

TRADUÇÃO DE UM EXCERTO DO ENSAIO “A SEXTA COLUNA”, DO AUTOR RUSSO MAXIM KANTOR

Maria Helena Guimarães Ustimenko
CICE – ISCAP
Portugal
hcosta@iscap.ipp.pt

Breve nota introdutória

Maxim Kantor, pintor e escritor russo contemporâneo, nasceu em 1957. Após terminar os seus estudos no Instituto de Poligrafia de Moscovo em 1980, abre, de imediato, um estúdio. De 1983 a 1987, Maxim Kantor participa e organiza inúmeras exposições de pintores independentes. Em 1993, publica uma pequena colectânea de contos, não tendo desde essa altura parado de pintar, de escrever e de participar em exposições na Rússia e no estrangeiro. Em 2007, escreve e encena a sua primeira peça de teatro e, em 2008, oferece-nos uma interessante colectânea de ensaios, *Медленные челюсти демократии* (*As lentas mandíbulas da democracia*)¹. Maxim Kantor granjeia já grande popularidade internacional enquanto artista plástico. As suas obras literárias e ensaísticas, contudo, não receberam, ainda, a merecida atenção, pelo que achamos de interesse apresentar aqui a tradução de um excerto do ensaio *A Sexta Coluna*, uma visão de um escritor liberal russo sobre os movimentos de vanguarda.

A SEXTA COLUNA

A Estratégia da vanguarda

1.

Chegou ao fim o século XX, que mudou a arte do Ocidente até ao ponto de não ser possível reconhecê-la. Se colocarmos lado a lado um quadro de Pieter Brueghel e um quadro de Pit Mondrian, será difícil dizer que ambos pertencem a pincéis de um europeu. Brueghel desenhava pessoas, estudava o mundo com atenção e Mondrian representava quadrados:

¹ KANTOR, Maxim (2008), *Медленные челюсти демократии*. Москва: АСТ -Фстрель.

entre as suas obras não há nada de comum. Absolutamente nada. Além deste facto, há a referir que ambos os mestres pertencem a uma e mesma cultura europeia, a uma e mesma civilização cristã e até a uma e mesma nação. Claro que o tempo muda muita coisa, entre as quais as tradições de representação, mas não até este ponto!

Desde a criação dos monumentos fúnebres da Idade Média até à criação das esculturas de Rodin passaram-se mil anos, mas estas obras podem ser identificadas como aparentadas, pois nelas há uma conceção comum da razão pela qual a arte existe. Nesses dez séculos, muitas vezes os gostos e os estilos se alteraram: entre os mestres das sepulturas fúnebres e Rodin estão Michelangelo e Donatello, Bernini e Canova e, apesar disso, o número de traços comuns que encontramos tanto em Rodin, como no mestre da Idade Média não são, assim, tão poucos. Trata-se de uma tradição ininterrupta da plástica europeia, que foi variando, mas que sempre se reconhece. Contudo, ninguém diz que as obras de Rodin, pelo menos em alguma coisa, fazem lembrar as criações de Frank Stella, estranhas pela forma de esculpir, em nada similares à plástica europeia e, contudo, apenas cinquenta anos separam estes dois artistas. E isso oferece motivos indubitáveis para dizer que o século XX logrou algo incomum em relação à cultura europeia, algo de fundamentalmente diferente de tudo o que com ela acontecera antes.

O século XX criou formas de expressão nunca vistas até hoje ou, então, ressuscitou formas antigas e esquecidas. Ele destruiu as conceções habituais relativamente ao quadro, à obra musical, ao livro. Mudou-se o aspeto dos museus, mudou-se a forma de comunicação do espectador com a obra e, de facto, qualquer coisa pode ser uma obra: desde um tijolo até a uma bofetada. Mudou-se o próprio tipo do artista, do mesmo modo que o consumidor da sua criação. Provavelmente, terão mudado, também, os objetivos da arte, já que é impossível que atos fundamentalmente diferentes persigam o mesmo objetivo.

É habitual considerar-se que o progresso exigiu dos criadores do século XX que destruíssem os tabus culturais e que encontrassem novas formas de expressão, de modo a corresponder às mudanças qualitativas da vida. E a sociedade reconhece corretamente o novo pela força com a qual os mestres cortam a ligação com a tradição. Esta rutura em direção ao novo recebeu a designação de “vanguarda”.

