

Hal Foster

# O que vem depois da farsa?

Arte e crítica em tempos de debacle

tradução

**Célia Euvaldo**

colaboração

**Humberto do Amaral**

**ubu**

dedinho de clareza veio um monte de merda. Como afirmou o filósofo Harry Frankfurt em seu clássico ensaio sobre o tema, o mentiroso mente conscientemente e, assim, mantém uma relação com a verdade, enquanto o falador de merda [*bulshitter*] não tem a menor preocupação com a veracidade e, assim, a corrompe ainda mais.<sup>3</sup> Uma política da pós-verdade é com certeza um enorme problema, mas uma política da pós-vergonha também é. Em particular, onde se posicionam os artistas e os críticos da esquerda diante desse dilema duplo? Entre outros efeitos, tal dilema complica os métodos críticos que visam à exposição da verdade. Como desmistificar uma ordem hegemônica que ignora as próprias contradições? Como menosprezar uma elite política que não se constrange ou caçar de líderes de partido que se valem do absurdo para serem bem-sucedidos? Como “desdadaizar” um presidente cujo protótipo parece ser o monstro infantil Pai Ubu, de Alfred Jarry? E, em todo caso, por que agregar indignação a uma economia midiática que se alimenta da própria?<sup>4</sup>

Trato dessas questões e de muitas outras nos breves ensaios aqui reunidos. Esboçados ao longo dos últimos quinze anos, período pontuado pela crise financeira de 2008 e a catástrofe perpétua que Trump representa, nestes textos discorro sobre mudanças na arte, na crítica e na ficção em face do atual regime de guerra, terror e vigilância, assim como de desigualdade extrema, desastre climático e disrupção midiática.<sup>5</sup> Numa tentativa de avaliar essa situação, examino um conjunto variado de práticas como expressões sintomáticas, sondagens críticas e propostas alternativas. A primeira parte enfoca a política cultural da emergência a partir do 11 de Setembro, incluindo o uso e o abuso do trauma, da paranoia e do kitsch. A segunda parte examina a remodelação neoliberal das instituições de arte naquele mesmo período, quando tanto o mercado como os museus se expandiram enormemente e os artistas reagiram, de maneira crítica ou não, a essas mudanças espetaculares. Por fim, um terceiro conjunto contempla as transformações na mídia como se refletiram na arte, no cinema e na ficção recentes; entre

os fenômenos explorados estão a “visão computacional” (signos produzidos por máquinas para outras máquinas sem uma interface humana), “imagens operacionais” (imagens que, mais que representar o mundo, nele intervêm) e a roteirização algorítmica da informação, tão disseminada em nossas vidas cotidianas.

Se tudo isso parece terrivelmente sombrio, é porque é mesmo. Em muitos aspectos, olhamos para um mundo que fugiu ao nosso controle – não só política como também tecnologicamente. E essa situação extrema provocou formulações extremas por parte de artistas e críticos. Assim, por exemplo, Trevor Paglen vê a arte como um “abrigo na esfera digital invisível”, enquanto Claire Fontaine a imagina como uma “greve humana” contra todas as identidades roteirizadas, ainda que Hito Steyerl declare que, se a subjetividade está colonizada pelo capitalismo, também devemos nos identificar com os objetos.<sup>6</sup> Sob essa luz crua, às vezes é difícil distinguir entre o crítico e o distópico. Às vezes o niilismo ambiental da ordem neoliberal parece redobrado tanto quanto contestado.<sup>7</sup> Não obstante, cada uma dessas três seções se conclui com práticas que oferecem um “brilho utópico da ficção”<sup>8</sup>.

O padrão da tragédia seguida pela farsa tem, ainda, certa lógica: a história preserva uma narrativa mesmo que anticlimática. No entanto, talvez essa coerência fosse uma ilusão e, mais uma vez: o que poderia vir depois da farsa, afinal? Necessariamente nada. Paliativos como “o arco do universo moral se inclina em direção à justiça” ou “devemos trabalhar para uma união mais perfeita da nação” já não tranquilizam ninguém. Nada está garantido; tudo é luta. De novo, de um ponto de vista particular, já não está claro se a arte pode depender de seu passado, e seu presente também parece institucionalmente tênue. Num momento como este, temos de ser perdoados por recorrer à etimologia. Originariamente uma farsa (que deriva do francês *farcir*, recheiar) era um interlúdio cômico numa peça religiosa. Uma farsa pode ser entendida, então, como um momento intermediário, talvez na linha do “interregno mórbido”

entre as antigas e as novas ordens políticas articulado por Antonio Gramsci por volta de 1930. No mínimo, um interlúdio sugere que outro tempo chegará.<sup>9</sup>

É aqui que meu outro termo, “debacle”, entra em cena. Também deriva do francês “queda, colapso, desastre”, mas sua raiz é *débâcler*, “libertar”, do francês médio *desbacler*, cujo sentido literal é “quebrar o gelo em um rio”, como numa enchente na primavera. Uma debacle é, portanto, uma súbita liberação de força, em geral para o mal, mas às vezes para o bem. “Debacle” poderia inclusive indicar uma dialética entre romper e fazer diferente, em relação a convenções, instituições e leis.<sup>10</sup> Tal é a oportunidade no período presente de convulsão política: transformar a emergência disruptiva em mudança estrutural ou, pelo menos, pressionar as brechas na ordem social em que é possível resistir ao poder e reelaborá-lo.

Isso não é necessariamente um pensamento idealizado. Dizem que por muito tempo a esquerda se concentrou na identidade cultural e cedeu o controle político à direita. No entanto, é na esfera cultural – museus, universidades e instituições afins – que muitos de nós podemos exercer nossa pequena influência. E, nos últimos tempos, assistimos a uma revitalização parcial dessas instituições, basicamente como resultado de três movimentos: uma conscientização maior da ordem plutocrática que respalda boa parte das grandes organizações, graças ao Occupy Wall Street; uma agitação renovada devido à base colonialista de muitos grandes museus, além da hierarquia racialista de quase todos os seus funcionários, graças a Black Lives Matter; e uma crítica revigorada das estruturas persistentes de machismo e patriarcado, graças ao fenômeno #MeToo. Há muito a ser debatido em termos de táticas e efeitos. Contudo, um resultado desses desdobramentos é decerto uma volta inesperada do museu e da universidade como possíveis locais de resgate da esfera pública, em que, ao menos em princípio, podem-se expressar críticas e se propor alternativas. Eles emergiram como pontos de pressão para artistas ou críticos ativistas que têm se

empenhado em explorar as tensões entre os compromissos públicos dessas instituições e os interesses privados que as dirigem.<sup>11</sup>

# **PARTE I**

## **Terror e transgressão**

# 1 Vestígio traumático

Não restou vestígio humano de mais de 40% das quase 3 mil vítimas do ataque ao World Trade Center em 11 de setembro de 2001. A maior parte do material nas duas torres foi pulverizada, e muitos dos outros resíduos (1,8 milhão de toneladas ao todo) eram constituídos de colunas e vigas. Várias dessas estruturas, quebradas e retorcidas, foram mantidas como evidência gráfica da força absoluta do duplo ataque; no final, cerca de 1200 objetos foram escolhidos como símbolos da catástrofe. Armazenados inicialmente no hangar do aeroporto JFK, esses objetos foram mais tarde dispersos em memoriais pelos Estados Unidos; o principal deles, o National September 11 Memorial and Museum (Memorial & Museu Nacional do 11 de Setembro), foi inaugurado no Marco Zero no décimo aniversário dos ataques.<sup>1</sup>

O artista espanhol Francesc Torres, que morava em Nova York havia muito tempo, estava a duas quadras da Torre Norte quando o primeiro avião colidiu e, do telhado de seu apartamento, a dez quadras do local, ele testemunhou o desabamento dos dois edifícios. Comissionado pelo Memorial & Museu, ao longo de todo o mês de abril de 2009 Torres fotografou os objetos no interior do hangar de 7,5 mil metros quadrados do aeroporto JFK e reuniu suas imagens na exposição de 2011 *Memory Remains: 9/11 Artifacts at Hangar 17* [Remanescentes da memória (ou A memória perdura): artefatos do 11/9 no hangar (ver nota 3 adiante)]. Olhando as fotografias, é difícil não considerar esses símbolos em termos de seu valor icônico. Especialmente apreciada nesse aspecto é *A última coluna*, uma peça de onze metros de suporte interno da Torre Sul [WTC2], assim denominada por ser a última coisa a ser removida do local. (Foi o último objeto a ser retirado e o primeiro a entrar

no museu, construído em torno da coluna em virtude de seu tamanho.) Coberta de fotografias das vítimas, crachás e distintivos do corpo de bombeiros e do departamento de polícia, além de mensagens e mementos dos entes queridos, a coluna repousa na horizontal em suas próprias vigas de aço, como uma versão industrial da Vera Cruz. Inseridas nesse mesmo registro semissacro, também há vigas das quais pequenas cruces e estrelas foram recortadas por metalúrgicos para as famílias e os amigos dos mortos.

