

4. **Vanguarda e declínio: uma estética da finitude**

Se a morte da arte pode ser considerada hoje ela própria coisa do passado, ao menos como uma ameaça a que estaria sujeita a produção artística, a marca da finitude, um de seus elementos fundamentais, talvez não tenha ficado totalmente para trás. A modernidade revelou uma ligação entre as formas artísticas e o conceito de morte que é muito mais evidente e inequívoca que as idéias sobre desaparecimento ou fim, habitualmente convocadas quando se menciona o tema da morte da arte. Trata-se, nesse caso, de um nexos intrínseco à própria realidade artística moderna, e não de qualquer fator externo que recai sobre ela. Em outras palavras, a morte não é algum estranho perigo que, como uma sombra, ronda a produção artística, mas um traço constitutivo, estrutural, dessa própria produção. Não há, portanto, real oposição entre a vida da arte e a idéia de morte, na medida em que a vitalidade da primeira é radicalmente dependente do que se pode chamar uma estética da finitude. Tal dependência não diz respeito ao plano temático ou meramente discursivo das obras de arte, como se estas no fundo ainda flertassem com a morte de maneira referencial, ela repercute um modo de ser da própria arte-para esboçar aqui uma analogia consciente com o conceito heideggeriano de ser-para-morte, que caracterizaria estruturalmente o modo de ser da existência humana.

Essa condição é sem dúvida peculiar a uma dinâmica artística que despontou na modernidade e nela encontrou seus desdobramentos, tendo inevitavelmente a ver com uma transformação mais ampla no horizonte histórico-cultural da época. Se a filosofia de Kant estabelece o marco seguro de uma necessária ruptura com a tradição, justificada pela descoberta de uma razão autocrítica que a tudo deve avaliar do ponto de vista da própria finitude, a revolução copernicana assim instaurada não deixa de se estender também à arte. Aliás, é provavelmente no âmbito artístico que uma finitude assumidamente moderna obtém sua mais firme expressão, através de obras que são antes de tudo reflexos de um olhar sobre o mundo e de um confronto com o real que já

incorporaram a situação do ser finito. A morte se torna, então, a insubstituível margem onde arte e realidade aparentam se tocar, e, mesmo se a criação artística se pretende afirmação extremada do que vive, hino ou exaltação da vida, sempre se trata da afirmação e do canto de um ser que morre. Se de fato existe algo próximo a uma verdade artística que se manifesta nas obras, ela, ao menos na modernidade, é incompatível com a falsificação de tal natureza finita.

Ocorre uma mudança nada irrelevante quando comparada ao estatuto de que tradicionalmente desfrutavam a arte e suas produções. É ainda comum atribuir às grandes obras do passado os epítetos de eternas ou imortais, como se o que caracterizasse a manifestação artística fosse justamente a conservação de uma vida inesgotável, capaz de atravessar contextos históricos diversos, exemplo de uma força espiritual que contrasta com o próprio destino da existência humana particular, muito mais breve e submetida a um desaparecimento irreversível. Nas obras de arte, a natureza finita do homem testemunharia contra si mesma, negando-se por meio da expressão de uma espiritualidade essencialmente infinita. Inversamente, a arte moderna parece evidenciar, até a desmedida- embora não sem contradições- o sentido de um “ser-para-morte”¹. Isto quer dizer que o fenômeno artístico incorpora e reflete de maneira radical um componente associado à finitude, um princípio de morte. É digno de se investigar se o impulso de emergência e renovação das vanguardas modernas, por meio do qual a arte se distancia dos paradigmas tradicionais, não consiste, ao mesmo tempo, num recorrente aprofundamento desse caráter “finito”. Nesse caso, a dinâmica de emergência das vanguardas seria também a dinâmica de um declínio, sendo a arte concebida mais e mais a partir da noção de aproximação com o mundo e sob a perspectiva de um inelutável descentramento do olhar: a apresentação da obra de arte traria consigo a marca de um ser no mundo que é inseparável da noção de um ser para morte.

¹ Tanto o conceito de ser-para-morte quanto o de ser-no-mundo, ambos frequentemente citados neste trabalho são provenientes da filosofia heideggeriana (Ser e Tempo) e estão associados ao conceito de existência como atributo essencial do ser humano. Mundo não é, segundo Heidegger, um lugar, mas um componente da estrutura do *dasein* (o homem como existente) que impede pensar este último como sujeito ou interioridade diante de um conjunto de objetos. O ser-para-morte também faz parte da estrutura existencial do *dasein*, inviabilizando a consideração da essência do homem como algo infinito ou permanente que seria capaz de superar a própria facticidade da existência. Tais conceitos estão estritamente associados às noções de “exterioridade” (*ekstase*) e de finitude.

Em que medida, porém, a arte como manifestação da finitude, de um ser marcado radicalmente pela morte, não precisa também ela mesma, para fazer justiça ao que manifesta, ser marcada pela própria morte? Pode-se pensar tal morte da arte como a negatividade que envolve a produção da aparência estética moderna. Tal negatividade, testando sempre um pouco mais os seus limites, leva a arte a entrar num jogo em que experimenta, de modo cada vez mais radical, as fronteiras que separam sua vida e sua morte. Isso sugere, no entanto, que a presença do sublime na arte não denota apenas um impulso de negação da aparência estética, promovido por uma arte que, esclarecida quanto a si mesma, vislumbra como falsa sua promessa de felicidade e, conseqüentemente, se arremessa contra ela, como pensava Adorno. Emerge não um impulso de autonegação por parte da experiência artística, mas o reconhecimento e a incorporação de uma impossibilidade no seio da obra de arte. A arte é obrigada a admitir já não ser capaz de abranger a totalidade de seu objeto, se este é a natureza tomada como sublime, porque aplicar-lhe uma forma, configurá-lo, significa também deixá-lo escapar. Essa admissão é, por sua vez, o sinal de que a arte se move no interior do horizonte de uma experiência finita, aceitando o descentramento do olhar que impede a visão do todo, ou melhor, absorvendo esse descentramento no próprio olhar que se lança ao todo. Mas isso não assinala uma autonegação da arte na medida em que não implica necessariamente uma revolta contra si mesma. Se a aparência estética não se afirma enquanto tal, não é porque a própria arte investe contra ela, mas devido à tensão entre o que ela toma como objeto e a impossibilidade de apreendê-lo, algo que obra de arte incorpora, sob o risco de falsificar sua condição.

A marca da morte na arte é, nesse caso, a marca de uma tensão que se manifesta na obra e constitui sua potência estética. Porém, se a potência da arte resulta dessa tensão, ela é proporcional não apenas ao que se apresenta na obra, isto é, ao que ela é capaz de positivamente exhibir, mas também ao que nela se traduziu como resistência e impossibilidade, como sua vulnerabilidade. Logo, não é por acaso que o impulso de emergência das vanguardas modernas traz quase sempre consigo um movimento de declínio da arte no mundo: se, devido àquela tensão, um extremo é dependente do outro, toda a nova pretensão estética é também um aprofundamento de sua precariedade.

4.1 Racionalidade estética e crise das vanguardas

Uma rígida oposição entre modernismo e pós-modernismo arrisca-se a encarar a chamada morte das vanguardas como um declínio que repentinamente as assalta e que, além do mais, representaria o sinal da distinção, se não da ruptura, entre dois períodos ou poéticas artísticas. Se o conceito de “declínio” parece de fato contrapor-se à força de emergência das vanguardas- àquela força por meio da qual diversos movimentos artísticos rompiam com padrões estabelecidos e buscavam fundar novos horizontes, ou até mesmo um novo sentido para a arte no mundo-, ele, de certo modo, sempre lhe foi imanente. A própria idéia de campo ampliado, defendida por Rosalind Krauss, que serve, entre outras, para anunciar o terreno do pós-moderno, não pode ser totalmente desvencilhada da dissolução de fronteiras radicalmente levada a cabo pela prática artística moderna. Hal Foster levantou a suspeita de que o pós-modernismo só consegue situar-se em oposição ao modernismo, ou em aguda distinção em relação a ele, se o restringe a um discurso limitado- geralmente àquele que remonta à crítica e às teorias de Clement Greenberg²-, precisando, portanto, passar ao largo de inúmeras de suas manifestações e tendências. “O pós-modernismo explora o dogma modernista tardio, unicamente para confirmar a redução a que este último modernismo foi então submetido”³. Sem dúvida, apenas tendo ao fundo um discurso limitado acerca do modernismo é que se pode falar “da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão”⁴, desconsiderando muito da produção artística moderna que não se encaixa em tal narrativa histórica. Diante dos alegados atributos da arte pós-moderna, relacionados à expansão do campo estético, transgressão de prisões formais, apropriação de imagens e signos,

² A teoria de Greenberg já se tornou bastante conhecida, assim como criticada: “A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência (...) A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria “pura”, e nessa “pureza” iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência”. GREENBERG, Clement. *Pintura Modernista*. In: COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória (orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, pp. 101-102.

