

## 4

### Conclusão

*There's no there, there.*

Gertrude Stein

Há uma face espectral na modernidade. O retrato de Dorian, os espelhos de Borges, o inconsciente de Freud, Frankenstein, Drácula, o ready made, o super-homem. Uma face inquietante, talvez má. Um pressentimento de desastre, uma sombra. Toda a arte moderna está impregnada desse outro que é o mesmo, dessa miragem (ou mirada) de dentro do espelho e, sobretudo, dessa impossibilidade crescente de se saber de que lado do espelho cada um está.

Quem é esse a quem chamamos de “um”? E quem é o “outro”? Essas perguntas, que definem o que se costuma chamar de relação sujeito-objeto, começam a ganhar indeterminação reflexiva desde o advento da revolução copernicana de Kant. Uma grande cesura corta, desde então, a teoria do conhecimento. O olho que vê não guarda mais aquela idealidade neutra e central que, se, por um lado, o apartava inteiramente do objeto, por outro, ligava-o a ele pelo elo da Criação. Sujeito e objeto eram, ambos, natureza. Kant retira o sujeito da natureza e o encapsula na sua humanidade.

O “outro”, ele mesmo, é inacessível. Tudo que conhecemos, conhecemos-lo através da nossa humanidade, essa diferença fundamental que carregamos em relação ao outro. É a nossa própria condição que conhecemos, projetada no outro, refletida do outro. A luz da razão se esbate nesse jogo reflexivo e ora retorna, na forma de impressões, ora se projeta como expressão. Nem a impressão, nem a expressão, contudo, se confundem com o outro. É esse processo que determina a autonomia da forma moderna, forma desprendida da “substância” do mundo.

No Renascimento, o artista olhava o mundo e via o mesmo. Em certo sentido, pela filosofia ou pela religião, via a si mesmo na Criação; em outro sentido, via o mundo ele mesmo, o que era absolutamente externo ao seu corpo, ao seu eu. De qualquer modo, o artista, sua visão e o mundo guardavam a identidade do mesmo. Essa é a condição de possibilidade da mimesis.

Kant introduz um problema nesse trânsito direto. O artista moderno olhará o mundo e verá o outro, que é o mesmo. Verá (não verá), desde Kant, por um lado, esse outro absoluto que é o ele-outro-mesmo, o incognoscível. Mas verá também, e isso é o que importa para a arte do período, um outro humano, que é o mesmo apenas para a humanidade – não se trata aqui da visão de cada um, inteiramente particular, mas da possibilidade mesma da visão, desta condição compartilhada pela razão humana. Melhor explicado: a condição humana pressupõe tanto a estrita subjetividade da experiência estética quanto postula uma universalidade para tal faculdade. O legendário “a pintura é coisa mental”, de Da Vinci, tenderá, cada vez mais, a ser entendido como “o objeto da pintura é coisa mental”, a “forma” é coisa mental. Para Da Vinci o “mental” unia, tornava o mesmo; para os modernos, o mental separa, circunscreve. A pintura, para Da Vinci, era a prova desse livre e direto trânsito existencial entre o sujeito e o objeto, entre a visão e a pintura, entre mente e matéria. Para os modernos, diferentemente, a pintura é a representação da mediação imposta pela condição (razão) humana à experiência, algo bem diverso.

A finitude da razão humana nos torna infinitamente solitários. Uma das conseqüências da circunscrição da razão à humanidade – desde o criticismo kantiano – é que ela abre um fosso também entre os homens, uns frente aos outros. Cada visão terá a sua particularidade, sua posição, sua possibilidade, e não há como estabelecer qualquer acordo prévio quanto ao valor de cada uma, exceto o de uma igualdade na diferença. A natureza, que anteriormente nos ligava a todos e a tudo, agora, isola-nos inteiramente. Cada um, cada visão, terá apenas a forma da natureza como referência comum – forma essa que, é claro, nunca estará dada – e não a natureza ela mesma. Exilados no mundo, órfãos da certeza, teremos de postular algum consenso, não propriamente quanto aos objetos, mas quanto à nossa faculdade de julgá-los. E o elemento dessa postulação será a forma. Do particular para o universal, a arte, como a ciência, deverá postular sua validade.