Mais evocativos dos edifícios desmoronados são os fragmentos da antena de 110 metros que ficava no topo da Torre Norte [WTC1], e o que há de mais expressivo da corajosa resposta dos profissionais que acorreram ao local da cena são seus veículos danificados. O artista oferece *close-ups* de emblemas chamuscados em caminhões e automóveis pertencentes aos socorristas tornados vítimas – um FDNYC [Fire Department – New York City] crispado aqui, um AMBULANCE derretido acolá. Ao mesmo tempo, ele inclui fotografias de coisas banais que expressam os efeitos aleatórios dos ataques, como roupas e bugigangas do centro comercial do subsolo que, de algum modo, ficaram preservadas. Como escreve o jornalista Jerry Adler em *Memory Remains*, “os objetos com mais chances de sobreviver foram aqueles pequenos o suficiente para se alojarem com segurança numa fenda: chaves, moedas e anéis”.<sup>2</sup> São essas as coisas que a terra vai herdar.

Em seu livro, na introdução, Torres comenta as fronteiras indistintas entre documento e arte tanto nos objetos como nas fotografias. Antes de mais nada, há fragmentos de obras de arte reais, como a escultura de aço de Alexander Calder que estava instalada na *plaza* do World Trade Center. Apoiada sobre placas brancas, *Bent Propeller* [Hélice dobrada] (1970) existe num limbo entre ruína e arte. Além disso, alguns dos carros destruídos e das mercadorias esmagadas lembram os trabalhos de John Chamberlain e Arman, que visavam estetizar esse tipo de entulho. E, por fim, há a disposição ambígua no hangar: as imagens revelam uma organização das coisas que já não é

forense, mas que ainda não se tornou museológica, e toda essa disposição poderia ser confundida com uma enorme instalação de arte.

De par com a estetização dos objetos remanescentes, há questões problemáticas a considerar.<sup>3</sup> Logo no início, a película externa da *Última coluna* ressecou, enferrujou e começou a escamar, e os restauradores do museu trataram de reimplantar as lascas. Seria essa a resposta correta a algo cujo valor está sobretudo em sua indexação do tempo? “Tudo, até o mínimo resíduo, era da maior importância”, escreve Torres. Entendemos o que ele quer dizer e reconhecemos o cuidado de sua abordagem; no entanto, será isso verdade? Muitos objetos nas fotografias parecem tão significativos quanto sem sentido, a um só tempo providos de aura e vazios. Aqui, o projeto do livro e a missão do museu tornam-se arditos. “Não são esculturas. Não queremos que sejam bonitos”, Chris Ward, diretor executivo da Autoridade Portuária na época, comenta sobre os resquícios: “São sagrados”.<sup>4</sup> Isso toca na mais ambígua das oposições – não arte *versus* documento, mas artefato *versus* relíquia. (Essa última palavra é recorrente ao longo do livro.)



Francesc Torres, *Memory Remains*, 2011. Fotografia © Francesc Torres e National September 11 Memorial and Museum.

Existe uma linha divisória entre tragédia humana e

sublimidade opressiva? Se sim, os acontecimentos do 11 de Setembro logo a ultrapassaram e foi aí que permaneceram desde então. Para os norte-americanos, o World Trade Center tornou-se o *world trauma center* [centro mundial do trauma], e esse trauma logo foi convertido em apoio à “guerra ao terror” – pois, segundo a lei de Talião do terror, não teriam as vítimas o direito de dar o troco? Assim, a violência dos ataques foi devolvida com juros. Ferido, o Império Norte-americano tencionou não só “construir torres mais altas do que antes”, mas também “caçar os terroristas e desmascará-los”, e, em consonância com a retórica que a própria al-Qaeda usava, marchou para a batalha como numa cruzada.

Nessas circunstâncias, a conversa sobre relíquias e ícones, sem contar o aparecimento de cruces e estrelas, nunca foi inofensiva; aqui, a experiência do sublime e do traumático foi praticamente sequestrada pela categoria do sagrado. No início, o Marco Zero foi descrito como “solo sagrado”, e até hoje o 11 de Setembro ainda é tratado como uma catástrofe impossível de ser assimilada. Esse enquadramento tende a transformar um acontecimento histórico em teológico, uma distorção conforme não só à propensão ao pensamento reacionário de Carl Schmitt nas decisões políticas e na teoria política recentes (o que o soberano faz, em relação à lei, ele pode desfazer, num estado de emergência), como também ao pendor teocrático de muitos líderes políticos (“a situação de exceção assume, para a jurisprudência”, escreve Schmitt, “o mesmo significado que o milagre para a teologia”).<sup>5</sup> Podem os objetos remanescentes do 11 de Setembro ser ao mesmo tempo relíquias e artefatos, icônicos e probatórios? Pode o Memorial & Museu Nacional do 11 de Setembro repetir o trauma do dia e ao mesmo tempo auxiliar em sua compreensão? Deveriam um memorial e um museu se sobrepor nesses aspectos?<sup>6</sup>

—

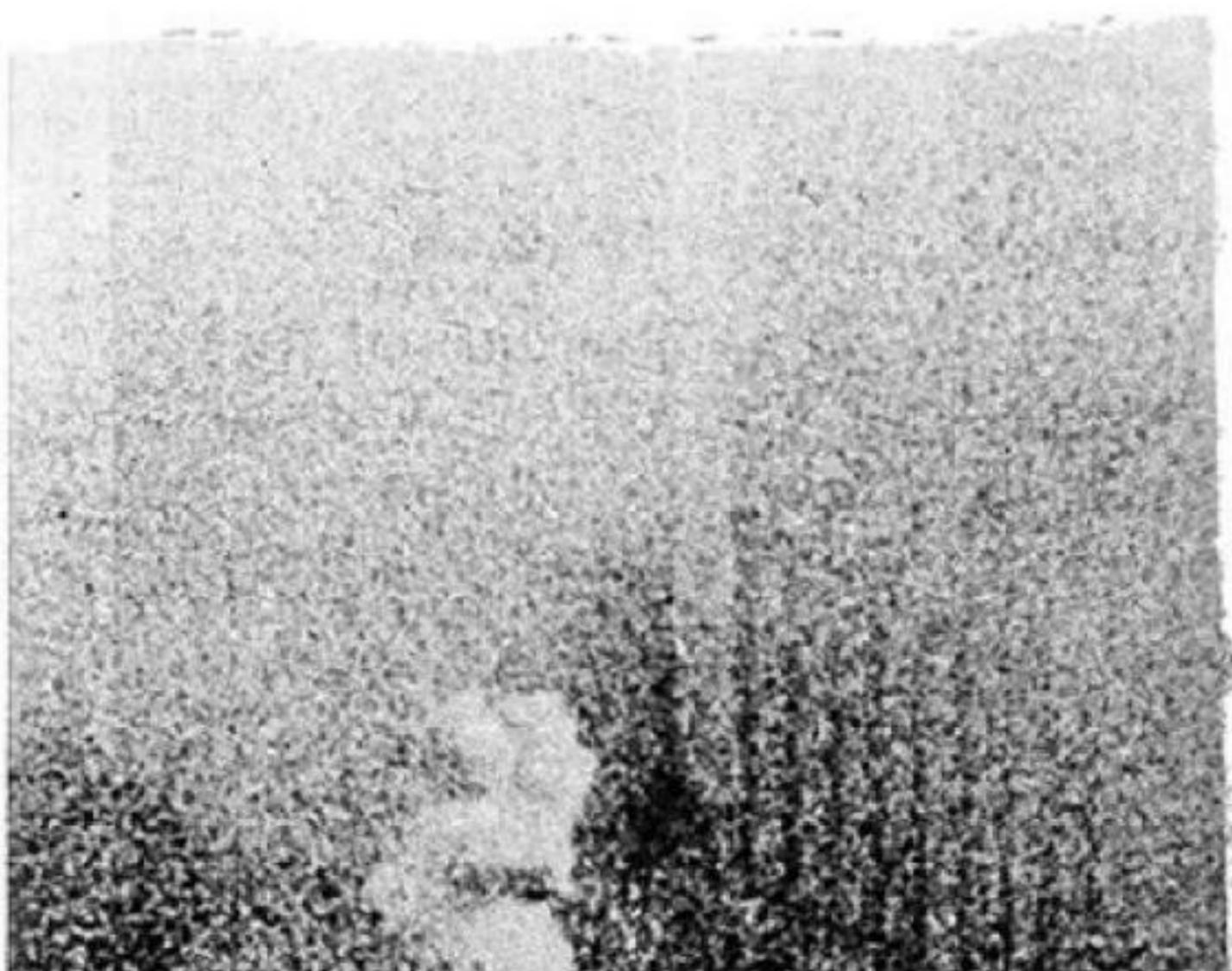
Dez anos depois do 11 de Setembro, o Museu de Arte Moderna