É simples reconhecer um vanguardista, mesmo que o espectador não seja especialmente experimentado. Digamos que a ninguém levanta dúvidas o facto de que Paul

Klee representa o século XX e é um vanguardista, e que Gilbert Keith Chesterton não representa nem o é. O caso não está nas datas: Chesterton morreu em 1936 e Klee em 1940. Também não se encontra no intelecto: Chesterton era muito mais inteligente e culto do que Klee, embora este fosse tido por craque entre os colegas. E também não está na produtividade: Chesterton criou incomensuravelmente mais em termos puramente quantitativos. O caso reside na forma particular de pensamento, de que Chesterton se ria e de que Klee era um portador.

Da mesma forma se pode comparar Thomas Mann e Max Ernst, Bulgakov e Khlebnikov, Chagall e Marcel Duchamp. Estas pessoas trabalharam ao mesmo tempo, nos mesmos países, provavelmente passavam pelas mesmas ruas, mas entre elas nada há de comum. E se algumas delas são designadas vanguardistas, já outras não são dignas dessa designação, apesar de todos os seus feitos. Mann, Bulgakov e Chagall criaram incomensuravelmente mais, mas todos percebem que não são eles quem representa o século XX de pleno direito. É claro que não há uma qualidade especial que ligue Klee, Duchamp, Khlebnikov, Ernst, que, aliás, Thomas Mann também não tem. Eles são o que se chama portadores do espírito da época e a época pagou-lhes com reconhecimento e gratidão.

Se hoje Chesterton pudesse dar uma espreitadela à arte contemporânea, ele muito provavelmente temeria chamar os autores de bêbedos (como ele o fez um dia no “Flying Inn”); pelo contrário, a ele é que o embebedavam, caso não se comportasse de forma irreverente. É difícil imaginar alguém que publicamente manifestasse antipatia pela vanguarda: antes de mais, uma tal pessoa ficaria assinalada pela sua ignorância. E pior ainda, essa pessoa colocar-se-ia fora da sociedade, na medida em a sociedade tomou a vanguarda como expressão do seu movimento gradual para o progresso, para a civilização desenvolvida. E se alguns não entendem as obras vanguardistas (para outros, até agora, estas obras, ao que parece, não têm qualquer sentido), então é necessário reconhecer que estas pessoas se encontram numa situação de absoluta minoria. A tais pessoas é recomendada a leitura de literatura especializada, funcionando na sociedade hodierna institutos e escolas que explicam o novo estilo de pensamento.

O mais provável seria Chesterton ficar chocado, ao ver que a tradição plástica do Renascimento já não é necessária no século XX; o espírito livre ligou-se à nova forma, tendo considerado a antiga sem valor utilitário. A liberdade, hoje, revela-se tão distinta que nos

obriga a supor que, antigamente, as pessoas usavam uma outra liberdade, desconhecendo mesmo, por completo, o tipo atual. Hoje, manifesta-se as emoções de uma forma muito mais espontânea, clara, ousada e foi essa força, precisamente, que a vanguarda deu à arte.

Ao longo de muitos séculos, as pessoas dedicavam-se ao desenho e à criação artística, em função do hábito ancestral de manifestar as emoções, através do desenho e da narrativa; contudo, um belo dia, à sua atividade foi acrescentada uma componente algo surpreendente, um acréscimo que transformou a vida. Mudaram-se as casas e as cidades, os rostos e os discursos, a plástica dos movimentos e a forma de pensar. Este como que insignificante acréscimo mostrou, contudo, ter um poderoso efeito! Dizem que as tribos que não conhecem o sal ficam completamente deliciadas com este pó branco, que se acrescenta à comida, deixando de poder imaginar a vida sem o sal. Assim, à arte acrescentou-se uma pitada do pó mágico do vanguardismo e as pessoas já não são capazes de renunciar a esse acréscimo.

Por outro lado, é muito difícil determinar qual a constituição deste pó: ao contrário do que acontece com os nossos conhecimentos sobre o sal, praticamente não existe nenhuma ideia sobre a natureza do vanguardismo. Pareceria que o mais simples seria separar do organismo complexo da arte o elemento “vanguardista”, analisando-o separadamente como elemento tabela química da arte. E, contudo, a constituição e a fórmula química da vanguarda colocam os investigadores perante um beco sem saída.

