

## 6

### **Fratura no modernismo: Pop art e a aparência estética mortificada**

A pop art ocupa uma posição peculiar em relação aos demais movimentos artísticos do século XX. A despeito de sua maior ou menor relevância histórica, tal peculiaridade se deve ao fato de que seu surgimento coincide com o que se costuma chamar de morte das vanguardas. Para muitos, já é quase natural tratar a pop como se ela representasse o marco de uma ruptura com a poética modernista, na medida em que sua produção não mais repercutiria nem a negatividade nem o utopismo próprios ao impulso vanguardista. Talvez isso seja suficiente para justificar a ambigüidade, e até mesmo a confusão, que tão freqüentemente cerca a recepção das obras de artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Jasper Johns: lamentável sintoma de decadência formal, aclamado retorno à comunicabilidade da figuração; desprezível submissão da arte às regras do sistema, louvável integração artística à ordem social etc. Justamente por situar-se num momento decisivo entre moderno e pós-moderno- ou contemporâneo, para alguns-, a transformação advinda com a pop alcançaria, além do mais, uma dimensão não só estética, mas também cultural. A modificação instaurada não se limitaria às estruturas artísticas ou à aparência das obras; ela chegaria ao papel do artista e ao sentido de sua atividade, redimensionando, conseqüentemente, os processos de articulação e compreensão entre arte e mundo. Em síntese, não apenas a realidade artística seria remodelada, mas ainda o próprio real oferecido ao olhar da arte. Para uma ótica que enaltece a proliferação das obras da pop, que evidentemente não deixam de compactuar com os mecanismos de produção dominantes, o ambiente em que elas circulam já não pode se assemelhar ao inferno capitalista terrenamente administrado, tantas vezes pintado por teóricos do modernismo e reiterado por uma postura arredia ou marginal do artista. Uma convivência pouco problemática da obra de arte com os bens de consumo reflete, inevitavelmente, a amenização de qualquer contraste radical entre a perspectiva artística e o regime cultural vigente. Daí ser praticamente inviável alinhar a pop

art à função de antítese da sociedade, ou à tarefa de resistir à dinâmica de massificação social- nos moldes do pensamento de Adorno e de outros defensores da recusa estética modernista. O desmoronamento da disparidade entre arte e mundo, alimentada e preservada pelo ímpeto revolucionário vanguardista, indica que uma imagem da realidade, que legitimava e estimulava o conflito, também perdeu sua nitidez.

Por outro lado, não é possível atribuir essa alteração, associada à entrada numa suposta pós-modernidade, a aspectos meramente regionais, como se ela pudesse ser explicada, por exemplo, pelo deslocamento do centro artístico, ocorrido após a segunda guerra, da Europa para os Estados Unidos. Provavelmente, não seria complicado sustentar, além da origem, a natureza nova-iorquina de tal reviravolta, se não houvesse o expressionismo abstrato, que imediatamente precedeu a pop art, comprovando a dimensão intercontinental da lógica de vanguarda. Como observou Clement Greenberg, os artistas norte-americanos que radicalizaram a abstração pictórica “partiram da pintura francesa, adquiriram dela seu senso básico de estilo, e ainda se mantêm em algum tipo de continuidade com ela”<sup>1</sup>, apesar de seus discursos tentarem muitas vezes ressaltar os traços nativos e selvagens de sua obra. Se esteve realmente em jogo, com a pop, uma ampla ruptura ou transição, suas razões não se resumem ao âmbito nacional, uma vez que o solo norte-americano não ficou incólume diante da força vanguardista, que também nele pôde proliferar. A rarefação do ideário estético-político modernista não se esclarece satisfatoriamente, portanto, através da noção de uma “arte à americana”, que, ratificando sua distância geográfica, escaparia aos recalques tipicamente europeus e daria novo semblante à criação artística. Se há algo verdadeiro na afirmação de que o expressionismo abstrato “estava preocupado com processos ocultos e relacionado com premissas surrealistas”, se, além do mais, “seus praticantes procuravam ser xamãs em contato com forças primordiais”<sup>2</sup>, isto demonstra que a negatividade estética moderna estendeu suas raízes à América, comprometendo qualquer isolamento nacionalista da pop art. Quem fizer questão de lembrar que esta última se despede das vanguardas deve, forçosamente, reconhecer que a expressão vanguardista então em vigor provinha

---

<sup>1</sup> GREENBERG, C. Pintura “à americana”. IN: COTRIM, C. & FERREIRA, G. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, p. 77.

<sup>2</sup> DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 144.

de uma arte predominantemente norte-americana. É claro que isso não restringe o raio de ação da pop, mas, ao contrário, vai de encontro às leituras que pretendem confiná-la a um contexto cultural determinado.

## 6.1 Pureza, planaridade, plenitude estética

Em termos artísticos, a divergência entre as produções da pop art e uma poética especificamente modernista torna-se incisiva sobretudo quando as características das primeiras são confrontadas com os argumentos empregados por Greenberg para validar as obras dos pintores expressionistas abstratos e, por extensão, o percurso da abstração moderna. Sem dúvida, a história da arte do século XX, que seria adulterada com a emergência da pop, não se reduz à já célebre narrativa evolucionista do crítico norte-americano. Mas uma interpretação limitada não é o exato equivalente de uma visão equivocada. Se, quanto à prática artística modernista, muita coisa é negligenciada por Greenberg, nem por isso suas hipóteses podem ser completamente desqualificadas e sua compreensão sobre o sentido da abstração ser definitivamente posta de lado. A própria idéia de um progresso em andamento na arte moderna não é inteiramente descabida, pois está de acordo com um processo de criação que, fundamentado na atualidade da experiência do artista, precisa libertar-se dos dogmas e convenções que predeterminariam seu horizonte presente. Embora não configure um trajeto rigidamente linear, o aprofundamento da aventura artística modernista corresponde à sua progressiva libertação dos preceitos estéticos da tradição. Greenberg apreendeu esse trajeto como um processo de autodefinição dos meios expressivos ou purificação formal, e mesmo aí obteve sua parte de acerto, porque o resultado dos sucessivos movimentos da arte moderna não foi tanto a elaboração de vários modelos ou poéticas normativas quanto a desconstrução de todas as premissas que poderiam prescrever a condição de uma obra de arte<sup>3</sup>. A

---

<sup>3</sup> “A arte ‘avançada’- o que é atualmente o mesmo que arte ambiciosa- persiste na medida em que põe à prova a aptidão da sociedade para a arte elevada. Ela o faz testando os limites das formas e gêneros herdados, e do próprio meio, e foi isso que os impressionistas, os pós-impressionistas, os fovistas, os cubistas e Mondrian fizeram em seu tempo. Se o teste parece mais

planaridade pictórica exaltada por Greenberg coaduna-se com tal exigência de atualidade da criação. A penúria do plano constitui o preço dessa aventura artística.

Purificar a forma não implica lapidá-la até que reste apenas um elemento mínimo, espécie de padrão orientador, e, nesse caso, é sintomática a voluntária filiação do crítico de arte ao filósofo que fundamentou a autonomia da experiência estética. Na *Crítica da faculdade do juízo*, estaria localizado, para Greenberg, o paradigma da produção artística moderna, baseado numa relação exclusivamente formal com o objeto denominado belo. De fato, Kant não só circunscreveu o juízo de gosto à forma daquilo que provoca o sentimento de prazer- “simples forma da conformidade a fins”, seja da obra de arte, seja do fenômeno natural-, como, mediante a comparação entre beleza livre e beleza aderente, indicou a superioridade de uma estética não figurativa. “Assim, os desenhos *à la grecque*, a folhagem para molduras ou sobre papel de parede etc., por si não significam nada; não representam nada, nenhum objeto sob um conceito determinado, e são belezas livres”<sup>4</sup>, assinala o filósofo, acrescentando que faz ainda parte desse grupo “o que na música denominam-se fantasias (sem tema), e até a inteira música sem texto”<sup>5</sup>. Nota-se com facilidade que Kant age por subtração, delineando algo que, sem tema, sem significação, sem conceito, sem representar coisa alguma, seria o verdadeiro objeto de um juízo de gosto puro. Estão lançados, com o conceito de beleza livre, os alicerces para uma estética estritamente formalista, independente de quaisquer conteúdos a que a obra possa se referir, pois estes, em vez de favorecer, poluiriam o ajuizamento necessariamente imediato do belo com razões, fins ou interesses concernentes a outras esferas. Logo, a reivindicação de pureza não pretende promover um afunilamento da dimensão estética, mas a valorização de sua plenitude. Um juízo de gosto puro deveria ser entendido, antes de tudo, como um juízo estético pleno.