(MoMA) abriu uma exposição intitulada simplesmente *September 11*. Seu estratagema também parecia simples: não expor nenhuma imagem dos ataques e nenhuma obra feita em reação a eles. Em vez disso, explicou o curador Peter Eleey, “essa exposição considera as maneiras pelas quais o 11 de Setembro alterou nosso modo de ver e de vivenciar o mundo à sombra desse acontecimento”.<sup>7</sup> Para Eleey, os ataques foram uma intervenção de espetáculo que era um espetáculo em si mesmo: o 11 de Setembro “foi feito para ser usado [...]”. Por que eu repetiria essa transgressão?”.<sup>8</sup> Com uma epígrafe tirada das *Investigações filosóficas* de Wittgenstein – “Uma imagem nos manteve cativos” –, sua mostra procurou nos libertar um pouco desse sequestro, de certa forma desespetacularizar o 11 de Setembro. Para tanto, Eleey só expôs obras que, criadas independentemente dos ataques, “transcendem as especificidades de sua época, forma ou conteúdo para abordar o presente de maneira inquietante”.<sup>9</sup>

Que a arte possa ressoar através do tempo e do espaço é uma ideia familiar, mas em geral ela diz respeito ao efeito retroativo de práticas presentes sobre as passadas, como ocorre nos registros de revisão literária, de T. S. Eliot a Harold Bloom. Aqui, a questão foi lançada de outra maneira: podem as obras históricas ser um prenúncio de acontecimentos contemporâneos e transformadas por essa inesperada conexão? Assim, Eleey sugeriu que, após o 11 de Setembro, uma fotografia de Diane Arbus de 1956, em que um jornal é carregado pelo vento num cruzamento deserto de Manhattan, será vista sob uma luz diferente, ainda mais sombria do que a tênue iluminação do desolado original; ou que uma escultura de John Chamberlain de 1982, um carro esmagado, é revisitada pelas lentes trincadas dos veículos de resgate destruídos no World Trade Center; ou que uma peça embrulhada de Christo de 1968, uma prancha comprida enrolada em lona vermelha e envolta por corda, tem seu efeito alterado – onde antes havia enigma, agora há ameaça (o embrulho como bomba) ou perda (o pacote como algo similar

aos restos mortais de um corpo). Sua declaração mais forte a respeito dessa recarga das obras de arte foi feita sobre *Unidentified Woman, Hotel Corona de Aragón, Madrid* [Mulher não identificada, Hotel Corona de Aragón, Madri] (1980), de Sarah Charlesworth, a ampliação turva de uma fotografia de jornal de uma suicida mergulhando para a morte, as pernas e as costas descobertas pelo vestido esvoaçante. Essa imagem, que evoca outras anteriores de Andy Warhol, “já não pertence a si mesma”, disse Eeley; é lida por meio das nossas representações dos desesperados que saltaram das Torres Gêmeas, ela é “subsumida pelo 11 de Setembro”.<sup>10</sup>

A proposição de que eventos traumáticos podem alterar as obras de arte *a posteriori* é complexa. Na maioria das vezes, essa ressonância é um efeito calculado que os artistas suscitam apoiados no repertório de imagens de uma tradição pictórica. Desse modo, por exemplo, Édouard Manet se valeu do poder icônico do Cristo morto para seu toureiro caído de 1864, assim como Gerhard Richter para seu terrorista inerte de 1988. Esse é um sentido da definição que Baudelaire certa vez conferiu à pintura como “a mnemotecnica do belo”.<sup>11</sup>





Sarah Charlesworth, *Unidentified Woman, Hotel Corona de Aragón, Madrid*, 1980. Impressão de gelatina de prata, 198 x 107 cm. © The Estate of Sarah Charlesworth, cortesia de Paula Cooper Gallery, Nova York.

No entanto, conforme *September 11* sugeriu, hoje nos alinhamos mais com Aby Warburg, para quem a arte era a mnemotecnica do traumático. (Para esse historiador da arte alemão, a arte antiga sobreviveu através de *Pathosformel*, ou fórmulas pictóricas de turbulência emocional que são inscritas em nós na medida em que somos inculcados na tradição clássica.) Fundamental aqui é que tanto Baudelaire como Warburg entendiam que essas técnicas de memória são internas

à arte, enquanto a mostra *September 11* propunha que essa ressonância seria um efeito mundano e que provavelmente operasse em relação a acontecimentos midiáticos de natureza catastrófica, dos assassinatos dos Kennedy, digamos, aos ataques do World Trade Center e outros mais.

O anacronismo é tipicamente considerado um grande vício na história da arte, cujo funcionamento regular emperra se as datas não batem. *September 11* fez do anacronismo uma virtude e, nesse aspecto, estava em consonância com outras recentes provocações, como *Anachronic Renaissance* (2010), de Alexander Nagel e Christopher Wood, que resistem à exigência-padrão de que compreendamos a relevância da arte nos termos estritos de sua historicidade, ou seja, das circunstâncias particulares de sua criação.<sup>12</sup> Mais uma vez, Ealey estava interessado em obras que “transcendem as especificidades de sua época, forma ou conteúdo para abordar o presente de maneira inquietante”. No entanto, como devemos entender, com efeito, essa abordagem anacrônica apresentada ao espectador? Ela não é exatamente transcendente; algumas das especificidades da arte preparam a recarga que, ela sim, está em causa. Nem é de fato inquietante; estritamente falando, o inquietante implica o retorno de uma imagem, uma pessoa ou um acontecimento familiar tornados estranhos pela repressão, e esse tampouco é o caso. Mais do que qualquer outra coisa, as obras em *September 11* parecem portentosas; foram tratadas como significantes flutuantes convertidos em significantes contundentes por associação acidental com o 11 de Setembro. No final das contas, o tema de *September 11* era nossa própria subjetividade, conforme Ealey praticamente admitiu: “O que vemos nas imagens [é] em si mesmo um subtexto temático da exposição como um todo”.<sup>13</sup>

A maneira prevalente de ver arte hoje em dia é afetiva. Se Kant retomou a antiga pergunta “A obra é bela?” e Duchamp formulou a indagação da vanguarda “A obra é arte?”, nosso critério principal parece ser “Essa imagem ou objeto me comove?”. Se antes falávamos da “qualidade” de uma obra a ser

julgada em comparação à grande arte do passado e, depois, sobre seu “interesse” e sua “criticalidade”, ambos medidos pela relevância em relação à estética contemporânea e/ou a debates políticos, atualmente buscamos o *pathos*, que não pode ser testado objetivamente nem sequer ser muito discutido. (Uma obra que me atinja pode passar longe de outro.)<sup>14</sup> Para Eleeey, “os terroristas tinham politizado espetacularmente nossa esfera visual”.<sup>15</sup> De fato, foi o que ocorreu, mas será que a melhor resposta seria estetizá-la traumáticamente?

## 2. O kitsch de Bush

Nesta era de espetáculo exacerbado e vigilância generalizada, o kitsch é uma forma relativamente inócua de persuasão cultural e manipulação política, quase ultrapassada. No entanto, depois do 11 de Setembro, ele voltou com carga total aos Estados Unidos. Por quê?

A palavra *kitsch* vem do alemão *verkitschen*, “baratear”, e uma preocupação elitista com a degradação do valor cultural permeia a maioria dos estudos sobre o assunto. O kitsch tem atraído – isto é, repelido – romancistas, de Hermann Broch a Milan Kundera, e críticos, de Clement Greenberg a Saul Friedländer, que se viram impelidos a tratar a questão nos momentos em que a cultura de massa e a política tomavam um rumo nefasto – Broch e Greenberg nas décadas de 1920 e 1930, depois da ascensão dos regimes fascistas na Europa, e Kundera e Friedländer nas décadas de 1970 e 1980, por ocasião da deterioração dos regimes totalitários.<sup>1</sup> Para esses autores, o kitsch atravessa a cultura e a política e corrompe qualquer integridade remanescente em ambas as esferas.

Em 1933, com a ascensão dos nazistas ao poder, Broch identificou o kitsch com a burguesia emergente do começo do século XIX. Segundo ele, essa classe estava suspensa entre valores contraditórios – por um lado, uma dedicação ascética ao trabalho; por outro, uma fé exaltada no sentimento. A forma inicial do kitsch expressaria um acordo improvável entre essas duas atitudes, uma combinação de pudicícia e lascívia, em que as expressões dos sentimentos eram ao mesmo tempo refreadas, excitadas e melosas. Broch era categórico em relação aos efeitos desastrosos do kitsch – ele o chamava de “elemento do mal no sistema de valores da arte” –, com o que Greenberg

concordava.<sup>2</sup> Em outro ano crucial, 1939, Greenberg sublinhou a dimensão capitalista do fenômeno: “produto da revolução industrial”, o kitsch era uma versão *ersatz* da “cultura genuína”, que a burguesia, dominante em meados do século XIX, vendeu a um campesinato transformado em proletariado. Ou seja, vendeu-a para uma classe destituída de suas tradições populares ao ser levada às cidades para trabalhar nas novas fábricas. Logo industrialmente produzido, o kitsch tornou-se “a primeira cultura universal jamais vista” e, como tal, promoveu “a ilusão de que as massas realmente governam”.<sup>3</sup> Foi essa ilusão, de acordo com Greenberg, que tornou o kitsch (com as devidas variações, segundo a ideologia política e a tradição nacional) essencial aos regimes de Mussolini, Hitler e Stálin.

