

## ESTÉTICA DO GUARDAR-COMO

### I. Tópicos originais

Em meados do século XIX, Gustave Flaubert concebeu um projecto apaixonante para a segunda parte do seu *Bouvard e Pécuchet*. Tratava-se de um dispositivo contra a estupidez humana cujo funcionamento exigia a articulação de dois elementos, uma compilação de citações e de frases que Flaubert considerava ridículas, retiradas das fontes mais diversas e sobre todo o tipo de assuntos, e uma espécie de dicionário de tópicos que, tal como escreve a Louise Colet, coligisse «por ordem alfabética, tudo o que há que dizer em sociedade para se ser um homem decente e amável sobre todos os temas possíveis»<sup>1</sup>. A fim de levar a cabo tais objectivos, tinha vindo a recolher durante anos um amplíssimo volume de textos, procedentes de inumeráveis leituras e buscas, que constituiria o material a que os dois funcionários públicos mais famosos da história da literatura haveriam de dedicar todos os seus esforços, uma vez tomada a decisão de «voltar ao seu trabalho de copistas»<sup>2</sup>.

Esse era o plano que Flaubert tinha configurado para a segunda parte de *Bouvard e Pecuchet* e que, infelizmente, não passou da categoria de projecto. Dispomos, contudo, de parte dos materiais recolhidos, que constituem o que se conhece como *Estupidario* [*Le Sottisier*], a colecção de citações, e o *Dicionário das Ideias Feitas* [*Dictionnaire des idées reçues*], essa compilação de tópicos e opiniões socialmente aceites que, no fundo, definem o

<sup>1</sup> Tomo a citação do prólogo de Agustín Izquierdo à sua edição de G. Flaubert, *Estupidario. Dicionario de prejuicios*, tr. A. Izquierdo. Madrid: Valdemar, 1995, p. 11.

<sup>2</sup> G. Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*, tr. Germán Palacios. Madrid: Cátedra, 1999, p. 322.

estúpido ideal. O objectivo didáctico de Flaubert com o dicionário era evidente, pois se tratava de que os leitores, ao verem-se reflectidos em alguns dos *preconceitos*, abandonassem esses pontos de vista.

Dois copistas, portanto, depois de fracassarem nos seus múltiplos projectos de sabedoria, decidem voltar ao seu antigo trabalho, *copiar*, e o seu criador situa-os perante uma quantidade enorme de materiais representativos da estupidez mais comum. Copiar estupidezes e inventariar tópicos e preconceitos do século XIX, *ideias recebidas*... Não é de estranhar que à vista de tais tarefas, desperte poderosamente a atenção um dos tópicos recolhidos em tão curioso dicionário, o que define a entrada ORIGINAL:

ORIGINAL. Rir-se do original revela uma grande superioridade mental. Rir-se de tudo o que é original, odiá-lo, achincalhá-lo e exterminá-lo se se for capaz. Maneiras de passar por original<sup>3</sup>.

Se quiséssemos hoje escrever um novo *Dicionário das Ideias Feitas*, projecto que, devido à actual aglomeração de tópicos, quase deveria considerar-se necessário, nesta entrada poderíamos deixar tal e qual as palavras de Flaubert. É certo que um *Dicionário das Ideias Feitas* escrito em começos do século XXI seria inesgotável, mas tal facto não modifica a surpresa perante esta entrada, sobretudo se lida a partir da nossa situação actual. Com efeito, como nos ensinaram todos os modelos pós-modernos, pós-estruturalistas e neo-vanguardistas, *rir-se do original revela uma grande superioridade mental*, do mesmo modo que, se nos guiarmos pelas palavras de Flaubert, o fazia no século XIX. É certo que os contextos se modificaram, como não podia deixar de ser, mas o facto é que o cúmulo de simulações, apropriações e pós-produções, se coincidem em alguma coisa é na negação de «essa doença romântica, a originalidade», como a define William Gaddis em *Los reconocimientos*<sup>4</sup>, uma novela fundamental para o tema que nos ocupa e a que voltarei mais à frente.

Efectivamente, a nossa cultura actual é *uma cultura da cópia*, aludindo ao título do ensaio de Hillel Schwartz<sup>5</sup>, e não somente da cópia: também o é da reprodução, da pós-produção e da serialização, todas modelos de uma dialéctica de repetições e duplicidades que define o nosso imaginário artístico e cultural situando-o perante uma estranha exuberância da imitação. De facto, quase poderíamos partir dessa irónica definição que faz Jonathan Lethem em «Con K de kopia»: «Por imitação entenda-se: falsificação, cópia, ventriloquismo, suplantação do pai, suplantação do gentio, suplantação do génio, usurpação do guionista»<sup>6</sup>. Porque, e embora não seja necessário mencioná-lo, por evidente, não se deve esquecer que no âmbito artístico contemporâneo, *cópia* não significa o mesmo que noutros âmbitos culturais ou sociais: aqui as cópias e as simulações são *os bons*, e a autenticidade, a originalidade e a singularidade *os maus*. Talvez ninguém como John Banville o tenha mostrado de um modo mais explícito: «o pitoresco repugna-me»<sup>7</sup>, põe na boca desse apaixonante impos-

3 G. Flaubert, *Estupidario. Dicionario de prejuicios*, op. cit., p. 212.

4 W. Gaddis, *Los reconocimientos*, tr. J. A. Santos. Madrid: Alfaguara, 1987, p. 109.

5 H. Schwartz, *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, trad. M. Talens. Madrid: Cátedra (Frónesis), 1998.

6 J. Lethem, «Con K de kopia», tr. C. Rodríguez Juiz, in D. Eggers (ed.), *Lo mejor de McSweeney's*, vol. II. Barcelona: DeBolsillo, 2007, p. 259.

7 J. Banville, *Imposturas*, trad. D. Alou. Barcelona: Anagrama, 2005, p. 41.

tor que é Axel Bander, não por acaso filósofo e perfeito conhecedor da obra de Nietzsche. Se bem que, reconhecamos, pareça evidente que Axel Bander não leu as investigações de Rosalind Krauss sobre o pitoresco em «A originalidade da vanguarda», onde demonstra rigorosamente que «a preexistência e a repetição das pinturas é condição necessária da singularidade do pitoresco»<sup>8</sup>.

Mas voltemos aos tópicos, os mais recorrentes, ou seja, os dos ambíguos anos oitenta do século XX. Tópicos duros os desses anos: a nossa realidade não é real mas hiper-real, pelo que os simulacros sem original e os signos sem referente passam a converter-se nos protagonistas dos debates e nos donos da linguagem. Os artistas adequam-se a isso – ou, se se mostram reticentes, impõe-se-lhes essa adequação – através de todo o tipo de estratégias simulacionistas e apropriacionistas, enquanto que a crítica, feliz, pode utilizar até à exaustão as suas ferramentas pós-estruturalistas. São bons anos para o «discurso da cópia», anos de pós-modernidade nos quais todo o mundo parecia tentar responder à pergunta de Rosalind Krauss: «O que aconteceria se não se reprimisse o conceito de cópia?»<sup>9</sup>, pois era evidente que assim o teria feito a história da arte, especialmente desde o romantismo. Para isso, o discurso da crítica converteu em elementos recorrentes Barthes, Derrida e, com certeza, Baudrillard. E Walter Benjamin, claro...