³ FOSTER, Hal. Re: Post. In: WALLIS, Brian (ed.). *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 199. – “Postmodernism does exploit late-modernist dogma, only to reconfirm its reduction, to which late modernism is then subjected.”

⁴ KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. Gavea, n. 1, PUC/RJ, 1984.

desmistificação cultural, problematização do referente, etc., Hal Foster observa que

Picasso, Pollock e Smithson, todos desestruturaram os modos de significação que herdaram. Magritte, Johns e Laurie Anderson, todos produzem formas de interferência retórica. Eles não podem ser todos reagrupados como pós-modernistas ou “proto”pós-modernistas. A estratégia de apropriação, tal qual aparece em Duchamp e novamente em Rauschenberg, é originariamente modernista, assim como o impulso desconstrutivo...⁵

A circunscrição do modernismo a um discurso tão restrito, como, por exemplo, o de Greenberg, constitui, sobretudo, uma redução da complexidade da arte moderna, uma arte que ampliou a tal ponto as possibilidades de criação que tornou praticamente inviável a sua adequação integral a qualquer conceito determinado, ou a quaisquer regras que a delimitem. Se é plausível falar em fim da arte, enquanto ausência de preceitos que possam condicionar a produção artística, engendrar uma hierarquia ou discriminar suas características válidas, como assinala Danto⁶, é inegável que isto se deve, em larga escala, ao trabalho das vanguardas modernas, que levaram às últimas conseqüências a dinâmica de ruptura com os padrões artísticos tradicionais. As noções de campo ampliado ou de morte da arte são frutos de tal potencial niilista continuamente renovado, de um “desregramento sistemático”, da destruição de todos os valores supremos instaurados, a que se referia o Nietzsche de *Crepúsculo dos Ídolos*. O dadaísmo já havia, no início do século XX, voltado a produção artística contra a própria esfera da arte, contra a sua institucionalização e conseqüente função social, mas também contra padrões tradicionais de beleza e de obra; com o ready-made de Duchamp dissolvem-se as próprias fronteiras entre o objeto artístico e os demais, entre arte e não-arte. Desde então, paira sobre a experiência estética a sombra de sua própria negação, vindo à tona a estrita ligação entre arte e anti-arte, entre a produção artística e a autodissolução de seus contornos.

⁵ FOSTER, Hal. *Op. cit.*, p. 199. “Picasso, Pollock, Smithson all destructure the modes of signification that they inherit. Magritte, Johns, and Laurie Anderson all pose forms of rhetorical interference. They cannot all be recouped as postmodernist or proto-postmodernist. The strategy of appropriation, as seen in Duchamp and again in Rauschenberg, is modernist in origin, as is the deconstructive impulse...”

⁶ Sobre a fronteira entre arte moderna e arte contemporânea, Danto afirma: “A diferença é que não há mais um plano estranho a distintas realidades artísticas, nem existem mais aquelas realidades distantes uma da outra. Isto se dá porque a percepção básica do espírito contemporâneo foi formada sobre o princípio de um museu em que toda a arte tem um lugar legítimo, onde não há um critério a priori acerca de como a arte deve ser, e onde não há uma narrativa dentro da qual os conteúdos do museu devem se encaixar”. - DANTO, Arthur Coleman. *After the End of Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 4.

Se o declínio da vanguardas é muitas vezes compreendido como esvaziamento de um potencial artístico-revolucionário, esgotamento de utopias estéticas, ele também apresenta a sua face de cumprimento de um desígnio, cumprimento daquela lógica de autocertificação da modernidade, princípio dos novos tempos, segundo a qual o presente histórico busca tomar apenas de si mesmo as vias de sua legitimação, desvinculando-se progressivamente dos critérios transmitidos pela tradição⁷. Retrospectivamente, a ambigüidade que permeia o impulso vanguardista, assim como o seu declínio, aparece ligada ao fato de que a emancipação em relação à autoridade da tradição não correspondeu à realização de suas expectativas futuras. A oposição entre subjetividade artística e processo de reificação cultural, o projeto de uma transformação da sociedade, ou de interferência em sua estrutura de relações, por meio do efeito estético ou da prática artística- presentes não em poucas ocasiões nos discursos e manifestos dos movimentos de vanguarda⁸-, não concretizaram os fins a que se lançavam: já que a arte não submeteu a lógica que lhe julgava externa, contra a qual investiu recorrentemente, é preciso admitir que o enfraquecimento da tensão entre ambas indica o caminho da solução do conflito. A antítese das vanguardas não é a morte da arte- daí o estreito vínculo entre arte e anti-arte na modernidade- mas a subsistência da arte, sua mera sobrevivência adaptada ao sistema.

Por outro lado, o esgotamento do impulso vanguardista não se deve simplesmente aceitar com nostalgia por um potencial artístico definitivamente dissipado, pois significa, também, a superação de um certo véu de ingenuidade, um ganho para a autoconsciência crítica da arte, que passa a se relacionar consigo e com seu meio de forma menos utópica e mais estratégica. Desse modo,

⁷ Segundo Reinhart Koselleck, “durante a época moderna (Neuzeit) a diferença entre experiência e expectativa tem crescentemente se expandido; a modernidade (Neuzeit) só é compreendida como um novo tempo (neue Zeit) a partir do momento em que as expectativas distanciam-se cada vez mais de todas as experiências prévias”. - KOSELLECK, Reinhart. *Futures Past*. Massachusetts: Institute of Technology, 1985, p. 271. O descolamento em relação aos preceitos da tradição é, então, essencial a uma era que, conforme assinala Habermas, “não pode e não quer tomar dos modelos de outras épocas os seus critérios de orientação, *ela tem de extrair de si mesma a sua normatividade*”. Ainda de acordo com o filósofo: “Isso explica a suscetibilidade da sua autocompreensão, a dinâmica das tentativas de ‘afirmar-se’ a si mesma, que prosseguem sem descanso até nossos dias.” - HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 12.

⁸ A projeção do potencial estético sobre a estrutura social é um tema recorrente na modernidade desde *As Cartas Sobre a Educação Estética da Humanidade*, de Schiller, encontrando-se também presente em vários momentos dos discursos de vanguarda, embora varie de uma crença em seus valores (vertentes construtivistas) à aberta oposição (expressionismo, dadaísmo)- o tipo de relação que se estabelece com a sociedade.

a insistência sobre a idéia de vanguarda indica a resistência em reconhecer a Questão Contemporânea e sua especificidade. Esta se mostra muito menos maleável a simplificações, pois rejeita esquemas formais ou conteúdos privilegiados. Nem sustenta a sedutora ingenuidade de matar a arte- ela não é apenas a produção dos artistas mas uma empresa do Sistema, um canal ideológico, uma instituição Histórica, enfim. A arte não pode, não tem poder para matar a Arte.⁹

É precisamente tal diferença entre arte e “Arte” o que parece ser por vezes negligenciado pelas vanguardas modernas, bastante crentes ainda num potencial artístico transformador totalmente independente, capaz de extrapolar uma esfera de produção específica e se dirigir a forças espirituais e coletivas. Certamente, se havia para as vanguardas uma arte com “A” maiúsculo, ela seria a detentora deste potencial, passível de ser realizado pelas obras e expressões artísticas modernas. O declínio dessa pretensão, quer seja visto como fracasso perante a expansão das regras do sistema cultural dominante, como adequação ao princípio de realidade, ou mesmo tomada de consciência crítica por parte da arte, costuma marcar o contraponto entre moderno e contemporâneo, moderno e pós-moderno, de forma que o declínio das vanguardas acaba também associado ao fim do modernismo.