Greenberg ainda salientou como o kitsch dita seu próprio consumo por meio de formas pré-digeridas e efeitos programados. Essa noção de “sentimentos fictícios”, comum a muitas pessoas, mas a ninguém em particular, levou Theodor Adorno, em *Teoria estética* (1970), a definir o kitsch como uma paródia da catarse.<sup>4</sup> Também permitiu que Kundera, em *A insustentável leveza do ser* (1984), afirmasse que seu afeto caloroso e difuso tem valor instrumental para nosso “acordo categórico com o ser”, isto é, para nossa anuência com a proposição de “que o ser humano é bom”, a despeito de tudo que nele é “inaceitável”, sobretudo a realidade da merda e da morte, para a qual “a verdadeira função do kitsch [...] é um biombo” que a dissimule. Nessa definição abrangente, o kitsch arquiteta uma “ditadura do coração” mediante “imagens-chave” da “fraternidade entre todos os homens”, um sentimento de companheirismo que, para Kundera, é uma versão ligeiramente ampliada do narcisismo:

O kitsch faz nascer, uma após a outra, duas lágrimas de emoção. A primeira lágrima diz: como é bonito crianças correndo num gramado!

A segunda lágrima diz: como é bonito se emocionar com toda a humanidade ao ver crianças correndo num gramado!

Somente essa segunda lágrima faz o kitsch ser o kitsch.

É também o que, em sociedades governadas por um único partido, torna o kitsch “totalitário”, e, “no reino do kitsch totalitário, todas as respostas são dadas de antemão e excluem qualquer pergunta nova”.<sup>5</sup>

Durante os anos Reagan, Kundera era um queridinho dos neoconservadores, que gostavam de sua descrição da sociedade comunista como um “mundo de cretinos sorridentes” na “Grande Marcha” rumo ao *gulag*. Porém,<sup>6</sup> após o colapso do bloco soviético, aspectos do “kitsch totalitário” voltaram aos Estados Unidos, liderados por alguns daqueles mesmos neoconservadores. As diferenças eram bastante óbvias: os governos norte-americanos tenderam a limitar “a fraternidade de todos os homens” à nação (que sob Donald Trump adquiriu um caráter supremacista branco) e sentiam pouca necessidade de naturalizar essa ideologia. Entretanto, as similaridades também eram acentuadas: embora nem todas as perguntas fossem proibidas, muitas respostas eram dadas de antemão (havia armas de destruição em massa no Iraque, Saddam Hussein tinha ligação com a al-Qaeda, os soldados norte-americanos seriam saudados como libertadores e assim por diante); estávamos rodeados por “belas mentiras”, como observou Kundera – uma “expansão da democracia” que frequentemente sustentava seu oposto, uma “marcha da liberdade” que não raro liberava as pessoas para a morte, uma “guerra ao terror” que muitas vezes era terrorística e um alardear de “valores morais”, não raro à custa dos direitos civis.

O que tudo isso tem a ver com o humilde kitsch? Em parte, a chantagem que produz “nosso acordo categórico” opera por meio de seus símbolos. Lembremo-nos de como o apoio à guerra ao terror foi impulsionado pelos decalques com as Torres Gêmeas envoltas por estrelas e listras, pelas bandeirinhas nas antenas dos automóveis da classe operária e nas lapelas da elite política, bem como pelas camisas, pelos bonés e pelas estatuetas dedicados a bombeiros e policiais da cidade de Nova

York. Ainda mais diretos eram os adesivos com a fita amarela que nos exortavam a “apoiar nossas tropas”. Parte da força desse signo foi sua legibilidade, que se baseava num costume norte-americano, praticado, segundo se diz, desde a Guerra Civil, em que as mulheres “amarravam uma fita amarela” em sinal de fidelidade aos homens que tinham partido para a guerra. No entanto, essa origem do símbolo é mítica e foi posta em circulação somente depois da Segunda Guerra Mundial pelo filme de John Ford, *Legião invencível* (1949), estrelado por John Wayne no papel de um oficial da cavalaria nas batalhas genocidas contra os indígenas no Oeste.<sup>7</sup> Não se pretende aqui ridicularizar esse símbolo (sua frivolidade encobre sua força) nem deplorar seu gosto; pretende-se, antes, sugerir a maneira pela qual ele serviu, enquanto kitsch, segundo Kundera, como “um biombo” para dissimular a realidade da merda e da morte. Pois, em vez de imagens de caixões cobertos com a bandeira ou, pior, de corpos dilacerados, venderam-nos artigos como esses laços de fita que instigavam nosso apoio – apoio direcionado menos às tropas do que a um governo cujas aventuras dificilmente atendiam aos interesses delas. Vistos por esse ângulo, esses pequenos laços eram coleiras sutis que nos amarravam sentimentalmente ao projeto imperial.<sup>8</sup>

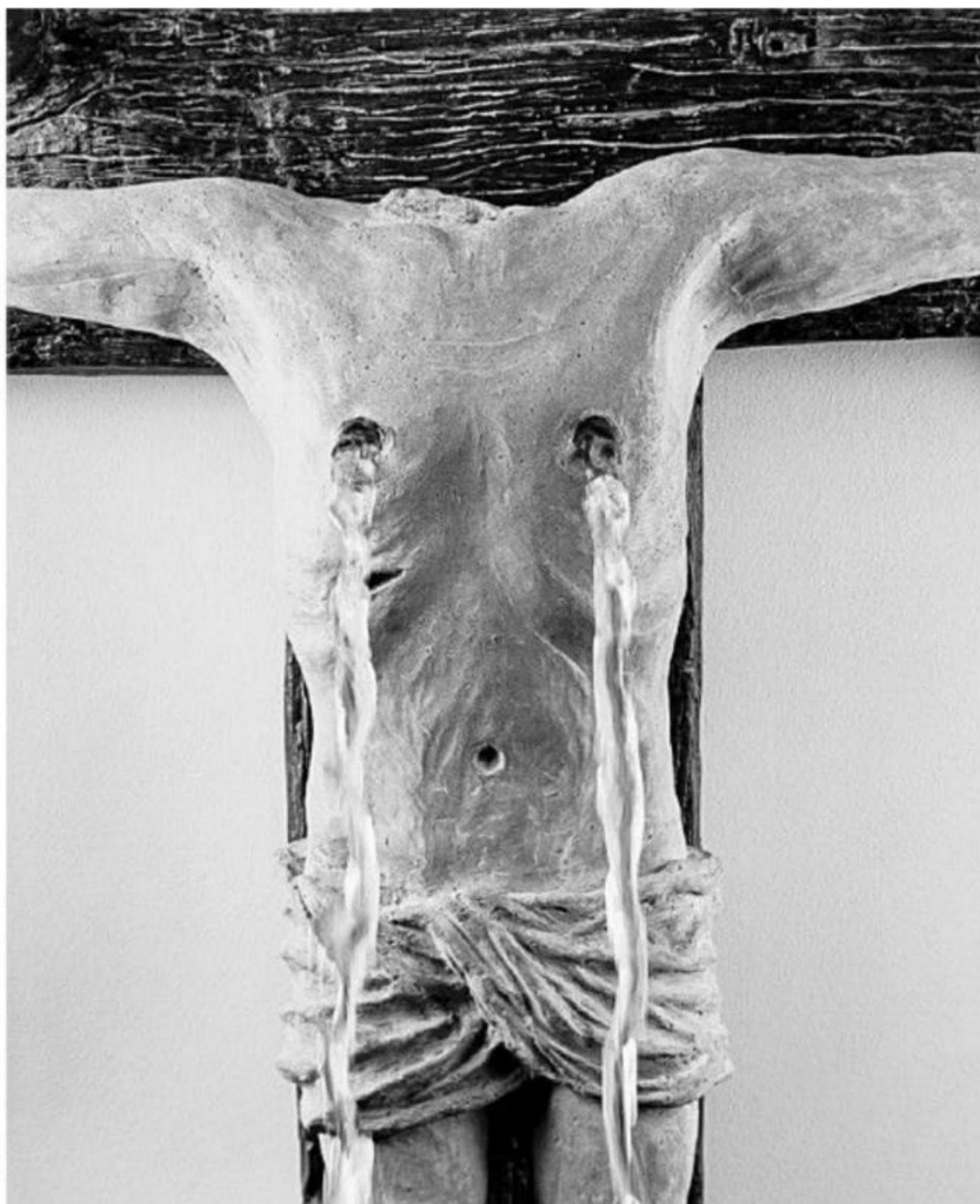
Outro exemplo fundamental do kitsch de Bush, este relacionado aos valores morais, foi a ostentação dos Dez Mandamentos nos tribunais estaduais. O principal protagonista foi o infame Roy Moore, quando era presidente do Supremo Tribunal do Estado do Alabama (demitido depois de ter se recusado a remover seu Decálogo talhado em granito), mas houve casos semelhantes em outros estados. O ato desafiava a separação entre Igreja e Estado; porém, a questão era precisamente esta: proclamar os Dez Mandamentos como muito mais fundamentais do que qualquer princípio iluminista da Constituição. Aqui, também, a fonte histórica desses monumentos não é profunda; eles datam apenas de 1956, quando, numa manobra publicitária para sua segunda versão de *Os Dez Mandamentos*, Cecil B. DeMille pagou para erigir