Pobre Benjamin, com a sua mala de *originais* às costas e não era para menos. Deveria ser proibido ler «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica» sem ter ao lado a correspondência com Gershom Scholem. Recorde-se, e são apenas alguns exemplos sobre o *amigo* Ernst Bloch: Benjamin a Scholem, 20 de Maio de 1935 – a primeira edição do texto de Benjamin é de 1936 –, «se o livro de Bloch caísse nas tuas mãos, farias facilmente uma ideia de como tiveram êxito os seus plágios da minha obra»; Benjamin a Scholem, 24 de Outubro de 1935, «estas reflexões cimentam a História da arte do século XIX na compreensão da sua situação actual, tal como nós a experimentamos. Mantenho-as muito em segredo, já que são incomparavelmente mais susceptíveis de ser roubadas do que a maioria das minhas ideias. O seu título provisório é “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”»; Benjamin a Scholem, 9 de Agosto de 1935, «vi Ernst Bloch, a quem clarifiquei, com grande esforço, a minha opinião sobre o seu último livro. Não lhe falei do meu e saberás porquê quando vires no seu livro o capítulo “Hieroglyphen des neunzehnten Jahrhunderts”», ao que Scholem responde no dia 25 do mesmo mês, e talvez seja a referência mais cruel: «Então, agora encontramos cada um perante um assunto importante, pois eu também comecei já, com não pouco esforço, a traçar letra atrás de letra no papel, para o que, por precaução perante Ernst Bloch, me sirvo da língua dos nossos pais. Bastante me roubará depois. [...] Já agora e a propósito da tua irritação por causa de Bloch: voltei a ler o capítulo que indicas e só posso dizer-te que me dá pena. Em verdade não favorece a tua situação teres de aguentar esta camaradagem de ladrões realmente ‘comovedora’ e, na realidade, parece-me demasiada bondade da tua parte»<sup>10</sup>. Não obstante, leio Benjamin, «a aura está ligada ao seu aqui e agora. Da aura não há cópia»<sup>11</sup>. Para desgraça de Benjamin, mais uma, os seus textos não deviam ter demasiada.

<sup>8</sup> R. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, tr. A. Gómez. Madrid: Alianza, 1996, p. 179

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>10</sup> W. Benjamin; G. Scholem, *Correspondencia, 1933-1940*, trad. R. Lupiani, rev. B. Llovet. Madrid: Taurus, 1987, p. 179, p. 191, p. 184 y pp. 185-186, respectivamente.

<sup>11</sup> W. Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en W. Benjamin, *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. J. Aguirre. Madrid: Taurus, 1992 (4.ª reimp.), p. 36.

## II. Guardar-como

Agora bem, já não estamos nos anos oitenta do século passado e, por tanto, deixámos de ser pós-modernos. Baudrillard cansa, a simulação aborrece e o pós-estruturalismo já não é a linguagem oficial. Os simulacros e a nietzscheana inversão do platonismo eram muito divertidos, mas actualmente somos tão conscientes que até já nos afeiçoámos a eles. Não, já não somos pós-modernos, para o bem e para o mal. Claro, não sabemos o que somos agora, mas seguramente pós-modernos não. Se, com palavras de Jonathan Lethem, o pós-modernismo não é mais que «modernismo sem ansiedade»<sup>12</sup>, talvez o problema esteja em que essa ansiedade, por umas razões ou por outras, começa a regressar, e não num contexto moderno, mas nos restos, nos estertores de um pós-moderno. Não é de estranhar que não saibamos muito bem onde nos agarrar.

Porque, efectivamente, entre os termos *oficiais* já não se encontram *apropriação* ou *simulação*, mas sim, por exemplo, o que Nicolas Bourriaud pôs na moda, *pós-produção*. Tudo isto exige uma nova leitura do discurso da cópia – e do da originalidade –, sobretudo porque tanto a pós-produção como a estética relacional de Bourriaud<sup>13</sup> requerem ampliar o contexto, ou seja, conduzir o discurso artístico para um âmbito muito mais amplo, em que a arte seja somente mais uma faceta de determinadas actividades culturais e sociais.

As teses de Bourriaud, utilizando os seus próprios termos, poderiam concretizar-se na seguinte citação, uma citação extensa que, creio, resume bem a sua teoria:

Todas estas práticas artísticas, embora formalmente heterogéneas, têm em comum o facto de recorrer a formas *já produzidas*. Testemunham uma vontade de inscrever a obra de arte no interior de uma rede de signos e de significações, em vez de considerá-la como uma forma autónoma ou original. Já não se trata de fazer tábua rasa ou de criar a partir de um material virgem, mas de encontrar um modo de inserção nos inumeráveis fluxos da produção. [...] A pergunta artística já não é: «o que é que podemos fazer de novo?», mas antes «o que é que podemos fazer com?». Isto é: como produzir a singularidade, como elaborar sentido a partir dessa massa caótica de objectos, nomes e referências que constitui o nosso quotidiano?

Mais do que compor formas os artistas de hoje *programam-nas*: em vez de que transfigurar um elemento em bruto (a tela branca, o barro, etc.), eles utilizam *dados*. Movendo-se num universo de produtos em venda, de formas preexistentes, de sinais já emitidos, edifícios já construídos, itinerários marcados pelos seus antecessores, já não consideram o campo artístico (embora pudéssemos acrescentar a televisão, o cinema ou a literatura) como um museu que contém obras que seria preciso citar ou «superar», tal como o pretendia a ideologia modernista do novo, mas como outros tantos armazéns repletos de ferramentas que se podem utilizar, stocks de dados para manipular, voltar a representar e a por em cena. [...] O prefixo «pós» não indica neste caso nenhuma negação nem superação, antes designa uma zona de actividades, uma atitude. As operações de que se trata não consistem em produzir imagens de imagens, o que seria uma postura maneirista, nem em lamentar-se pelo facto de que tudo «já foi feito», mas em inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. Trata-se de apoderar-se de todos os códigos da cultura, de todas as formas da vida quotidiana, de todas as obras do património mundial, e fazê-los funcionar. Aprender a servir-se das formas [...] é principalmente apropriar-se delas e habitá-las<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> J. Lethem, *Contra la originalidad o el éxtasis de las influencias*, trad. P. Duarte. México D.F., Tumbona Ediciones, 2008, p. 17.

<sup>13</sup> Cf. N. Bourriaud, *Estética relacional*, tr. C. Beceyro y S. Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

<sup>14</sup> N. Bourriaud, *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, tr. S. Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2004, pp. 13-14.