Digamos que, na arte, existe uma componente ligada ao ofício. Evidentemente que o ofício é individual e cada artista domina-o à sua maneira, embora nós tenhamos o direito de considerar o ofício separadamente da arte no seu todo, nem que mais não seja no tocante a um atributo, nomeadamente se o mestre domina, ou não, o ofício em causa. Analisemos primeiramente o aspeto técnico do ofício, nomeadamente o trabalho. Os artistas da Idade Média, da Renascença, do Barroco eram excelentes artífices: as suas telas eram bem aparelhadas, as tábuas cuidadosamente cobertas com polimento, as tintas eram meticulosamente preparadas. Até à época de Picasso era impossível imaginar-se um artista que não estivesse preparado para o ofício. Hoje em dia, todavia, graças à mudança de critérios da arte, o ofício (no sentido anterior) dir-se-ia que já não é tão necessário. Será que é preciso muita capacidade e trabalho para pintar um quadrado ou montar um urinol produzido com recurso a métodos fabris? Isto pode ser um salpico de emoções, um voo do

espírito, mas esta ação não tem nenhuma relação com o trabalho. Nos anos oitenta, os grupos vanguardistas (na altura já se chamava “segunda vanguarda”) iam para o meio da natureza, escreviam nas árvores dísticos ridículos e deixavam-se fotografar ao lado dos mesmos. Será que isto era, de facto, trabalho no sentido trivial de processo laboral? O trabalho é algo profundamente desprezado pela vanguarda. Os contemporâneos recordam-se da preguiça incrível de Duchamp, que acabou por nunca terminar aquela que foi praticamente a sua única obra “O Grande Vidro”, tendo trabalhado nela (uma vez por outra) durante oito anos. André Breton era conhecido como um preguiçoso programático, tendo inventado teorias sobre a forma de evitar o trabalho: casar-se com uma mulher rica, ganhar a lotaria, etc. O trabalho é algo que se relaciona com as massas comuns, com os jornaleiros da civilização, com os *Freier*², como diria um ex-presidiário soviético. A vanguarda não quer trabalhar segundo as leis do velho mundo, daquele mundo, contra o qual ela prepara uma revolta. É evidente que o conhecimento da produção e a capacidade tradicional de lidar com o material não entra na composição da fórmula vanguardista. A vanguarda opera facilmente com qualquer material e não necessita de conhecimentos especiais.

O ofício, no sentido lato do termo, aquilo a que os gregos chamavam “tekhné” inclui, também, em si a capacidade do artista, as suas experiências, os seus talentos. Há artistas especialmente dotados de talento para o desenho, ou aqueles que se desenvolveram como coloristas. Há artistas que dominam a composição de forma virtuosa e assim por diante. Nós, por exemplo, conhecemos ícones expressivos, que não foram particularmente bem desenhados. O mestre não sentia a linha, mas conseguia atingir expressividade por outros métodos. A capacidade de desenhar varia desde as imagens rupestres até aos vasos decorados a vermelho da Antiguidade, até à Escola de Bolonha e daí por diante até Picasso, mas trata-se sempre de uma certa capacidade similar, sendo que podemos analisar a componente do desenho separadamente da componente da cor ou da composição. É evidente que, neste campo, a vanguarda não acrescentou nada de novo à arte anteriormente existente. Nenhum dos mestres do vanguardismo dominou a arte da linha como Leonardo, nenhum dos pioneiros do novo sentiu a cor melhor que Matisse, nem compôs com mais qualidade do que Michelangelo. Poder-se-á até dizer que, de certo modo, os mestres da

² NdT: “Freier”, designação alemã para homem livre, utilizada no yiddish.

vanguarda utilizaram o ofício da tradição dos séculos passados. Se tinham de desenhar, então eles recorriam precisamente à linha, como o fizeram os artistas que os precederam. Em nome da justiça, há que reconhecer que eles não eram lá grandes desenhadores, mas, provavelmente, o elemento do desenho para a vanguarda já não é particularmente indispensável. Quando o espectador vê os esboços toscos de Joseph Beuys não lhe passa sequer pela cabeça comparar esses desenhos com os desenhos de Leonardo e, com base na comparação, declarar que Beuys é um artista de terceira categoria. Joseph Beuys desenha bem pior que Leonardo, não conseguindo expressar seja o que for através da linha, contudo, muito provavelmente, ele expressa através do todo que é a sua atividade qualquer coisa de outro quando comparado com Leonardo, sendo o ofício do desenho algo que não lhe é assim tão necessário. É possível que na sua atividade esteja presente uma tal quantidade de pó mágico do vanguardismo que, pura e simplesmente, não havia lugar que chegasse para a componente do desenho.