algumas centenas de tábuas da lei em espaços públicos por todo o país. (Charlton Heston, que iniciou sua carreira representando Moisés nesse filme e terminou como presidente da Associação Nacional de Rifles, foi ativo nessa ação.) Contudo, os monumentos não eram nada absurdos, pois militavam por uma convergência da Igreja e do Estado que fosse consonante não só com as ambições políticas do governo Bush, como também com os efeitos práticos de seu déficit massivo, que era uma forma calculada de “matar de fome a besta” do Estado, desviando as verbas dos programas sociais para favorecer parcialmente as ofertas da Igreja – o “bem-estar divino [*Godfare*]” em vez do “bem-estar social [*welfare*]”. As tábuas simbolizavam essa vanguarda da direita; também expressavam uma relação literal com a lei, pois, mesmo quando um princípio constitucional era desafiado, a palavra bíblica era honrada. (Em parte, esse literalismo tem raízes na doutrina batista da infalibilidade da Bíblia, que efetivamente evita a necessidade de lê-la e, mais ainda, de interpretá-la. Somos instados a ler a Constituição dessa mesma maneira.)

Tanto no caso das fitas amarelas como no dos monumentos ao Decálogo, uma voz exortativa desliza para o imperativo: “Apoiem nossas Tropas”, “Não devemos...”. Mais uma vez, a retórica parece inócua, mas é precisamente dessa forma que nos habitua a uma linguagem política por meio da qual as posições políticas – contra a igualdade racial, a escolha reprodutiva, os direitos LGBTQ+ e assim por diante – são apresentadas como predeterminadas, ordens vindas do alto, respostas dadas de antemão. No âmago do kitsch, para Kundera, está a “estúpida tautologia (Viva a vida)”.<sup>9</sup> O kitsch de Bush tinha uma versão própria dessa tautologia, mesmo se ela passava a impressão de definir a vida como, idealmente, o tempo entre a concepção e o nascimento. O raciocínio aqui é evangélico: se a Criação faz um todo com a Queda, então o feto é mais inocente do que a criança e, portanto, mais digno de proteção. (Essa orientação guiou a posição de Bush também no que diz respeito à pesquisa das células-tronco, entre outras questões.) Pouco mudou nesse

aspecto desde aquela época.

“A bandeira e o feto [são] a nossa Cruz e o nosso Filho Divino”, escreveu Harold Bloom à época do primeiro Bush; “juntos simbolizam a Religião Americana.”<sup>10</sup> Esse simbolismo foi ainda mais enfatizado com o segundo Bush: se o feto é sacrossanto, a bandeira encharcada na aura da Cruz o é igualmente. Depois do 11 de Setembro, o governo Bush operou como se estivesse sob a égide do Cristo furioso: nós também sofremos, nós também temos o direito de julgar e de punir. Em 2005, Robert Gober captou essa combinação de símbolos com um Cristo crucificado feito de cimento. Decapitado (como se tivesse sido vandalizado), seu objeto é uma exacerbação mimética do kitsch de Bush, que se vale tanto dos aparatos de cemitério como das recordações do 11 de Setembro.<sup>11</sup> O Jesus acéfalo é um toque crucial, pois condensa uma profusão de associações – lembranças de reféns decapitados no Iraque e da vítima encapuzada em Abu Ghraib, e, por trás dessas duas imagens, a figura da América disfarçada de Cristo, o agressor justo, que mata para redimir.



Robert Gober, *Sem título*, 2003-05, detalhe. Técnica mista. Fotografia de Russell Kaye, cortesia do artista e da Matthew Marks Gallery, Nova York.

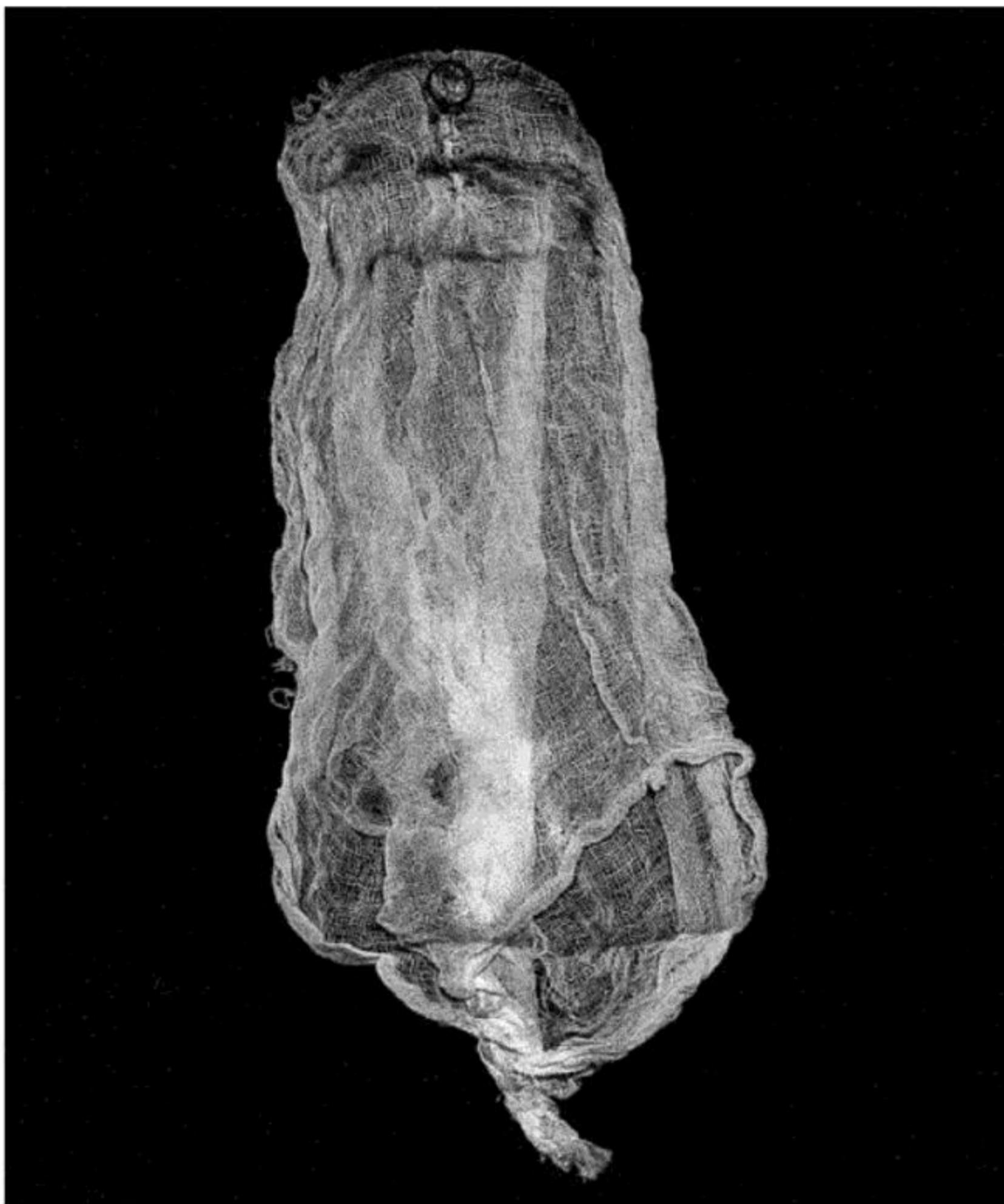
### 3 Estilo paranoico

Em 21 de novembro de 1963, véspera do assassinato de John F. Kennedy, o historiador Richard Hofstadter deu a palestra “The Paranoid Style in American Politics” na Universidade de Oxford. Instigado pela campanha presidencial do agitador republicano Barry Goldwater, Hofstadter afirmava que essa mentalidade em particular era animada por uma “fantasia conspiratória” – a forte suspeita de que há sempre uma intriga diabólica em curso no país, sejam os maçons, “a aliança internacional do ouro”, “os Sábios de Sião”, os mórmons, a Igreja Católica, sejam (considerando que o macarthismo não era uma memória distante na época) os espiões comunistas no governo. Segundo Hofstadter, esse medo do subterfúgio político foi provocado por um sentimento de despossessão sociopolítica que essas “vítimas da história” superam com uma sensação compensatória de empoderamento espiritual: só elas enxergam a verdade.<sup>1</sup> Essa é a tensão que produz o teor apocalíptico da política paranoica, que se resume à promessa de redenção para eles e à ameaça de danação para todos os demais. “O paranoico é um líder militante”, concluía Hofstadter, “determinado a lutar até o fim.”<sup>2</sup>