Os artistas em que está a pensar Bourriaud são suficientemente conhecidos, Rirkrit Tiravanija, Thomas Hirschhorn, Mike Kelley, Liam Gillick, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, etc. Todos eles, seguindo a leitura de Bourriaud, continuam um trajecto histórico-artístico mais ou menos estipulado. Assim, partindo da tradição duchampiana, e uma vez assumidos a simulação, o apropriação e a escultura de bens de consumo, tais práticas artísticas situar-se-iam na proximidade das do DJ ou do *web surfer* no seu objectivo de inventar «itinerários através da cultura», utilizando-a como material artístico e, portanto, assumindo a contingência das suas próprias obras, pois também elas passam a converter-se em novo material a utilizar: com a terminologia de Bourriaud, claramente influenciada por *A invenção do quotidiano* de Michel de Certeau, a obra converte-se num «gerador de actividades» e ao seu contexto «podíamos aventurar-nos a chamar[-lhe] um *comunismo formal*»<sup>15</sup>.

Parece então evidente que, para pensar este modelo devemos entender o âmbito artístico como um elemento situado num contexto muito mais amplo, que remete para a cultura em geral e, portanto, tais práticas devem assumir que a sua análise não decorra unicamente da crítica ou teoria artística. Evidentemente, poderia fazer-se a partir de uma coerência histórico-artística, inclusivamente com um esquema suficientemente fiável: na teoria, iniciá-lo nas investigações de Gombrich sobre a ambiguidade da mimesis clássica – «sem um meio e sem um esquema que possam modelar-se e modificar-se nenhum artista poderá imitar a realidade»<sup>16</sup>–, continuá-lo com as investigações de Rosalind E. Krauss sobre o carácter fictício da originalidade da vanguarda, etc.; na prática, recorrer à colagem, ao pastiche, ao ready-made, à simulação e apropriação... Contudo, fazê-lo deste modo voltaria a situar o discurso artístico dentro de um âmbito fechado de que os artistas da pós-produção pretendem sair: se algo nos ensinou Bourriaud é que ao analisar esta enorme quantidade de propostas, já não falamos unicamente de arte.

E, porém, se fazemos isto, se situamos o actual discurso da cópia dentro de um âmbito que supera amplamente o artístico, então devemos assumir todas as suas ambiguidades. Não falo de artistas concretos ou de peças determinadas, que exigiriam uma análise particularizada, mas do modelo teórico geral. Nesse modelo, a partir do qual somos completamente livres para recorrer a outros espaços de discussão e a outros tempos – isto explica o meu início com Flaubert – e inclusivamente para nos servirmos, embora de outro modo, dos mesmos referentes que se têm vindo a utilizar, surge de um modo muito claro a suspeita de que talvez tudo isto não seja mais do que um discurso nostálgico que esconde inúmeros paradoxos. Talvez tudo oculte uma nostalgia de pós-modernidade; talvez, até, e seria mais problemático, tal nostalgia aluda, utilizando as palavras de Flaubert, simplesmente a novas *maneiras de passar por original*. Expresso de um modo mais claro – e esta é a ideia de que parto, que se ramifica em duas direcções –, em primeiro lugar os actuais discursos da cópia e do duplo, ao permitir a sua extensão temporal a outros âmbitos, mostram que já conhecemos as suas estratégias, instrumentos e modelos, já os utilizámos e, portanto, talvez nos encontremos perante uma repetição de metodologias que não sabemos muito bem onde nos levará.

Mas, também, e em segundo lugar, se substituímos tempo por espaço e, portanto não pensamos unicamente em histórias, mas em utilizações contemporâneas do discurso da cópia e da repe-

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 14, p. 17 y p. 17, respectivamente.

<sup>16</sup> E. H. Gombrich, *Arte e ilusão. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, tr. G. Ferrater. Madrid: Debate, 1998, p. 126.

ção em contextos alheios ao puramente artístico, então defrontamo-nos com uma efervescência serial – muito habitual no cinema e na televisão – que, como demonstraram Balló e Pérez nesse divertidíssimo ensaio que é *Yo ya he estado aquí. Ficciones de repetición*, «configura uma paisagem de quotidianidade que se reflecte ao mesmo tempo nos costumes privados, e nos rituais colectivos, a partir de um reencontro periódico que fortalece e preserva a noção de identidade»<sup>17</sup>. Ou, de outro modo, em âmbitos alheios ao artístico e que remetem para a cultura contemporânea entendida do modo mais geral possível, as estratégias de cópia e repetição não são mais do que modelos para preservar certa identidade e originalidade com claros objectivos de mercado.

No fundo, trata-se daquela ideia que Lyotard expressou em *O inumano*: «o segredo de um êxito artístico, o mesmo de um êxito comercial, radica numa dosagem entre o surpreendente e o “bem conhecido”, entre a informação e o código. Tal é a inovação nas artes: retomam-se fórmulas confirmadas por êxitos precedentes, desequilibram-se por meio de combinações com outras fórmulas em princípio incompatíveis e de amálgamas de citações, ornamentações, pastiches. [...] Desta forma, crê-se expressar o espírito do tempo, quando não se faz senão reflectir o do mercado. A sublimidade já não está na arte, mas na especulação sobre a arte»<sup>18</sup>. O contexto a partir do qual falava Lyotard era outro, mas a sua suspeita não deixa de aparecer quando ampliamos o discurso actual da cópia além dos limites das práticas artísticas.

Talvez o melhor modo de expressar o que quero dizer seja voltar a essa novela que aparecia antes, *Los reconocimientos*. A impressionante novela de Gaddis tem como protagonista Wyatt Gwydon, um artista dedicado à cópia dos pintores flamengos, mas não é, de todo, a enésima aventura de falsificadores e demais *tábuas de Flandres*: a complexíssima novela de Gaddis inclui um grande número de referentes – Nietzsche, Benjamim... – e, tematicamente, críticas à originalidade, negações de todo o tipo de transcendência e triunfos do signo... ou seja, uma novela pós-moderna no seu sentido mais clássico, mas, não esqueçamos, escrita em 1955<sup>19</sup>. Não é de mais insistir na data, 1955, porque é possível afirmar que grande parte dos avatares das práticas artísticas nos últimos cinquenta anos foram habitualmente precedidos pelos literários, pelo que, se aceitarmos a possibilidade de um certo paralelismo, estes últimos podem ser-nos muito úteis. No caso de Gaddis, como diz Marc Chénétier, «transcrevendo para a escrita os problemas e também a consciência do imitador e do falsário, Gaddis explora uma intertextualidade prolixa, cita do direito e do avesso, modifica as suas fontes e altera as suas referências e alusões»<sup>20</sup>.

Pois bem, o bom do Wyatt Gwydon mostra uma ideia que considero fundamental para o que nos ocupa: as suas próprias obras sempre ficavam por terminar, não passavam de esboços, de desenhos incompletos, e só as cópias chegavam a concluir-se. «Mais ou menos em cada semana costumava começar algo original. Trabalhava nisso durante dias, mas deixava-o antes de traçar alguma linha definitiva. Contudo, continuava a fazer cópias até à perfeição, com essa perfeição que só a falsificação pode alcançar, reproduzindo todo o traço de insuficiência, toda a falha na perfeição que mos-

<sup>17</sup> J. Balló; X. Pérez, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de repetición*, tr. N. Pujol. Barcelona: Anagrama, 2005, p. 9.