Mas o olhar que se lança sobre tal distinção, reagindo afirmativa ou negativamente em relação a ela, deixa que se arme, em todo caso, um contraponto entre as idéias de vanguarda e de declínio. Isto acontece porque se ressalta principalmente o ímpeto revolucionário das vanguardas, o seu poder de impacto sobre a tradição e a energia com que se precipitaram ao futuro em busca de novos horizontes. É verdade que essa dinâmica diz respeito, e muito, aos movimentos artísticos que insurgiram no terreno da modernidade, não sendo incoerente recorrer a ela para salientar um impulso comum entre eles, sua característica essencialmente moderna. O abrandamento desse ímpeto, da força de oposição em relação ao passado e ao presente cultural instituído, assim como daquela inclinação em direção ao novo, rumo a futuros idealizados ou desconhecidos, marca o que se pode denominar declínio das vanguardas e, simultaneamente, sugere a instauração dos limites do moderno. Em suma, o conceito de declínio mostra, em tais circunstâncias, ser equivalente ao de término, remetendo ao fim daquele potencial de afirmação e negação que animava as vanguardas artísticas.

⁹ BRITO, Ronaldo. *O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)*. Arte Brasileira contemporânea- Caderno de Textos I. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p. 7.

Embora não se pretenda entrar na discussão dos problemas envolvidos nessa mudança, fonte de não poucos debates e controvérsias, é válido dizer que o modo pelo qual o nexos entre vanguarda e declínio é arquitetado condiciona consideravelmente a sua compreensão: na medida em que se pensa o conceito de declínio como avesso à própria lógica das vanguardas, como algo que as acomete ou que é mesmo auto-imputado por uma virada artístico-crítica, contribui-se para que vigore a impressão de um descolamento ou discordância entre o modernismo e o que o sucederia. São enfatizados justamente aqueles aspectos que, autenticados por seus discursos e manifestos, identificam as vanguardas com a pretensão de conferir à arte uma posição superestimada, que alimentou não só a ilusão de uma autonomia excessiva perante o sistema ao qual estava integrada, como também a de que a produção artística poderia interferir imediatamente nas regras desse sistema. A arte moderna por vezes atribui a si mesma o valor análogo ao de um sujeito absoluto quando acredita conter em seu momento presente a verdade de todos os outros. As idéias de origem e de “marco zero”, por exemplo, que pareciam, respectivamente, remeter a uma zona de experiência além da histórica e social, ou supor a chegada ao final de uma cadeia evolutiva, atestam o vínculo que a produção artística moderna procura estabelecer com a conquista de um sentido absoluto da arte, seja pela recuperação de algo extraviado, seja por um fim próximo a ser alcançado.

Em evidente conflito com os valores culturais dominantes, como se mostram as correntes expressionistas e o dadaísmo, ou apostando em sua lógica fundamental, como é o caso do projeto construtivista, as vanguardas artísticas não se furtam à dinâmica mais ampla em que estão envolvidas e obedecem ao paradigma racional moderno. Eis por que compartilham o movimento do progresso, a corrida em direção ao novo, a busca da autolegitimação de seu fazer específico, a ruptura com a tradição. É ainda quando se opõe mais radicalmente à lógica racional dominante, ensaiando desbancá-la através de forças estéticas, que a arte compartilha mais intensamente com a razão moderna seu desejo de fundação. A contestação dos preceitos provenientes da tradição e a tentativa de instituir um novo presente indicam a correspondência do impulso vanguardista com aquela razão centrada no sujeito, tal qual delineada por Kant, que se emancipa progressivamente dos dogmas que lhe são transmitidos; assim como o intento de aplicar ao todo do real a marca do artístico se ajusta à posição que deve

ser adotada pelo sujeito absoluto hegeliano, substituindo-se “o que é real é racional” por “o que deve ser real é estético”. Projetando uma trajetória inversa à da racionalidade moderna, a dinâmica artística nem por isso deixa de cumpri-la: a “recaída do esclarecimento na mitologia”¹⁰, apontada por Adorno e Horkheimer, tem seu complemento numa arte que, associando-se ao mito e à natureza, termina confirmando a lógica da razão. Esta se revela na pretensa autonomia da esfera artística- que a teoria de Greenberg levou a extremos, separando radicalmente arte e cultura popular¹¹, estendendo seu impulso até a divisão das disciplinas artísticas, recorrendo abertamente ao racionalismo crítico de Kant (para Greenberg, o primeiro modernista)¹²- e, mais ainda, na identificação da arte com uma posição central frente à realidade, na adoção de uma perspectiva totalizante em que o estético é tido como detentor de uma experiência capaz de orientar ou transformar integralmente as relações sociais.

A percepção de tal proximidade entre a orientação do movimento das vanguardas e a própria racionalidade moderna, à qual elas freqüentemente se opõem de modo explícito, propicia que a idéia de declínio denote não somente a perda de um potencial artístico revolucionário, mas também uma oportunidade de reavaliação das expectativas nutridas acerca da arte, bem como de seu posicionamento frente ao horizonte histórico-cultural em que está integrada. Trata-se de uma mudança em que repercute o seu afastamento das visões evolucionistas e teleológicas, do duro antagonismo entre o produto artístico e o sistema de produção dominante, da disparidade entre a atitude utópica e o princípio de realidade, da distância entre autonomia e comunicação. Emerge, sobretudo, uma arte mais consciente de sua inevitável participação naquele estado de coisas contraditório diante do qual julgava guardar um espírito intacto. Não que a arte deixe de se conceber como um “outro” do sistema, como seu reflexo crítico; reconhece apenas o fato de não ser a ele exterior. A *Pop Art*, com seu conteúdo corrosivo e ao mesmo tempo adaptado ao sistema, corresponderia a um sinal eloqüente desse deslocamento da produção artística para uma atitude

¹⁰ ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985, p. 13.

¹¹ Desde *Vanguarda e Kitsch*, um dos primeiros textos de Greenberg, a rigorosa separação entre alta e baixa cultura é vista como algo saudável. Reflexos dessa perspectiva certamente condicionam o olhar do crítico sobre a *Pop Art*, relacionada por ele a um sintoma de decadência.

¹² “Por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, considero Kant o primeiro verdadeiro modernista”. - GREENBERG. Clement. *Op. cit.*, p. 101.

assumidamente mais comprometida e, contudo, também mais estratégica, marcando aguda distinção em relação à postura da arte de vanguarda modernista. Não à toa várias manifestações artísticas da *Pop* são associadas à entrada num período pós-modernista ou contemporâneo, em que estariam em xeque uma série de perspectivas e ideais cultivados durante o modernismo. Por outro lado, a sensação de uma delimitação de territórios é agravada à medida que os traços da produção artística da *Pop* são comparados àqueles conferidos por Clement Greenberg- crítico desfrutando de grande visibilidade naquele período- ao movimento que imediatamente a antecedeu, o expressionismo abstrato. As obras da *Pop Art* certamente não se conformam à interpretação feita por Greenberg do sentido da pintura norte-americana e de seu nexos com as metas do modernismo. Em confronto com esta última, representam inegavelmente uma transformação radical, uma mudança de paradigma artístico. A leitura de Greenberg, no entanto, vem somente dar uma direção afirmativa ao processo de emancipação da arte moderna, cujas razões manifestas e formas de expressão em muito extrapolam um impulso de autodefinição; ela vem, de qualquer forma, enfatizar a já mencionada oposição entre vanguarda e declínio, sendo que este passa agora a denotar uma decadência lastimável, uma perda do passo na marcha modernista.