Eis por que não é incoerente salientar uma especial cumplicidade entre os caminhos da autonomia da arte e a propensão à abstração. Greenberg percebeu que a forma pictórica abstrata era uma meta bastante condizente com o sentido da emancipação estética moderna, embora tenha exagerado ao enxergar aí um destino

---

radical no caso da pintura abstrata americana, é porque ela sobrevém num estágio posterior.”- GREENBERG, C. op. cit., p. 92.

<sup>4</sup> KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*, p. 75. (CFJ 49)

<sup>5</sup> Idem.

unívoco e inflexível. É importante, contudo, sua consciência de que uma produção artística calcada em problemas puramente formais, isto é, numa investigação dos próprios meios de expressão, constituía bem mais que uma opção disponível. A abstração não se limitava, para ele, a uma questão de estilo, a uma tendência que poderia ou não ser acolhida pelo artista. A força que até hoje reverbera do “formalismo” de Greenberg, apesar das inúmeras críticas recebidas, explica-se pelo fato de que ele não é exatamente formal, não tem como alvo, no fundo, qualquer classificação ou hierarquização das formas; enfim, não está atrelado a uma discussão estilística nem qualitativa, mas fundamentalmente estética. A iniciativa do crítico em recorrer a Kant para assegurar a relevância da pintura abstrata demonstra que estava bastante ciente de uma dependência da autonomia artística moderna em relação a um juízo estético particularmente centrado na forma do objeto. Uma arte que cumpre sua trajetória rumo à abstração mantém-se em sintonia com a progressiva afirmação de sua liberdade perante conteúdos e valores que tradicionalmente a encerravam num estado de heteronomia. “A arte é por si mesma, é experimentada por si mesma, coisa que o modernismo reconheceu ao identificar o valor estético com um valor último”<sup>6</sup>. Essa perspectiva “formalista” de Greenberg não traduz uma intenção normativa tanto quanto fomenta um desnudamento a ser realizado pela arte através da eliminação de todo componente histórico que não seja propriamente estético. A era moderna é aquela em que a arte abre os olhos para si mesma, distingue sua natureza essencialmente estética e, a partir daí, fornece um constante testemunho de sua autonomia. “A arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte; o modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte”<sup>7</sup>. Assim, contra o argumento de uma prisão estilística no purismo da forma, impõe-se instantaneamente outro: o de uma libertação estética pela plenitude formal. A beleza livre kantiana quer incorporar, neste último caso, um significado literal.

Não causa surpresa que Greenberg tenha reagido negativamente à produção da pop art, avaliando-a como sinal de decadência ou de regressão em comparação ao que, segundo ele, havia sido proporcionado pelo expressionismo abstrato. E, mesmo quando chega a fazer concessões, nunca dirige ao movimento

---

<sup>6</sup> GREENBERG, C. A necessidade do formalismo. IN: COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, p. 77.

<sup>7</sup> GREENBERG, C. Pintura modernista. IN: COTRIM, C. & FERREIRA, G. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, p. 102.

grande estima: “Mas, por mais divertida que seja a *pop art*, não a considero realmente original. A *pop art* desafia o gosto apenas superficialmente”<sup>8</sup>. Se não estivesse em pauta nada além das impressões e preocupações de um crítico de arte, talvez não se justificasse tal debate com a teoria de Greenberg e a concomitante recusa em conferir importância às obras da pop. No entanto, sua atitude, justamente por estar assentada numa visão mais ampla da autonomia estética moderna, evidencia, por contraste, o papel singular desempenhado pela pop art- a ponto de esta ser remetida ao despontar de uma pós-modernidade artística. Sobressai desse confronto a impossibilidade de adequar a pop ao paradigma estético moderno, cujo ideal fora radicalizado por Greenberg ao proclamar a abstração na arte o melhor exemplo para a consumação de um juízo de gosto puro. Diante das formas livres de temas identificáveis, conteúdos narrativos, referência a objetos reconhecíveis, formas que, aliás, como autênticos rastros de uma subjetividade espontânea, sugerem a assinatura intransferível própria ao gênio artístico, as imagens que invadem a pop art, convencionais e maciçamente veiculadas, parecem anunciar a corrupção de uma arte que conquistara sua integral autonomia por desvincular-se de todos os compromissos que não fossem puramente estéticos. Há um dilema intrínseco ao processo de purificação formal descrito por Greenberg, um dilema correspondente à situação de uma linguagem que parte rumo ao silêncio e só nele encontra sua mais justa expressão: tudo aquilo que não constitua um desdobramento dessa mudez apresentará, fatalmente, o caráter de uma regressão; todo ganho que, positivamente, surja como um acréscimo denotará uma perda. Também aí é confirmada a afinidade com Kant, na medida em que a comunicabilidade incitada pelo juízo de gosto está fadada, na terceira *Crítica*, a jamais poder dizer de fato o que é o estético, o qual permanece mudo como o inalcançável para todo discurso.

Embora censure abertamente, em seu livro *A partilha do sensível*, uma perspectiva como a de Greenberg, presa à idéia de autodefinição artística ou purificação dos meios expressivos, Jacques Rancière destaca a predominância na época moderna de um regime tipicamente estético. “Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação

---

<sup>8</sup> GREENBERG, C. Abstração pós-pictórica. IN: COTRIM, C. & FERREIRA, G. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, p. 115.

confusa de modernidade”<sup>9</sup>. Certas características desse regime, que também alcançaria o terreno contemporâneo, não estão, contudo, tão distantes assim do olhar que Greenberg reservou à emancipação artística modernista: “O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas gêneros e artes”<sup>10</sup>. Se não for inevitável, é ao menos legítimo associar tal liberação artística, de que fala Rancière, à planaridade pictórica defendida pelo crítico norte-americano, uma vez que esta demanda, entre outras coisas, a desestruturação dos antigos sistemas de representação e ordens narrativas, pondo fim aos esquemas figura-fundo, centro-periferia, iluminado-obscurecido, desmontando as tradicionais hierarquias temáticas, mediante uma revolução formal que envia qualquer elemento da obra à mesma superfície- portanto, ao primeiro plano- e anuncia o sentido político da manifestação estética que é discutido em *A partilha do sensível*. “O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma”<sup>11</sup>: como negar o parentesco dessa experimentação da forma nela mesma, mencionada por Rancière, com uma arte modernista que, segundo Greenberg deveria ser, igualmente, “experimentada por si mesma”? Contrapondo-se ao regime poético ou representativo, o estético já não seria marcado “por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”<sup>12</sup>. A autonomia artística não está, pois, apoiada na independência e auto-suficiência de quaisquer atividades ou ofícios, por mais desenvolvidas que se mostrem suas técnicas de narração, representação, ou confecção de imagens; ela só triunfa quando “as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível”<sup>13</sup>. Em outras palavras, no regime estético a obra de arte não é instituída por resultar de algum meio particular de produção, e sim por sua qualidade de presença, cujo estatuto é quase ontológico- algo que, por si só, comprometeria um entendimento da obra baseado na categoria de produto.