<sup>18</sup> J.-F. Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, trad. H. Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998, p. 110.

<sup>19</sup> Para uma aproximação detalhada à complexa obra de Gaddis, veja-se, por exemplo, o guia de leitura elaborado por Steven Moore, *A reader's guide to William Gaddis 'The Recognitions'*, disponível em <http://www.williamgaddis.org/recognitions/trguide.shtml> [Data de consulta: 15/VIII/2007].

<sup>20</sup> M. Chénétier, *Más allá de la sospecha. La nueva ficción americana desde 1960 hasta nuestros días*, tr. M. Lozano. Madrid: Visor, 1997, p. 46.

trara o original», escreve Gaddis<sup>21</sup>. Atendendo a isto, unicamente a cópia pode ser perfeita: num mundo de signos, num mundo sem originais, só a cópia adquire o carácter da velha arte e, portanto, se constitui como elemento por excelência das suspeitas de nostalgia. Por isso, não posso evitar recordar Gaddis e o seu Wyatt Gwydon sempre que se alude à pós-produção e à actual cultura da cópia no sentido da negação dos modelos clássicos.

É a estas questões que remete o título deste texto, e aproveito este momento para explicá-lo. Chamo *estética do guardar-come*, ou cultura do guardar-come, aos actuais modelos de repetição, serialização e pós-produção quando estão acompanhados de certas suspeitas e ambiguidades no que concerne às suas estratégias. Não se trata, de modo algum, de uma crítica ao *sampler* que define hoje – no fundo, sempre o fez – a cultura em quase todas as suas vertentes. Trata-se, sim, de insistir nessas suspeitas e ambiguidades que unicamente aparecem se ampliamos os limites, no espaço e no tempo, do discurso da cópia, um discurso que começa a reclamar, cada vez de modo mais insistente, as suas pretensões de originalidade. Reutilizando a expressão de Lethem, *estética do guardar-come* remeteria, simplesmente, a esse contexto em que o “pós-modernismo”, no seu final, no seu cúmulo de ansiedades, quer dominar tudo, ou, melhor, jogar com todo o tipo de negações: cópias que não são cópias, originalidades que não são originalidades... enfim, pós-modernismos modernos e modernismos pós-modernos.

Como se, no fundo, e expresso de um modo levemente irónico – leve, muito leve: «uma pessoa pode “petrificar-se” facilmente na ironia», escreve Zagajewski<sup>22</sup> –, tudo continuasse as directrizes procedentes do computador e entre a criação e a repetição se situasse constantemente esse modelo do guardar-come, que nos permite um discurso da cópia sem perder a originalidade e uma originalidade sem dissuadir os elementos de repetição. Como se a lenda do gémeo desaparecido, esse relato que nos diz que todos somos cópias, que nos engendram como gémeos, mas nascemos únicos, tivesse voltado para mostrar todos os elementos de suspeita, de confusão de identidades e problemas com a duplicidade. Para Hillel Schwartz, e dele tomo a referência, «a lenda do gémeo desaparecido refere-se a uma perda lamentável e a uma vida de companheirismo idêntico e tranquilizador: gémeos siameses, configurados por modernas noções de um verdadeiro ser tão independente e livremente desejado evoca o terror de um duplo antitético e indestrutível»<sup>23</sup>.

Desejo de ser duplo... para manifestar ainda mais os modelos de singularidade, originalidade e identidade que surgem a partir da cópia, ou o contrário. Discurso repleto de paradoxos e suspeitas, como a publicidade, o modelo parelho por excelência, porque é evidente que a «a publicidade é algo absolutamente emparelhado: uma profissão dedicada a repetir, a fazer com que o velho pareça novo num mundo que favorece o que seja “o dobro em extensão e em quantidade”, o “compre um e obtenha outro grátis” e o “duplique o seu prazer ou duplique o seu dinheiro”. Porque este princípio geral é patrocinado por uma fé comercial em que o consumir tem de ser uma paixão, tal como terá sido na matriz; em que o consumidor deve estar sempre insatisfeito, como sucede ao que não é gémeo; em que, através da hipérbole, um bem de consumo pode superar os que são como ele para converter-se numa marca»<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> W. Gaddis, *op. cit.*, p. 71.

<sup>22</sup> A. Zagajewski, *En defensa del fervor*, trad. J. Slawomirski y A. Rubió. Barcelona: El Acantilado, 2005, p. 20.

<sup>23</sup> H. Schwartz, *op. cit.*, p. 54.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 36.

Para mostrar isto, para tentar apresentar as ambiguidades que percorrem actualmente o discurso da cópia, ressaltando de entre elas a suspeita de que talvez tudo isto não seja mais do que uma nostalgia da originalidade – coisa que, agora, não seria demasiado grave, mas sim modificaria determinadas leituras –, servir-me-ei de uma série de conexões que podem desprender-se do discurso de Bourriaud. A função de tais conexões consiste em, primeiro, permitir-me mostrar a ideia de que estamos perante paradigmas absolutamente conhecidos – repetição de metodologias, além da repetição de conteúdos, portanto –, facto que pode ser problemático; e, segundo, poder utilizar as suas consequências como materiais e instrumentos para concretizar certas teses finais. Evidentemente, os referentes que utilizarei terão a ver com todo o tipo de cópias, falsificações e repetições, mas remeterão a contextos espaciais e temporais diversos.

Se partimos de considerar o discurso sobre a pós-produção de Bourriaud como um elemento fundamental no novo discurso da cópia, interessa particularmente entendê-lo como referente. A partir de Bourriaud, poderiam realizar-se três conexões, três deslocações particularmente interessantes, que definirei como a *geração de acontecimentos*, o *comunismo formal* e a *metáfora do bazar*.

### III. Geração de acontecimentos

Para Bourriaud, como mencionei de passagem acima, «a obra de arte contemporânea não seria a conclusão do “processo criativo” (um “produto finito” para contemplar), mas um lugar de orientação, um portal, um gerador de actividades»<sup>25</sup>. Gerador de actividades porque as pós-produções navegam nas redes de signos e significados, passando a representar novos sentidos que permitem a sua assimilação posterior mediante “potenciais reutilizações”, com o que «a arte viria a contradizer a cultura “passiva” que opõe as mercadorias e os seus consumidores, *fazendo funcionar* as formas dentro das quais se desenvolve a nossa existência quotidiana e os objectos culturais que se oferecem para a nossa apreciação»<sup>26</sup>. Isto é muito atractivo, muito “actual”, mas não devem ocultar-se as suas origens.