4.2 Ambigüidade da autonomia moderna

A compreensão do nexos que arte moderna mantém com o processo de esclarecimento em que está inserida ilumina a ambigüidade do fenômeno das vanguardas, as quais não deixam de exibir, apesar de toda a inclinação em sentido contrário, a pretensão a uma autonomia análoga à figura de uma razão centrada no sujeito, assim como o lugar central que esta razão pode vir a ocupar em relação à totalidade. A noção de declínio é sem dúvida antagônica à inevitável afirmação de tal posição pela emergência das vanguardas. Porém, essa constatação está sujeita a ficar em suspenso quando se considera a própria ambigüidade inerente ao processo de esclarecimento moderno, a qual se encontra já esboçada em seus primórdios, em seu instante inicial. Porque se é lícito enxergar na filosofia de

Kant a contrapartida teórica daquele processo de racionalização que, segundo Max Weber, caracteriza o horizonte da modernidade- com a separação e independência das diversas esferas de saber-, também é possível nela vislumbrar a abertura de uma condição que se mostra, de certa forma, oposta à de autonomia: a razão auto-suficiente, que é capaz de exercer sobre si mesma uma autocrítica e impor os próprios limites, e que só assim pode ser legitimada, é também a razão que tem reduzido o seu alcance, que reconhece e assume a sua própria finitude. O despertar para o esclarecimento, para “a saída do homem de sua minoridade, da qual ele próprio é culpado”¹³, enfim, para a época em que o indivíduo faz uso de sua própria razão tornando-se senhor de si, implica o advento do que Kant concebeu como uma revolução copernicana na filosofia. Assim como Copérnico mostrou não ser ao redor da Terra que giravam os demais astros, e sim em torno do Sol, deslocando-a da posição de centro do universo, o pensamento kantiano desabilita a equiparação do conhecimento humano ao conhecimento divino, ao conhecimento do que as coisas são em si, circunscrevendo o primeiro ao plano dos fenômenos. Embora desfrutando de uma razão emancipada dos preceitos místico-religiosos, dos dogmas da tradição, o sujeito tem de se dirigir ao mundo com a consciência da limitação de suas possibilidades: “Não há nenhum ser no mundo que a ciência não possa penetrar, mas o que pode ser penetrado pela ciência não é o ser”¹⁴.

A filosofia kantiana é a primeira verdadeiramente moderna não apenas por estabelecer, com os princípios de uma razão autônoma, as bases do esclarecimento, mas por sustentar a discrepância entre a realidade da visão humana, finita, e aquela concernente a uma suposta ótica divina. Trata-se da produção de um descentramento que pode ser visto como a abertura de um horizonte em que se apresenta ao homem a sua condição de ser mortal radicalmente lançado no mundo, imerso no terreno da experiência sensível. Ao mesmo tempo em que Kant emancipa a razão de dogmas religiosos, de verdades da tradição, centrando-a exclusivamente no sujeito, ele torna seu conhecimento produtivo apenas quando entrelaçado ao plano dos fenômenos, vetando qualquer pretensão de enxergar além do campo da experiência e representar verdades não

¹³ KANT, Immanuel. Resposta à Pergunta: Que é “Esclarecimento”? In: _____. *Textos Seletos*. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 63.

¹⁴ ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Op. cit.*, p. 38.

submetidas a ela. Do ponto de vista de um descentramento da visão do sujeito frente ao real, de um *declínio* irreversível no mundo, o pensamento kantiano marca o início de um processo cujo reflexo no plano teórico, passando por Nietzsche e Heidegger, se estende até a hermenêutica gadameriana¹⁵. Cada vez mais se abre para o homem a sua condição de “estar-lançado”¹⁶, de “ser-situado”, de ser finito ao qual já não se concede uma posição desprendida das coisas, que propiciaria apreendê-las como objetos de uma razão absoluta em sua autonomia; ao contrário, sua possibilidade de visão está de início intergrada ao horizonte de mundo em que se encontra inserida.

Gianni Vattimo, calcando-se principalmente no pensamento de Nietzsche e de Heidegger, caracteriza tal situação como aquela “em que o homem rola do centro para X”¹⁷, citando uma nota da obra póstuma nietzschiana, *A Vontade de Potência*. Embora o filósofo italiano não recorra ao pensamento de Kant para qualificar esse movimento, que identifica com o niilismo, não é difícil perceber o quanto o autor das *Críticas* foi responsável pelo descerramento dessa perspectiva ao deslocar o conhecimento humano do centro de correspondência com o ser- como Copérnico deslocou a Terra do centro do cosmos- para um patamar restrito às condições de uma experiência finita. Nesse sentido, a história da modernidade não se exhibe apenas como aquela em que se desdobra um processo de esclarecimento por meio do qual o homem se faz senhor de si, coordenando razão e real; ela se mostra também como a história de um *declínio* da subjetividade no mundo, origem de uma situação problemática, de um processo histórico em que se desdobram os sintomas da perda de uma posição privilegiada. Imerso no mundo, o sujeito já não pode apreendê-lo enquanto totalidade; decididamente parte de um todo mais amplo em que está arremessado, já não possui o distanciamento necessário para torná-lo seu objeto. É precisamente isto o que significa “rolar do centro para X”: não tanto o distanciamento de algo, mas, sobretudo, uma aproximação tal que compromete qualquer autonomia do sujeito em relação à totalidade em que se acha envolvido.

¹⁵ Essa perspectiva, sem dúvida, não se limita ao pensamento de tais filósofos, estendendo-se a outros autores em que se esboça a condição de uma razão desde sempre engajada no mundo, como Wittgenstein ou Merleau-Ponty. Ver, por exemplo, TAYLOR, Charles. *Superar a Epistemologia*. In: _____. *Argumentos Filosóficos*. São Paulo: Edições Loyola, 2000, pp. 13-31.

¹⁶ O conceito de estar-lançado, assim como o de ser-no-mundo, é de origem heideggeriana, estando ambos presentes em *Ser e Tempo* como determinantes para a condição existencial do *dasein*.

¹⁷ VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. 3-4.

As vanguardas artísticas, enquanto manifestações emblemáticas da modernidade, também cumprem os desígnios de um tal declínio. É possível vislumbrar, em suas inúmeras aparições, não simplesmente a afirmação de autonomia ou centralidade, mas os traços recorrentes de um descentramento de perspectiva, de uma subjetividade artística incapaz de organizar coerente e univocamente a experiência de uma totalidade. Se os discursos das vanguardas exprimem por vezes o anseio de uma fusão entre arte e realidade empírica, ou de uma separação em que a linguagem da primeira negaria e estaria salvaguardada da estrutura predominante na segunda, as obras encarnam acima de tudo os estigmas de uma proximidade radical com o mundo em que são produzidas. Nelas não se personificam tacitamente os signos de uma razão moderna, porque, no fundo, não representam alguma alternativa ou solução, mas fazem reverberar o problema da modernidade enquanto tal. Que as obras não se acomodem às próprias intenções que deveriam concretizar significa uma confirmação do problema, pois expressam precisamente a inadequação da coisa ao olhar que procura englobá-la.

Muito da arte de vanguarda encontra-se crivado pelas marcas das inovações técnicas, por materiais industrializados, por elementos do mesmo factual a que seus discursos vorazmente se opõem, e isso como consequência de um declínio que torna inviável à esfera artística manter individualizados e distanciados dos demais seus meios de produção e seus próprios artefatos. A diluição de fronteiras entre arte e vida não indica, afinal, um projeto a ser realizado; expõe uma condição já percebida como existente e iniludível na prática artística: a impossibilidade de erguer através dela outro mundo. Na medida em que se perde o centro indispensável ao ato de tomar a realidade como objeto e representá-la, desabando assim as chances de reconstruir sua unidade, a arte já emerge a ela entrelaçada. Os níveis de tal interpenetração vão desde a imagem distorcida, devido à ausência de um ponto de vista estável, a obras como o ready-made, em que o objeto artístico e o mundano se confundem. O que se exhibe com as obras de vanguarda não é tanto a afirmação de uma utopia em que se fundem arte e vida quanto o reconhecimento de que ambas encontram-se originariamente amalgamadas, pois a arte já não concorda com uma experiência capaz de refletir o real como mundo outro.