A pintura do final do século XVIII, com Turner e Constable, demonstra claramente essa passagem que conduz da natureza ao olho do artista. Não é mais a natureza, mas o que o olho humano vê da natureza. Como, no interior da retina, as imagens se constroem a partir da luz. Como a luz se espraia, como se expande, como se contrai ou se coagula. A natureza não está mais “lá”, oferecida... A

técnica tem que acompanhar um vertiginoso acontecer de impressões através de sínteses arrojadas, lançadas, tiradas da cartola do mágico. Nenhum Parnaso (embora Constable esteja mais próximo de uma versão inglesa de Parnaso). Vapores enfrentando tempestades, navios à vela, como fantasmas, a caminho do ferro-velho. Uma determinada concepção de mundo estava virando sucata também. Uma nova concepção de tempo e de história nos conduzirá, por sínteses sucessivas, de Turner a Mondrian.

De fato, esses dois artistas bem podem significar os extremos de um mesmo processo. Mas, é claro: há o outro. Há aquela área de sombra absoluta em que o ser das coisas é. Um lugar para além – ou para aquém – de qualquer representação. Um lugar que escapa à história e à razão. Talvez Nietzsche seja o desbravador desse território vital, mas será Duchamp quem o tornará um problema para a arte. O *ready made* não representa nada, não significa outra coisa além daquilo que ele é. O *ready made* é a coisa em si ao alcance de todos. Parece, então, que, em Kant, já estavam potencialmente subsumidos Nietzsche e Duchamp como o outro necessário – como o fantasma do Paraíso.

Têm-se, assim, dois tipos de alteridade moderna. Um deles escapa ao próprio escopo da modernidade, aos seus limites discursivos e conceituais, uma espécie de anti-modernidade absoluta. O segundo tipo é um outro humanismo, um pólo da modernidade que constitui, hoje, uma espécie de memória recalçada. É aqui que o cavalinho de Guignard está correndo. É aqui a sua aposta. É no tempo dessa outra história que o impulso inicial da sua obra atravessará quatro décadas de arte no Brasil.

Guignard parece ter resistido às pressões para mudar. Jamais aderiu ou se deixou seduzir por outra coisa que não fosse “sua pintura”. Esse sentido muito preciso do seu ofício, adquiriu-o em sua formação alemã. O artista, nessa concepção, é um núcleo auto-suficiente, uma unidade inteiramente autônoma e preparada para a guerra, uma célula terrorista independente, um revolucionário de carteirinha. Isso é ser moderno, é aqui que o artista se encontra com a marcha da história. Não em qualquer exterioridade e sim em um sentido interno de tempo. O tempo da obra.

Seria ridículo pensar em Guignard como um panfletário. No entanto, é igualmente tonto pensar o seu moderno sem perceber o “projeto” que o engaja. O humanismo de Guignard é uma militância poética. É na sua obra que vão estar

em jogo, ainda que circunstancialmente, as questões do Brasil, e não inversamente. Há um sentido de interioridade, de conversão do natural ao cultural, de depuração do real a um substrato arquetípico. Mas há um outro movimento subjacente que constrói, ao mesmo tempo, a ponte entre a unidade sempre e de novo recém-conquistada (ou requerida) e uma universalidade implícita. Pode-se reconhecer o Brasil justamente nesta dupla e antinômica requisição. O Brasil nunca está dado, estabelecido, ele não está propriamente lá, mas em um recuo que o situa a meio caminho entre o empírico e o simbólico, entre a piada e o crime, seja como for, no limiar da participação do espectador.

