

1 Introdução

Uma suposta “morte da arte” talvez não passe de um conceito com o qual dialogam historiadores e teóricos com vistas a refletir acerca de uma produção artística que extrapolou, de maneira radical, todos os padrões e características que tradicionalmente a identificavam. Se o ser arte de certo modo sempre esteve em jogo, na medida em que se definia e reformulava historicamente muito mais pelos caminhos abertos da criação artística do que por alguma idéia prévia que o determinava, este jogo ocorria necessariamente dentro de um campo limitado. A arte se oferecia ao possível ao mesmo tempo em que atentava ao cumprimento de regras que delimitavam seu próprio estatuto. A noção de um “fim da arte” está associada, entre outras coisas, à ausência de um campo com regras específicas por meio das quais o artefato artístico se diferencia dos demais. Por outro lado, esta condição pode muito bem ser entendida não como privação ou esvaecimento da manifestação artística, mas como a entrada em um estado de intensa liberdade, em que a arte desvencilha-se de critérios e premissas que condicionem, ou constriam, a sua própria expressão¹.

Falar em um sentido crítico da experiência estética não significa propor a restrição de um horizonte artístico aparentemente inclinado a direções múltiplas mediante o seu enquadramento em uma única perspectiva². Esse “sentido” não se refere à indicação de algum caminho particular que a arte segue ou deveria seguir, mas se apresenta principalmente em sentido negativo, observando os rumos que já não se permitem desenvolver, ou os pontos além dos quais já não se pode retornar.

¹ Tal perspectiva de uma “liberação” da arte contemporânea é enfatizada por Arthur Danto, quando este afirma, por exemplo, que “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, A.C., *After the End of Art*, p. 4.

Ele se arma, sobretudo, a partir de um confronto intenso entre um horizonte moderno e um outro supostamente contemporâneo, enquanto se procura pensar os contornos desse último em sua relação com o primeiro, uma vez que se percebe o quanto o aspecto crítico concernente ao modernismo é responsável por sua própria transposição.

A arte moderna é encarada neste estudo a partir de seu nexos inevitável com a consciência histórica característica da modernidade. Percebe-se que a arte compartilha o movimento próprio a seu tempo, segundo o qual o presente tende a romper com os preceitos que recebe do passado, e se lança ao futuro em busca de uma auto-afirmação. As vanguardas artísticas, fenômeno tipicamente moderno, refletem, em seu impulso de renovação, a marca dessa consciência histórica, sua experiência singular da temporalidade. Essa experiência temporal, por sua vez- o desprendimento do passado e a precipitação em direção ao futuro-, está vinculada a um processo crítico em que o tempo presente tenta ultrapassar as normas ou orientações que não tomou de si mesmo, mas que lhe são impostas como preceitos da tradição. No movimento do progresso, repercute a permanente abertura ao futuro provocada por tal necessidade de autocertificação.

Transparece a ligação entre essa consciência histórica e o processo de esclarecimento, pois o modelo de um presente que se sustenta em si mesmo consiste na auto-reflexão de uma razão capaz de julgar de forma autônoma não apenas seus objetos, como também seus próprios limites. É ao presente dessa razão crítica quanto a seus próprios preceitos que os dogmas sedimentados na tradição devem prestar contas. Os conteúdos tradicionalmente transmitidos se chocam contra essa barreira racional que já não se deixa guiar pelo que não tenha sido criticamente testado. Na filosofia de Kant, esse processo encontra seu marco teórico, e a experiência estética, delineando-se enquanto faculdade autônoma de

² Michael Archer destaca a presença dessa multiplicidade de tendências a que se associava a produção artística a partir do final da década de sessenta do século XX: “A obra de arte tinha forma substancial ou era um conjunto de idéias de como perceber o mundo? Era um objeto singular ou algo mais difuso, que ocupava um espaço muito maior? A arte devia ser encontrada dentro ou fora da galeria? A face mutante da arte não era a inexorável, ou inevitável marcha adiante que a noção modernista entendida pela vanguarda. Não havia nenhuma forma preferível de trabalho que cobrisse todas as circunstâncias e exigências, e a idéia de que um artista devia ter um estilo próprio, como Newman tinha os seus *zips* e Mark Rothko (1903-70), seus obscuros retângulos (o primeiro também faleceu em setenta), deixou de fazer muito sentido”. ARCHER, M., *Arte Contemporânea: uma história concisa*, p. 63.

conhecimento, é também por ele englobada. A constante renovação promovida pelas vanguardas artísticas compactua com a lógica dessa razão que tende a se afastar progressivamente dos valores provenientes da tradição.