Haveria um estilo complementar nas representações norte-americanas de crença religiosa, uma expressão pictórica de despossessão transformada em empoderamento, de conspiração sombria em guerra contra a luz reveladora? Um guia aqui é o artista Jim Shaw, que reuniu um conjunto de materiais promocionais, pedagógicos e comerciais – incluindo panfletos caseiros, bandeiras didáticas, enciclopédias infantis e álbuns de discos – provenientes de movimentos evangélicos, de sociedades secretas e de espiritualistas da Nova Era. (Ele tem

*image  
not  
available*

*image  
not  
available*



*Ectoplasma*, começo do século xx. Fotografia da coleção "Imponderable", de Tony Oursler.

Abraham Bosse, frontispício de *Leviathan* (1651), de Thomas Hobbes. Água-forte.

Aqui, Derrida está próximo de Agamben, cujas reflexões sobre o “poder soberano e a vida nua” foram publicadas pela primeira vez em *Homo sacer* [homem sagrado], em 1995. O tema de seu livro, como nos conta Agamben em sua tão citada frase, é “a vida nua, isto é, vida *matável* e *insacrificável* do *Homo sacer*”.<sup>2</sup> Esse homem é sagrado no sentido antitético da palavra, agora quase perdido para nós, ou seja: ele é amaldiçoado, está à mercê de todos. Na ordem social romana, o *homo sacer* era o mais baixo dos baixos; no entanto, como tal também era o complemento do mais alto dos altos:

Nos dois limites extremos do ordenamento, soberano e *homo sacer* representam duas figuras simétricas, que têm a mesma estrutura e são correlatas: no sentido de que soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri*, e *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberanos.<sup>3</sup>

Essencialmente, então, aquilo que a combinação de besta e soberano representa em Derrida é o equivalente à combinação de *homo sacer* e soberano em Agamben – uma charada que indica como o poder está fundado numa subjugação primordial da violência e da lei. Pois é a exclusão original do *homo sacer*, argumenta Agamben, que autoriza o soberano a agir como todo-poderoso e “funda a cidade dos homens”; essa ação forja “a relação ‘política’ originária”.<sup>4</sup> Assim como Derrida reflete sobre uma máxima de Plauto (revivida por Hobbes), o *homo homini lupus* (o homem é o lobo do homem), Agamben reflete sobre um fragmento de Píndaro: “O *nómos* de todos soberano/ dos mortais e dos imortais/ conduz com mão mais forte/ justificando o mais violento”. E é esse “nó” – o governante supremo como “o ponto de indiferença entre violência e direito, o limiar em que a violência traspassa em direito e o direito em violência” – que ele

*image  
not  
available*

ganharam força e subiram ao poder. Tampouco é acidental que a maior parte dos textos relevantes de Derrida, Agamben e Santner tenha sido escrita na sequência do 11 de Setembro. (Na realidade, em seu primeiro seminário sobre a besta e o soberano, Derrida fala de um espelhamento entre terror estatal e não estatal.)

No entanto, o 11 de Setembro por si só não produziu as condições de insegurança radical que provocaram essas reflexões. Qualquer litania dos acontecimentos relevantes das duas últimas décadas incluiria uma eleição presidencial manipulada, a decepção da Guerra do Iraque e a debacle da ocupação, Abu Ghraib, baía de Guantánamo, entrega de prisioneiros a campos de tortura fora do país, outras eleições presidenciais problemáticas, indiferença federal às vítimas do furacão Katrina, a culpabilização dos imigrantes, a crise climática, o castelo de cartas financeiro, o ataque hipócrita ao governo por aqueles que viriam a assumir o controle (ou seja, o Tea Party) e assim por diante. Apesar da discussão de Estados falidos em outros lugares, o nosso chegou a operar rotineiramente como vilão [*rogue*]. (Um "*rogue*", Derrida nos lembra, "é o indivíduo que não respeita nem mesmo a lei da comunidade animal, da matilha, da horda, de seus congêneres".)<sup>15</sup> Claramente, nessa posição, eles nos ameaçam também (embora de maneira desigual), e não só com a desregulamentação total, que é o objetivo do neoliberalismo. Schmitt certa vez resumiu Hobbes da seguinte maneira: "*Protego ergo obligeo é o cogito ergo sum* do Estado".<sup>16</sup> Essa poderia ser a legenda na insígnia do Departamento de Segurança Interna: "Protejo, logo imponho".

As condições históricas para esse extenso discurso sobre o poder soberano estão, portanto, bastante claras. Mas quais são suas implicações hoje? Quero apontar duas, uma específica, outra geral, entre muitas outras que podem ser propostas. A primeira diz respeito ao meu próprio campo, a arte modernista, especialmente seu fascínio persistente pela arte das crianças, dos loucos e dos primitivos. Na maior parte das vezes,

*image  
not  
available*



Mr. Fish, *Ubu Trump*, 2017. Fotomontagem. © Mr. Fish.

Uma política da pós-verdade com certeza é um problema enorme, mas uma sociedade da pós-vergonha também é. Como menosprezar um líder que não sente vergonha? Ou caçoar de quem se vale do absurdo para ter sucesso? Como “desdadaizar” o presidente Ubu?

Pensamentos sobre uma condição pós-vergonha conduzem a histórias sobre uma época pré-vergonha; a mais remota delas tem como protagonista o “pai primevo”. Em *Totem e tabu* (1913), Freud extrai essa figura da ideia da “horda primeva” de Darwin, um grande bando de irmãos governados por um patriarca todo-poderoso. Esse pai terrível desfruta de todas as mulheres da horda (o único papel que as mulheres têm nessa fábula inverossímil), privando os filhos de sexo, até que eles finalmente se rebelam, matam e devoram o tirano. Porém, esse ato os

*image  
not  
available*

comunidade. Esta é a oportunidade no presente período de caos político: converter a emergência disruptiva em mudança estrutural.

A tolerante coletiva de imprensa é, por seu lado, um exercício de aprendizado do que chamaríamos de “estética ética”. Não muito tempo atrás, a “estética relacional” entrou em cena para propor, na prática, que, se a sociabilidade estava fortemente arruinada pelo neoliberalismo (lembremo-nos do lema thatcheriano “a sociedade não existe”), então uma preservação reparadora poderia ser moldada nas instituições culturais: nelas ainda era possível interagir com outros. O caso atual da estética ética é similar. À medida que os códigos de conduta são descartados em uma profissão após outra, cabe às instituições culturais insistir mais fortemente neles e ser exemplares nesse aspecto. No entanto, aqui também há um problema: assim como o social estava em parte terceirizado para a cultura na estética relacional, na estética ética é o ético que está parcialmente realocado na cultura.<sup>10</sup> Essas instituições não podem ser tratadas como meramente compensatórias nesse sentido. Como bem sabemos, a indústria cultural tem seu quinhão de Trumps-macacos, e muitos de seus quadros estão profundamente envolvidos na economia política da marca Trump. Essa cumplicidade foi uma importante alavanca para o aparecimento de novas críticas feministas e institucionais – de movimentos abrangentes como o #MeToo a grupos mais focados, como Occupy Museums e Decolonize This Place.<sup>11</sup> Ao mesmo tempo, não deveríamos deixar que pessoas mal-intencionadas obtivessem passe livre onde, mais do que tudo, deveriam responder por seus atos – no âmbito político. A tarefa é exigí-lo também nesse âmbito, sobretudo aí.

*image  
not  
available*

e mesmo epifânico, em oposição ao tempo sequencial de *cronos*.) “Elas encarnam uma imanência desesperada, como se o que é dado não fosse bom o bastante, mas é o que temos para o momento”, argumenta Chan. “Elas captam o tempo como o pulso de um compasso marca uma canção, para suscitar a sensação vertiginosa de ver algo sendo feito e desfeito no mesmo instante. Elas perduram como experiências sem permanecer inteiras como formas.”<sup>4</sup>



David Hammons, *In the Hood* [No capuz], 1993. Cortesia Tilton Gallery, Nova York.

