

arte em fluxo

ORFEU
NEGRO

TRADUÇÃO PEDRO ELÓI DUARTE

Boris Groys

TÍTULO ORIGINAL

In the Flow

AUTOR

Boris Groys

TRADUÇÃO

Pedro Elói Duarte

REVISÃO

Guilherme Pires | oficinaaixaalta.pt

CONCEPÇÃO GRÁFICA

Rui Silva

PAGINAÇÃO

Rita Lynce

IMPRESSÃO

Guide – Artes Gráficas

COPYRIGHT

© 2016 Boris Groys | Publicado por Verso Books

© 2022 Orfeu Negro | Direitos reservados para Portugal

1.ª EDIÇÃO

Lisboa, Setembro 2022

DL 504287/22

ISBN 978-989-9071-49-0

ORFEU NEGRO

Rua Silva Carvalho, n.º 152 – 2.º

1250-257 Lisboa | Portugal

www.orfeunegro.org

ÍNDICE

Introdução: A reologia da arte	7
1. Entrar no fluxo	15
2. Sob o olhar da teoria	31
3. Sobre o activismo da arte	55
4. Tornar-se revolucionário: sobre Kasimir Malevich	77
5. Instalar o comunismo	93
6. Clement Greenberg: um engenheiro da arte	121
7. Sobre o realismo	137
8. O conceptualismo global revisitado	145
9. Modernidade e contemporaneidade: reprodução mecânica vs. reprodução digital	163
10. Google: palavras além da gramática	175
11. WikiLeaks: a revolta dos funcionários, ou a universalidade como conspiração	187
12. Arte na Internet	203
Notas	225





Introdução

A REOLOGIA DA ARTE



Em inícios do século xx, os artistas e escritores de vanguarda deram início a uma campanha contra os museus de arte e, em geral, contra a conservação da arte do passado. Faziam uma pergunta simples: porque é que algumas coisas são privilegiadas, porque é que a sociedade se preocupa com elas, investe dinheiro na sua conservação e restauro, enquanto outras são abandonadas ao poder destrutivo do tempo e ninguém se importa com a sua eventual dissolução e desaparecimento? As respostas tradicionais a esta questão já não eram consideradas satisfatórias. Assim, Marinetti proclamava que as estátuas gregas antigas não são mais belas que um automóvel ou um avião moderno. No entanto, deixamos os automóveis e os aviões perecerem e mantemos as estátuas intactas. Parece que consideramos o passado mais valioso que o presente, mas isto é injusto e até absurdo, pois vivemos no presente e não no passado. Podemos dizer que o nosso próprio valor é inferior ao das pessoas que viveram antes de nós? A polémica vanguardista contra a instituição do museu era movida pelo mesmo impulso igualitário e democrático da política moderna. Afirmava a igualdade das coisas, dos espaços e, ainda mais importante, dos tempos, em analogia com a igualdade do homem.



Ora, a igualdade das coisas e dos tempos pode ser realizada de duas maneiras diferentes: alargando o privilégio do museu a todas as coisas, incluindo as presentes, ou abolindo-o por completo. A prática do *ready-made* de Duchamp foi uma tentativa na primeira direcção. No entanto, esta via não o levou suficientemente longe. O museu democratizado não podia incluir tudo: mesmo que um número limitado de urinóis obtivesse um lugar privilegiado em alguns museus de arte, os seus numerosos irmãos foram deixados nos seus lugares habituais não privilegiados – as casas de banho do mundo inteiro. Portanto, só restava a segunda via. Mas abandonar o privilégio do museu significa entregar todas as coisas, incluindo as obras de arte, ao fluxo do tempo. Surge assim outra questão: poderemos ainda falar de arte se o destino das obras artísticas não é diferente do destino de todas as outras coisas vulgares? Devo enfatizar aqui este ponto. Ao falar da arte a entrar no fluxo do tempo não quero dizer que a arte começou a representar este fluxo – como fazia a arte antiga chinesa. Ao invés, significa que a arte como tal se tornou fluida. Há uma ciência que estuda todos os tipos de fluidos e a fluidez em geral. Chama-se reologia. Aquilo que tento fazer neste livro é a reologia da arte – uma discussão sobre a arte como em fluxo.

A compreensão moderna e contemporânea da arte como fluida parece contradizer a sua finalidade original: resistir ao fluxo do tempo. De facto, no contexto do início da modernidade, a arte funcionava como um substituto secular e materialista para a crença perdida nas ideias eternas e no espírito divino. A contemplação das obras artísticas tomou o lugar da contemplação do ideal platónico ou de Deus.