Também podemos destacar, na arte, o elemento da fantasia, criando os artistas tais coisas, que perturbam a nossa fantasia pela sua invulgaridade, independentemente da forma como a obra foi executada. O artista, ocasionalmente, inventa também construções que transfiguram o mundo, desvelando conteúdos até aí invisíveis. E também aqui, temos de reconhecer que os mestres contemporâneos não possuem uma tal fantasia sem precedentes como a tinham Bosch, Dante ou Leonardo. As instalações de Beuys desvelam-nos a fantasia invulgar do mestre, mas dificilmente é justificável dizer-se que Beuys pensou a estrutura mais complexa do mundo, quando Dante inventou tantas máquinas virtuosas e Leonardo criou tantas criaturas fantásticas quanto Bosch. A sua fantasia é, provavelmente, de uma outra qualidade, podendo presumir-se que, na atividade de Beuys, está presente tanto material novo de “vanguarda” que a qualidade da fantasia sofreu alterações. Os quadradinhos de Malevitch e Mondrian sem dúvida que possuem a característica da invulgaridade, contudo não no mesmo grau que os “Caprichos” de Goya. Com certeza será correto dizer que o pó mágico da “vanguarda” converteu a própria fantasia noutra qualidade.

Também, na arte, existe um elemento didático: as obras de arte possuem a capacidade de inculcar, de estabelecer a fé, de unir *оы* conhecimentos. Digamos que o espectador de um ícone do período de Trecento e o visitante de catedrais adquire uma conceção da hierarquia espiritual do cristianismo, do conteúdo dos livros da Sagrada Escritura e pode vir

a acreditar em Deus. E, também neste ponto, será difícil afirmar que a arte de vanguarda possui a capacidade de falar sobre o mundo e de explicar o mundo num grau superior, digamos, ao dos frescos de Michelangelo ou ao da iconografia. Não há dúvida alguma de que Martin Lewis ao atravessar faixas na tela, em certa medida, dá um testemunho do seu tempo, mas dificilmente a sua história é tão completa quanto as séries de águas-fortes de Goya, através das quais é possível reconstruir as guerras napoleônicas em Espanha. Claro que também as telas de Klee ou o urinol de Duchamp produzem alguma ação didática, só que é uma didática de uma outra qualidade, não comparável à didática de Giovanni Bellini ou Vincent van Gogh. É fácil de descobrir a diferença: nós sabemos o que exatamente nos inspira van Gogh e em que é que nos faz crer Bellini, mas o que nos quer inculcar Duchamp não é totalmente compreensível. Claro (e é normal dizer-se isso) que a leitura de uma obra de arte é sempre variável e passível de várias interpretações, diferenciando-se a arte da palavra de ordem política. E, em todo o caso, a ninguém passa pela cabeça que a “Liberdade nas Barricadas” de Delacroix é uma justificação das tropas que abriram fogo contra o povo; a imagem da Madona leva-nos a diferentes pensamentos, exceto à justificação do sadismo. Por outras palavras, a complexidade da imagem artística não permite interpretações, que essa imagem desdiz. Já sobre o urinol de Duchamp se pode dizer o que nos aprouver e nisso reside uma das particularidades indubitáveis da obra de vanguarda. Existem dezenas de interpretações do “Quadrado Negro”, não existindo nada de definido a não ser um quadrado. Provavelmente, cumpre aqui dizer que a atividade de Duchamp e Malevitch contém uma tal quantidade do elemento mágico de “vanguarda” que até a própria didática parece reformulada, tendo perdido as linhas mestras. Contudo, apesar desta didática algo indeterminada, não se pode negar a energia evidente que sai das obras vanguardistas. É possível que seja exatamente esta energia, não susceptível de ser definida, a característica mágica do vanguardismo. Uma energia intangível e de difícil definição exerce sobre o espectador uma tensão, excita-o e perturba os seus sentidos.