As obras de vanguarda extrapolam a idéia de um “modernismo que usou a arte para chamar a atenção da arte”¹⁸, em que processos e meios exclusivamente artísticos ganhariam relevo, visto que muitas delas, ao contrário, inclinam-se em direção a meios e procedimentos técnicos originariamente exteriores ao domínio da arte, além de acolherem em sua forma bruta, sem processá-los, materiais provenientes da realidade empírica. É o que se vê, por exemplo, na relação que o futurismo- e também Duchamp, embora de maneira bem distinta- estabelece com o processo de industrialização e com os mecanismos das máquinas; sem falar nas “práticas de apropriação”, que se estendem para além dos limites do moderno. Segundo Adorno, a forma estética “é a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efetivamente um desdobramento da verdade”¹⁹. A arte moderna faz justiça a esse conceito de verdade à medida que, em vez de buscar a adequação do diverso às suas regras, e aliar-se com isso à lógica da razão instrumental, assume o que lhe é estranho e o deixa estar na sua estranheza. Por não excluir e sim acolher em suas produções as próprias formas da racionalidade, a arte dela se diferencia, incorporando até mesmo o que lhe é oposto, para não fugir à “verdade” do seu declínio. Só pode chamar a atenção para o que é especificamente artístico se ao mesmo tempo ilumina a precariedade de sua condição.

4.3 A dinâmica do declínio

Declínio não significa um estado de decadência da arte, tal qual Hegel apontou ser o destino já delineado com o Romantismo. Indica, sobretudo, que a experiência de um descentramento em relação ao real passa a determinar a produção artística quando desmoronam os critérios dados que, correspondendo a um ponto de vista central, poderiam organizar e legitimar a experiência da visualidade. Esta só se constitui a partir de uma perspectiva finita, assumidamente

¹⁸ GREENBERG, Clement. *Op. cit.*, p. 103.

¹⁹ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. P. 165.

lançada no mundo, imersa na própria totalidade que deve compreender. Embora seja inevitável reconhecer a negatividade que incide nessa relação, ela não equivale a uma renúncia ou redução, precisamente porque não evita a complexidade a que está condicionada, e seu potencial artístico coincide com a sua dimensão problemática. Com a pintura impressionista já se mostra um movimento de aproximação frente ao real, e é nesse sentido que ela representa uma “resposta” à fotografia então nascente. Trata-se de uma aproximação que não apenas se realiza fisicamente, pela necessidade do contato do pintor com o exterior do atelier, com a paisagem, mas que se deve, principalmente, à atenção concedida à sensação visual, que rompe com a atitude distanciada concernente à perspectiva clássica, cujo modelo a técnica fotográfica ajuda a perpetuar²⁰. Se esta última é capaz de apreender seus objetos de forma nítida, provocando a ilusão de reproduzi-los perfeitamente, isto se dá mediante um recurso instrumental, através do qual a realidade é adequada a um esquema visual determinado. O Impressionismo, ao contrário, ressalta justamente o caráter fugidio e incerto do objeto da visão do homem no mundo, cuja impressão varia de um simples relance a um acúmulo de múltiplas sensações que não podem ser imediatamente captadas num conjunto inteiramente acabado. A fixação da imagem pelo olho mecânico obtém sucesso apenas na medida em que abstrai daquelas condições que afetam e impõem limites à experiência da visualidade humana. Os pintores impressionistas sustentam a diferença entre a sua arte e a da fotografia exatamente por assumirem a complexidade da construção efetuada de um ponto de vista não idealizado. Gombrich, ao comparar uma ilustração de Manet, que não nos dá “nada mais do que uma sugestão das formas que emergem da confusão”, com uma pintura de William Powel Frith, *Dia de derby*, rica em detalhes e informações sobre o evento que retrata, observa que “a litografia de Manet de uma corrida de cavalos é realmente muito mais ‘verdadeira’ do que a do humorista vitoriano. Transporta-nos por um instante para o alvoroço e a excitação da cena que o artista presenciou e da qual registrou somente o que poderia garantir ter visto naquele instante”²¹.

A pintura impressionista transmite o esforço de conceber o fenômeno da visualidade a partir do plano da experiência. Esse plano reclama o seu lugar,

²⁰ Esta afirmação só se encaixa, evidentemente, à noção de fotografia enquanto instrumento de retratação da realidade, ao caráter supostamente “realista” do fotográfico, e não à fotografia enquanto possível *medium* artístico.

²¹ GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. P. 517.

mostrando-se incontornável, quando o artista já não pode se identificar com qualquer posição central, representada por padrões reconhecidos ou convenções, para abordar e assimilar o seu objeto. A saída do atelier é mais que mera conseqüência lógica de um trabalho voltado à apreensão de impressões luminosas: é emblema de uma “entrada” irreversível no mundo, cuja unidade já não se deixa traduzir com o auxílio de alguma perspectiva distanciada. A arte moderna rompe com os preceitos tradicionais porque estes constituem formas cristalizadas que organizam a compreensão do real enquanto objeto da experiência. O Impressionismo, muitas vezes considerado ponto de partida da pintura moderna, procura abrir mão de tais regras que se interpõem entre o real e a sua experiência de modo a refazer o nexos entre as duas instâncias. Submetendo-se a essa experiência os pintores impressionistas “descobriram que, se olhamos a natureza ao ar livre, não vemos objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossos olhos ou, melhor dizendo, em nossa mente”²². A transfiguração da arte pictórica levada a cabo pelo impressionismo, causadora de extrema aversão e vítima de críticas vorazes, não é, sem dúvida, fruto apenas de um deslocamento da atenção do desenho para a cor, dos objetos no espaço para a impressão luminosa, mas expressa uma mudança na própria compreensão do confronto com a realidade.

Sendo assim, a oposição tantas vezes armada entre impressionismo e expressionismo- literalmente, *expressão* é o contrário de *impressão*, observa Argan²³- mostra-se de certo modo inconsistente, pois aquela impossibilidade de se dissociar Eu e mundo, marcante já nas primeiras tendências expressionistas, como em Van Gogh e Gauguin, por exemplo, indica ser um desdobramento do movimento iniciado com o Impressionismo, mediante o qual a distância entre sujeito e real é radicalmente comprometida. O artista expressionista encara de tal maneira essa proximidade que a relação tornada precária pelo Impressionismo é ainda mais agravada. Embora o pintor impressionista tenha tratado o fenômeno visual lançando-se a sua experiência, ele, mesmo que se desvinculasse com isso de uma posição central, ainda cumpria a função de centro receptivo de sensações, que, em contrapartida, precisava possuir um objeto evidente, apesar de fugidio. Com o Expressionismo, o que restava dessa distinção sujeito-objeto ameaça

²² Idem. P. 514.

²³ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. P. 227.

perder os seus contornos, e o Eu, misturado ao mundo, agindo sobre ele, já não pode se comportar como receptor de efeitos provenientes de um real exterior, ele se confunde com a própria causa desses efeitos. De acordo com Argan, “Van Gogh identificava a arte com a unidade e a totalidade da existência, sem distinção possível entre sentido e intelecto, matéria e espírito”²⁴. Na medida em que a configuração do mundo é dependente do próprio olhar a ele dirigido, ameaçando-se desfazer a diferença entre ação e contemplação, as fronteiras entre arte e vida também se diluem, pois a experiência estética torna-se indissociável da experiência da existência.

Não é apenas a “deformação” das imagens expressionistas, se comparadas às da pintura tradicional, o que resulta desse declínio do Eu no mundo. O essencial a esse processo não está tanto no fato de que a subjetividade adquire um papel ativo, imprimindo em tudo a sua marca, quanto no de que ela se reconhece nas coisas que a cercam, naquilo que lhe é supostamente externo e repousa em si. A importância conferida pelo expressionismo à natureza, ao originário, ao primitivo, reflete ao valor concedido a instâncias que parecem ainda não ter sofrido manipulação. Se o real já não é um objeto dado na poética expressionista, isto não quer dizer que ele é concebido como algo a ser livremente moldado pela subjetividade. A ruptura da relação sujeito-objeto é justamente a ruptura de uma *relação*, ou seja: a idéia da adequação a algo simplesmente dado é questionada, mas também a noção de agente que pode dispor do que vem a seu encontro. É interessante notar, portanto, que o expressionismo dificilmente se ajusta ao juízo de que a subjetividade é fonte da obra, pois em vez de se comportar de tal maneira, como livre geradora, a esfera subjetiva propicia a instauração de relações em que se destaca o “ser em si” das coisas. Daí a relevância da xilogravura na produção da *Die Brücke*: esta técnica sustenta a tensão entre forma e matéria de modo que a obra é configurada tanto pela ação do artista quanto pela reação daquilo que lhe ofereceu resistência:

Na xilogravura, a imagem é produzida escavando-se uma matéria sólida, que resiste à ação da mão e do ferro, a seguir espalhando-se tinta nas partes em relevo, e finalmente prensando a matriz sobre o papel. A imagem conserva os traços dessas operações manuais, que implicam atos de violência sobre a matéria, na escassez parcimoniosa do signo, na rigidez e angulosidade das linhas, nas marcas visíveis das fibras da madeira.²⁵

²⁴ Idem. P. 228.

