamp, o pensador do fazer, que justamente por isso nada podia fazer sem questionar esse mesmo fazer.

Inicialmente, Duchamp é o jovem espectador inteligente desse contexto iconoclasta cubista. Depois, nele intervém com o gesto inédito do ready-made, considerado por ele próprio a melhor coisa que teria feito. O título – na verdade, um conceito, na verdade, o próprio trabalho – deveria ser *Prêt-à-Porter*, em francês, mas até aí entrou a perspicácia duchampiana, trocando-o pelo inglês, língua comercial por excelência. As construções picassianas já afrontavam a noção tradicional, morfológica, da forma Greco-Romana. Elas juntavam precariamente, relacionavam, agenciavam materiais comuns e industriais e, claro, não foram prontamente valorizadas. Com o tempo, passaram à condição de emblemas da criatividade anti-hierárquica, improvisada, por assim dizer, do homem moderno imaginativamente emancipado. Como se sabe, Picasso veio a encarná-lo como nenhum outro. Ele é o primeiro a transfigurar esteticamente o mundo impessoal da máquina, dotá-lo de inteligibilidade plástica legítima. Aquelas guitarras em metal ou papel, a desafiar gêneros e artesanias, como a surgir de repente no mundo, conhecem desfecho positivo: afirmam nada menos que a capacidade de produzir o singular no universo impessoal da técnica.

Marcel Duchamp opera uma torção sobre essas esculturas picassianas. O ready-made é uma manobra irônica, negativa, a questionar o destino alienado da obra de arte no mundo burguês administrado. Existem várias leituras concorrentes e plausíveis dessa manobra. Podemos destacar duas delas, digamos, canônicas: a de origem dadaísta e surrealista e outra, mais tardia, norte-americana e de teor institucional e sociológico. Duchamp, num típico gesto ready-made adere ao Dadaísmo por meio de um telegrama enviado de Nova Iorque, onde já morava. É indiscutível sua proximidade cultural ao Dadaísmo e a seu sucessor, o Surrealismo, ambos de nítida filiação romântica. Embora Duchamp nunca tenha tido intenções políticas,

muito menos revolucionárias – se alguma coisa, ele era o clássico raisonneur cético, não por acaso, enxadrista inveterado – o readymade se encaixava à per feição na lógica iconoclasta Dadá. E com o seu famoso Rrose Selavy (Eros é a Vida) participava da verdadeira campanha surrealista pela liberação sexual pós-freudiana. É verdade que, distanciado, nunca tomou parte nos cansativos rituais surrealistas, cheios de expurgos e excomunhões, à maneira do Partido Comunista ou do Vaticano, comandados pelo Papa André Breton. Bem, a leitura norte-americana, que teria início com John Cage, se estende a Jaspers Johns e Andy Warhol e passa a dominar a cena artística dos EUA do final dos anos 1950 até os anos 1980, tende a apagar o vínculo de Duchamp com o Romantismo histórico.

É impossível, ou faccioso, desvincular Marcel Duchamp da tradição romântica: os readymades se pretendem, na verdade, Atos Poéticos. Eles só fazem sentido no contexto desencantado da institucionalização maciça de uma arte moderna que se via nas antípodas do mundo da ciência, da onipresente equação custo benefício, enfim, a célebre “Gaiola de Ferro” de que falava Max Weber. Feia, inóspita, transgressiva que fosse, nenhuma obra de arte escaparia ao processo de assimilação e banalização, enfim, ao consumo rápido e eficiente da máquina. A resposta do artista seria produzir o mais difícil, algo que não fosse nem belo, nem feio: o Neutro. Não foi esse mesmo artista que, adiante, inventaria a noção de Máquina Celibatária, quer dizer, estéril e improdutiva? Só não creio que um mero gesto transgressivo pudesse conhecer ressonância cultural tão estimulante e duradoura. O readymade é um gesto desencantado, sim, mas guarda, protege e afirma o sentido íntimo (e público) do Ato Poético. Imaterial, logo, de certo modo inconsumível. Quando se trata de um raisonneur, é sempre bom levar em conta as notas escritas, o contexto de pensamento intrínseco às “obras”.