Entre outras coisas, há a distinguir na arte uma qualidade constitutiva especial, formada pelo ser humano. A história do escultor Pygmalion e da estátua Galatea que ganhou vida expressa de forma muito precisa a missão do artista: ele cria o ser humano à imagem e de acordo com a sua arte. Assim, a arte da Antiguidade obrigava o espectador a relacionar-se com as estátuas, tornando-se mais bonito e mais respeitado. As frases ditas na colunata

do Fórum soariam diferentemente caso fossem ditas na casa de campo. Tente dizer na varanda da casa de campo: “Roma é banhada não a ouro mas a ferro” e o vosso interlocutor pensará que se está a referir às ações das minas. A arte da Renascença também exigia, como interlocutor, um determinado tipo de espectador: ela instigava a educação, alargava as capacidades, desenvolvia o intelecto. Até um dado nível, podemos julgar a arte com base no tipo de personalidade, formada por ela. É preciso dizer que o tipo de pessoa formada com base na comunicação com obras vanguardistas não é reputado por nada em particular. Ela não é brilhante no tocante a conhecimentos e não a atrai a beleza do ato. Pelo contrário, o ser humano da época vanguardista surpreende pela bizarra combinação de semi-conhecimentos e semi-capacidades. O espírito particular da boémia, do tipo de vida, em que os companheiros de copos parecem ser grandes poetas e artistas, a ponto de se ficar assombrado como a uma mesa se reuniram tantos talentos, produziu uma miríade de personagens para-criadoras, sedutoras e famosas, mas que, decididamente, não deram provas de nada. Carateres estéreis, mas brilhantes, compõem o colorido da época. Peggy Guggenheim, galerista e colecionadora, uma mulher comum, considerada sábia graças à sua fortuna, e Marcel Duchamp, iniciador de uma multiplicidade de ações, uma pessoa, na sua essência, presunçosa, nada tendo feito na vida, eram personagens daqueles anos. Tal como nos nossos dias, quando se pode dizer com firmeza de alguém que é um génio vanguardista, embora não seja obrigatório saber o que, de facto, ele fez, também no momento da génese do movimento se valorizou não a atividade propriamente dita, mas a excitação por ela produzida. Os portadores de semi-conhecimentos e de semi-capacidades tornaram-se mais importantes, enquanto portadores de uma especialização estreita, mais importantes exatamente porque personificaram o esfumar das fronteiras do género e a não obrigatoriedade factual da criação. O símbolo da vanguarda russa foi o poeta Khlebnikov, que não terminou praticamente nenhuma coisa, e o seu famoso “etcetera”, com que ele terminava a leitura de um excerto. Burlyuk, tendo misturado uma plêiade de géneros, mas não se tendo distinguido em nenhum, tornou-se no guia dos futuristas. Mas (e isto é importante para que se entenda a vanguarda) a própria degradação dos géneros tornou-se por si só num género, a ausência de qualquer profissão, numa profissão e a negação do ofício, num ofício especial.

Tudo isto junto desenvolveu, no vanguardista, uma capacidade capital: a capacidade de se empolgar sem motivo. É possível talvez dizer-se que a vanguarda tocou em tais cordas da natureza humana que, até ela, fora impossível a qualquer dos reconhecidos mestres europeus tocar. Não apenas tocar, não obrigar a ter compaixão, não dar motivo para meditar, mas, precisamente, excitar sem razão, levar a um estado de êxtase sem motivo. Não raro, acontece uma jovem ter de ver os contempladores de cubos e faixas nos museus de arte moderna a entrar em estado de transe hipnótico. Os espectadores indubitavelmente dominados pelas emoções não conseguem sequer explicar o que de facto os levou àquele estado de vibração. Irão afirmar (não sem a ajuda de tutores e os conselhos de literatura especial) que sentem um entusiasmo inaudito ao ver como um mestre se tornou livre, passando faixas ou criando montes de cubos. Os espectadores sentem uma agitação tão grande quanto, por exemplo, a produzida pela literatura instrutiva que a avó lhes lia na infância. É claro que o montão de cubos não pode ser comparado com a avó – nem pela força do amor, nem pelo calor humano, nem pelo desejo de ensinar. E, no fundo, nada de pessoal – de ser humano para ser humano – pode um monte de cubos comunicar: por exemplo, é impossível por via da estética de vanguarda explicar-se a si próprio no amor para com a avó. E, contudo, apesar da diferença flagrante com a mensagem pessoal, a mensagem de vanguarda precipita o espectador numa agitação incontrolável. É difícil explicar este efeito de uma forma lógica. Estamos perante um fenómeno social, um tipo de nova religião, que ressuscita a antiga adoração pelas árvores e pelos líquenes. É neste estado causado sem razão que reside a especificidade do ser humano, formado pela vanguarda.