Efectivamente, tal ideia, a de pós-produção, ou, porque não dizê-lo claramente, a duplicação como geração de acontecimentos, é algo clássico em todo o discurso de cópias e falsificações. Recorde-se aquele que é, seguramente, o mais famoso discurso da falsificação, aquele pequeno “poema em prosa” de Baudelaire, «A moeda falsa»: depois de entregar a moeda falsa ao mendigo, feito eticamente inclassificável, «uma tal conduta, por parte do meu amigo, não era desculpável senão pelo desejo de criar um incidente na vida daquele pobre diabo, talvez, mesmo, pelo de ver as consequências diversas, funestas ou de outra ordem, que pudesse engendrar uma moeda falsa nas mãos de um mendigo»<sup>27</sup>. Isto é o que permite a Derrida em *Dar (el) tiempo, I. La moneda falsa*, livro que circula em torno da narração de Baudelaire, afirmar que tanto o texto em questão como a moeda falsa em particular são «uma máquina de provocar acontecimentos»<sup>28</sup>, acontecimentos não esperados, acontecimentos que tanto podem ser positivos como negativos, acontecimentos incontroláveis.

<sup>25</sup> N. Bourriaud, *Post producción*, op. cit., p. 16.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>27</sup> Ch. Baudelaire, «La moneda falsa», en Ch. Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa / Los paraísos artificiales*, tr. J. A. Millán. Madrid: Cátedra, 1986, pp. 101-102.

<sup>28</sup> J. Derrida, *Dar (el) tiempo, I. La moneda falsa*, tr. C. de Peretti. Barcelona: Paidós, 1995, p. 97.



Máquinas de provocar acontecimentos, como, no fundo, toda a obra de arte, como, claro, o *ready-made*, ou como toda a prática artística que se imiscua na dialéctica de cópias e originais. Isto explica, por seu turno, a aglomeração actual de novelas sobre falsificações, falsários, impostores e demais representantes da cultura da cópia: são formas de gerar acontecimentos. É um pormenor, mas não deixa de ser curioso que hoje as cópias, duplicidades e “neo-colagens” tenham abertas várias frentes: umas andam comodamente junto à pós-produção, ao *copyleft*, etc., outras apresentam, a partir da montra das livrarias, a missão que na maioria de ocasiões a novela adjudica hoje à arte, a saber, servir de desculpa para alguma “arresvada e inteligentíssima trama onde o mercado artístico e o crime, etc., etc.”.

Permitam-me unicamente outro exemplo, que insiste na relação entre a arte e o dinheiro. Certamente, na história da arte contemporânea há um grande número de artistas que tematizaram o dinheiro como objecto artístico ou objecto a apropriar, normalmente para colocar o problema do valor e remetendo a certo tipo de *business art*. Picasso, Pollock, Duchamp, Dalí, Warhol, Morris, Kienholz, Haacke, etc.<sup>29</sup>, trataram de um modo ou outro o tema do dinheiro, e na crítica, talvez uma das análises mais interessantes se encontre nessa conexão que realiza Rosalind Krauss em *Los papeles de Picasso* entre o lugar da moeda falsa em *Os moedeiros falsos* de André Gide e a mudança nos valores da representação, essa «estranha convergência cronológica entre o surgimento da moeda convencional inconvertível, própria da economia de pós-guerra, e o nascimento do signo estético não referencial»<sup>30</sup>. Eu, no entanto, sinto especial carinho por outro artista, Boggs, cuja história narra Lawrence Weschler em *Boggs. La comedia del dinero*.

Boggs define-se a si mesmo como um artista do dinheiro, e o seu interesse, como não podia deixar de ser, centra-se no tema do valor e em todas as suas apaixonantes complicações. É, no fundo, um artista de segunda fila e não muito conhecido, que continua a velha tradição de determinados modelos conceptuais críticos, embora com uma pequena diferença: para ele, as transacções monetárias são o objecto de arte. O que Boggs gosta de fazer é, por exemplo, convidar alguém para jantar num bom restaurante e, ao chegar o momento do café e do copo e de receber a nota, uma nota de... digamos 87 dólares, retirar da sua pasta um desenho em que trabalhou várias horas antes do jantar. O desenho «poderia consistir neste caso numa versão virtualmente perfeita de um lado de uma nota de cem dólares. Então saca da pasta um par de canetas de precisão – uma de tinta verde e outra preta – e procede a aplicar os últimos retoques ao desenho. Esta actividade causa invariavelmente uma profunda impressão. Os comensais das mesas vizinhas esticam o pescoço. Os empregados olham boquiabertos ao passar. O *maître d’hôtel* aproxima-se lentamente, olha fixamente durante algum tempo e por fim elogia a excelência da sua arte. “Estupendo – diz Boggs –, alegre-me que goste deste desenho porque me proponho usá-lo como pagamento do nosso jantar”»<sup>31</sup>.

Evidentemente, nesse momento o *maître* empalidece: suor frio, dúvidas, chama a polícia? Deus meu, outro artista louco! Mas Boggs restaura a calma. Volta a introduzir a mão na sua pasta, retira uma nota autêntica de cem dólares, o modelo que utilizou para o seu desenho, e afirma “Como é natural, se quiser pode ficar antes com esta nota autêntica de cem dólares”. A cor começa a voltar ao rosto do *maître*. “Mas, como pode ver – continua Boggs –, sou um artista e desenhei isto,

<sup>29</sup> Como resumo, veja-se, por exemplo, L. Weschler, *Boggs. La comedia del dinero*, tr. P. Giralt. Barcelona: Seix Barral, 2000, pp. 65-75.

<sup>30</sup> R. Krauss, *Los papeles de Picasso*, tr. M. Reilly. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 21.

<sup>31</sup> L. Weschler, op. cit., pp. 21-22.

custou-me muitas horas a fazê-lo e certamente vale alguma coisa. Atribuo-lhe um preço arbitrário que por acaso coincide com o seu valor real: cem dólares. Isto significa que se decide aceitá-lo como pagamento total do nosso jantar, deverá dar-me treze dólares de troco. Assim, terá de decidir se acredita que esta obra de arte vale mais ou menos que esta nota autêntica de cem dólares. Depende inteiramente de si". Boggs sorri, e o *maître* empalidece outra vez, porque agora está a sofrer uma grave vertigem: a queda livre dos preços e dos valores»<sup>32</sup>.

Boggs repetiu esta estratégia em muitos casos e contextos, o que algumas vezes lhe causou graves problemas com a justiça, sobretudo em Inglaterra, quando numa mostra em Londres irrompeu a polícia, confiscou as obras e Boggs foi parar à prisão. Boggs, obviamente, não faz falsificações: as suas notas só estão desenhadas num dos lados do papel, e na face em branco sempre inclui a assinatura e a documentação do artista. À margem de toda a possível tematização da *actuação* de Boggs, é suficiente saber que o modo de exposição – e só se expõem aquelas notas que consegue gastar – sempre inclui todo o conjunto: a nota, os recibos e demais dados do negócio. Insisto, sem entrar demasiado na análise das peças de Boggs, o que é claro é que as notas, as cópias, inclusivamente as falsificações, se quisermos, têm de ser consideradas «simplesmente como pequenas partes – os catalizadores, por assim dizer – da sua verdadeira arte, que na realidade consiste na série de transacções que provocam»<sup>33</sup>. Provocar transacções... modelos de actuação conceptual demasiado comuns, embora nem por isso se retire importância à actuação de Boggs: nunca é demais fazer cópias à mão (originais, portanto) de produtos técnicos que, além do mais, como é o caso das notas, são protótipos por excelência de singularidade, pois não há duas notas iguais.