²⁵ Idem. P. 239-240.

É visível a ambiguidade que circunda as obras assim formadas sob o conceito de expressão, uma vez que nelas transparece, ao mesmo tempo, aquilo que não se deixa absorver inteiramente pela ação do “Eu artístico”. Se, em relação à impressão, “a expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior”, onde “é o sujeito que por si imprime o objeto”²⁶, a evidência da matéria enquanto tal, nas produções expressionistas, aponta não para uma primazia total, mas até mesmo para uma insuficiência do papel da subjetividade frente a seu objeto. A própria violência sugerida pelo gesto artístico, unida aos traços de resistência do material, assinala negativamente o trabalho do sujeito, ao exhibir a espécie de ligação que se estabelece entre ele e o que toma por objeto. A obra afirma-se não como um produto desse conflito inevitavelmente violento, mas como dimensão em que ele é abertamente reconhecido e, com isso, posto em suspenso. Nela, segundo um movimento praticamente contrário ao de um sujeito que “imprime seus objetos”, a matéria é reenviada a sua própria expressividade, mostrando possuir uma voz que se distingue da interferência subjetiva. O “Eu” que se costuma pressentir nas obras expressionistas não provém da projeção de conteúdos individuais ou mesmo universais por parte do artista: é apenas como se fazem ouvir as coisas ao serem resgatadas de sua condição de objeto. Nesse sentido, a poética expressionista, mais do que asseverar o alcance da potência subjetiva, sua centralidade quase absoluta na produção da obra, anuncia os seus limites perante a resistência expressiva dos próprios materiais com os quais ela lida. O “em si” da matéria persiste e vigora para além da manipulação do artista, para lá da configuração a que este queira submetê-la, como se indicasse não ser devido a uma ação mais completa do sujeito que as obras de arte recebem a aparência de um ser-em-si que as diferencia dos demais objetos fabricados. Ao invés disso, essa aparência se deve à restituição das coisas a um estado em que seu ser se tornaria livre da premissa de coordenação à subjetividade. Ilumina-se o fato de que *A arte*, conforme enuncia Adorno, “gostaria de com meios humanos realizar o falar do não-humano”²⁷.

Essa relativa autonomia dos materiais em relação à construção formal terá desdobramentos bem mais radicais em outros momentos da arte moderna, quando

²⁶ Idem. P. 227.

²⁷ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 95.

não apenas o que seria expressivamente originário ou natural, como a matéria em estado bruto, mas o próprio aspecto cotidiano das coisas invade o campo da obra. Sem dúvida, à inserção de pedaços de tecido e de papel, de recortes de jornal, nas colagens cubistas adere um sentido outro que o da evidência da matéria na produção expressionista. No entanto, o que sobressai, de qualquer modo, é uma independência dos componentes da linguagem artística frente ao domínio da subjetividade. Em seu aspecto originário ou cotidiano, os materiais, em todo caso mundanos, penetram o âmbito da obra de arte trespassando-a com signos que extrapolam as possibilidades de controle do artista. Ainda que os elementos integrados à tela cubista fossem arranjados de modo a cumprir uma rigorosa função formal, sua aparência não se submete irrestritamente à da totalidade da obra, pois, nesse caso, ficaria ocultada sua característica de objeto apropriado. Porém, esta última permanece de tal maneira em vigência que também participa do processo de enunciação artística, o qual já não se pode desvincular dos fragmentos que migram da realidade empírica para o interior da obra de arte. O que é projetado esteticamente assume a sua proximidade com o mundo ao surgir impregnado pelos elementos deste. Se é possível compreender o cubismo como um movimento artístico que traça definitivamente os limites entre a lógica interna da pintura, bidimensional, e a estrutura tridimensional dos corpos no espaço real, vale também observar que, com a colagem, as instâncias pictórica e real se interpenetram. Por outro lado, a própria planaridade delineada com o cubismo analítico só se realiza na medida em que a pintura manifesta explicitamente a ausência de um ponto de vista central capaz de apreender univocamente a configuração dos objetos. A pintura cubista reconhece a descontinuidade da experiência visual lançada no mundo, e dissolve a unidade espaço-temporal que, embora comprometida ou sofrendo distorções, ainda era sustentada por impressionismo e expressionismo.

A presença de materiais provenientes do cotidiano na colagem cubista abre caminho para produções de artistas como Schwitters e Duchamp, ambos ligados ao movimento dadaísta. As montagens do primeiro, realizada com objetos recolhidos ao acaso, muitas vezes detritos, dialoga simultaneamente com a articulação formal de elementos, como no cubismo, e com o potencial expressivo da matéria. Schwitters reencontra nos objetos caídos em desuso, abandonados à deterioração, um sinal daquele sentido originário a que remontava a poética

expressionista: os materiais que habitam sua obra, fragmentos de coisas fabricadas, manipuladas, padecem de um retorno à matéria. A obra de arte instaura-se pela reunião paradoxal das forças de composição e de decomposição. A unidade intrigante de montagens configuradas a partir de elementos extremamente díspares entre si é obtida pelo fato de que todos no fundo compartilham algo em comum, suspensos como estão entre coisa e matéria. Embora possam ser heterogêneos quanto à forma cotidiana, são de certo modo semelhantes quanto à aparência, por estarem submetidos ao mesmo processo de degeneração. Carregam, enquanto destroços, a nostalgia da volta a um estágio anterior à manipulação, fazendo ecoar, com isso, uma voz que lhes é própria. A linguagem artística é engendrada a partir de tal grau de declínio no mundo que até mesmo os seus despojos alcançam expressão.

Talvez a obra de Duchamp seja, na arte moderna, aquela em que se apresentam de maneira mais marcante os traços de um descentramento da subjetividade artística. Basta lembrar a importância que tinham o erotismo, o acaso e os procedimentos mecânicos em seu processo de criação. Essas são instâncias que, de uma forma ou de outra, ultrapassam a zona de autoridade do sujeito. O erotismo remonta a impulsos ligados ao inconsciente; o acaso, à interferência de eventos não controlados pela vontade; e o procedimento mecânico, ao regime de produção impessoal das máquinas, o qual não se ajusta à idéia de um ato subjetivamente motivado. A própria teoria do “coeficiente de arte”, concebida por Duchamp, põe em questão o papel assumido pela subjetividade artística em relação ao efeito produzido pela obra. A “lacuna que representa a inabilidade do artista em expressar inteiramente sua intenção, essa diferença entre o que ele pretendeu realizar e realizou é o ‘coeficiente de arte’ particular contido na obra. Em outras palavras, o ‘coeficiente de arte’ particular é como uma relação aritmética entre o não expressado mas intentado e o não intencionalmente expresso”²⁸. De fato, a obra de Duchamp não pode ser compreendida sem ressalvas como resultado de uma atividade intencional, na medida em que participam de sua composição, em larga escala, elementos cuja

²⁸ DUCHAMP, Marcel. *The writings of Marcel Duchamp*. SANOUILLET, Michel e PETERSON, Elmer (ed.). New York: Oxford University Press, 1973, p. 139. – “This gap which represents the inability of the artist to express fully his intention; this difference between what he intended to realize and did realize, is the personal “art coefficient” contained in the work. In the other words, the personal “art coefficient” is like an arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed.”

proveniência excede explicitamente a esfera de atuação do sujeito. De acordo com o artista, a sua principal obra, em que trabalhou durante vários anos, *O Grande Vidro*, ficou finalmente pronta após, sendo transportada, passar por um acidente que lhe causou inúmeras rachaduras. Esse toque final, que realizou o acabamento da obra, transformando significativamente sua aparência, é acolhido de bom grado por Duchamp, sugerindo que a obra verdadeiramente se completa ao assumir uma condição de estar lançada no mundo. E, em tal caso, ela assimila literalmente as cicatrizes dessa condição.