Por meio da arte, os homens modernos tinham a oportunidade de abandonar, pelo menos por um momento, o fluxo da *vita activa* e dedicar algum tempo à contemplação de imagens que foram contempladas por gerações de homens antes de eles nascerem e que seriam contempladas por futuras gerações depois de morrerem. O museu prometia uma eternidade materialista, garantida não só em termos ontológicos, mas também políticos e económicos. No século xx, esta promessa tornou-se problemática. Convulsões políticas e económicas, guerras e revoluções mostraram que era vazia. A instituição do museu nunca poderia alcançar uma base económica verdadeiramente segura e, portanto, procurou o apoio de uma vontade política estável. O museu, ainda que o desejo de igualdade não tivesse motivado a vanguarda artística a começar a sua luta contra ele, não podia ficar imune ao poder do tempo. O sistema do museu contemporâneo é prova disso. Isto não significa que os museus tenham desaparecido – pelo contrário, o seu número tem crescido em todo o mundo. Ao invés, significa que os próprios museus submergiram no fluxo do tempo. O museu deixou de ser um lugar para uma colecção permanente e tornou-se palco de diferentes projectos de curadoria, visitas guiadas, projecções, leituras, *performances*, etc. Nos dias de hoje, as obras de arte circulam permanentemente de uma exposição para outra, de uma colecção para outra. E isto significa que estão cada vez mais envolvidas no fluxo do tempo. Regressar à contemplação estética da mesma imagem significa não só voltar ao mesmo objecto, mas também regressar ao mesmo contexto de contemplação: em especial na nossa época, tornámo-nos plenamente

conscientes da dependência da obra de arte em relação ao seu contexto. Assim, apesar de tudo o mais que se possa dizer sobre o museu contemporâneo, deixou de ser um lugar de contemplação e meditação. Mas significará isto que, ao abandonar o objectivo da contemplação repetida da mesma imagem, a arte também abandonou o seu projecto de se evadir da prisão do presente? Defenderei que não é isto que se verifica.

De facto, a arte contemporânea escapa ao presente não resistindo ao fluxo do tempo, mas colaborando com este fluxo. Se todas as coisas presentes são transitórias e estão em fluxo, é possível e até necessário prever o seu eventual desaparecimento. A arte moderna e contemporânea pratica precisamente a antevisão e a imitação do futuro em que as coisas agora contemporâneas desaparecerão. Esta imitação do futuro não pode produzir obras de arte. Ao invés, produz eventos artísticos, *performances* e exposições temporárias que demonstram o carácter transitório da ordem presente das coisas e as regras que regem o comportamento social contemporâneo. A imitação do futuro antecipado só pode manifestar-se como um evento e não como uma coisa. Os artistas do Futurismo e do Dadá produziam eventos artísticos que revelavam a decadência e a caducidade do presente. Mas a produção de eventos artísticos é ainda mais característica da arte contemporânea, com a sua cultura da *performance* e da participação. Os eventos artísticos actuais não podem ser conservados e contemplados como as obras de arte tradicionais. No entanto, podem ser documentados, «cobertos», narrados e comentados. A arte

tradicional produzia objectos de arte. A arte contemporânea produz informação sobre eventos artísticos.

Isto torna a arte contemporânea compatível com a Internet – e os capítulos deste livro abordam a relação entre a arte e a Internet. De facto, os arquivos tradicionais funcionavam da seguinte maneira: certos objectos (documentos, obras de arte, etc.) eram retirados do fluxo material, guardados e protegidos. Walter Benjamin descreveu o efeito desta operação como a perda da aura. Ao ser retirado do fluxo material, o objecto tornou-se uma cópia de si mesmo – contemplado além da sua inscrição original no «aqui e agora» do fluxo material. Uma peça de museu é um objecto menos a sua aura «invisível» de originalidade (sendo a originalidade entendida como a posição original do objecto no espaço e no tempo). O arquivamento digital, pelo contrário, ignora o objecto e preserva a aura. O próprio objecto está ausente. O que permanece são os seus metadados – a informação sobre o aqui e agora da sua inscrição original no fluxo material: fotografias, vídeos, testemunhos textuais. O objecto de museu precisou sempre da interpretação que substituiu a sua aura perdida. Os metadados digitais criam uma aura sem objecto. É por isso que a reacção adequada a estes metadados é a reencenação do evento documentado – uma tentativa de preencher o vazio no meio da aura.

É claro que estas duas maneiras de arquivar – arquivamento do objecto sem uma aura e da aura sem um objecto – não são novas. Consideremos dois filósofos famosos da antiguidade grega: Platão e Diógenes. Platão produziu muitos textos que temos de interpretar. Diógenes realizou algumas *performances* filosóficas que podemos reencenar.