Lendo os escritos do artista, que acompanham e refletem sobre os trabalhos, encontramos, por exemplo: limitar a quantidade de readymades por ano! E ainda, marcar dia e hora para “elegê-los”. Nesse momento preciso, o primeiro objeto em que eu colocar o olho vira um readymade!. Assim se configura um gesto poético, este sim, irrecuperável. Em Duchamp, e aí talvez radique sua originalidade, passa a existir um hiato poético entre a materialidade da obra e sua intencionalidade, o imaginário pessoal e um tanto sigiloso que a impregna. Em 1915, Duchamp se muda para Nova York onde, algumas décadas depois, a arte moderna será efetivamente institucionalizada, teorizada e mercantilizada como nunca fora em seus principais laboratórios europeus, Paris, Munique, Berlin. Diga-se que a relação entre a arte moderna e a Europa sempre foi algo truncada; arte era tão somente o centro da vida alternativa, a boêmia. A América, ao contrário, pretende assumi-la como a verdadeira arte de nosso tempo, uma vez que ela própria se considera a nação e o destino modernos por excelência. Depois da grande geração de pintores que opera o milagre de renovar a pintura moderna – Pollock, Rothko e Newman entre outros – surgem a Pop e a Minimal, movimentos decidida, inconfundivelmente americanos. Parece que não é segredo que Kennedy comprou o prêmio da Bienal de Veneza, então a mais importante, para o jovem pop Robert Rauschenberg. São os EUA adquirindo a liderança da arte moderna, em todos os sentidos. Ora, quem mais senão Marcel Duchamp podia aparecer como o profeta, o visionário que, muito cedo, renunciou o destino frustrado da arte moderna, reduzida à condição de commodities. O escândalo do Salão dos Independentes, o abismo entre produção e recepção tão lamentado, mas afinal tão estimulante, subitamente acaba. De nada, um quadro de Jackson Pollock passa a valer um milhão de dólares, quantia assombrosa até aquele momento. Mas, com certeza, Pollock trabalhava ainda no regime idealista da alta modernidade: a pintura era algo entre ele e o universo, transcendental, incomensurável a dados mercadológicos. Já o artista Pop, bem, este se sabe desde logo funcionário de uma indústria cultural, elo de uma complexa e ininterrupta cadeia de produção.

Ao contrário do que se supõe em geral, penso que o readymade, ironicamente, consagrou um belo gesto autoral, um dos mais bem sucedidos do século XX. É simples: depois de Duchamp, ninguém mais pode criar (ou mesmo, eleger) um readymade! Enfim, não se acham mais readymades como antigamente... É quase uma demonstração lógica, à la Bertrand Russel, antiaristotélica. Existiam até aí duas categorias de objetos: os objetos utilitários e os objetos de arte. O readymade confunde os termos, reintroduz o Terceiro-Excluído: eis que aparece um objeto utilitário que também é um objeto de arte. Li essa interessante observação numa entrevista do Jasper Johns, se não me engano. Não sei se é um pensamento original, ou se era moeda corrente em seu círculo. O que sei é que Johns fez uma leitura atualizada de Duchamp com suas Bandeiras sensacionais, que seriam espécies de readymades de segunda ordem – uma vez que não podiam ser mais simples apresentações de si mesmas (qual a graça, aliás, das Bandeiras amadas ou odiadas dos EUA?) – elas eram intensamente trabalhadas, com uma carga emocional de pintura subjacente a seu aspecto cool e sua imagem final patente e desencantada. Em relação à de Andy Warhol, a leitura de Johns é mais culta e mediada, de certa maneira, associa Duchamp a Wittgenstein: o sentido é o uso. Ainda assim, arte permanece um fazer diferenciado. As Bandeiras e os Targets estão repletos de camadas e camadas de tinta, papéis, jornais, enfim, resíduos significativos de momentos existenciais.

Andy Warhol, por sua vez, trata a relação entre arte e sociedade no regime do equívoco incurável, tensionando ao limite o conceito de autoria. A Factory era uma alusão mordaz ao antigo ateliê, ao sagrado estúdio do artista. Daí a bem-humorada progressão de Warhol, um flagrante manobra duchampiana com o sentido ético trocado: quando pobre, fazia; com um pouco mais de dinheiro pensava e mandava fazer; uma vez rico, outros pensavam e faziam e ele só assinava. Duchamp nunca poderia se reconhecer eticamente nos artistas Pop. Ao contrário deles, era um asceta, inimigo ferrenho da repetição, restrito ao limite mínimo do fazer. Entretanto, quando Warhol pintou a primeira tela com as garrafas de Coca-Cola, ele foi inteligente o bastante para concluir: “o importante é que são trinta e três garrafas iguais”.