Entretanto, é com o ready-made que esta dinâmica de aproximação ou declínio, desdobrada na modernidade, demonstra ter atingido um ponto extremo. Pois, com ele, a forma do objeto artístico coincide integralmente com a do objeto mundano. Se, na colagem cubista ou nas montagens de Schwitters, a obra de arte aparecia crivada de materiais e fragmentos de realidade, no que resulta do processo de produção do ready-made, a interferência da subjetividade artística praticamente desaparece. A arte cai de tal maneira no mundo que a sua linguagem não mais se diferencia da dele. As suas possibilidades de enunciação são, com o ready-made, inteiramente determinadas pelo que já se encontra publicamente em jogo, não havendo, quanto à aparência da obra, o que possa ser referido a um plano outro que não o dessa linguagem pública. Do sujeito-artista não dependem nem a configuração da obra nem os seus meios de produção, uma vez que ele apenas seleciona um elemento presente no mundo e o introduz no universo da arte.

4.4 Os limites do moderno em questão

Mostra-se coerente a relação estabelecida por Rosalind Krauss entre o ready-made, os “objetos” criados por Jasper Johns e Donald Judd e o caráter necessariamente público da linguagem tal qual ressaltado pelo Wittgenstein das *Investigações Filosóficas*. A autora observa que “Johns via no ready-made a indicação do fato de não ser necessário vínculo *nenhum* entre um objeto de arte final e a matriz psicológica de onde provém, uma vez que, no caso do ready-made,

tal possibilidade é inviável desde o princípio, acrescentando que tanto o próprio Johns, quanto os artistas minimalistas insistiam em produzir obras que refutassem o caráter singular, privado e inacessível da experiência”²⁹. A filosofia de Wittgenstein compromete sem dúvida a idéia da existência de uma linguagem privada, por meio da qual algum indivíduo pudesse, por exemplo, comunicar-se consigo mesmo. O que há são jogos de linguagens, condicionados por formas de vida, regras, dos quais os sujeitos participam. Segundo o filósofo, “Não pode ser que uma regra tenha sido seguida uma única vez por um único homem. Não pode ser que uma comunicação tenha sido feita, que uma ordem tenha sido dada ou compreendida apenas uma única vez”³⁰. Em suma, uma vida interior, apartada da linguagem pública, não poderia ser compreendida por um único sujeito isoladamente. Para Rosalind Krauss, o ready-made duchampiano indicaria a proposta, mais tarde retomada por Johns e pelos minimalistas, de basear a produção artística no reconhecimento de tal caráter público da linguagem, representando o afastamento de uma ilusão calcada na expressão de conteúdos interiores ou singulares por parte do artista.

Todavia, a ligação realizada por Krauss entre o ready-made de Duchamp e a produção artística da Pop Art e do minimalismo só se faz possível na medida em que a autora pressupõe a inadequação da obra do artista francês ao paradigma modernista, o que acaba por fortalecer as linhas de uma concepção restrita de modernismo, gerando também o risco de se traçar precipitadamente aquelas do pós-moderno. Mas assim como a transformação de um objeto cotidiano em ready-made não é totalmente estranha à migração de fragmentos de realidade para o interior da obra de arte, sintoma de um declínio intrínseco à modernidade, também o aspecto público da linguagem da Pop Art não significa a instituição de uma fronteira em relação à arte moderna. Onde Rosalind Krauss esforça-se para manter visível a oposição entre o expressionismo abstrato e o movimento *Pop*, ocorre, na verdade, não mais que um desdobramento daquele processo de radical aproximação com o mundo. Para sustentar tal antagonismo, Krauss é obrigada a

²⁹ KRAUSS, Rosalind. O Duplo Negativo: Uma Nova Sintaxe Para a Escultura. In: _____. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 311-312.

³⁰ WITTGENSTEIN. *Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, pgf. 199.

apresentar uma formulação limitada do sentido da *action painting*, que o reduz à idéia da projeção de conteúdos interiores sobre a tela:

O Alvo de Johns, ou suas Latas de Cerveja Ale, ao negarem a internalidade do quadro expressionista abstrato, rejeitam, ao mesmo tempo, a interioridade de seu espaço e o caráter particular do eu para o qual esse espaço servia de modelo. A rejeição por ele manifestada referia-se a um espaço ideal que existe anteriormente à experiência, esperando para ser preenchido, e um modelo psicológico segundo o qual o eu existe repleto de seus significados, anteriormente ao contato com seu mundo.³¹

Diante dessa visão, baseada, segundo a autora, na interpretação de Harold Rosenberg, parece realmente abrir-se um abismo entre aquele caráter supostamente público do ready-made, retomado por Johns e pelos minimalistas, e as obras do expressionismo abstrato. Essa discrepância não pode, contudo, se amparar sem problemas no trabalho crítico de Rosenberg, uma vez que o entrecimento de arte e vida, levando à impossibilidade de separar a biografia do artista da composição de sua obra³², não deve ser entendido meramente no sentido da projeção de vivências ou sentimentos particulares no plano pictórico. Aliás, é bastante plausível vislumbrar um sentido bem distinto do que é apontado por Rosalind Krauss, pois não é a obra de arte enquanto expressão da subjetividade o que finalmente se afirma com a *action painting*. O que aparece na tese de Rosenberg é a impossibilidade de se dissociar a expressão subjetiva de sua condição já lançada no mundo da vida. Se a manifestação da subjetividade artística contribui para a formação da obra de arte, ela é já profundamente atravessada por elementos mundanos, que a são indispensáveis a sua constituição. A interioridade só é concebida se permeada pela exterioridade; não é o sujeito que contém e controla suas vivências de modo a exprimi-las, são elas que o envolvem a tal ponto que, com sua diversidade, terminam por comprometer qualquer unidade individual.

O estreito vínculo apontado por Rosenberg entre obra e vida não significa que a primeira seja vista como receptáculo da segunda. O próprio termo *action painting* confirma isso ao salientar a noção de uma obra cuja criação se deve

³¹ KRAUSS, Rosalind. *Op. cit.*, p. 309.

³² “Uma pintura que seja um ato é inseparável da biografia do artista. Constitui ela em si mesma um ‘momento’ na mistura adulterada de sua vida- quer o ‘momento’ signifique os precisos minutos empregados em manchar a tela, quer signifique a duração total do drama lúcido desenrolado em linguagem simbólica. O ato de pintar é da mesma substância metafísica que a existência do artista. A nova pintura acabou com todas as diferenças entre a Arte e a vida”. – ROSENBERG, Harold. Os Action Painters Norte-Americanos. In: _____. *A Tradição do Novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 14.

muito mais ao combate travado pela ação corporal artista do que à projeção de sentimentos ou vivências. A referência da arte à vida do artista é justamente a referência àquilo que o sujeito não pode dominar inteiramente ou representar numa unidade inteligível para si e para outro, pois este sujeito já não crê manipular o fluxo da existência em que está inserido. Ele é obrigado a se lançar ao interior da própria obra, porque encará-la de um ponto externo, como se estivesse diante de uma totalidade apreensível, seria falsificar sua relação com o mundo. Daí a incoerência de se pensar as produções da *action painting* como reflexo de vivências privadas, já que até mesmo considerar a vida fonte da obra difere radicalmente de tomar a obra como fruto da interioridade. A vida, enquanto incessante devir e fluxo incontrolável de experiências, é precisamente aquilo de que o sujeito teria de se libertar se pretendesse se isolar em alguma dimensão interior. E a abstração formal, resultante do embate entre artista e tela, não é o equivalente da expressão de uma linguagem interior, nem o reflexo da singularidade individual, mas a própria expressão da impossibilidade de se conseguir organizar e domesticar uma linguagem pictórica. Nesse caso, a impressão de que a obra de arte constitui a manifestação de uma individualidade singular, de uma assinatura extremamente pessoal e intransferível, é conseqüência da negatividade experimentada pelo sujeito em relação à totalidade em que está lançado, conseqüência de um descentramento que reduz a capacidade de enunciação a elementos mínimos, apenas resíduos de uma linguagem comum. A força pictórica advém não da profundidade ou espiritualidade de sua fonte, mas da experiência que a torna concreta, experiência da insuficiência de uma visão da totalidade centrada no sujeito.³³