Esta especificidade do ser humano vanguardista está na base do feito mais importante da vanguarda. Na arte, além dos elementos acima enumerados – ofício, fantasia, didática – está presente também uma componente, que pode ser definida como “capacidade de criação de um *socium*”³. Por exemplo, num parque, um animador junta à sua volta um pequeno grupo de curiosos, embora ele não possua qualquer ofício, as suas ações se mostrem privadas de qualquer didática e não seja brilhante em termos de fantasia. A arte possui a capacidade de organizar o mundo e o fenómeno de Galatea de se espalhar por toda a sociedade. Qualquer obra, mais tarde ou mais cedo, cria o círculo dos seus próprios

³ NdT: Itálico do tradutor.

espectadores e, em termos mais alargados, mais tarde ou mais cedo, a arte forma a sociedade no seu todo. O círculo mais restrito dos admiradores do talento do artista é um protótipo do *socium*, criado pela arte. Embora o círculo de amantes de Botticelli não coincida totalmente com o círculo de amantes de Michelangelo, juntos eles constituem um círculo de amantes da arte inventada na Renascença, em conjunto com os amantes da poesia, do teatro, da filosofia e da arquitetura daqueles tempos, criando uma comunidade de pessoas que utilizam os mesmos códigos sociais. Acontece que a arte toma a seu cargo, no sentido literal do termo, a função construtiva no *socium*: assim foi em Florença, no século quinze, assim foi e no princípio do século XX na Europa. A conjugação de programas políticos, de projetos artísticos, de princípios de comportamento social deu origem a uma tal atividade, que não é possível designar apenas por arte. O mais provável é que o desenho de um vanguardista não seja exatamente um desenho, a fantasia não seja lá muito interessante e a didática não seja uma didática plenamente convincente, já que tudo junto (didática, fantasia e ofício) se encontra direcionado no sentido da criação de um mundo novo, de uma sociedade nova, na qual os antigos critérios de fantasia e de ofício não servem. O desenho de Beuys, não possuindo grande valor do ponto de vista do ofício do desenho, e a fantasia de Malevitch, que se rende perante a fantasia de Leonardo, aparentemente, adquirem outras qualidades no mundo, formado pela vanguarda. Palavras de ordem para deitar fogo aos museus e atirar as autoridades culturais pela borda fora do “navio da modernidade”, slogans que soavam com frequência da boca dos vanguardistas, são ainda importantes, porque, no novo mundo, os critérios de qualidade e os museus serão completamente diferentes. Eu encontrei, muitas vezes, amantes da arte, que conhecem perfeitamente os desenhos de Beuys e que os consideram obras-primas do desenho, que nunca viram os desenhos de Leonardo. Isto acontece exatamente porque a arte de vanguarda criou a sua própria sociedade, cegou o *socium* com os seus parâmetros e padrões e, a partir de agora, julgamos a vanguarda dentro dessa sociedade.

Aqueles tempos únicos, quando o artista é não só formador, mas também decorador do mundo, não só glorificador de triunfos, mas também criador, no sentido literal da palavra, da sociedade, são tempos que impõem ao artista muitas e grandes responsabilidades. A época, em que a arte se une com a vida, literalmente (como o queria, por exemplo Mayakovski: “As ruas são os nossos pincéis, as praças, as nossas paletas”) dá á luz um tipo

particular de criadores. Estas pessoas não se ocupam com a arte comum, isto é, enquanto parte autónoma da atividade humana, elas têm, sim, uma relação com toda a vida de uma só vez formando-a no seu todo. A sua atividade já não pode designar-se apenas por arte, mas merece uma designação especial. Essa palavra especial é “vanguarda”.

É necessário reconhecer que a arte de vanguarda tem capacidade de formação de um *socium* num grau muito elevado. Camilla Gray, no seu livro “A experiência russa”, comparava a época da vanguarda com a Idade Média, pela intensidade participativa do artista na vida social. Os construtores da vida, eis o que, sem tirar nem pôr, são os vanguardistas. Nisso reside a sua força e pela energia posta na construção, muita coisa lhes é perdoada – o desenho descuidado, a fantasia primitiva, a didática confusa. Não aprender, não desenhar, não criar, mas, sim, construir, apresentar-se como exemplo de uma construção sem limites, eis a missão da vanguarda.