<sup>9</sup> RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*, p. 34.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>13</sup> *Idem.*

Que a arte já não possa estar fundamentada numa distribuição de técnicas ou sistemas de produção, como mera e legítima consequência de um processo de trabalho, mas na natureza singular de suas obras, está de acordo tanto com ideal kantiano de beleza, do qual lança mão Greenberg, quanto com o “estado estético” proposto por Schiller, inspiração capital para *A partilha do sensível* de Rancière. Isso ajuda a compreender por que há setores de confluência entre as concepções desses autores, apesar do posicionamento crítico do filósofo francês diante não só da teoria do modernismo sustentada por Greenberg, como também- por viver um momento histórico posterior, inserido no debate teórico atualmente em curso- das teses pós-modernistas que, amparadas no conceito de sublime, desejariam dar um definitivo adeus às utopias estético-políticas modernas. *A educação estética do homem*, pensada por Schiller e formulada numa série de cartas, é declaradamente fiel aos conceitos desenvolvidos na terceira *Crítica* kantiana, de maneira que o impulso lúdico, capaz de exercer a mediação e efetuar o equilíbrio entre os impulsos natural e racional- delineando, portanto, a possibilidade de uma humanidade que não é apenas instinto nem unicamente razão-, mantém-se em correspondência com o estado de desinteresse indispensável, para Kant, ao ajuizamento do belo. Sob a influência do efeito estético da obra de arte, o homem joga, abre-se à experimentação de um sentimento que é, no entanto, desprovido de todo interesse pela coisa visada: tanto a frieza da razão quanto a voracidade dos instintos parecem aplacadas. Trata-se do que Rancière chamou de um estado de suspensão, no qual a forma seria tomada em si mesma. Tal primazia da forma não tem origem nas cartas schillerinas, pois remonta à observação kantiana de que a experiência estética precisaria estar desligada de todo interesse pela existência do objeto ajuizado. Se o sentimento engendrado na ocasião da beleza fosse justificado por qualquer conteúdo, seja epistemológico, seja moral, ou simplesmente sensorial, haveria a imposição de uma vontade subjetiva cuja motivação não permitiria proclamar nenhum estado de suspensão. A natureza singular que caracteriza a obra de arte e institui, segundo Rancière, um regime específico do sensível, dá margem à noção de uma segunda natureza, pura imagem ou aparência de liberdade e harmonização com o espírito obtidas através da interrupção, ainda que efêmera, da ação interessada do sujeito. Somente a demissão dos conteúdos autenticáveis pela vontade subjetiva concede espaço a uma existência que pode repousar em si mesma e, por conseguinte, constituir a

mais próxima expressão de uma liberdade sensível, ou melhor, de um sensível tornado livre. O estético consiste, então, nessa pausa ou lacuna no interior da relação sujeito-objeto, que confere dignidade à forma, como se o esvaziamento de todo interesse imediato insinuasse a presença insondável de um conteúdo mais elevado.

É certamente temerário aproximar sem reservas as concepções estéticas de Greenberg e Rancière, na medida em que este último faz recorrentes objeções ao purismo formalista e à hegemonia abstracionista, alçados pelo primeiro à condição de traços distintivos de um avançado modernismo artístico. Porém, desaprovar a redução de um regime nomeadamente estético aos limites de certas tendências, além de tudo evolucionistas, não é o mesmo que descartá-las completamente, como se fosse inválida ou condenável sua participação nos caminhos da arte moderna. Rancière não está genuinamente preocupado em rechaçar “Esta pintura, tão mal denominada abstrata e reconduzida a seu medium próprio”<sup>14</sup>, e sim em fazer ver que “Sua planaridade tem ligação com a da página, do cartaz ou da tapeçaria- é uma interface. E sua ‘pureza’ anti-representativa inscreve-se num contexto de entrelaçamento da arte pura e da arte aplicada, que lhe confere de saída uma significação política”<sup>15</sup>. Ao associar o plano pictórico com a página e o cartaz, Rancière pretende afirmar, ao invés de um processo de autodefinição que isola os meios expressivos, uma mistura entre as linguagens artísticas, um embaralhamento entre as diversas artes que extrapola a esfera do gosto, à qual Greenberg permaneceu atrelado, e invade a política: “Uma ‘superfície’ não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível”<sup>16</sup>. A planaridade rompe com o regime representativo das artes porque desbanca uma organização hierárquica do sensível e oferece a este a oportunidade de uma distribuição democrática e igualitária, na qual já não existiria, por exemplo, o primado artístico da palavra sobre a imagem, nem persistiria uma autoridade de temas e princípios narrativos. Com isso, entretanto, o sentido estético do modernismo, aclamado por Greenberg- a arte que se mostra enquanto tal- não é exatamente negado, mas dilatado até um ponto em que se revelam suas conseqüências políticas e existenciais. Se a irrupção de uma

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 22.

<sup>15</sup> Ibid., p. 22-23.

<sup>16</sup> Ibid., p. 21.

lógica planar jamais subscreveria, para Rancière, a hipótese de uma autodefinição dos meios de expressão ou purificação de linguagens artísticas<sup>17</sup>, seus laços com a revolução estética são tão densos que, em compensação, ela não poderia sequer ser encarada como algo concernente à arte pictórica.

O regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema da representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para os nobres, comédia para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero etc.). O sistema da representação definia, com os gêneros, as situações e formas de expressão que convinham à baixa ou à elevação do tema. O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação. Tal revolução acontece primeiro na literatura.<sup>18</sup>

A página literária constitui, para Rancière, o lugar por excelência da precipitação de uma planaridade estética. O filósofo não está tão interessado em assegurar uma literalidade dos suportes artísticos- daí o caráter secundário da materialidade planar da tela- quanto em chamar atenção para o “‘plano’ da superfície dos signos pintados”<sup>19</sup>, onde se encontram embaralhados, igualitária e democraticamente, palavras e imagens, isto é, o âmbito dizível e o visível. Aliás, a “revolução anti-representativa” da pintura, calcada numa radical incorporação da bidimensionalidade do quadro, é que já teria sido historicamente preparada “na superfície plana da página, na mudança de função das ‘imagens’ da literatura ou na mudança de discursos sobre o quadro, mas também nos entrelaces da tipografia, do cartaz e das artes decorativas”<sup>20</sup>. Mesmo que se mostre incontestável a substituição, levada a cabo por Rancière, do conceito de purificação pelo de embaralhamento, como o que seria mais apropriado para se compreender o sentido do estético, nem por isso o paradigma moderno da abstração é completamente descartado- embora também devam ser fatalmente embaralhados elementos abstratos e figurativos, potência dos signos e consistência material da obra. Se da arte agora já não se pode extirpar sua dimensão política, se já não é possível ignorar que “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas

<sup>17</sup> Um dos trechos que poderiam ser endereçados diretamente a Greenberg: “O discurso modernista apresenta a revolução pictural abstrata como a descoberta pela pintura de seu ‘medium’ próprio: a superfície bidimensional. A revogação da ilusão perspectivista da terceira dimensão devolveria à pintura o domínio da sua superfície própria. Mas precisamente essa superfície não tem nada de ‘própria’”. Idem.

<sup>18</sup> Ibid., p. 47.

<sup>19</sup> Ibid., p. 23.

<sup>20</sup> Ibid., p. 22.

suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”<sup>21</sup>, de modo que o estético torna-se inseparável da idéia de uma incessante redistribuição de espaços vitais, de uma desierarquização de quaisquer ordenações impostas- em nome de uma partilha cuja volatilidade é a contrapartida sensível da mobilidade imprescindível ao ideal de um regime democrático-, tal “politicidade dissensual” não se estabelece através de uma maior eloqüência de obras de arte ou de discursos artísticos supostamente mais engajados nos problemas do mundo. Assim confirmam as palavras de Rancière sobre a obra de Flaubert:

Quando são publicados, *Madame Bovary* ou *A educação sentimental* são imediatamente percebidos como “a democracia em literatura”, apesar da postura aristocrática e do conformismo político de Flaubert. Até mesmo sua recusa em confiar à literatura uma mensagem é considerada como testemunho da igualdade democrática. Ele é democrata, dizem seus adversários, na sua opção por pintar em vez de instruir. Essa igualdade de indiferença é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos os temas é a negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados. Mas esta indiferença, o que é ela afinal senão a igualdade de tudo que advém numa página, disponível para qualquer olhar?<sup>22</sup>

Uma escrita pictórica, desprovida de mensagem e desobrigada das convencionais articulações de temas e conteúdos, uma escrita democraticamente consagrada ao olhar de qualquer um, é a que corresponde, para Rancière, à instauração de um regime estético nas artes. Submetidos a um mesmo plano, os componentes e materiais da obra estão potencialmente embaralhados porque poderiam ser remanejados ou permutados sem que ganhassem ou perdessem importância- uma imagem estrutural que, indubitavelmente, remete aos quadros do cubismo analítico, emblemas, para Greenberg e outros autores, de uma radical investigação da lógica planar. Sob a lei dessa indiferença igualitária- no máximo, uma “legalidade sem lei”-, desmoronam as distinções de valor que permitiriam decompor a obra de arte em elementos mais ou menos relevantes, em partes fundamentais e partes secundárias. Onde a planaridade instala seu desregramento, caem por terra as tradicionais distribuições de lugares e papéis no domínio da obra de arte. Como falar de um primado da figura sobre o fundo nas pinturas de Cézanne? Ou de um centro ordenando plasticamente as obras do próprio cubismo analítico? “A precisa grade de linhas pretas na pintura de Mondrian, tão firmemente ordenada, é um todo aberto e imprevisível, sem simetria ou partes

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 17.