Somente uma hipótese que limite o expressionismo abstrato à esfera da subjetividade pode realmente contrapô-lo ao caráter mais “público” do

³³ Considerando que Greenberg traça um percurso que vai do Impressionismo de Manet a à abstração de Pollock, caracterizado pelo progressivo destaque do caráter planar da pintura, obtido através da purificação de qualquer elemento que evoque uma lógica não bidimensional, é interessante notar que estes constituem também extremos no que diz respeito ao nexos entre experiência visual e declínio no mundo: se o pintor impressionista havia se colocado fisicamente dentro do campo em que se achava seu objeto, Pollock vai se situar no interior da própria tela. A condição do sujeito no mundo reflete-se a tal ponto na pintura que não é mais possível concebê-la como totalidade que se vislumbra de um ponto exterior. O descentramento do olhar, o interdito à apreensão do todo, é transposto para o próprio ato artístico, onde é vivido literalmente. Curiosamente, a bidimensionalidade radical tão exaltada por Greenberg, como meta de uma lógica restrita à disciplina pictórica, só é consumada quando as superfícies de pintura e mundo se confundem através da ação artística.

minimalismo e da Pop Art. Se, nestes últimos movimentos, a expressão da subjetividade parece ter sido dissipada, isso não marca tanto uma oposição quanto sugere um desdobramento daquilo que já ocorria na *action painting*. Verificou-se que a abstração pictórica, com freqüência referida à vida interior do artista, permite ser vista como fracasso de se configurar, a partir da perspectiva do sujeito, uma linguagem interpessoal³⁴. À experiência da visualidade estava vedada a apreensão de qualquer unidade do mundo vivido- com Pollock, até mesmo a apreensão da unidade da própria obra no momento de sua construção. O abandono da figuração não é simplesmente uma renúncia artística, arbitrária ou teoricamente motivada, à representação dos elementos da realidade, mas provém do reconhecimento de que é inviável ordená-los sob a ótica de uma experiência radicalmente descentrada: a chamada “distorção” expressionista, provocada por um olhar finito que, situado no mundo, já não podia esquematizá-lo suficientemente, chega a seu extremo. O que garantiria a existência da figura representada seria, ao contrário, a noção de um centro a partir do qual os esquemas de representação obtivessem validade. Mas assumir tal posição central só é possível se o sujeito falsifica uma situação que agora não lhe permite nem mesmo reconstruir fragmentos da realidade em que está imerso.

O aspecto público da linguagem minimalista e da Pop Art não traz, contudo, uma negação dessa condição, consistindo, isto sim, no seu agravamento. Não há mais sequer vestígios ou traços de uma realidade experienciada a partir de uma unidade coerente, ou de uma totalidade de sentido comum, que ao menos negativamente registrem a presença de um horizonte de compreensão subjetivo, quando o próprio campo de visão é já invadido e precedido por signos e imagens que reconstroem convencionalmente uma unidade visual que, na *action painting*, ainda se acreditava negada por certa autonomia da subjetividade. Nem mesmo o choque entre sujeito e realidade é agora registrado, pois parecem se apagar as marcas desse confronto: querendo ou não, a subjetividade artística está integrada à linguagem do mundo e fala de acordo com ela; o anonimato da linguagem pública a encerra. Sob o prisma do declínio do sujeito no mundo, da problemática devida

³⁴ É plausível considerar- e talvez seja mesmo necessário- o caráter intersubjetivo ou interpessoal da linguagem abstrata da *action painting*, na medida em que se parte do pressuposto de que não se trata aí da expressão de um conteúdo subjetivo, particular. No entanto, a linguagem que emerge não é mais que a de uma experiência negativa em relação à totalidade. Ela chega à intersubjetividade “ao avesso”, uma vez que a totalidade vem à tona como o que não se pode de nenhum modo traduzir.

ao descentramento da experiência visual, não há estritamente oposição entre a abstração da *action painting* e as imagens da Pop ou formas minimalistas, porque não era a subjetividade do artista o que se expressava na primeira, mas a sua pulverização, sua dispersão no fluxo e nos fragmentos de uma vida que já não se podia cristalizar ou reconstituir.

O que se opõe verdadeiramente à apropriação de imagens pela Pop Art é a noção de figuração em seu sentido tradicional. A própria abstração da *action painting* ainda guardava uma menção à figuração como sua impossibilidade histórica ou negação determinada, mas a configuração formal da Pop é o sinal de uma presença que precede e absorve até mesmo a relação de negatividade entre o sujeito e a totalidade da obra. Ao passo que a figuração tradicional pressupunha a capacidade do sujeito de apreender e recompor em termos artísticos a unidade de um objeto, representando-o, as imagens da Pop Art indicam a presença de uma unidade que antecede essa própria faculdade subjetiva. Se a pintura de Pollock refletia uma experiência visual em que a totalidade da obra já não era encarada de um ponto de vista externo, resultando de um embate travado no interior da própria tela, o artista *pop* não possui sequer esse domínio precário sobre a configuração total da obra, sendo sua unidade de antemão condicionada por uma linguagem pública. É o que revelam os “alvos” e bandeiras de Jasper Johns, ou a linguagem padronizada dos “quadrinhos” de Lichtenstein: a marca da subjetividade não predomina nem mesmo negativamente na constituição formal da obra de arte. A unidade da obra é previamente dada, e o trabalho artístico não faz mais que assinalar uma coexistência e uma diferença em relação a essa unidade. Como se vê, chega-se a esboçar um estado antitético ao processo de figuração tradicional, em que era necessária a subordinação do objeto à perspectiva de um sujeito capaz de apreender, ordenar e, só assim, capaz de representar. Nas pinturas da Pop, o elemento expressivo está radicalmente dissociado da função de construção da imagem, uma vez que esta é pré-determinada pela apropriação de esquemas visuais padronizados, e o componente subjetivo vigora na obra por uma diferença interna mínima. Desse modo, a pop art não denota- mesmo sem excluí-la- uma manipulação crítica das imagens e dos ícones da cultura de massa, como se no fundo o sujeito artístico ainda ostentasse uma autonomia intacta agindo estrategicamente frente à realidade. Longe disso, o artista está trespassado por essa realidade e reconhece que suas possibilidades de enunciação submetem-se à

sua lógica, sem que possa se desvencilhar- a não ser alimentando uma perspectiva ilusória- das formas de produção dominantes e das imagens que compõem o imaginário coletivo.

A arte que surge após o expressionismo abstrato assinala, portanto, menos uma ruptura total, ou uma virada pós-modernista, que um desdobramento daquele processo de declínio ocorrido no solo da modernidade. As vanguardas, ainda que se identificassem com a força de negação e afirmação de horizontes, uma força de emergência, não deixavam de exibir simultaneamente as marcas da mortalidade através de uma imersão no mundo. As possibilidades de representação e de expressão artísticas confrontaram-se sempre de novo com o aspecto problemático de um “ser-para-morte” e o aprofundaram ao incorporarem um ponto de vista lançado na experiência, seja concedendo voz própria à matéria e às coisas mundanas, seja reconhecendo o caráter público da linguagem artística e a ausência de qualquer distanciamento em relação à obra produzida. Que a subjetividade pareça posteriormente esvair-se ou reduzir-se a seu mínimo na arte, envolvida quase integralmente pelas formas de produção vigentes, esquemas e signos de alta circulação pública, não é algo tão estranho assim à dinâmica estética moderna. E a morte da arte, por sua vez, não reflete tanto a ameaça de definhamento ou extinção da atividade artística, quanto a instauração de uma irrevogável lógica da finitude.