É impossível ver Guignard sem pagar para ver o seu jogo, sem o “engajamento” necessário, sem dar o passo. Essa idéia moderna, o que Marx chamou de “propriedade comum” da humanidade, liga então o espectador à sua condição histórica pela intersubjetividade da forma. É a disciplina formal do pintor que, em última instância, garante as condições de possibilidade dessa identificação universal.

Há uma tradição romântica que expressa a percepção moderna de que “Em nossos dias, tudo parece impregnado do seu contrário” (Berman, 1998: 19). Buscar a “verdadeira civilização” entre os nativos das Ilhas, como fez Gauguin, buscar, como Lautrec, a virtude no vício, o belo no feio, buscar o universal no particular. Guignard inverte, um a um, estes direcionamentos – o que o vincula, negativa mas inexoravelmente, ao sentido de todos eles. Sua obra é impregnada desses jogos prismáticos, desse outro spectral, cujo ponto de vista ela assume.

A idéia que tomou forma nesse trabalho é a de que há uma modernidade em que Guignard figura sozinho. Essa solidão, contudo, parece ser um dado geográfico e cultural. Guignard – vale a ousadia da afirmação – tem “irmãos” mais ou menos desconhecidos em todos os museus europeus, especialmente os alemães, cujos acervos contemplem as décadas de vinte, trinta e mesmo quarenta.

Dessa forma, não mais solitariamente e sim como parte de um fenômeno abrangente, que desborda os marcos nacionais, a modernidade de Guignard, enquanto tal, nunca teve condições de ser melhor definida, mais acuradamente investigada. Certamente, aqueles “irmãos espirituais” de Guignard gozam de posição mais pacífica na história da arte dos seus respectivos países. Fazem parte do diálogo instaurado entre diferentes possibilidades do moderno e cumprem o seu papel nesse jogo de contraposições. O que é muito próprio a Guignard – além

dele mesmo, um pintor muito acima da média – é que lhe falta um interlocutor à altura. Onde está aquela modernidade estrita, da qual Guignard seria, digamos, o outro pólo? Onde está o par dialético de Guignard? Em Portinari? Aí começa o *embroglio*. É claro que não me refiro à pessoa de Portinari, nem mesmo ao seu papel e ao que ele representa – um modernismo de fachada, de Escola, o que Yve-Alain Bois certa vez definiu, referindo-se a outro contexto, como a “face pública” do cubismo, ou talvez nem isso. Refiro-me, antes, às características gerais da modernização cultural do país e às distorções que esse processo produziu. Aliás, a própria presença de Portinari nessa discussão é uma delas. E o que dizer do meio de arte, da crítica, do mercado? Guignard encontrou aqui um cenário cultural não muito diferente daquele dos “pintores viajantes” do século XIX. Viveu, por assim dizer, de fazenda em fazenda.

Especular sobre os rumos que sua carreira teria tomado em outras circunstâncias é ocioso, mas esclarecer a cena cultural em que ela efetivamente aconteceu pode ter alguma utilidade. A ausência de um campo de arte que respondesse criticamente à sua produção – seja com outras obras, seja com material crítico-teórico – criou aquela solidão. É essa falta que distorce, ainda hoje, as compreensões que lhe são dirigidas. Apenas na década de cinquenta, com as primeiras experiências concretistas, algo semelhante a um campo de arte começou a se formar no Brasil; e somente na década seguinte – Guignard morreu em 1962 – um mercado de arte conheceu caminho similar.

Guignard é um artista delicado, não tem o estofamento necessário à sustentação da modernidade “inteira”, que pressuporia múltiplas florações. Aliás, nem mesmo Picasso seria capaz disso: para que ele pudesse ser Picasso, havia Matisse e – sempre houve – “a França profunda”. Guignard, então, fracassa; a sua modernidade rui com a outra – ou melhor, sem a outra – que é mais pesada, mesmo quando ausente, e a arrasta. Faltou-lhe o contraste necessário.