<sup>22</sup> Ibid., p. 19.

proporcionais”<sup>23</sup>, lembra Meyer Schapiro. As peças de Brecht, por sua vez, são formadas por um conjunto de quadros cuja autonomia não deve garantir a nenhum deles uma função de primazia em relação aos demais. “Por princípio, esse teatro não conhece espectadores retardatários”, declara Walter Benjamin, na medida em que “cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico”<sup>24</sup>. Assim como já não se sustenta qualquer idéia de núcleo irradiador nas criações das artes visuais, os momentos das obras literárias e teatrais já não se submetem a hierarquizações narrativas: o início está longe de ser mera preparação para um desfecho capital; cada passagem assume sentido em si mesma, em vez de subordinar-se a um significado mais amplo a ser conferido pela totalidade da obra. Se, em tais produções, não há exatamente desenvolvimento, se não há ponto que seja simplesmente transição, o fim não é a consumação semântica de episódios anteriores. Como defender uma progressão ou dizer que há momentos mais e menos plenos de ação no teatro de Beckett, em que parece consolidar-se uma incansável repetição ou uma espécie de retorno do mesmo? A fábula não se encontra apenas fragmentada, como ocorria em Brecht, mas pulverizada nas obras do escritor irlandês. Estas, aliás, não exemplificam, talvez melhor do que quaisquer outras, a extrema concretização de uma denominada lógica da planaridade?

## 6.2 Emancipação das particularidades sensíveis

É plausível remontar novamente a Kant e apontar o parentesco entre aquela negação das relações necessárias de forma e conteúdo, que caracteriza, segundo Rancière, um regime especificamente estético, e a insubmissão do particular ao universal que é inerente ao juízo de gosto autônomo. Partes que resistem à organização do todo, formas que não se sujeitam a conteúdos prévios, momentos que se sustentam em uma singularidade própria, isto tudo está de acordo com uma libertação mais ampla exposta na terceira *Crítica*, a libertação da

---

<sup>23</sup> SCHAPIRO, M. *A dimensão humana da pintura abstrata*, p. 16.

<sup>24</sup> BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*, p. 83.

experiência estética perante o conhecimento discursivo. A igualdade e a indiferença destacadas por Rancière não implicam a vitória absoluta da identidade mediante um nivelamento que extinguiria aquilo que é diverso; ao contrário, seu viés democrático sugere que um direito igualitário deve ser integral e equitativamente estendido à existência de todas as particularidades. Entra em jogo uma universalidade refratária a toda autoridade e ordem fixas, que encontra no universalismo subjetivo próprio ao juízo de gosto kantiano, se não uma irrefutável base teórica, sua versão primordial. Trata-se de um universal não mais regido pelo conceito, que se harmoniza com a particularidade fenomênica e, assim, é capaz de resguardá-la. Daí Rancière dizer que o aspecto crucial do regime estético, não sendo fundamentado por nenhuma técnica ou maneira de fazer, está na “distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”. Institui-se um “regime específico” cujo principal atributo é a preservação das “particularidades sensíveis”. Sem dúvida, uma partilha igualitária, que é proclamada indiferente apenas na medida em que rescinde qualquer discriminação hierárquica entre as múltiplas particularidades e, por conseguinte, lhes reserva um mesmo plano. Com isso, entretanto, fica mais uma vez demonstrado que as intuições de Greenberg quanto à consumação, através do expressionismo abstrato, de uma lógica artística estritamente moderna não exprimem devaneios injustificáveis nem isolados, e muito menos absurdos:

É a consecução da particularidade sensível que distingue as obras do expressionismo abstrato. Nossa incapacidade de abstrair delas, exceto no que se refere àquilo que a própria particularidade sensível pode significar, dá-lhes seu gênero específico de objetividade. Ater-se à *Excavation*, de De Kooning, é descobrir fontes de significação exauridas pelo que aparece diante dos olhos. A pintura ela mesma é o fim; busca identidade apenas em si mesma e em seu próprio “sujeito”. Estes motivos particulares são estabelecidos pela estrutura como um todo, pela sua falta de centro, de ponto de vista ou de perspectiva, e pela espontaneidade da pintura, que parece escapar à vontade de De Kooning, encontrando apenas uma integração fragmentada através da tela como um todo. Uma liberdade e uma ordem superiores convivem em harmonia compacta.<sup>25</sup>

Na abstração pictórica repercute uma plena libertação do sensível porque as particularidades são explicitamente oferecidas enquanto tais, suportando uma dispersão que não está inteiramente regulamentada nem por unidades gerais nem pela própria totalidade da obra. Isso significa que as partes já não estão organizadas em função de um todo, que já não há ponto de vista a que possam ser

<sup>25</sup> BERNSTEIN, J. *A morte das particularidades sensíveis*, p. 88.

perfeitamente adequadas, que já não há centro que venha subjugar sua dissonância. Intenção, tema, discurso, conteúdo ideológico revelam-se fatores secundários diante do que realmente é apresentado pelas obras engendradas sob o cunho da abstração: a universalização de uma liberdade em coexistência com a diversidade. A planaridade estética não nivela os elementos da obra segundo um padrão comum, mas lhes confere equivalência sem fomentar uma uniformização. “A pretensão das obras abstratas, no que têm de melhor, é a da particularidade sensível como indicativo do que poderia ser esta particularidade sensível: com o peso e relevo, importante em si mesma”<sup>26</sup>. Eis por que, sob tal prisma, numa disputa formalismo versus figurativismo, a vantagem tende sempre a estar do primeiro lado. A manifestação das “livres particularidades sensíveis” reivindica uma configuração da totalidade da obra que também explodiria o acabamento da figura. Ao abolir radicalmente a prerrogativa do todo em relação às partes, a obra de arte abstrata suspende qualquer síntese que não se limite a uma “integração dissensual” de seus múltiplos componentes. A figuração pictórica denunciaria a subsistência ainda de uma síntese que subordina a autonomia de cada particularidade sensível ao que seria representado, ou afigurado, pela sua reunião. A resistência da forma em comungar com a unidade da figura espelharia, com extrema fidelidade- e, justamente por isso, até com certa rigidez-, o que está no cerne da experiência estética: a conservação do particular diante do impulso de identidade conceitual. Para além de todo papel que poderiam desempenhar em conjunto, as particularidades sensíveis desejam, com a abstração artística, ser irrestritamente afirmadas em si mesmas. Muito mais que modelos para algum purismo crítico formalista, portanto, as obras do expressionismo abstrato “Demonstram que as particularidades sensíveis podem ter significado, podem ser objetos de atenção hipnóticos, independentes de e em desafio a qualquer forma de mecanismo de identificação que não aquela que sua mera presença insinua”<sup>27</sup>.

Se as alegações de Greenberg, quase sempre embasadas nas noções de pureza e qualidade, parecem mais estreitar do que alcançar a real dimensão da arte abstrata, seu imediato reconhecimento do valor das pinturas *all-over* de Jackson Pollock, bem como do lugar paradigmático que elas ocupariam numa dinâmica artística moderna, confirmam a sintonia entre suas idéias e o sentido estético

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 87.

<sup>27</sup> Idem.

proposto por Jay Bernstein. Que forma pictórica traduziria melhor, e quase literalmente, a imagem de uma rebeldia libertária das particularidades sensíveis do que as telas salpicadas, inundadas de borrifos e gotejamentos, de Pollock? Nestas, a tensão entre a totalidade da obra e seus componentes, tensão já imposta pela lógica da montagem, é alçada a um novo patamar, no qual começa a ficar complicado até mesmo falar em termos de relação partes-todo. Não há tanto a distribuição de unidades particulares identificáveis na obra quanto a ocorrência de “um sistema fortemente indiferenciado de motivos uniformes que geram a impressão de que poderiam ser continuados indefinidamente além da moldura”<sup>28</sup>. Mas tal indiferenciação, como aquela enfatizada por Rancière, não consiste na rendição da obra a um processo de homogeneização que, opondo-se à preservação das singularidades, finalmente restabeleceria o primado do todo. Que as particularidades já não sejam irrefutavelmente diferenciáveis, que, ao invés disso, tenham supostamente submergido numa totalidade artística agora condicionada por um padrão uniforme, é algo que denota não a degenerescência, e sim a acentuação daquela emancipatória dissonância sensível na qual confluem as convicções de J. Bernstein e Rancière. As telas *all-over* indicam que até mesmo a evidência de uma autonomia das partes nas obras de arte genuinamente modernas continuava prestando certo tributo à idéia de todo, na medida em que seus fragmentos, para serem discerníveis, precisavam apresentar-se como unidades destacadas e independentes, ou seja, como totalidades à parte. Em tais quadros de Pollock, os fragmentos perderam seus contornos e já não se deixam apreender isoladamente, pois as próprias particularidades, transfiguradas num denso emaranhado de rastros de tinta, turbilhão cristalizado de borrifos e gotas, dissolveram-se numa profusão de partículas e encontram-se pulverizadas, tornando irreconhecível, ou extremamente problemática, a delimitação de qualquer unidade parcial.