Agora, um novo entendimento de liberdade – a saber, liberdade de auto-expressão e de construção de um mundo novo – tomou conta das mentes progressistas e, a partir daí, já não era possível pensar e sentir como antigamente. As pessoas, desejosas de serem reconhecidas como avançadas, solidarizam-se com a vanguarda. Quando a um deputado democrata dos nossos dias perguntaram qual a arte que mais lhe calava na alma, ele com espanto respondeu: “A vanguardista, claro!” E que outra resposta se poderia esperar dele? O deputado tenciona construir um mundo novo, por isso com que tipo de criatividade vai ele ligar o seu ativismo? Aos Retratos de Fayum? Agora que, no país mais avançado do mundo, na América, a arte de vanguarda suplantou todas as restantes formas de arte, pelo facto de o vanguardismo ser imanente à democracia, não podem restar dúvidas. E, todavia, mesmo neste ponto, à primeira vista incontestável, isto é, no tocante à formação do *socium* democrático, existem algumas ambiguidades.

O *pathos*⁴ da vanguarda – daquela primeira vanguarda, admirada e temida nos primeiros anos do século XX – consistia num programa social perfeitamente definido; contudo, passados cem anos, vemos que esse programa social (e, conseqüentemente, o *socium* formado com base nele) se transformou no seu oposto total.

⁴ NdT: Itálico do tradutor.

Mayakovski disse um dia que duas pessoas haviam conseguido refletir a época revolucionária: ele próprio, no seu poema “150 000 000”, e Tatlin, na “Torre à III Internacional”. Quando em Paris, Mayakovski organizou, segundo as suas próprias palavras, “um exame à arte francesa”, procedeu de forma meticulosa ao seu exame: é mesmo verdade que os inovadores expressam algo de novo? E o que é que eles dizem, de facto, ao mundo? E será que constroem rapidamente? Se a Torre de Tatlin é hoje conhecida como uma obra da arte de vanguarda, então deverão ser muitas as pessoas a conhecer o objetivo dessa construção, ou não? Tratava-se do projeto de um edifício, no qual deveria reunir o governo soviético. Através das suas paredes transparentes, o povo deveria poder observar os seus deputados, sendo a sua atividade programaticamente posta em exposição. Não há necessidade de especificar o quanto o projeto de Tatlin se mostrou desnecessário: caso se lembrem da Torre, é possível encaixar nessa construção qualquer ideia, menos a originária. No que diz respeito ao poema “150 000 000”, então ele caiu totalmente no esquecimento, já que quando se fala sobre a vanguarda este poema nunca é lembrado. Mayakovski trabalhou lado a lado com Lissitzky e Rodtchenko (que ilustravam os seus livros de poemas), com Meyerhold (este levava à cena as suas peças), contudo, hoje, nós parecemos mais inclinados para considerar Rodtchenko, Lissitzky e Meyerhold fora dessa ligação ao conteúdo das obras de Mayakovski. Será que se pode daí concluir que a substância mágica do vanguardismo possui mais força do que o programa declarado, outro *pathos* social do que aquele que foi declarado à data do seu nascimento? Significa isto que a formação do *socium* (a missão e o objetivo principais da vanguarda) passou como que ao lado dos programas declarados pelos próprios vanguardistas? O mais provável é que a força da vanguarda é tal que conquista tudo, inclusive o próprio programa da vanguarda, e que esta força da natureza exerce influência na sociedade mesmo que externa à vontade dos seus portadores.

A vanguarda desenvolveu-se como uma forma de protesto contra a arte dos ricos, como arte da futura sociedade da igualdade, como atividade que negava o comércio e o mercado, que negava a hierarquia de valores, como imagem do socialismo, como atividade de um grupo de solitários, que não tirava proveito próprio do mundo. Passados cem anos, os objetivos foram esquecidos, as declarações foram retiradas e a vanguarda passou a expressar exatamente o oposto daquilo que outrora havia declarado.