Freud especulou certa vez sobre os sentidos antitéticos embutidos nas palavras primevas, e muitas vezes há também

*image  
not  
available*

consegue despregar os olhos da caixa. Quer dizer, você fica sentado ali, e olha a frente da embalagem, e olha o verso. Aí, então, talvez no dia seguinte, você pega aquela caixa de novo e continua maravilhado com ela; sem se cansar desse maravilhamento. Sabe, tudo na vida é assim ou pode ser assim. É só ser capaz de encontrar a maravilha nas coisas.<sup>2</sup>

Esse ponto de vista – do mundo observado por um menino precocemente alerta para a sexualidade incitada pelo consumismo – é uma chave para entender Koons. E certamente dirige a remodelação que ele faz do ready-made para torná-lo um produto de luxo com um olho voltado para a criança que a cultura comercial pede que, no fundo, todos sejamos. Na realidade, sua reformulação da tradição do ready-made tem a ver com a forma de exibição, a propaganda e a publicidade, assim como com a mercadoria em si. Seu pai, Henry, um decorador de interiores, tinha uma loja de móveis em York, Pensilvânia, e o jovem Koons já era um ávido vendedor. (Depois, por um breve período, ele vendeu fundos de investimento e negociou *commodities* em Wall Street.)

Koons fez sucesso como artista no começo da década de 1980 com a série "The New", que consistia em aspiradores de pó e outros eletrodomésticos novos em folha dentro de caixas com luz fluorescente, de modo a lhes conferir uma aura semidivina. Entre esses *New Hoover Convertibles* estava *The New Jeff Koons* (1980), um retrato ampliado de si mesmo extraído de uma fotografia de família do futuro artista, tirada pouco depois de seu encontro fatídico com a caixa de cereais. Ele irradia um bem-estar especial, de um garoto de classe média por volta de 1960: de camisa abotoada e cabelo meticulosamente repartido, o pequeno Jeff, sentado a uma mesa com um caderno de colorir, um lápis entre os dedos gorduchos, sorri para a câmera. (O Koons adulto também sorri nas fotografias.) Em seu léxico, "The New" pressupõe perfeição no sentido de puro e de empacotado, e *The New Jeff Koons* exala as duas qualidades. Embora essa foto de família seja obviamente encenada, o jovem Jeff veste tão

*image  
not  
available*

violeta, anéis de diamante e coisas do tipo são inspirados nos presentes luxuosos trocados em dias especiais de comemoração. Esses adornos gigantescos poderiam impressionar até espectadores *blasés* com o mesmo encantamento que o jovem Koons sentia diante de sua caixa de cereais. Certamente são adequados a um rei ou a qualquer outro equivalente plutocrático hoje em dia.



Jeff Koons, *Rabbit*, 1986. Aço inoxidável, 104 x 48,3 x 30,5 cm. © Jeff Koons; Jeff Koons, *Hanging Heart (Red / Gold)* [Coração pendente (vermelho / dourado)], 1994-2006, em exposição no Palazzo Grassi, Veneza, 2006. Latão, aço inoxidável, revestimento colorido transparente, 291 x 280 x 101,5 cm. © Jeff Koons.

O que está em questão nesse trabalho? Koons afirma que quer nos eximir de nossa vergonha, o que explica seu enfoque em dois temas enraizados em humilhação: sexo e classe social. “Eu só estava tentando dizer que qualquer coisa que provoque uma reação em você é perfeita, que a sua história e seu contexto cultural são perfeitos”, diz Koons dos bibelôs reelaborados na série “Banality” (1988), em termos que evocam a linguagem de

*image  
not  
available*

## 8 Belo hálito

*Belle haleine* (1921) é considerado o único “ready-made assistido”<sup>1</sup> ainda existente que Marcel Duchamp produziu. Para essa obra, o artista se apropriou de um frasco de perfume Rigaud e substituiu o elegante rótulo por outro com uma fotografia do alter ego de Man Ray, a misteriosa Rose Sélavy. Abaixo da imagem, aparecia o título completo, *Belle haleine, Eau de Voilette*, a marca RS (com o R invertido) e um duplo local de origem, Nova York e Paris. Em janeiro de 2011, *Belle haleine* foi exposta ininterruptamente por 72 horas na Neue Nationalgalerie, em Berlim. Assinada por Rose Sélavy e datada de 1921 no verso, a caixa Rigaud emoldurava o frasco; a apresentação tinha extrema teatralidade: como uma joia da coroa, *Belle haleine* era iluminada por um spot em uma caixa de vidro sobre um pedestal metálico, instalada sozinha no centro do vasto pavilhão de Mies van der Rohe.

Embora celebrado como o artista que liberou as coisas comuns para a grande arte, Duchamp também refinou o objeto cotidiano, incluindo as réplicas de seus ready-mades, fabricadas na década de 1960. Seu frasco repaginado parece antecipar esse destino, e, em muitos sentidos, *Belle haleine* é o oposto sublimado de seu famoso urinol – com associações de perfume em vez de mijo, feminilidade em vez de masculinidade, refinamento em vez de vulgaridade, enigma em vez de obviedade. A peça traz igualmente trocadilhos magníficos: enquanto Rigaud denominava seu produto “*un air embaumé*” (que significa “um ar” ao mesmo tempo “perfumado” e “embalsamado”), Duchamp nomeou sua peça *belle haleine* [belo hálito] e, em vez da esperada *eau de toilette* ou *eau de violette*, rotulou sua água como *eau de voilette* [veuzinho]. Aqui Duchamp sugere que, apesar da pretensão igualitária dos ready-mades,

*image  
not  
available*

de 1937-38, eles expuseram algumas que depois foram devolvidas ao Ministério da Propaganda, onde presumivelmente seriam destruídas ou vendidas no exterior em moedas fortes – ou seja, até sua recente descoberta. Aparentemente, o advogado tributarista Erhard Oewerdieck, que tinha um escritório ali perto, no número 50 da Königstrasse, reuniu as obras, talvez para preservá-las.<sup>5</sup> Quando o edifício desmoronou, ao ser atingido por bombas aliadas em 1944, as esculturas foram soterradas. (Se havia alguma obra sobre tela ou madeira, ela foi incinerada.) Apesar de seu destino mais ameno, o frasco de perfume de Rose Sélavy também teria sido qualificado como “degenerado”.

*image  
not  
available*

Benjamin e as estratégias de apropriação dos artistas pop e pictures<sup>4</sup> e espera recuperar um pouco do radicalismo de cada um: “Às vezes é preciso recuar para encontrá-lo de novo”, declarou em 2009.<sup>5</sup> Essa é também uma maneira de entender seu nome, ao menos em relação a Duchamp. “Claire Fontaine” é uma homenagem a uma marca francesa de cadernos e artigos de papelaria (isto é, de folhas de papel em branco para serem preenchidas) e também um movimento para “esclarecer” a *Fontaine* [*Fonte*] do artista francês (1917), restabelecer os termos da tradição do ready-made para se adequar às condições atuais. Em parte, isso significa arrebatá-lo de seu mau uso como objeto de luxo ou logotipo de massa (como em Jeff Koons ou Takashi Murakami) ou como acessório pretensioso numa encenação niilista (como em Damien Hirst ou Maurizio Cattelan). “Essa ação é mais uma restituição”, ela observa, “no sentido de que é a recuperação do direito de uso da cultura.”<sup>6</sup>

*image  
not  
available*

Como esse exemplo indica, Claire Fontaine está interessada nas inversões dialéticas e nos agentes duplos (como o artista ready-made). De acordo com Marx, o capitalismo precisa ser superado para que o comunismo surja, e, em alguns trabalhos, Claire Fontaine imagina atalhos retóricos para essa transformação histórica. Sua série de *Passe-partouts* (2004-) consiste em molhos de chaves mestras, chaves micha, serras e outras ferramentas do comércio de arrombamento, projetadas para transformar as fechaduras dos apartamentos de diferentes cidades em portas de passagem livre. Se a propriedade é roubo, como *Passe-partouts* dá a entender (num aceno a Pierre-Joseph Proudhon), então o roubo é o compartilhamento de recursos; expropriar é antes de mais nada reaver o que foi anteriormente tirado do bem comum. (“Só roubo para redistribuir”, insiste Claire Fontaine.)<sup>19</sup> O conceito do bem comum também é importante para sua prática – como Andy Warhol, ela prefere o termo “*commonist*” ao rótulo “pop”.<sup>20</sup> Além das necessidades físicas da vida (ar puro, água e comida), existem manifestações sociais do bem comum. Um exemplo não tão óbvio é o senso comum, que Antonio Gramsci certa vez definiu como “o folclore da filosofia”, uma mistura em partes iguais de velhas superstições a serem expostas e de verdades coletivas a serem afirmadas.<sup>21</sup> Como outros predecessores que ela *détourne*, como Bruce Nauman e Ed Ruscha, Claire Fontaine considera a linguagem, especialmente o jargão de provérbios e slogans, um “espaço de compartilhamento”; ninguém possui essa linguagem; logo, qualquer um pode fazer uso dela.<sup>22</sup> “É o reino do *lugar-comum*”, escreveu Jean-Paul Sartre.