Nesse caso, o breve comentário de Greenberg sobre essas pinturas, ao constatar que seus motivos “geram a impressão de que poderiam ser continuados indefinidamente além da moldura”, revela-se especialmente valioso, porque afasta toda possibilidade de uma reintegração ou submissão das partes à totalidade da obra. Se as telas *all-over* de Pollock, corroborando a afinação do crítico norte-

---

<sup>28</sup> GREENBERG, C. Pintura “à americana”. IN: COTRIM, C. & FERREIRA, G. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, p. 83.

americano com a lógica artística de sua época, constituem uma espécie de consumação do sentido estético da abstração pictórica, é por elevarem a uma altíssima potência a libertação das particularidades sensíveis. Se o quadro causa a impressão de se propagar além da moldura, ele incorporou a tal ponto a afirmação do particular que deixou de ser a privilegiada instância em que se dava uma articulação tensa, dissonante, dissensual entre partes e todo, para assumir totalmente o caráter de particularidade. Somente quando a obra aparenta ser ela mesma parte de uma totalidade indefinida, a particularidade sensível é alcançada enquanto tal, pois só então, ao se desvencilhar de uma configuração relacional, sua manifestação pode verdadeiramente ser mais do que relativa. Em resumo, a uniformização do objeto artístico, que chega a obscurecer por completo a diferenciação de suas partes, é a condição paradoxal para que a própria obra seja integralmente uma particularidade sensível. À ambigüidade do termo *all-over*, significando tanto que algo está preenchido quanto que foi consumado, acrescenta-se ainda uma conseqüência irônica: o “tudo acabado” do plano só é enfim concretizado quando a parâmetro estético da obra de arte passa a ser nada menos que o inacabamento. A conquista de uma planaridade plena- para não fazer coro com Greenberg e dizer “planaridade pura”-, em que a pintura se acharia terminantemente liberada de questões temáticas, discursos e efeitos ilusionistas, não conduz à produção de um objeto acabado e centrado em si mesmo, não dá vazão a uma presença perfeitamente auto-suficiente, porque já irrompe marcada por uma incompletude intrínseca, que é também uma ausência ao redor da obra de arte. Embora, com todos os méritos, fosse um implacável guardião da autonomia estética moderna, Greenberg permaneceu atrelado a uma concepção demasiadamente imanentista de obra de arte, a qual estaria, em última instância, referida à sua própria forma, e não percebeu como as telas *all-over* de Pollock, levando ao ápice a abstração pictórica- e, portanto, o impulso de autodefinição artística- anunciavam, no mesmo lance, um compromisso da arte com seu entorno. Sem acompanhar tal desdobramento- notável manobra artística de preservação das particularidades sensíveis-, o crítico também não pôde acolher inúmeros trabalhos subseqüentes que já se davam nesse novo registro<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Tal compromisso da arte com seu entorno, já manifesto nas chamadas telas *all-over* de Pollock, não oculta sua correspondência com o que Alberto Tassinari, em seu livro *O espaço moderno*, aponta como a marca distintiva dos trabalhos artísticos contemporâneos: a

Não obstante as flagrantes limitações da visão de Greenberg, sua perseverante defesa da planaridade e da abstração está basicamente de acordo com o sentido da modernidade estética. Obtendo ressonâncias na natureza imediata do juízo de gosto kantiano, a opacidade e a resistência impostas pelo plano, pela obra que se resolve na própria superfície, condizem com a noção de um particular que quer ser considerado em si mesmo, isto é, que não deve ser encarado como meio para qualquer fim. A experiência da arte rejeita conceitos, razões e todas as categorias de porquês que pretendessem justificar a apreciação da obra. Negligenciar essa obstrução implicaria submeter à mediação um juízo necessariamente imediato; terminaria, inevitavelmente, numa catalogação das causas da beleza<sup>30</sup>. Como não vislumbrar uma legítima correspondência entre a impenetrabilidade do plano e a vigência indevassável do estético? A obra de arte, aliás, poderia oferecer uma oportunidade de consecução da particularidade sensível se não encarnasse ela mesma aquele “ser em si” então configurado? Se as obras de arte, como demonstram as pinturas abstratas de Pollock, confundem-se com a própria apresentação das particularidades sensíveis, seria lícito exigir delas algo mais que o proporcionado por seu simples estar aí, por aquilo “que sua mera presença insinua”? Não seria coerente a conclusão de J. Bernstein ao dizer que “A obra é libertada (e se torna autônoma) pela abstração, a fim de se autoproclamar”?<sup>31</sup> Em que consistiria a tentativa de ir além do plano sensível

---

impossibilidade de destacar, como dimensões inequivocamente dissociáveis, o espaço do mundo e o espaço da obra. A consequência, de acordo com as palavras do autor, é que “A obra toda passa a ser, então, a obra e suas vizinhanças” (p. 75). Isso promoveria uma situação singular, tanto para a produção quanto para a experiência artística, na medida em que “A comunicação, promovida por um espaço em obra, entre o espaço do mundo em comum e o espaço da obra é algo de inteiramente novo na arte ocidental” (idem.). Daí que, para Tassinari, “uma obra contemporânea, ao requisitar a espacialidade do mundo em comum para individualizá-la, não possui autonomia para se desembaraçar totalmente dele” (p. 76). É plausível vislumbrar ainda, nessa concepção da espacialidade contemporânea, uma concordância com o próprio conceito de aparência estética desenvolvido nesta tese, uma vez que o entrelaçamento do espaço da obra com o espaço do mundo não significa, segundo Tassinari, uma espécie de fusão na qual não mais haveria nenhuma distinção entre eles, porque, liberada de certas expectativas modernistas, “Uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte. Tal como ocorre quando a aparência estética é considerada em si mesma, já não se encontra, na visão de Tassinari sobre a arte contemporânea, a possibilidade de adequar a obra de arte ao conceito de identidade: desintegra-se qualquer noção de obra como objeto ou coisa singular, idêntica a si mesma, visto que suas fronteiras “perdem-se” no mundo; por outro lado, não poderá haver também identidade entre arte e realidade, obra e mundo, já que essas instâncias, embora partilhando uma comunicação originária, não deixam de resguardar suas respectivas autonomias.

<sup>30</sup> Certamente isso acarreta um escabroso problema para a crítica de arte, fadada a discorrer sobre algo cuja natureza é justamente escapar ao plano discursivo.

<sup>31</sup> BERNSTEIN, J. *op. cit.*, p. 88.

delineado pela obra senão a aspiração de atravessar, e assim domesticar, sua particularidade inexorável?

