

Passado e Presente na ARTE MODERNA

Alberto Tassinari

O moderno anda em questão. O que se coloca hoje, no campo das artes plásticas, mas também em outros domínios da vida social, não é somente a luta, que era a um só tempo cega e visionária, do novo para se libertar do velho, mas a pergunta pelo sentido da tradição. Tal interrogação, na verdade, não é nem um pouco estranha à arte moderna, ela é mesmo um dos caminhos que possibilitam a sua compreensão. Desde quando Manet, inaugurando a arte moderna, transfigurou por um olhar urbano o *Concerto Campestre* de Giorgione, até as mais de quarenta telas que Picasso pintou, em 1957, instigado pela visão de *As Meninas* de Velázquez, a arte moderna sempre teve um olho voltado para a tradição. Vasculhou, mesmo, a herança oriental, e também a das sociedades ditas primitivas.

O olhar voltado para o futuro, no entanto, sempre predominou. É porque encarnava visualidades nunca existentes que a arte moderna tinha o poder de resgatar o passado, até mesmo o mais arcaico. O seu pacto com o futuro a tornava um tanto intemporal e capaz de fazer falar, na língua do presente, os signos mais distantes.

Hoje em dia, porém, os dois olhares se equilibram na balança. O poder de antecipação da arte moderna acabou por

construir um caminho aparentemente demolidor de suas próprias premissas: acumulou uma herança. O moderno, hoje, é cada vez mais uma tradição moderna. Por mais paradoxal que isto se revele. A arte moderna se encontra, deste modo, mais amortecida nos seus pressentimentos do futuro; e cada vez mais enredada em seu próprio presente. Além de moderna, ela é agora contemporânea, isto é, presente a seu tempo.¹

Semelhante ao que ocorre na vida das pessoas — ainda que tais paralelismos entre fenômenos individuais e sociais nem sempre sejam adequados — a maturidade da arte moderna não carrega apenas as marcas da passagem do tempo, mas revela o quanto a estruturação progressiva dos acontecimentos faz mudar o próprio sentimento do tempo. A arte moderna hoje tem um passado e isso torna todo passado mais próximo, mais familiar. O presente já não mostra tanta autoridade sobre o antigo. Tornou-se mais reflexivo, mais circunscrito, e menos capaz de amarrar à consciência do instante as outras dimensões do tempo.

A série de Picasso, já antes citada, sobre *As Meninas* é indicativa dessa mudança do sentimento do tempo na arte moderna. Aí, o cubismo não é apenas a desmontagem do espaço em perspectiva, e da duração que lhe correspon-

¹ Empresto esta distinção entre o moderno e o contemporâneo no interior da tradição moderna do texto de Ronaldo Brito, *O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.

dia, num sincretismo de instantes. Torna-se reflexivo, e mede a sua própria presença pela mediação do olhar do outro. Aí, é o encontro de dois olhares, ambos seguros de si mesmos — a tela de Velázquez é talvez a mais completa estruturação reflexiva do espaço barroco —, que está em jogo. O moderno não é mais, assim, devorador do antigo. Presente e passado se põem em pé de igualdade. Pois é apenas levando em conta que o espaço, aparentemente estático, da tela de Velázquez está habitado por um inesgotável jogo de olhares, espelhos e janelas, carregado de diferentes durações, que é possível compreender a multiplicidade dos mapeamentos de Picasso. É como se este captasse, em cada tela, apenas um movimento da complexa organização temporal da tela de Velázquez. O passado se torna, então, também capaz de explicar o presente. Estabelece-se entre ambos uma maior continuidade.

A dimensão tradicional da arte moderna, quer porque ela já possui a sua tradição, quer porque ela se mostra hoje mais apta a compreender o passado da arte, aparece para muitos, no entanto, não como sinal da sua maturidade, mas antes da sua senilidade ou do seu fracasso. Não é permissível, argumenta-se, que uma arte que desejou inventar um novo tempo a cada dia estabeleça agora um presente de maior duração e um diálogo mais estruturado com a arte de ontem. Tal argumento, paradoxalmente é tipicamente moderno, ou antes, modernista. Baseia-se numa visão da arte moderna como um grande varal de novidades sucessivas, esquecendo-se de que ela foi capaz de gestar a sua própria temporalidade. O próximo passo do argumento consiste, então, em colocar no lugar, hoje problemático do novo — e dado que se rejeita o presente da arte moderna — o tradicional.