A arte vanguardista é, hoje, o mais comercial de todos os tipos de arte, A vanguarda estabeleceu-se firmemente enquanto valor de mercado. A vanguarda instituiu nas suas fileiras uma hierarquia rígida e distribuiu postos e galões entre os seus representantes. As pessoas mais ricas do planeta colecionam produções vanguardistas e os pobres, isto é, aqueles para os quais ao que parecia teria sido criada a vanguarda nada sabem sobre ela. A vanguarda tornou-se num participante ativo do mercado capitalista, enquanto as ideias socialistas são por eles ridicularizadas. É impossível em qualquer vanguardista contemporâneo (digamos, Jaspers Johns ou Jeff Koons) encontrar qualquer réstia de simpatia pelo socialismo.

A vanguarda já não apela ao novo, ela glorifica o presente, de modo que se pode presumir que o objetivo, que se colocou outrora a vanguarda, foi atingido e que a construção do mundo novo terminou. É evidente que esta não é exatamente a construção projetada pelos pioneiros da vanguarda, mas é possível que o objetivo se tenha tornado mais específico em relação a uma aproximação a ela. Nenhum dos inovadores se prepara para mudar o mundo atual para melhor: os preços das produções da arte de vanguarda são altos em todo o lado, a autoridade dos artistas é firme, que mais poderá ser melhor do que isto? Pensavam que lutavam pela igualdade e vem-se a descobrir que foi pela desigualdade, embora, talvez esta não seja a maior diferença. Hoje em dia, o conceito de “vanguarda” já não designa um pequeno grupo de desconhecidos, mas, sim, uma forma de pensamento da maioria. Agora, o radicalismo revela-se não na posição orgulhosa do solitário, mas na intolerância massiva para com os retrógrados, que ficaram para trás no progresso.

Tornou-se mais preciso o próprio conceito de “radicalismo”. Se um artista hoje diz ser um inovador radical, isso não significa de modo algum que ele apoia os pontos de vista do anarco-sindicalismo ou que é membro das “Brigadas Vermelhas”, ou que faz parte do partido comunista. Com um alto grau de probabilidade, pode presumir-se que o participante contemporâneo em exposições vanguardistas, figurante do mercado e expositor em museus é, no tocante às suas convicções, um conservador e um partidário da economia capitalista. Ele nada realiza de radical na sua vida, ele não é enviado para o Afeganistão, ele não distribui panfletos de protesto, ele condena os projetos comunistas e o terrorismo muçulmano. O mais certo é o seu radicalismo se manifestar no facto de ele passar traços pela tela: da esquerda para a direita e não de cima para baixo como faz o seu vizinho. E a sociedade

saúda este tipo de radicalismo. Imaginem só o que aconteceria com a sociedade se todos os que se dizem inovadores radicais fossem de facto radicais. O mundo estremeceria. Contudo, tal não acontece: os radicais de hoje são membros inofensivos da sociedade.

É interessante que o radicalismo artístico é apenas radical até um determinado ponto; por exemplo, não passaria pela cabeça de nenhum radical afirmar que não existe qualquer radicalismo no meio artístico contemporâneo. Se pensarmos bem essa seria uma declaração verdadeiramente radical. Mas não, neste ponto, os criadores, identificados como radicais, manifestam um conservadorismo digno do partido Tory: eles são perseverantes no seu radicalismo.

A vanguarda, hoje, representa a civilização de forma tão representativa como outrora o fez o academismo. Deputados do parlamento e banqueiros, ministros e presidentes são amantes da vanguarda. Milhares de institutos, ministérios e instituições ocupam-se com o processamento de informação relativa à vanguarda, com a sistematização dos conhecimentos, com a formalização do estatuto deste fenómeno. Em qualquer colectânea, as produções da vanguarda têm lugar garantido, não inferior em importância ao Barroco ou à Renascença. É o estilo da época contemporânea, podendo também dizer-se que este é o estilo da democracia, caso a nossa época, em breve, se torne na época do triunfo da democracia. Para ser mais preciso, tal como outrora o Barroco representava a monarquia absoluta ou a Classicismo a época das revoluções burguesas, a vanguarda tem plena autoridade para representar a sociedade democrática desenvolvida. Tal como os estilos que o precederam, a vanguarda é intolerante para com a oposição e não admite qualquer crítica. A civilização atribuiu-lhe um mandato tão importante que tocar hoje na vanguarda é extremamente arriscado, já que podem suspeitar que se é opositor do progresso e que não entendemos a nossa era.

(...)