Ou consideremos a diferença entre Tomás de Aquino e Francisco de Assis. O primeiro escreveu muitos textos; o outro despiu as roupas e foi nu em busca de Deus. Confrontamo-nos aqui com as *performances* de revolta contra as convenções do presente – as *performances* que se considerava pertencerem à filosofia na Antiguidade, à religião na Idade Média e à arte moderna e contemporânea nos nossos dias. Por um lado, temos textos e imagens; por outro, lendas e rumores. Durante muito tempo, os textos e as imagens foram meios mais fiáveis do que as lendas e os rumores. Hoje, a relação entre eles mudou. Não há bibliotecas e museus que consigam competir com a Internet – e a Internet é precisamente o lugar onde as lendas e os rumores proliferam. Hoje, se quisermos estar actualizados, devemos não pintar um quadro ou escrever um livro, mas reencenar Diógenes: agarrar numa lâmpada à luz do dia e ir em busca do leitor e do espectador.

É claro que muitos artistas contemporâneos ainda produzem obras de arte. Com frequência, produzem-nas usando diferentes tipos de tecnologias digitais. Estas obras ainda podem ser exibidas em museus ou exposições artísticas. Também há sítios de Internet especializados onde podemos ver cópias digitais de obras de arte analógicas ou imagens digitais criadas especificamente para serem mostradas nessas páginas. O sistema de arte tradicional subsiste e a produção de obras de arte continua. O único problema é que este sistema está a ficar cada vez mais marginalizado. As obras artísticas que circulam como mercadorias no nosso mercado de arte contemporânea dirigem-se predominantemente a potenciais compradores – um estrato

social rico e influente, mas relativamente pequeno. Estas obras de arte funcionam como bens de luxo – não por acaso, a Louis Vuitton e a Prada construíram recentemente museus privados. Os sítios de Internet especializados em arte também têm uma audiência limitada. Por outro lado, a Internet tornou-se um meio poderoso para divulgar informação e documentação. Dantes, os eventos artísticos, as *performances* e os *happenings* eram fracamente documentados e acessíveis apenas aos conhecedores de arte. Hoje, a documentação da arte pode alcançar uma audiência muito maior do que a própria obra de arte. (Lembremos fenómenos diferentes, mas comparáveis, como a *performance* de Marina Abramović no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e a *performance* das Pussy Riot na Catedral de Cristo Salvador em Moscovo.) Por outras palavras, a arte em fluxo actual é mais bem documentada do que nunca, e a documentação é mais bem preservada e distribuída do que as obras de arte tradicionais.

Devemos evitar aqui um mal-entendido comum. Fala-se muitas vezes da informação que «flui» na Internet. No entanto, este fluxo de informação é diferente, na sua essência, do fluxo material atrás referido. O fluxo material é irreversível. O tempo não pode fluir para trás. Imersos no fluxo das coisas, não podemos regressar a momentos anteriores ou experienciar os eventos do passado. A única possibilidade de regresso pressupõe a existência de ideias eternas ou de Deus – ou a sua substituição pela eternidade «material» e profana dos museus de arte. Se a existência de essências eternas é negada e as instituições de arte colapsam, não há saída do fluxo material – e, por isso, também

não há maneira de voltar atrás, nenhuma possibilidade de regresso. No entanto, a Internet baseia-se precisamente na possibilidade de regresso. Qualquer operação na Internet pode ser rastreada, e a informação pode ser recuperada e reproduzida. É claro que a Internet também é amplamente material. O seu *hardware* e *software* estão sujeitos ao envelhecimento e ao poder da entropia. É fácil de imaginar a dissolução e o desaparecimento de toda a Internet. Mas, enquanto a Internet existir e funcionar, permite-nos regressar à mesma informação – tal como os velhos arquivos não digitais e os museus nos permitiam regressar aos mesmos objectos. Ou seja, a Internet não é um fluxo, mas uma inversão do fluxo.

Isto significa que a Internet nos permite aceder muito mais facilmente à documentação de eventos de arte anteriores do que qualquer outro arquivo. Todo o evento artístico imita o declínio e o desaparecimento futuros da ordem da vida contemporânea. Quando falo de imitação do futuro, não quero dizer, obviamente, a descrição «visionária» de novas coisas imaginadas como na ficção científica. A arte não prevê o futuro, mas demonstra o carácter transitório do presente – e, assim, abre caminho ao novo. A arte em fluxo engendra a sua própria tradição, a reencenação de um evento de arte como antecipação e realização de um novo começo, de um futuro em que as ordens que definem o nosso presente perderão o seu poder e desaparecerão. E como, para o pensamento do fluxo, todos os tempos são iguais, esta reencenação pode ser realizada em qualquer momento.