Em relação a essa dimensão estética moderna, exemplarmente traduzida pela abstração artística, as produções da pop art soam no mínimo incongruentes. Talvez isso explique porque sua recepção histórica é marcada por interpretações praticamente antagônicas. Não faltam os que celebrem seu maravilhoso advento, nem os que deplorem seus inconfundíveis sinais de falência criativa. Que vejam na pop tanto uma saudável despedida de autoritários imperativos modernistas, característicos de uma arte atolada em hermetismos, quanto uma lastimável traição dos valores propriamente estéticos, forjados e transmitidos pelas vanguardas, já não causa surpresa a ninguém. Mas seria muito pouco proveitoso aderir a quaisquer das partes polêmicas sem ao menos, após certa distância histórica, refletir sobre a existência de perspectivas tão díspares. Localizando-se no âmago da querela entre modernismo e pós-modernismo, como se demarcasse uma fronteira entre períodos artísticos, a pop art é com frequência estimada de acordo com uma estratégia teórica mais ampla, que raramente perde de vista a discussão sobre os limites da modernidade ou os sintomas de sua hipotética crise. Ao contrário dos inúmeros movimentos que se seguiram no decorrer do século XX, a pop não aceita sem controvérsias o rótulo de arte moderna. Daí que seja alvo de recriminações ou vítima do silêncio de muitos autores que enaltecem a dinâmica de criação vanguardista e a relevância das produções modernistas, ao passo que é reverenciada por aqueles- não menos célebres- que voluntariamente procuraram se distanciar de critérios de avaliação considerados tipicamente modernos. Ambas as tendências, no entanto, reforçam a mesma suspeita: é inviável situar consensualmente a pop art no horizonte de uma modernidade estética- seja isso entendido como fator depreciativo ou digno de louvor. Assim, a indiscutível colisão com as teses de Greenberg, longe de reduzir-se a uma incompatibilidade periférica, representa o ponto nevrálgico de uma divergência bem mais abrangente, que envolve, em vasto sentido, as evoluções da arte moderna. Sem dúvida, não é exclusivamente um ideal de planaridade artística, associado à abstração pictórica, que a pop art parece contrariar, na medida em que esse ideal faz ele próprio parte da instauração de um regime estético cujas reverberações, como salientou Rancière, ultrapassam a esfera do gosto e atingem os demais domínios da existência. Se o impasse provocado com o advento da pop

estivesse restrito às queixas de um único crítico de arte, o problema aqui tratado seria somente ilusório.

### 6.3

#### Arte e vida: uma tradição estética moderna

Basta deslocar a atenção para outra leitura do expressionismo abstrato e logo se verifica que a chegada da pop art não estremece apenas os propósitos estilísticos de uma pintura que havia, como nunca, abandonado os elementos figurativos. Sabe-se que Harold Rosenberg, planejando frisar sua dimensão extra-estética, rechaçava a própria denominação “expressionismo abstrato” e preferia reservar para a prática de artistas como Rothko, De Kooning e Hans Hofmann o termo *action painting*. Seria um equívoco, segundo o crítico, confinar o que então se passava no cenário artístico norte-americano a mais um estilo da história da arte moderna. Em franca oposição ao que acreditava Greenberg, as obras daqueles pintores não significavam a continuidade de um trajeto criativo modernista, uma vez que quaisquer parâmetros estéticos se mostrariam redutores, insuficientes para a sua compreensão. “A nova pintura norte-americana não é arte ‘pura’, pois a expulsão do objeto não se verificou em consideração à estética. As maçãs não foram varridas da mesa a fim de dar lugar a relações de espaço e cor”<sup>32</sup>. Como a designação escolhida por Rosenberg sugere, a “pintura de ação” reluta em participar de um mundo da arte apartado da existência, mumificado panteão de tesouros culturais, e se aproxima radicalmente de um ato vital originário. A tela em branco, com que se confronta o artista, deixa de ser “um espaço no qual se reproduz, se reinventa, se analisa ou se ‘expressa’ um objeto, real ou imaginado”<sup>33</sup>, para transformar-se numa arena em que se desenrolará um intenso drama existencial. Evidentemente, o que resultará de tal embate já não será um produto convencionalmente artístico ou uma obra de arte em sua acepção tradicional: “O que se destinava às telas não era um quadro, mas um acontecimento”<sup>34</sup>. Eis por que o conceito de expressão se revela inapropriado.

<sup>32</sup> ROSENBERG, H. *A tradição do novo*, p. 14.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 13.

Além da inconveniente referência a um passado artístico europeu ao qual os *action painters* viraram as costas, a idéia de expressão corre o risco de deturpar o que verdadeiramente ocorre dentro da arena em que se transfigurou o processo de criação do artista. Embora arte e vida sejam agora indissociáveis, a obra não se confunde com a manifestação de sentimentos invulgares ou conteúdos interiores, ela não é simplesmente o reflexo de uma subjetividade incorruptível que logrou obter bem-sucedida exteriorização. Pensar dessa forma levaria ainda a separar arte e vida, obra e ato; subentenderia ainda a presença de uma lógica causa-efeito trabalhando furtivamente, indicando ser o quadro uma espécie de conseqüência do ato de pintar. Para Rosenberg, ao contrário, essa diferenciação foi suprimida, sendo a obra nada menos que o registro material de uma densa luta pessoal travada pelo artista.

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 arte e vida.<sup>35</sup>

A extrema valorização da performance criadora não permite considerá-la meio para a realização de um fim almejado, ou seja, a obra de arte. Sob esse prisma, a *action painting* romperia com uma noção de história da arte que é fundamentalmente história de obras e estilos artísticos. Tratar suas pinturas, símbolos de um vigoroso diálogo dramático, como se fossem produtos ou objetos estéticos defronta-se com o constrangimento de ter que “pendurar um acontecimento na parede” enquanto se deixa escapar o essencial, a aventura artística em jogo no processo criativo, pois “O pintor norte-americano de vanguarda atirou-se à extensão branca da tela como Ismael de Melville fez-se ao mar”<sup>36</sup>. Não foi, portanto, o artista que adulterou seus meios de produção mediante a adoção de uma atitude performática; foi o homem que encontrou na arte a instância mais propícia à experimentação de um *pathos* quase trágico. Daí que, para Rosenberg, tudo seja pertinente à *action painting*, “Tudo que tiver a ver com ação- Psicologia, Filosofia, História, Mitologia, culto de herói. Tudo menos crítica de arte”<sup>37</sup>. Assim como, na fábula nietzschiana, o deus dionisíaco migrou

<sup>35</sup> Ibid., p. 14.

<sup>36</sup> Ibid., p. 17.

<sup>37</sup> Ibid., p. 15.

certa vez da Ásia para a Grécia e abalou o radiante reino apolíneo das belas e equilibradas formas, o espírito de uma América comparavelmente selvagem tomou de assalto a civilizada pintura do ocidente e ameaçou desintegrar seu ainda comedido mundo plástico. Não por acaso, Rosenberg convoca, à semelhança de Nietzsche, a figura do ator para ilustrar a síntese entre pintura e ação. O pintor já não é tanto um criador de formas quanto aquele que age, atua. E sua atuação, além do mais, negará acesso a indagações estritamente estéticas: “Se o quadro é um ato, não poderá ser justificado como *um ato de gênio* em um campo cujo sistema de medição foi mandado para o inferno. O seu valor deve ser buscado fora da Arte”<sup>38</sup>.

Entretanto, apesar de Harold Rosenberg tentar a todo custo desvincular a *action painting* de um passado estético modernista e, surpreendentemente, até mesmo da esfera da arte, sua interpretação da pintura norte-americana ajusta-se, provavelmente mais do que gostaria, ao próprio conceito de gênio artístico que faz questão de refutar. Um pacto firmado entre arte e vida, que parece dissolver as fronteiras entre ambas e constitui o cerne das hipóteses do crítico, é só remotamente o privilégio de uma América em tese indomável. Mais cedo ou mais tarde, Nietzsche teria que reclamar o *pathos* dionisíaco que lhe foi tomado emprestado e fatalmente advertir que ele remonta ao universo helênico, o tão exaltado berço da cultura ocidental. Um feliz casamento entre arte e vida foi muitas vezes planejado e ensaiado antes do surgimento da *action painting*, e sua justificava reside na terceira *Crítica* kantiana, simplesmente o alicerce primeiro de uma estética moderna. Não é segredo que tal obra, após a ciência e a moral haverem recebido, nas *Críticas* precedentes, suas respectivas legitimações, associou o juízo estético à promoção do sentimento de vida, a uma potente e integral vivificação das faculdades subjetivas. A faculdade do juízo, aliás, é toda ela- no que diz respeito a seu desempenho reflexionante- referida à experiência do que é vivo, ao contato com uma natureza cuja dinâmica interna e diversidade não podem ser objetivamente apreendidas. Desde então, ao menos, estão dados os pressupostos de uma aliança entre arte e vida que se mostrou, durante a modernidade, se não irresistível, quase inevitável. Os manifestos de vanguarda, por exemplo, são flagrantemente bem mais que programas restritos a assuntos

---

<sup>38</sup> Idem.

artísticos, avançando até o plano dos problemas sociais e alimentando expectativas de uma regeneração das relações vitais. Isso dotou o artista de certa aura especial, dando a seu vanguardismo ampla aceção- a ponto de Kandinsky situá-lo no topo de uma pirâmide espiritual. Na era moderna, a arte não quer ser meramente a produção de coisas chamadas belas, nem contribuir resignadamente para o acréscimo dos bens culturais; ela encarna a promessa de uma vida futura em que teria finalmente lugar uma experiência mais plena. “O que está em jogo não é o embelezamento do que existe, mas sim a reorientação total da vida em uma nova sociedade”<sup>39</sup>, afirma um Marcuse plenamente consciente de que a arte estaria disposta ao auto-sacrifício para alcançar meta tão nobre. Que a atividade artística tenha ensejado tantas vezes abolir a própria arte em nome de uma estetização da existência, ou uma diluição redentora na práxis vital, demonstra que uma indistinção entre arte e vida não assegura a exceção defendida por Rosenberg, porque confirma a vigência de uma antiga regra. Ainda que seja promovida a caso excepcional, a *action painting* não expõe tanto sua originalidade quanto confessa sua descendência.