Entre a tradição e o tradicionalismo vai, no entanto, uma grande distância. O tradicionalismo é apenas o aspecto estetizado da tradição, uma grande coleção de seus tiques e manias. Conserva do antigo apenas os seus aspectos mais exteriores. É incapaz de compreender o passado, no qual parece tão mergulhado, na sua recusa em pensar o presente. E cedo ainda para avaliar se há um *revival* à vista — no que este tem de histórico em seu desgosto com o presente — na arte dos anos mais recentes; é bem possível que não. Seria uma absurda mistura de cinismo com ingenuidade, ainda

que exequível, tentar transfigurar os "concertos urbanos", de hoje, pelos olhares bucólicos de outrora. Contraposto à dimensão histórica da arte moderna, o que parece vir ganhando força é um outro tipo de pensamento. Não pretende, tanto, reviver o passado, mas devolver a cada coisa o seu "verdadeiro" lugar. Fala-se, neste sentido, numa volta da pintura, assim como numa volta do liberalismo econômico. Mas o que, de fato, podem significar tais coisas?

É estranho que um meio de expressão plástica tão imemorial quanto a pintura, que nunca conheceu praticamente inter-



'Las Meninas'. de Velasquez...

rupções, precise advogar a sua volta. Volta de que pintura? Do gênero com todas as suas espécies, de Lascaux, passando por Frá Angelico, até Andy Warhol? A estratégia dessa volta parece ter um sentido bastante claro. É preciso voltar ao quadro, esquecer toda a radical Problematização do lugar físico e social da arte durante as últimas décadas. É preciso, enfim, levar a arte de volta ao seu lugar. Dar uma nova chance à "mão invisível" do pintor. Como se algum dia, depois que a pintura abandonou os castelos, na virada do século XVIII para o XIX e abarrotou as paredes dos mu-

seus, o lugar da arte tenha deixado de ser problemático. Exposta a obra à visitação pública, tornou-se mais difícil desligar-se da presença do espaço social circunstante e penetrar solitariamente, moldura adentro, os espaços fugidios da representação. Não é de estranhar que o público tenha se espantado com o aspecto superficial, e tão pouco instigador de devaneios, da pintura de Manet. Ele pintava o próprio público. E dava início a esse permanente desajuste — que marca até hoje a história da arte moderna — entre o público e a arte, entre o artista e o mundo.



... e a interpretação da mesma tela por Picasso.

Esse conflito, quase letal para as artes plásticas, foi admiravelmente captado por Walter Benjamin, em 1936, no seu célebre ensaio *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Mas, ao contrário do que Benjamin temia, esse "inconveniente muito sério" quanto "ao papel social da pintura", dado que "é contrário à própria essência da pintura poder se oferecer a uma recepção coletiva", não trabalhou contra a existência das artes plásticas no mundo moderno. É verdade que seu "papel social" nunca mais se estabilizou. Os artistas conseguiram, no entanto, incorporar o "inconve-

niente" na dinâmica de seus trabalhos. Diante do olhar ubíquo das massas, os artistas desencadearam um longo processo de transfiguração não apenas no espaço da representação plástica mas também no espaço, físico e social, da apresentação das obras. O próprio Benjamin já aponta para este fato quando analisa o dadaísmo. "Diante de um quadro de Arp", diz, "é impossível se ter, como diante de um quadro de Derain. . . o tempo necessário para se recolher e julgar".

O recolhimento, para Benjamin, é o que caracteriza a atitude do espectador solitário. Este só pode fruir a obra se emprestar, à superfície da tela, a densidade e as profundidades do espaço, pessoal e incommunicável, da sua imaginação. A obra, assim, é o lugar onde o artista empresta seu olhar ao olhar de um outro homem. Uma espécie de contrato de indivíduo a indivíduo; moldura silenciosa entre dois mundos privados. O que a obra de Arp propõe é um outro contrato. Ele não empresta mais o seu olhar ao outro. Procura, antes, ser o catalisador de um novo tipo de olhar, o olhar público. A obra não é mais uma relação de indivíduo a indivíduo, mas o próprio espelho do público. Mais uma vez, como em Manet, o público se estranhará. O que, para Benjamin, é perfeitamente compreensível. Se a linguagem da arte moderniza-se, o mesmo não ocorre com a sua forma básica de apresentar-se. Ela ainda vem ao mundo como única, e diante deste fato a tendência do espectador é recortar do ambiente, físico e social, a sua individualidade. O que se passa, para Benjamin, é que os dadaístas fariam cinema com os meios inadequados. Propõem um novo contrato, mas não podem impedir que o público ainda se guie pelo antigo.

Que futuro poderiam ter as artes plásticas diante de tal dilema? Benjamin parece ser tão pessimista a seu respeito quanto é otimista em relação ao futuro das artes de reprodução, em particular o cinema. Este, para Benjamin, não se defronta com o complicado contraponto entre público e privado das artes plásticas na modernidade. O cinema para Benjamin, é público desde o início. E teria, no mínimo, duas funções sociais a cumprir. Liquidar com as categorias estéticas tradicionais e, por seu caráter público, contrapor à estetização crescente da vida política — Benjamin escreve sob o im-

pacto das cerimônias fascistas — a politização da arte.