No entanto, como pretende apontar o primeiro capítulo dessa dissertação, a arte moderna assume uma postura ambivalente frente a esse procedimento crítico. Ao mesmo tempo em que seu desenvolvimento corresponde à autonomia de uma esfera racional de saber, ela se identifica com aquilo que o pensamento racional supera ou exclui de si com o processo de esclarecimento. Ela se vê espelhada na unidade de sentido que a razão esclarecida dilacerou, e, com isso, busca não apenas uma expressão autônoma, mas a restauração dessa totalidade perdida. De um lado, a arte se identifica com o processo de racionalização; de outro, com uma unidade ainda não desencantada.

A resposta quase imediata de Schiller às cisões encontradas na razão kantiana já indicam o papel do qual vai se aproximar o domínio da experiência estética. Nas *Cartas Sobre a Educação Estética da Humanidade*, o filósofo concede à arte a função não apenas simbólica, mas prática, de realizar a união entre liberdade e natureza, entre o reino moral e o sensível. Isso talvez possa ser chamado de uma primeira crítica estética da modernidade, que, se não visa a contestação direta de uma sociedade racional, almeja reconstituir por meio da arte uma totalidade que fora corrompida. Daí que a esfera artística ao mesmo tempo participa do processo crítico do esclarecimento e se comporta criticamente quanto a ele.

Schiller ainda concebia uma mediação entre as esferas de saber, entre o racional e o sensível, proporcionada pela dimensão estética; todavia, essa proposta acaba por constituir um primeiro passo para a oposição que se arma posteriormente, na modernidade, entre arte e racionalidade. O potencial estético é com recorrência remetido à totalidade da natureza, da religião, ou do mito, de modo que se forma em torno dele algo como a expectativa do retorno de uma existência cuja experiência se perdeu. Da arte não se espera apenas que represente essa existência simbolicamente, e sim que a faça reviver, que propicie não só a sua experiência, mas até mesmo a sua instauração no plano do real. Tal oposição entre arte e racionalidade é esclarecida de maneira exemplar pelo pensamento de Adorno. Para o filósofo, a arte consiste em uma forma de relação não-violenta com a natureza, enquanto a razão instrumental do esclarecimento age no sentido

de dominá-la, aniquilando a sua diversidade. Enquanto a arma da razão é o conceito, o procedimento da arte é o da *mimesis*. Esta última não implica a imitação da realidade, mas toca a natureza em um estado não encontrado na própria experiência do real. Trata-se da operação de uma síntese em que, ao contrário do que efetua a razão instrumental, o diverso da natureza é “reunido” de uma forma não-violenta. Através do componente mimético, a arte engendra uma aparência que é a imagem de uma natureza reconciliada com a humanidade, cuja unidade se opõe àquela forjada pelo conceito, o qual só pode obtê-la reduzindo violentamente a diversidade natural ao idêntico.

A arte se contrapõe ao esclarecimento por representar a experiência de uma totalidade da qual ele se apodera e dilacera. O que se nota junto à arte moderna é que ela obedece simultaneamente a ambos os impulsos aparentemente antitéticos. Submete-se a um processo crítico tal qual as faixas de saber racionais tornadas autônomas e, contudo, reage criticamente a este mesmo processo almejando a restauração de uma unidade perdida. Torna-se uma linguagem cada vez especializada e centrada em uma lógica própria, e por outro lado acredita poder invadir a realidade como um poder reparador de suas fragmentações.

Ao escrever sobre o movimento artístico americano que chama de *action painting*, Harold Rosenberg ressalta a contradição envolvida no fato de que o caráter de ação dessa pintura termina servindo à contemplação- “Em suma, o seu ser como obra de arte contradiz o seu ser como ação”³. E embora no âmbito do Expressionismo Abstrato não se chegue a proclamar uma ação artística no sentido de uma estetização da existência, como em outros projetos estéticos modernos, é justamente de uma tal relação contraditória, conforme destacada pelo crítico norte-americano, que a arte modernista parece tirar sua força:

No entanto, são precisamente suas contradições, partilhadas com outras formas de ação (já que toda ação tem lugar num contexto pelo qual seu propósito pode ser radicalmente revertido), que tornam a *action painting* apropriada para a época de crise. Ela só conserva seu vigor à medida que se mantém em dilema: se desliza para a ação (“vida”), não há pintura; se fica satisfeita consigo mesma como pintura, transforma-se em “papel de parede apocalíptico”.⁴

³ ROSENBERG, H., *Action Painting: crise e distorções*. IN: COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória., *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, p. 161.