O mais curioso, no entanto, é que a consumação final desse destino – mais que previsível, inevitável – não é de todo má para Guignard. Ele cai, milagrosamente, em pé. Mais firme à medida que se distancia e se destaca dos engajamentos estéticos e ideológicos da modernização brasileira. Por um desses estranhos paradoxos que fazem pensar em uma história com o sinal invertido, a demarcação dos limites da sua modernidade, empreendida, na década de oitenta,

por Ronaldo Brito, salvou-o da cova rasa da indistinção. Mais que isso, deixou-o em seu próprio terreno, um pouco antes da *débâcle*.

Guignard pertence a uma modernidade profundamente enraizada em um humanismo não aderente à racionalização que deu a tônica da arte moderna, a partir dos anos vinte – o “*Les Demoiselles d’Avignon*” é de 1907 e “A fonte”, o primeiro *ready made*, é de 1916. De certa forma, o *ready made* assumiu o papel de “outro moderno” e, desde então, o pós-impressionismo de Guignard – embora se aproxime de Duchamp no surrealismo, movimento de que ambos “participaram” com reservas (e certamente com objetivos muito diferentes) – assumiu uma face anacrônica, perdeu as suas prerrogativas de interlocutor moderno – prerrogativas estas que, para Greenberg, reveladoramente, o surrealismo nunca possuiu.

Algo nessa perda ressoa ainda em nossas vidas, em nossa maneira de ser, de estar e de conviver. O “homem profundo”, o sujeito da psicanálise, o *Self* de Jung, o mago para os místicos, o poeta, todas essas possibilidades, agora impossíveis, ressoam em Guignard. Isso pode ter alguns significados.

Do ponto de vista historicista, terá ocorrido um cancelamento da dialética que informava o processo da arte moderna do Ocidente. O cubismo foi, estética e culturalmente, a violência simbólica imanente a um momento em que um dos “modernos possíveis” se afirma como único e legítimo. Ainda desse ponto de vista, o *ready made*, contudo, nasce desse triunfo cruento, projeta-se como um fantasma que ameaça o vencedor no seu próprio campo conquistado, estabelecido, e inaugura um novo momento e um novo patamar para a crise. De certa forma, o *ready made* confronta todo o processo, os vivos e os mortos, de maneira que, ao menos para a nossa contemporaneidade, Guignard, em tese, está tão vivo, ou tão morto, quanto Picasso.

Esse novo patamar de conflito tem, por isso mesmo, o poder de obliterar a percepção contemporânea da disputa e da ruptura anteriores. A modernidade de Guignard, assim, quando chega a ser percebida, tende a assumir os termos da sua cara-metade; não passa de uma contrafação romântica e, esteticamente, um tanto reacionária. A reconstituição histórica das razões dessa modernidade guignardiana jaz, enquanto possibilidade, no mesmo limbo de estranhamento e de alteridade em que aquelas mencionadas possibilidades “humanas” foram esquecidas ou perdidas.

A narrativa totalizante da história, que contrapõe dialeticamente dois pólos, contudo, pressupõe um agente que a formule nesses termos e que possa conduzir, tanto à narrativa quanto aos fatos, a um fim localizado no futuro. Um autor, seja da arte, seja da história, deve possuir essa propriedade. Ora, mas é precisamente esse lugar da subjetividade que está em questão, desde o aparecimento do *ready made*. Assim como o objeto de arte assumiu uma condição “problemática”, a ausência dessa subjetividade perfeitamente recortada implicou um caráter problemático também para os objetos da história.

É como não ter mais a chave (o ponto de inflexão, o narrador incontestado nessa função, a condição de possibilidade das “grandes narrativas”) do passado e tampouco a do nosso próprio tempo, como se a linha contínua do tempo se houvesse partido e o futuro, perdido seu discurso. A arte e a própria história enfrentam agora o desafio de se reinventarem para seus respectivos objetos. É preciso inventar a arte e a história de Guignard.