Cópias, então, as de Boggs, como máquinas de provocar acontecimentos, para dizê-lo com Derrida, cópias como o era a moeda falsa de Baudelaire e como o são, segundo Bourriaud, as peças dos artistas da pós-produção. Se esse é o único carácter, não parece muito *original*. Em Boggs, claro, a estratégia traduz-se muito frequentemente nesse modelo clássico segundo o qual a cópia ou falsificação supera o original, constituindo a cópia, de novo, o maior suplemento de originalidade. E digo que é um modelo clássico porque se trata de algo muito habitual nas dialécticas de falsificação e nos discursos da cópia.

Na biografia de Elmyr de Hory escrita por Clifford Irving temos um exemplo típico. Recorde-se que Elmyr é um dos maiores falsificadores da história da arte, que o seu biógrafo Clifford Irving, se tornou famoso por uma biografia completamente fictícia de Howard Hughes, e que todos eles são os personagens do mais importante filme alguma vez rodado sobre a fraude artística, *F for Fake* de Orson Welles (1973), emulada agora, sem grande êxito, por *The Hoax*, de Lasse Hallström (2007). Pois bem, na biografia de Elmyr escrita por Irving – sem esquecer que se trata da biografia de um falsificador escrita por alguém que por seu turno falsifica as biografias – há um momento, quando Elmyr já se converteu em mito, em que o negociante de arte Joseph Faulkner contacta com certo coleccionista a quem vendeu um Modigliani de Elmyr para lhe pedir que lho devolva reembolsando-lhe o dinheiro, ao que o coleccionista responde: «Nunca! Não me desfaria dele por nada. Quero que venha a Minneapolis e escreva no dorso do desenho: "Eu, Joseph Faulkner, certifico que esta é uma falsificação original e autêntica pintada por Elmyr de Hory»<sup>34</sup>. Histórias típicas onde a falsificação

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>34</sup> C. Irving, *¡Fraude! La historia de Elmyr de Hory, el pintor más discutido de nuestro tiempo*, tr. P. Posada. Madrid: Sedmay, 1975, p. 286.

assume o seu suplemento de originalidade; esta, por exemplo, muito semelhante à do famoso *Miró rasgado*: o Miró de Cela, que, quando Miró confirma a falsidade da obra ao nosso prémio Nobel, este rasga-a, mas Miró autentifica-a acrescentando-lhe umas pinceladas e uma assinatura<sup>35</sup>. Dito seja entre parêntesis, Elmyr de Hory, quando se lhe pergunta quais são os seus artistas “favoritos”, afirma em relação a Miró: «Nunca fiz nada de Miró. Parecia-me tão fácil que nunca me atrevi. Até os autênticos Miró parecem falsificações»<sup>36</sup>.

Mas estou a sair do tema. De tudo o que foi dito devemos essencialmente entender que as falsificações sempre estão muito próximas do original, e nunca o eliminam. Por isso não há que confundir-las nunca com as cópias. Isto entendeu claramente Benjamim, quando afirmava que «relativamente à reprodução manual, que regra geral é considerada falsificação, o autêntico conserva a sua autoridade total, enquanto não sucede o mesmo relativamente à reprodução técnica»<sup>37</sup>. E, contudo, e embora não confundamos cópias e falsificações, o facto é que perante essas ideias sobre as “falsificações originais” e as “máquinas de provocar acontecimentos”, ideias que aparecem repetidas recorrentemente, não deixa de parecer suspeito um discurso sobre a cultura da pós-produção que pretenda passar por modelo básico nas práticas artísticas contemporâneas.

Se aquilo de que se tratava era de provocar acontecimentos, talvez não fosse necessário situar o conjunto num discurso de duplicações e replicações. A cópia também, claro, mas é sobretudo a falsificação que provoca acontecimentos, e se toda a falsificação remete, no fundo a uma “falsificação original” em que, com Benjamim, “o autêntico conserva a sua autoridade”, então é difícil desvincular a teoria de Bourriaud, com os seus geradores de acontecimentos, de problemas similares. E a isto haveria que somar o facto de que toda a repetição – e aqui sobrepõem-se a repetição de objectos ou acontecimentos e a repetição de estratégias –, na nossa cultura de massas não esconde o seu maior medo, isto é, que seja entendida como o que é, como repetição. Nos modelos seriais é a lei por excelência: «a serialidade celebra sempre o prazer da repetição, mas invoca – seja de maneira explícita ou encoberta – o medo de paralisação, o desejo terapêutico de regeneração»<sup>38</sup>.

#### IV. Comunismo formal

Nesta segunda conexão serei muito mais breve. Se a primeira situa o novo discurso da cópia perante as múltiplas dialécticas em torno da falsificação, e, portanto, alude sempre a certo suplemento de originalidade, esta segunda coloca-nos em relação directa com as metodologias de Guy Debord e da Internacional Situacionista. É certo que Bourriaud não oculta esta conexão entre as suas pós-produções e os modelos situacionistas de *desvio* ou *tergiversação* [détournement] e prática da *deriva*, e, no entanto, tudo parece estranhamente suspeito.

Refiro-me, em geral, ao que Bourriaud chama *comunismo das formas*: «Durante os anos oitenta – escreve Bourriaud – a democratização da informática e a aparição do sampling permitiram o surgimento de uma paisagem cultural cujas figuras emblemáticas são os DJs e os programadores. O

<sup>35</sup> Cf. R. Gubern, *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama, 2004, p. 64 ss.

<sup>36</sup> C. Irving, *op. cit.*, p. 290.

<sup>37</sup> W. Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *loc. cit.*, p. 21.

<sup>38</sup> J. Balló; X. Pérez, *op. cit.*, p. 12.

remixador tornou-se mais importante que o instrumentista, a festa *rave* mais excitante que um recital. A supremacia das culturas de apropriação e do reprocessamento das formas introduz uma moral: as obras pertencem a todos, parafraseando Philippe Thomas. A arte contemporânea tende a abolir a propriedade das formas, ou em todo o caso a perturbar as suas antigas jurisprudências. Dirigimo-nos para uma cultura que abandonaria o copyright em benefício de uma gestão do direito de acesso às obras, para uma espécie de esboço do *comunismo das formas?*<sup>39</sup>. É importante destacar, e recordo-o uma vez mais, que nos encontramos a analisar um modelo estratégico, uma proposta geral, e não obras ou artistas determinados. Mas, de qualquer modo... comunismo das formas?!

Em Debord e nos situacionistas tudo estava suficientemente claro e respondia a uma actividade crítica de intervenção. Sobre o conceito de *desvio*, ou *tergiversação*, dependendo das traduções, ou seja, a «reutilização numa nova unidade de elementos artísticos preexistentes»<sup>40</sup>, escrevem Debord e Wolman nesse texto quase fundacional de 1956 intitulado «Métodos de tergiversação»: «É portanto necessário formar uma representação paródica do sério em que a acumulação de elementos tergiversados, longe de provocar e animar a indignação ou de fazer alusões cómicas às obras originais, expressará a nossa indiferença para com um original proibido e sem sentido»<sup>41</sup>. Tratava-se de negar tudo, o passado, o presente, a arte, a cultura... através de uma arma cultural que representava «a verdadeira luta de classes» ao converter toda a herança literária e artística em úteis para a propaganda de classe.