⁴ Ibid.

Sendo assim, uma primeira ressalva a se fazer quanto ao presente trabalho é que ao apontar a presença de um impulso contraditório na arte modernista, sugerindo um consequente esgotamento de suas direções, assim como um redimensionamento crítico desse próprio impulso, ele não tem de maneira nenhuma em vista uma crítica da produção artística da época enquanto tal. Esta, como assinala Rosenberg, tira sua força de suas próprias contradições, ou seja, do enfrentamento de seus problemas. O que se pretende salientar, porém, é que esse caráter contraditório tende a se dissolver, tanto por meio de uma exacerbação de suas orientações antitéticas, até que elas se mostram insuportáveis, quanto por um olhar crítico acerca dessa própria condição, o qual inevitavelmente a desarma.

A tentativa de se pensar a experiência estética contemporânea provém da indagação acerca do estatuto de uma experiência não mais determinada por essa constelação modernista, uma indagação que, no entanto, reconhece que só é possível recuar de uma visão crítica estabelecida pelo modernismo sobre a própria condição-arte se, intencionalmente, se fecha os olhos. Um dos desafios que se lançam à arte contemporânea, enquanto a arte para a qual as contradições modernistas já surgem perspectivadas, é, provavelmente, o de se relacionar com uma experiência estética não mais calcada em oposições como a de razão e natureza, arte e mundo, ou forma e idéia. Os caminhos tomados pelo modernismo fomentaram ao extremo a cisão ou a confusão entre essas instâncias; à arte contemporânea cabe encará-las segundo a medida problemática de suas fronteiras. Um olhar que mede os limites e que é capaz de fazer disso o seu jogo é também um olhar crítico, que, porém, já não compactua com o mecanismo de transgressão modernista. O sentido crítico, para ele, não está voltado à superação dos valores instituídos- movimento que reproduz o progressivo descolamento moderno da tradição-, mas à concepção de uma atualidade ampliada.

Na medida em que o primeiro capítulo desta dissertação estabelece a estreita ligação entre a consciência histórica da modernidade, com sua experiência peculiar de temporalidade, e o sentido crítico da arte moderna, a transformação deste último, no horizonte contemporâneo, deve também corresponder a uma modificação da própria experiência temporal. O segundo capítulo procura mostrar a ocorrência dessa mudança no próprio âmbito da modernidade, de forma que a idéia de contemporaneidade não implica uma ruptura com o moderno, mas é tida como uma ampliação de seu próprio espaço crítico. Desse modo, o

contemporâneo não é concebido como o tempo mais recente, e tampouco é pensado em sentido cronológico como algo depois do moderno.

A prática da colagem é tomada como o paradigma artístico da contemporaneidade. Não tanto seguindo a visão de Arthur Danto, que compara o plano contemporâneo da colagem à organização do museu que já não discrimina qualquer obra com uma idéia predeterminada de arte, mas vislumbrando junto ao próprio olhar envolvido no procedimento de colagem uma distinção frente ao foco modernista concentrado no futuro. Enquanto o movimento emblemático das vanguardas artísticas é o descerramento de um horizonte futuro, chegando-se a comparar o artista a um visionário, na prática da colagem reflete-se a convivência num mesmo plano de atualidade. Enquanto o paradigma das vanguardas é, de modo geral, o da transgressão, ou da renovação, o da colagem diz respeito ao estabelecimento de contato e de fronteiras entre elementos díspares. Trata-se de um olhar que não busca no futuro o plano do atual, mas que para agir já precisa contar com esse plano instaurado. A atualidade tida como um espaço a ser posto em jogo, e não como algo a ser descerrado, passa a ser o princípio na contemporaneidade.

Com o ready-made, intenta-se mostrar não apenas essa distinção relacionada à experiência de temporalidade, mas também o que ele significou junto a uma importante alteração da perspectiva crítica modernista. Para o gesto produtor do ready-made, o plano em que se realiza a ação da colagem coincide com o próprio universo da arte. Somente uma visão extremamente crítica acerca desse universo, capaz de colocar em questão os seus limites, torna possível o gesto que produziu o ready-made; do contrário, ele apresenta-se gratuito. O que vai importar não é o ready-made enquanto categoria de artefato artístico, e sim o sentido do gesto envolvido na sua produção. A primeira destina-se a perecer quase no instante de sua instituição; o segundo possui um caráter exemplar, pois comporta um olhar artístico acerca da própria condição-arte que representa uma transformação no interior do impulso crítico modernista. A arte passa a jogar com o seu próprio estar no mundo, em vez de buscar tirar um mundo de si, ou se fechar naquele que é seu.