As coisas, no entanto, andaram por outro caminho. Não somente o cinema, hoje, projeta nas salas das cinematecas a tradição dos seus filmes de arte, como também a televisão veio mostrar qual concepção da vida pública ela é capaz de servir. Ainda que esta não seja — é discutível — a sua vocação. Com a televisão não é nem mesmo preciso sair de casa para se unir ao público. O público, agora, habita o privado. Se, antes da modernidade, o indivíduo encontrava sua identidade nas cerimônias sociais estipuladas para os contratos de pessoa a pessoa, o que mergulhava a relação com o mundo exterior numa atmosfera de recatamento, de proximidade à distância — a qual, na cerimônia da pintura, Benjamin denominou a "aura" da obra de arte —, agora a individuação do eu, basta olhar a tevê, se faz em um universo de *marcas*. Se a aura era a "única aparição de uma realidade longínqua por mais próxima que ela possa estar", a marca é a ubíqua aparição de uma realidade por mais singular que ela se mostre.

A arte moderna, neste novo contexto, permanece fiel à sua tradição, cada vez mais social nos seus procedimentos mas isolada do grande público, ou, atualizando a idéia de Benjamin, a fazer tevê com os meios inadequados. Esse paradoxo, no entanto, é o seu motor. Agarada à tradição de presença da obra, e cada vez mais montando seus significados nos aspectos contextuais e pragmáticos da linguagem, a arte moderna mantém viva a possibilidade de práticas sociais onde o eu problematiza a sua identidade sem abrir mão da singularidade de sua história. Estas práticas não são, entretanto, nem poderiam sê-lo, privilégio da arte moderna, mas mostram quanto a tradição moderna acertou em permanecer fiel à tradição de presença comum a toda a história das artes plásticas. Na arte contemporânea ainda é possível experimentar, por um processo cheio de obstáculos é verdade, e não raro de fracassos, a comunicação com o outro sem a exigência de reportar-se, previamente, a uma coleção de adereços. Estes últimos, é um fato, também tornam os indivíduos semelhantes. Desde as roupas aberrantes dos românticos até o cabelo moicano dos *punks*, a marca sempre agrupou uma coleção de indivíduos, e foi eficaz em afirmar novas maneiras de convivência social. Procedimento, no entanto, que só

encontra sentido pela absoluta exclusão do outro.

A arte moderna, por sua vez, não está imune à ubiqüidade da marca, e ao sistema de indexação que lhe corresponde. Perguntado sobre uma retrospectiva que organizaram de sua obra, Picasso respondeu que tudo aquilo era, "em resumo, o inventário de alguém com o mesmo nome que o meu". É que a indústria cultural e a arte moderna se encontram de tal modo entrelaçadas que o artista não tem mais controle, por mais estratégias que ele desenvolva, do sentido que darão à sua obra. O agigantamento da "indústria cultural da arte" é hoje tão significativo que até mesmo as tendências da arte parecem estar se deslocando da ação dos artistas para as mãos das instituições. Fala-se mesmo em morte da arte moderna — no lugar do tema moderno da morte da arte — porque os últimos desenvolvimentos da arte contemporânea não se adaptam tão bem às paredes que os esperavam.

Os museus dedicados à arte moderna e as grandes mostras periódicas desempenharam um papel fundamental sempre contraditório, mas indispensável, na divulgação da arte moderna. Hoje, tudo leva a crer, eles desejam do público o "retorno do investimento". Pois, contrariamente à tradição de presença e alargamento de horizontes físicos e sociais da arte moderna, é defendida por muitos a volta da arte às *marcas* passadas. Pouco importa se de um passado recente ou distante. Importa mais que tudo conflua para o sistema de indexação e datação hoje montado em torno da arte. A arte se tornaria, assim, não mais um lugar de reflexão do presente, mas, uma estranha mistura de cultura de massa e tradicionalismo, um espaço de reprecipitação de índices do passado.

A estratégia da arte moderna contra a possível articulação atual de um "*revival* de massas" seria sua maior capacidade de reinterpretar as aspirações da tradição que ela mesma, por um tempo, parecia ter sepultado. O jogo está apenas começando. Mas Picasso, por enquanto, continua a ter razão.

Alberto Tassinari é mestrando em Filosofia na USP, professor de Estética e História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da FEBASP (Belas Artes).

**Novos Estudos Cebrap, São Paulo,
v. 2,4, p. 51-54, abril 84**