Na realidade, *desvio* é «abreviação da fórmula: desvio de elementos estéticos pré-fabricados»<sup>42</sup>, mas em nenhum momento se deve confundir com a colagem, a montagem, etc. que, para os situacionistas continuam a ser arte burguesa. É o que lhes permite afirmar que, graças à facilidade e gratuidade dos seus instrumentos, se chegará a uma «educação artística proletária, a primeira etapa para um comunismo literário»<sup>43</sup>, em que toda a cultura anterior se deve tergiversar... ou eliminar. Como diz Debord em *A sociedade do espectáculo*, toda esta teoria crítica «não é a negação do estilo, mas o estilo da negação»<sup>44</sup>, pelo que, conectando com o tema do *desvio* e da cópia, Debord realiza essa afirmação já considerada clássica: «As ideias melhoram-se. O sentido das palavras participa nisso. O plágio é necessário. O progresso implica-o. Dá mais precisão à frase de um autor, serve-se das suas expressões, suprime uma ideia falsa, substitui-a pela ideia justa»<sup>45</sup>.

Creio que isto é suficiente. Em resumo, a ideia está suficientemente clara: nas estratégias situacionistas de intervenção, o desvio e a cópia actuam como modelos de anti-ideologia, de negação de autoridade, de eliminação de originalidade, de supressão de passados e presentes e, claro, de desvalorização da arte. No fundo, o que estão a fazer as práticas artísticas contemporâneas é *desviar* o conceito de desvio, ou seja. «manipular[r] os procedimentos situacionistas sem pretender a abolição da arte»<sup>46</sup>, pelo que se utilizam as obras preexistentes não para desvalorizá-las, mas para utili-

<sup>39</sup> N. Bourriaud, *Post producción*, op. cit., p. 39.

<sup>40</sup> Internacional Situacionista, «El desvío como negación y como preludio», *Internationale Situationniste*, 3 (1959). Disponível em <http://www.sindominio.net/ash/is0303.htm> [Data de consulta: 20/VIII/2007].

<sup>41</sup> G. Debord; G. J. Wolman, «Métodos de tergiversación», *Les Levres Nues*, 8 (1956). Disponível em <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debord.html> [Data de consulta: 10/IX/2007].

<sup>42</sup> Internacional Situacionista, «Definiciones», *Internationale Situationniste*, 1 (1958). Disponível em <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm> [Data de consulta: 10/IX/2007].

<sup>43</sup> G. Debord; G. J. Wolman, *loc. cit.*

<sup>44</sup> G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, § 204, tr. J. L. Pardo. Valencia: Pre-Textos, 1999, p. 166.

<sup>45</sup> *Ibid.*, § 207, p. 168. Tradução modificada.

<sup>46</sup> N. Bourriaud, *Post producción*, op. cit., p. 42.

zâ-las como um meio mais: operações neutras, alheias ao valor crítico, e que unicamente procuram novos significados de objectos realizados, obras passadas ou factos acontecidos. Talvez, no fundo, não seja mais do que nostalgia de pós-modernidade.

Desvio do desvio, repetição de repetições, cópia de metodologias que, por seu turno, assumem a necessidade do plágio... e tudo isto sob a directriz segundo a qual se elimina a sua parte mais dura e crítica, de modo a que não se recaia nos modelos situacionistas de intervenção. Perante isto, eu, sinceramente, quase percebo maior coerência nos modelos situacionistas, que têm lugar em finais dos anos cinquenta e durante os sessenta e, portanto, apresentam uma conexão estrita com as necessidades da época. Primeiro, não creio que se possa eliminar facilmente tudo o que é inerente à parte crítica do desvio; segundo, toda a repetição de metodologias tem um cheiro a cadáver bastante desagradável; terceiro, acreditar que se pode recorrer a metodologias passadas – que não são obras nem acontecimentos, mas estratégias, métodos – e voltar a utilizá-las mostra um perigoso desconhecimento da história e, quarto, tudo isto dificilmente pode evitar o deslize paulatino para a parte mais inocente, mais descabidamente romântica e inútil dos modelos actuais de intervenção: se o modelo da pós-produção no seu conjunto tem como objectivo «romper a lógica do espectáculo» de modo que «a arte nos restitui o mundo enquanto experiência por viver»<sup>47</sup>, creio que não entenderam muito bem – e muito menos o seu futuro – Debord e o situacionismo.

Mas tudo isto me leva à terceira conexão.

## V. A metáfora do bazar

Segundo Bourriaud, «poderíamos representar a passagem dos anos oitenta aos anos noventa justapondo duas fotografias: a primeira seria a montra de uma loja, a segunda uma feira da ladra ou uma galeria comercial de um aeroporto. De Jeff Koons a Rirkrit Tiravanija, de Haim Steinbach a Jason Rhoades, um sistema formal substituiu o outro e o sistema visual dominante aproximase ao mercado de ar livre, ao bazar, à feira, reunião temporária e nómada de materiais precários e produtos de diversas procedências. A reciclagem (um método) e a disposição caótica (essa estética) suplantam como matrizes formais a montra e as prateleiras»<sup>48</sup>. A metáfora de Bourriaud é coerente e muito expressiva: trata de mostrar a passagem da apropriação e da escultura de bens de consumo à pós-produção, sendo os nomes dos artistas citados perfeitamente indicativos. Para isso utiliza essa figura do bazar, da *feira da ladra* ou, à francesa, “mercado de pulgas”, em que as informações e as comunicações se movem constantemente de um lugar para outro num intercâmbio incessante de modelos culturais, que é o que define as estratégias de pós-produção. Desconheço se Bourriaud está consciente disto, suponho que sim, mas tudo isto se liga de imediato com outra cultura, a do hacker e o software livre, e fá-lo, precisamente, através da metáfora do bazar. Se Bourriaud tematiza esta metáfora do bazar como figura representativa dos novos modelos artísticos para distingui-los das práticas apropriacionistas, alguns anos antes, concretamente em 1998, Eric S. Raymond publicava um texto já considerado clássico: o seu título era «A catedral e o bazar».

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 29.

O que pretendia Eric S. Raymond em «A catedral e o bazar» era distinguir dois tipos de desenvolvimento de software completamente diferente, o software comercial e o software de domínio público, tipo Linux, baseado, como se sabe, em lançar versões teste e delegar tudo o que for possível na comunidade hacker. Se o primeiro se assemelhava ao modo de construção das catedrais, silencioso, reverente e isolado, o segundo, a comunidade Linux, «parecia assemelhar-se a um grande bazar buliçoso com diferentes agendas e orientações (adequadamente reflectido pelos depósitos de software Linux, que admitiam contribuições de *qualquer pessoa*) do qual só parecia possível que emergisse um sistema coerente e estável através de uma sucessão de milagres»<sup>49</sup>. Que esses milagres se produziram já faz parte da história.