Se é inviável adequar a pintura abstrata norte-americana, que despontou após a Segunda Guerra, ao duvidoso paradigma da expressão de conteúdos subjetivos- como ousou fazer Rosalind Krauss<sup>40</sup>, ao preço de encolher grosseiramente a concepção de Rosenberg-, a proximidade esboçada entre arte e pulsão vital denuncia a íntima ligação do ato pictórico com o domínio da subjetividade e, conseqüentemente, com a modernidade estética. O conceito de gênio obtém mais um de seus desdobramentos na suposta recusa artística do *action painter*, que já não quer fabricar objetos de valor cujo destino é incontestavelmente o mercado de arte, mas viver seu drama metafísico pessoal, lançado numa jornada de autoconhecimento. Quem captou minimamente a cumplicidade modernista entre singularidade da obra de arte e integridade subjetiva reconhece sem dificuldades sua permanência no discurso de Rosenberg. Este antecipa uma tendência que vai se propagar do moderno ao contemporâneo: imerso num irremediável processo de reificação, que tudo transmuta em mercadoria e emblema institucional, o artista renuncia à produção da obra num

<sup>39</sup> MARCUSE, H. A arte na sociedade unidimensional. In: COSTA LIMA, L. *Teoria da Cultura de Massa*, p.

<sup>40</sup> KRAUSS, R. O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura. In: *Caminhos da Escultura Moderna*, p. 306-307.

último e paradoxal testemunho de fidelidade à arte. Mas é o próprio conflito entre sujeito criador e objetividade reinante que evidencia a manutenção do ideal de gênio artístico, cuja singularidade exemplar, já na terceira *Crítica* kantiana, mostrava-se avessa a toda padronização. Obra de arte, vida e subjetividade formam uma constelação crucial para a estética moderna. Estão unidas como instâncias que não se deixam reduzir à condição de objeto, que inexoravelmente resistem à lógica da identidade, seja ela material ou conceitual. As obras de arte se assemelham ao que a natureza possui de mais vivo, uma inesgotabilidade do elemento sensível diante de qualquer tentativa de determinação objetiva. Daí que as produções do gênio artístico- segundo Kant, um “preferido pela natureza”<sup>41</sup>- sejam justamente aquelas que se furtam a toda regra dada ou ordem instituída, pois são fruto de uma “feliz disposição, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode exercitar”<sup>42</sup>. São obras, portanto, indispensavelmente enraizadas na vida única do criador, numa individualidade ímpar e intransferível. Por isso, o gênio não habita outro terreno senão o da arte, e seu dom especial de inaugurar novas regras “morre com ele, até que a natureza em contrapartida dote igualmente um outro”<sup>43</sup>. Na experiência da vida natural e da obra de arte, conforme delineada pela terceira *Crítica*, há o contato com uma existência que não pode ser tratada como mero caso de uma regra, com um particular que sobrevive ao impulso de identificação conceitual. Descerra-se, desse modo, uma realidade de diferenças inextirpáveis, que descobrirá na subjetividade artística seu irrepreensível correspondente espiritual. Firma-se um pacto em que Eu e obra de arte sustentam mutuamente suas singularidades: nenhuma obra é de fato substituível, nenhuma vida é verdadeiramente negociável. Não espanta que o sujeito moderno tenha enxergado na arte um lugar tão propício a sua expressão, nem que o artista tenha tantas vezes se comportado como um ser à parte, marginal e incompreendido, isolando-se ou mesmo preferindo a companhia de “selvagens” numa ilha distante. O que seria mais oposto a essa subjetividade estética moderna, que compreendeu seu papel vital, do que a emergência de uma cultura de massas impelida à global standardização? Ao entrelaçar abstração pictórica e drama pessoal do artista, Harold Rosenberg, conquanto pretenda situar a *action painting*

<sup>41</sup> KANT, I. op. cit., p. 155. (CFJ 184)

<sup>42</sup> Ibid., p. 162. (CFJ 198)

<sup>43</sup> Ibid., p. 155. (CFJ 185)

fora da história da arte, confirma exemplarmente a lógica de uma modernidade estética.

A arte havia adquirido o hábito da “ação” (até a década de 1950 era considerado normal que os líderes da nova arte organizassem manifestações públicas). No entanto, somente a tela em branco lhes oferecia uma oportunidade de ação que não fosse usada pela máquina despersonalizante da sociedade capitalista, ou pela máquina despersonalizante da oposição mundial ao capitalismo (...) A pintura tornou-se o instrumento para o enfrentamento cotidiano da natureza problemática da individualidade do homem moderno. Nesse sentido, a *action painting* restabeleceu a questão metafísica da arte.<sup>44</sup>

Nem situação nem oposição. Quando os fluxos da realidade social equivalem completamente ao funcionamento das engrenagens de uma máquina, a arte aparece como o único refúgio restante para a preservação de uma vida ainda não petrificada, para a pulsão de uma subjetividade que ainda reluta bravamente em ser arregimentada pelos múltiplos e sofisticados mecanismos de reificação vigentes. Não é por ganhar novas vestes que o secular embate entre Eu e mundo eclipsaria sua linhagem moderna. A *action painting* de Rosenberg encontra-se trespassada pelas reverberações estéticas provenientes de uma velha colisão entre natureza e cultura. E “se o artista solitário não queria o mundo diferente, queria que sua tela fosse um mundo”<sup>45</sup>, essa incondicional negatividade, infensa a qualquer alternativa, condena a arena onde se decidem os impasses pictórico-existencias a assumir um indisfarçável caráter de bunker. Somente no entrincheiramento da superfície do quadro haveria a possibilidade de uma experiência não contaminada pela avassaladora crise em plena expansão, uma vez que “A essência da *action painting* é o drama da criação do artista diante da dificuldade quase insuperável de uma época que, embora tenha identificado seus problemas, deixou que se tornassem incontroláveis”<sup>46</sup>. Não obstante Rosenberg acabe admitindo que a *action painting* “trazia implicitamente as premissas tradicionais de uma vanguarda”<sup>47</sup>, obscurece o fato de que sua angústia artística não era um nefasto privilégio excepcionalmente nova-iorquino, parecendo ignorar a histórica aliança entre a opressora sociedade de consumo contemporânea e as perversidades de uma racionalidade instrumental cuja origem remonta, no mínimo, aos primórdios da modernidade. No intuito de não ceder às manipulações

<sup>44</sup> ROSENBERG, H. Action painting: crise e distorção. In: \_\_\_\_\_. *O objeto ansioso*, p. 44.

<sup>45</sup> Id. *A tradição do novo*, p. 16

<sup>46</sup> Id. Action painting: crise e distorção. In: \_\_\_\_\_. *O objeto ansioso*, p. 49.

<sup>47</sup> Ibid., p. 44.

indevidas e interessadas que, mesmo através da valorização de um *objeto* artístico, gostariam de objetificar o *pathos* individual em jogo na ação de pintar, Rosenberg decreta tão obstinadamente uma separação entre *action painting* e história da arte que perde de vista a autêntica inspiração estética de toda a revolta subjetiva modernista.