Por outro lado, verifica-se que, de maneira ambígua, o ready-made também está associado a um impulso de transgressão que compactua fortemente com a perspectiva modernista. O questionamento das fronteiras da própria arte mostra

obedecer a um impulso similar àquele que propicia o contínuo reprocessamento formal. Ambos os procedimentos fazem ecoar a lógica de superação intrínseca à modernidade. Ressalta-se a ligação entre o ready-made e a arte conceitual, uma ligação em que a desmaterialização radical do objeto artístico representa um passo além da subtração do componente estético da obra de arte, realizada por Duchamp. A lógica da mais nova contestação dos limites da arte, no entanto, revela-se paralela à da mais recente renovação estética. Assim como o problema de uma articulação entre arte e mundo, lançado com a autonomia da esfera estética, resulta numa espécie de cisão entre as duas instâncias- ou a arte se faz o próprio mundo, ou segue regras exclusivas ao seu-, o problema da relação entre forma e idéia, a qual, segundo Kant, garante a autonomia do objeto estético, é também conduzido a extremos opostos. De um lado, o elemento estético, e até mesmo sensível, tende a ser elidido da obra, como se esta se tornasse um conceito sobre a arte; de outro, a obra é compreendida apenas segundo sua aparência, como se seu efeito se esgotasse na apreciação de um jogo de formas. A concepção kantiana de que a arte é o reino das idéias estéticas não é suportada por ambas as orientações, que ou entregam a arte ao meramente sensível, ou ao meramente racional.

Assim, da observação dos caminhos traçados pela lógica de superação modernista em seu confronto com o problema de uma arte tornada autônoma emerge a hipótese deste trabalho, segundo a qual cabe à arte contemporânea, munida de um olhar crítico irreversível herdado do modernismo sobre a própria condição-arte, pensar a relação entre as fronteiras de arte e mundo e de forma e idéia, na medida em que na arte moderna o jogo com esses limites parece ter sido em geral substituído por um processo de superação que os dissolve ou os torna mutuamente estranhos. Essa hipótese não está de modo algum vinculada à intenção de apresentar regras à produção artística; antes, ela é formulada, como já se enunciou, em um sentido negativo, pois emerge a partir da observação de condições de possibilidades que *não* estão abertas à arte porque esgotadas ou já redimensionadas criticamente.

O sentido crítico da experiência estética, portanto, é aquele que retoma a questão da autonomia da arte, e do objeto estético, sendo, contudo, encarado de modo a situar-se além das oposições armadas e desenvolvidas pelo modernismo. Ele é calcado na relação entre arte e mundo e na idéia de um sentimento estético

que não se oponha à postura crítica. Talvez a Pop Art tenha mostrado de maneira clara a ligação entre a experiência estética e um efeito de desencantamento. A Pop Art, a seu modo, desencanta os mitos do espetáculo como um dia a própria imagem da natureza a tornou desencantada. Isto se dá porque a própria condição de existência da arte é o desprendimento da totalidade mítica. Por meio da arte, instaura-se o discernimento entre ser e aparência, ou melhor, instaura-se a distância entre eles, o espaço de possibilidade sem o qual não há liberdade. A Pop Art retoma esse sentido crítico da experiência estética inserindo a obra de arte entre a aparência do espetáculo e sua realidade. Ela obriga a ver a esta diferença como condição para que se veja a obra. A aparência é vista *como* aparência, e isto é a obra da arte, sua ação crítica, cujo sentimento proporcionado não é o de reencontro com a totalidade, mas o de liberdade em relação a ela.

A Pop Art é o movimento artístico escolhido para tratar do sentido crítico da experiência estética tal qual concebido por este trabalho. Sua linguagem relaciona-se diretamente com a linguagem presente no mundo, e, no entanto, conserva sua autonomia. À experiência proposta pela obra da Pop Art é indispensável o jogo que ela abertamente estabelece com o real. Este é um jogo crítico pois obriga ao próprio discernimento do que é aparência da obra e aparência enquanto tal. Por outro lado, junto à produção artística da Pop, forma e conceito parecem estar reunidos para engendrar a obra. Não se pretende, contudo, conferir à Pop Art um caráter exemplar junto à hipótese do trabalho, apenas verificar de que maneira particular as relações que institui correspondem ao sentido crítico da experiência estética em seu aspecto de contemporaneidade.