Este sim, foi, e continua a ser, um bazar coerente, um bazar que não jogava com signos, mas com ferramentas e versões de teste, um bazar sério que enfrentava múltiplas ameaças e fazia-o perseguindo objectivos bastante importantes: os direitos digitais, o software livre, o código de fonte aberta, etc. Neste bazar surgem os novos tecno-heróis, alguns já clássicos como Richard Stallman, John Perry Barlow ou o próprio Eric S. Raymond, alguns mais jovens como o grande Linus Torvalds, e todos eles, aqui sim, partem de uma necessidade, a negação da originalidade. Assim, o próprio Raymond afirma: «Nenhum de nós foi “original” no sentido romântico que muita gente associa a um génio. A maior parte da ciência, da engenharia ou o desenvolvimento do software não é realizada por génios, embora a mitologia “hacker” sustente o contrário»<sup>50</sup>.

Pois bem, esta é a parte mais interessante do modelo *bazar*, mas não está sozinha. Ao seu lado encontram-se todos os tipos de modelos de intervenção que, na minha opinião, representam inumeráveis paradoxos. É o problema básico do hacktivismo e do ativismo, o mesmo em que se cai quando se pretende unir modelos situacionistas de contracultura com a espectacularidade da rede<sup>51</sup>. Pois, se ainda alguém duvidasse, é nessa dialéctica que se baseiam tais modelos. Em grande parte das estratégias de hacktivismo apenas se conseguem duas coisas: ou reforçar os sistemas de segurança e controle ao fazer crer que a sua ameaça é *para ser levada em conta* – de modo que «graças a isto se dissimula a alucinante desproporção do combate»<sup>52</sup> –, ou revelar a banalidade do hacktivismo crítico ao basear as suas estratégias em intervenções ingénuas, embora espectaculares, em páginas web de ministérios ou de grandes multinacionais – as quais, evidentemente, não tardam muito em limpar o seu código –. Estes são os dois únicos resultados conseguidos por certo hacktivismo que, intencionalmente ou não, caiu nas redes do impacto mediático. Quando esse hacktivismo se transforma em ativismo, em muitos casos os resultados não chegam sequer aí, detendo-se antes nas piasdas e num sentido de humor passado que, no fundo, revela o pior da herança situacionista.

A conclusão é óbvia, e talvez não muito optimista: se a estratégia de pós-produção mantém o seu modelo de bazar, e, portanto, é facilmente assimilável a determinados elementos do activismo, então é muito problemático que o novo discurso da cópia mantenha a sua coerência. Porque o resultado parece ser a colocação de tal discurso perante duas expectativas: ou nos tornamos todos pós-

<sup>49</sup> E. S. Raymond, «La catedral y el bazar» (1998), tr. José Soto, disponível em <http://www.sindominio.net/biblioweb/telematica/catedral.html> [Data de consulta: 18/VIII/2007].

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Analisei tudo isto de modo mais detalhado em «Hackers, hacktivistas, artistas y otras especies fronterizas», em B. Mazzoldi, *Pensamiento herido*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008, pp. 62-89.

<sup>52</sup> José Luis Brea, «El teatro de la resistencia electrónica (hackers, artistas y activistas)», em J. L. Brea, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA, 2002, p. 71.

modernos, e assim podemos continuar a desfrutar até à exaustão da enorme variedade de simulacros e redes de signos, ou nos convertemos em situacionistas fora de prazo guiados por estratégias nostálgicas, românticas e, no melhor dos casos, utópicas. E digo no melhor dos casos... porque o pior é evidente: introduzir-se na própria dialéctica do espectáculo.

Perante estas duas possibilidades, talvez devamos manter uma postura mais clássica, embora nos rotulem de “modernos”. Já assumimos os discursos da cópia em todas as suas versões: temos a certeza de que realmente queremos continuar a forçá-los? Claro, não os esquecemos e de modo algum os passamos por alto, mas talvez tenha chegado um momento em que, tal como sucedeu com a novela, depois de todo o tipo de citações, cópias e pós-produções, e assumindo a sua necessidade num determinado momento, tentemos voltar a uma narração mais clássica. À novela não lhe está a correr nada mal: a diferença é que, nela, não há nostalgia da pós-modernidade, e não existe essa nostalgia porque a pós-modernidade a assumiu sem pervertê-la. Talvez no âmbito das práticas e teorias artísticas ainda não nos tenhamos apercebido de que actualmente há duas tarefas fundamentais. Numa coincidimos todos, rever a história da arte moderna; a outra custa-nos mais: assumir a pós-modernidade, aceitar que fomos pós modernos um dia e aproveitar daí todo o tipo de ensinamentos, sem nostalgias... e sem desvarios, o principal dos quais seria repetir os seus gestos.

Um problema importante das estratégias da cópia presentes nos modelos de pós-produção consiste em acreditar que, uma vez assimilado o objecto cultural, este modifica o seu sentido e permite esses novos itinerários de significado de que fala Bourriaud. No fundo, este não é mais do que um romantismo e idealismo levemente utópico, como o era o dos situacionistas, embora neles fosse coerente. Não, não é tão fácil modificar significados: a realidade, a natureza, a cultura... não cedem facilmente os seus direitos. Só o fazem se as idealizamos, se as enobrecemos para poder pensá-las e, portanto, se as convertermos em fantasia. Mas a fantasia não pode assumir funções que não lhe correspondem, como modificar a realidade.

Neste sentido, gostaria de concluir com um diálogo da versão teatral de *O gato das botas* de Ludwig Tieck. A obra de Tieck é de 1797, e deve entender-se no contexto crítico que alguns românticos faziam do idealismo – o próprio Tieck, Friedrich Schlegel e sobretudo Jean Paul –, facto que lhes mereceu o ódio eterno de Hegel. Espero que se entenda a introdução da citação de Tieck para concluir um discurso sobre a pós-produção e a nova cultura da cópia. Recorde-se que, segundo Bourriaud, a arte é um contra-poder que nos aporta contra-imagens, uma vez que «hoje existe uma querela das representações que a arte enfrenta com a imagem oficial da realidade»<sup>53</sup>. Se assim é, e a fim de contribuir com o meu grãozinho de areia, permito-me concluir com um texto que também fala da realidade:

Rei            [...] Ai que dor, a árvore está cheia de lagartas!  
Princesa    É porque se trata de uma natureza ainda sem idealizar; primeiro tem de enobrecê-la a fantasia.  
Rei            Agora desejaria que tu, com a tua fantasia, me pudesses livrar das lagartas<sup>54</sup>.

*Tradução Inês Marques*  
*Revisão: José Gomes Pinto*

<sup>53</sup> N. Bourriaud, *Post producción*, op. cit, p. 122.

<sup>54</sup> Ch. Perrault; L. Tieck, *El gato con botas*, tr. M. Sarabia, pról. F. Duque, ilustr. C. Bloch y M. Galanda. Madrid: Abada Editores, 2003, p. 104.