E essa bela palavra designa, sem dúvida, os pensamentos mais batidos; mas o fato é que esses pensamentos tinham se tornado o ponto de encontro da comunidade. Neles, todos se encontram e encontram os outros. O lugar-comum é de todo mundo e me pertence; ele pertence em mim a todo mundo, é a presença de todo mundo em mim. É, em essência, a *generalidade*.<sup>23</sup>

*image  
not  
available*

## Studio Lepkowski, cortesia da artista e Galerie Neu, Berlim.

A lâmina curva em *Change* é uma espécie de cedilha, um grafema que transforma um som duro de κ em um som de s cortante.<sup>33</sup> Os cavanhaques em Duchamp e Jorn também são cedilhas cortantes, bem como o trabalho de Claire Fontaine em geral, pelo menos na medida em que ela atualiza o ready-made como signo transformativo. Como já foi dito, outros pequenos deslocamentos incluem suas tentativas de reviver o estranhamento brechtiano como um momento de dúvida e de adaptar o *détournement* situacionista como uma forma de crítica. Um exemplo que combina os dois movimentos é a transformação dos tijolos passivos de Carl Andre em fragmentos de tijolo ativos embrulhados com capas de livros radicais. Outro exemplo, ainda, é sua proposta de refazer as *spill pieces* [peças derramadas] de Felix Gonzalez-Torres com Prozac e Viagra no lugar de balas e bombons. Mais outro caso é sua versão das *joke paintings* de Richard Prince, na qual as palavras dele é que se tornam a blague. Por fim, seu deslocamento-chave é repensar a apropriação como expropriação. “Vivemos despossuídos do mundo”, Claire Fontaine observa. “Como qualquer outro artista, tento extrair o que ainda está vivo na massa dos objetos e dos significados mortos pelo capitalismo.”<sup>34</sup>

*image  
not  
available*

*sensitive* com sua mostra *Skulptur Projekte Münster*, que ocorre a cada dez anos. É significativo Obrist ter escolhido esses três, pois eles estavam empenhados em expandir as exposições convencionais por meio de temas amplos. Ao mesmo tempo, podem ser considerados figuras transicionais entre a velha escola de curadores modernistas e a nova estirpe dos organizadores de exposições contemporâneas. Szeemann, na verdade, preferia o rótulo de *Ausstellungsmacher* [comissário de exposições], e Obrist chama König, com toda razão, de “empresário cultural”.

Em nossa época, por sua vez, essa linha de organizadores de exposições se dividiu em duas. Com uma improvável mescla de criticalidade e carisma, curadores sérios como Okwui Enwezor, o falecido diretor da Haus der Kunst em Munique, e Lynne Cooke, curadora sênior na National Gallery em Washington, produziram ambiciosas mostras temáticas à la Hultén, Szeemann e König. Mas já na década de 1990 surgiu um problema nessa abordagem: enquanto alguns artistas começaram a atuar como curadores, expondo objetos que os museus haviam mantido fora da vista (um exemplo-chave é *Mining the Museum* [Garimpando o museu] (1992-93), de Fred Wilson), alguns curadores começaram a se comportar como artistas, justapondo obras de arte como se fossem material manipulável. Obrist diz, um tanto dissimuladamente, que ele foge dessa tendência (“Nunca pensei no curador como um rival criativo do artista”).<sup>3</sup> Ao mesmo tempo – com todo respeito a seus críticos –, Obrist tampouco se enquadra exatamente na categoria dos ruidosos organizadores de exposições. O destaque aqui é Klaus Biesenbach, diretor do Los Angeles Museum of Contemporary Art, que, como curador-chefe geral do MoMA, organizou retrospectivas bombásticas de estrelas performáticas como Marina Abramović e Björk. Um estilo de vida como esse é deprimente: essas curadorias têm pouca relação com a erudição, menos ainda com a crítica e pouca noção do serviço público que ainda guia alguns curadores na Europa e em outros lugares. No início da prática conhecida como instituição crítica, Robert Smithson insistia que o artista

*image  
not  
available*

“crioulização artística” e “pensamento arquipelágico”; no entanto, o que Glissant e Obrist veem como uma nova “*mondialité*” que leva em conta as diferenças culturais, outros a considerariam uma globalização que homogeneíza essas diferenças de maneira brutal. (Ela é ambas, e é isso que deve ser pensado.) Por vezes, Obrist é demasiado afirmativo a respeito da era neoliberal – de fato, ele é criatura dela –, mas então seria difícil se mover rápido assim se não fosse alimentado pelo pensamento positivo.

E o que dizer de todas essas exposições, conversas e livros, com a perspectiva de muitos mais por vir? Obrist não está sozinho nisso, o que levanta a questão: para qual época, presente ou mesmo futura, esses arquivos foram compilados? Que audiência, no presente ou no futuro, será capaz de processar tudo isso? (Será que toda essa curadoria vai precisar de... um curador?) Obrist apresenta seu projeto, em especial as maratonas de conversas, como um “protesto contra o esquecimento” (frase emprestada do historiador Eric Hobsbawn, um de seus muitos entrevistados). Ao mesmo tempo, seu vanguardismo o obriga a se manter em constante mudança. Um de seus “princípios orientadores” é que uma exposição deve “sempre inventar uma nova regra para o jogo” ou, pelo menos, “um novo modelo”. (As últimas linhas de seu credo dizem respeito a como a “curadoria digital” desenvolverá “novos formatos” para “nosso futuro”).<sup>14</sup> Toda essa especulação, essa invenção de regras e reformatação, pode ser um protesto contra o esquecimento; pode ser também um caminho fácil para o oblívio.

*image  
not  
available*

A ênfase no poder do projeto também pode desviar a atenção do programa básico.<sup>4</sup> Isso aponta para um quarto problema, que é a incerteza generalizada sobre o que é a arte contemporânea e sobre quais são os espaços que ela requer. Como é possível projetar uma edificação para algo que não se pode antecipar? Uma consequência dessa incerteza é o surgimento dos “galpões culturais”. Há uma estrutura desse tipo, projetada por Diller Scofidio + Renfro, com uma ampla cobertura sobre rodas que se expande e se retrai conforme a necessidade do evento, erguida na área dos Hudson Yards, um megaempreendimento no West Side de Manhattan.<sup>5</sup> A lógica desses galpões parece ser construir um grande contêiner e deixar aos artistas e curadores a tarefa de lidar com ele. Em geral, o resultado é uma gigantesca instalação ou performance, ou um híbrido das duas. (É esse o padrão em locais como o Park Avenue Armory.) Enquanto isso, a previsão de novos espaços como caixas cinza e *art bays* pode vir a restringir justamente as práticas que esses espaços visam apoiar. O que parece ser flexibilidade pode se revelar o oposto; vejam-se as altíssimas galerias de arte contemporânea do New Museum no Lower East Side ou do MoMA, que muitas vezes sobrepujam a arte ali instalada. (Como indica o termo *entrópico*, as caixas cinza podem também atenuar o impacto das performances que, a princípio, são feitas para animá-las.)

De outra perspectiva, esses museus novos e renovados talvez tenham um programa, afinal, e um megaprograma tão óbvio que nem é enunciado: o entretenimento. Ainda vivemos numa sociedade do espetáculo – nossa confiança na informação não diminuiu nosso investimento nas imagens – ou, para empregar uma expressão anódina, vivemos numa “economia da experiência”.<sup>6</sup> Que relação os museus de arte moderna e contemporânea têm com uma cultura que tanto valoriza a experiência do entretenimento? Já em 1996, Nicholas Serota, que foi por muito tempo diretor dos museus Tate, definiu “o dilema dos museus de arte moderna” como uma opção categórica, “experiência ou interpretação”, que poderia ser reformulada como, de um lado, o entretenimento e, de outro, a

*image  
not  
available*

evidentes aqui), para fornecer calor cromático às cores a serem empregadas em seguida. (Terra queimada era a preferida no Renascimento e depois, e aqui também ela é dominante.) Embora os espectadores contemporâneos muitas vezes suponham que a base da pintura seja branca – a tela não pintada ou coberta com gesso –, o fundo que dá suporte à luz nos quadros tradicionais é escuro. As imagens em *Underpainting* são quadros figurativos reduzidos à pintura de base [*underpainting*], são apenas preparadas para serem executadas mais tarde ou, de alguma forma, são as duas coisas ao mesmo tempo?



Kerry James Marshall, *Untitled (Underpainting)*, 2018. Acrílica e colagem sobre pvc, 213,4 x 305,8 x 10,2 cm. © Kerry James Marshall, cortesia do artista e David Zwirner.

As crianças estão sentadas em volta de uma grande tela que não vemos, talvez uma pintura histórica, enquanto a professora gesticula na direção do quadro. Ela parece ser a mesma nos dois painéis, mas a roupa, a postura e a disposição das crianças e dos