A Pop, contudo, se insere ainda no regime da alta modernidade, o frívolo profundo, Warhol, opera na tensão com a grande arte e com a autoria singular. O trabalho, e mesmo suas célebres atitudes blasés, só ganham sentido contra a figura dominante do Autor, o criador adâmico, a gerar um inédito atrito público entre a grande arte e o mundo voraz da comunicação social. Tomemos, digamos, Jeff Koons como emblema do contexto artístico contemporâneo. É uma obra inócua, sem conteúdo crítico frente à instituição da arte. Funciona, de fato, à maneira de uma fábrica de moda, desconhece angústia, desencanto, melancolia, é meio bobo-alegre, literalmente. Fica ali, esperta, entre a arte e o design. No plano imaginário, modela sentimentos, vagas aspirações e desejos conspícuos. Enfim, a arte regrediu à condição de simples matéria simbólica da sociedade de consumo e passivamente o cotidiano da indústria do turismo e do entretenimento. Acho que, no momento, ocorre um deslocamento do eixo da autoria enfática para a arquitetura. Os museus ganharam o protagonismo, a obra de arte virou apenas sua matéria prima. O fazer artesanal, que nunca foi crucial para a arte moderna, se desloca também do abstrato ato poético duchampiano para se reinscrever na cadeia de produção da mercadoria. Os trabalhos de Jeff Koons e Damien Hirst mimetizam a lógica do mercado do capital. Se ironizam alguma coisa, ironizam a logística delirante de Wall Street. Tais artistas desistem, se demitem ou, talvez, riem abertamente do nexo autoral caduco na acepção moderna do termo. Daí a necessidade urgente de reflexão sobre o conceito de arte. O nexos de Obra, consecução de uma vida inteira, não era acessório, acidental, ele coincidia com o processo de formação do sujeito estético moderno. A autoria está inevitavelmente ligada ao problema da subjetividade que se encontra em suspenso depois da chamada “Terceira Revolução Industrial”. Com os

construtivistas, a arte procurava fugir do imaginário subjetivo, compensatório, para se afirmar como Pensamento Social da Forma. Tanto a Espiritualização do Cotidiano da Bauhaus, quanto as transgressões surrealistas e a anti-artedadaista, e ainda o sublime pictórico do Expressionismo Abstrato, pertencem à dimensão moderna e contemporânea da subjetivação pós-iluminista. Duchamp atua nesse contexto, problemática e produtivamente. Warhol dá um passo adiante, muito mais público, na mesma direção. As manobras de Jeff Koons e Damien Hirst me parecem anódinas, não sabem a nada. Não detém fricção crítica. A persona de Warhol exaltava, de modo ambíguo, a frivolidade. Seus filmes, porém, são ultra-experimentais, são inassistíveis. *Empire* (1964) e *Sleep* (1963) assinalam gestos corrosivos e transgressivos, embora sem o heroísmo inaugural do escândalo dadaísta obviamente conflitam com o mundo estabelecido da arte.

Os arquitetos vêm sendo reinvestidos, graças aos novos museus – as catedrais contemporâneas –, de uma aura de autoria que vai se tornando mais dúbia e hesitante para os artistas. Claro, há uma série de artistas que seguem a trabalhar no regime da autoria e da autonomia, dando continuidade e renovando o espírito aberto da modernidade. Poderíamos citar vários, não é o caso aqui nessa conversa. Porém, o mainstream da arte obedece à lógica do design coletivo: ser artista virou, sumariamente, uma profissão dedicada ao decorativismo psicológico ou sociológico. Aliás, o seu avesso também muito em voga, o “denuncismo”, não altera nada em substância. O novo artista é sobretudo um “designer de si mesmo” e assim se constitui em modelo público de comportamento. É evidente que me refiro, acima de tudo, ao contexto da vida rica das sociedades liberais. O “design de si mesmo” virou a modalidade dominante de arte. A questão é: em que medida isso determina, ou não, uma nova e inescapável ordem autoral? Eu acho que deveria se pensar e relacionar isso aos processos em curso de subjetivação e não ficar restrito a uma chave moralista. Outra questão: qual a história da arte viável num momento em que toda ideia de progresso e esclarecimento vacila dentro de um mundo que suspeita de todo e qualquer conceito definido? Mas a renúncia ao pensamento e ao juízo crítico dissolve o problema? É verdade que Duchamp talvez replicasse: “Não tem solução porque não tem problema”. Mas, a seu tempo, a declaração podia contar ainda com os saudáveis ares paradoxais e conflituosos da ironia romântica. Somente a ojeriza que sofreu por toda espécie de nostalgia talvez me impeça de exclamar: bons tempos!