O que propiciaria mais gritante contraste com essa imagem do herói dramaticamente enclausurado na arena pictórica do que a atitude do artista pop, distraidamente receptivo aos sistemas de produção e aos circuitos de informação de uma cultura despersonalizante que o *action painter* tanto repudiava? Uma discrepância que talvez possa ser magnificamente capturada através do confronto das famigeradas frases de Pollock e Warhol: como conciliar “Eu sou a natureza” e “Eu quero ser uma máquina”? Compactuando com os dispositivos de massificação dominantes, a pop art debocha do papel de resistência recém-atribuído à subjetividade artística. Se restou algo de uma personalidade em suas obras, já não consiste em nada singular, por estar parodicamente encarnado em figuras idolatradas, maciçamente divulgadas e reificadas, como as de Marilyn Monroe e Che Guevara. Com tais estratégias, a pop art não diverge apenas da poética do expressionismo abstrato, mas de uma estética moderna em sentido amplo, na medida em que esta última sempre nutriu e tutelou a expressão de uma subjetividade livre e vitoriosa (ainda que precariamente) diante da racionalidade social cada vez mais inclinada ao nivelamento e homogeneização de tudo que abrange. Ao identificar-se com uma máquina e inaugurar sua *Factory*, o artista pop desmonta a marcante e persistente oposição modernista entre dinâmica artística e lógica cultural, entre a vitalidade do sujeito criador e uma escanzelada realidade externa. A radical imiscuição de arte e vida, que, segundo Rosenberg, distingue a *action painting*, implicava o estranhamento artístico do mundo, a recusa em aderir a seus padrões e participar de suas instituições. A pop art, ao contrário, fomenta uma integração que, sem repercutir o teor programático das correntes construtivistas, não encontra equivalente nem mesmo na iconoclástica ironia duchampiana. Num comportamento como o de Duchamp, apesar de todo seu distanciamento e assumida descrença nos poderes transcendentais e redentores da experiência artística, prossegue o legado do gênio romântico definido por Hegel: um indivíduo que, por não reconhecer valor objetivo capaz de fazer justiça à sua riqueza interior, confere à materialização da obra de arte um valor

contingente e limitado. Por outro lado, o silêncio e a inatividade de Duchamp não destoam tanto do imperativo estético modernista quanto prolongam a idéia de um fazer que é fundamentalmente exceção, de um ato cuja raridade ou escassez não pode se harmonizar com o compulsivo e incessante sistema de reprodução e substituição de mercadorias. Não há comparação, portanto, com a postura do artista pop, muito mais adaptada às regras e aparentemente satisfeita com uma forma de vida que, até pouco tempo atrás, era considerada seguro antagonista da arte e suas mais elevadas aspirações.

Sem ostentar franco tom de protesto ou desgosto, a pop art ofusca um dos traços capitais da arte moderna: sua negatividade estética. Esta englobava tanto a abstração artística modernista, direcionada contra a tradição figurativa do ocidente, quanto o ideal de uma subjetividade em constante choque com a estruturação social. Seja apresentando um projeto cultural, seja comprazendo-se no absoluto niilismo, o ímpeto negativo das vanguardas exprime-se no movimento de superação que é próprio à arte do século XX, um movimento que acusa o pertencimento de sua lógica temporal ao conceito de revolução, inconfundível estigma do período moderno. “É no domínio da crítica estética que, pela primeira vez, se toma consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si mesma”<sup>48</sup> : com essa frase, Habermas registra a extensão do papel vanguardista desempenhado pela arte. É na obsessão artística pelo novo que desponta a conflitante situação de uma época cujo momento presente não passa de uma incessante transição, cujo ponto de referência “torna-se agora uma atualidade que se consome a si mesma”<sup>49</sup>. Encarnando paradigmaticamente a consciência histórica dos tempos modernos, comparada por Baudelaire a um eterno suicídio, a esfera estética está fatalmente lançada ao futuro, rejeitando os modelos do passado assim como a cristalização de qualquer instante que um dia se pretendeu atual. O processo de sucessão das vanguardas e dos diversos “ismos” artísticos, com suas críticas ao presente instalado, suas utopias de reconstrução e redenção, enfim, com o reiterado compromisso de uma suplantação do que aí está em nome de um cobiçado horizonte vindouro, é o que impecavelmente traduz o problemático impulso revolucionário moderno. “É isso que a vanguarda ‘estética’ trouxe à

---

<sup>48</sup> HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*, p. 13.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 14.

vanguarda ‘política’, ou que ela quis ou acreditou lhe trazer, transformando a política em programa total de vida”<sup>50</sup>.

#### 6.4

#### **Síntese modernista: negatividade estética e o princípio de morte**

Talvez ninguém tenha captado melhor que Adorno as conseqüências que essa “promessa de felicidade”- termo que o filósofo tomou emprestado de Stendhal- acarretaria para a produção artística modernista. Aquela feroz negatividade estética, a princípio endereçada a preceitos legados e à configuração reprovável da atualidade, acabará por discernir na própria arte seu alvo inequívoco. Ao participar do processo de auto-reflexão que caracteriza a modernidade, a esfera artística já não pode prometer pacificamente uma felicidade que é simultaneamente negada pela realidade empírica. Daí Adorno, na verdade, emendar a frase de Stendhal e dizer: “A arte é a promessa da felicidade que se quebra”<sup>51</sup>. Se o existente confirma invariavelmente que a reconciliação forjada pela arte não é mais que aparente- ilusão perfazendo um mundo à parte e no fundo impotente-, as obras modernas são aquelas que incorporaram esse fracasso como um elemento inextirpável de sua constituição. Uma arte que não apresenta somente a promessa, mas também sua ruptura é uma arte intrinsecamente fraturada, uma arte cuja afirmação deve estar flagrantemente atravessada pela negação. O dadaísmo é o movimento artístico em que a consciência dessa condição contraditória e insuportável é pela primeira vez assumida de modo contundente. Os dadaístas demonstram saber que a única arte agora viável precisa negar-se a si mesma e fazer-se antiarte; identificam a atividade artística com um dos eixos do próprio sistema de mundo que ela desejaria contrariar ou transgredir. Já não se sustenta uma imagem romantizada de que a obra de arte escaparia ao estado de coisas do qual, incontestavelmente, se originou. E quando na arte já não se reconhece uma irreduzível exceção, e sim uma instituição integrada, sua força estético-crítica, isto é, aquela negatividade que bradava por uma vida ainda ausente, necessita converter-se em arraigada autocrítica: a validade da arte é então

<sup>50</sup> RANCIÈRE, J. *op. cit.*, p. 43-44.

<sup>51</sup> ADORNO, T. W. *Teoria estética*, p. 157.

questionada de um ponto de vista interno. Consolida-se um pacto entre a arte e sua morte, na medida em que o brilho de sua presença torna-se o signo de que as trevas a seu redor não se dissiparam, de que sua promessa, por conseguinte, não se concretizou. “As obras de arte, que querem desembaraçar-se da sua culpabilidade, enfraquecem-se enquanto obras de arte”<sup>52</sup>, estão condenadas, para fazer justiça à moderna consciência artística que expressam, a flertar com sua própria morte: do prazer do belo deve emergir o desconforto do sublime, da materialização da arte deve emanar uma vontade de desintegração.

Tal negatividade, entretanto, ainda representava, para Adorno, um modo paradoxal, e provavelmente derradeiro, de sobrevivência e afirmação artísticas. Uma total auto-supressão da arte, seu desaparecimento, também não contribuiria em nada para modificar a realidade que continuamente ratifica sua impotência; apenas aniquilaria os últimos resíduos de esperança, promovendo a consumação total da catástrofe. Se a arte moderna chega a vacilar sob o peso de sua culpa, “ela só poderia subtrair-se a esta culpabilidade ao suprimir-se, prestando deste modo o seu concurso à dominação sem linguagem e cedendo lugar à barbárie”<sup>53</sup>. Embora Adorno inicie sua *Teoria estética* com um tom inconfundivelmente hegeliano, declarando que “tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência”<sup>54</sup>, ele não pretende corroborar o veredicto do filósofo de Jena e despedir-se de uma arte praticamente sepultada. Manifestamente às voltas com sua morte, submetida a uma negatividade que torna sua aparência irreconhecível, a arte, atolada numa crise indissociável do colapso geral que se alastra, é ainda a instância privilegiada em que alguns vestígios da verdade e de uma vida não danificada podem ser preservados. A ineficácia da arte perante a iniquidade dos fatos não culmina, para Adorno, numa completa despotencialização estética: o caráter negativo do que seria “a antítese social da sociedade”<sup>55</sup> é também, apesar das queixas de ininteligibilidade e acusações de hermetismo, a garantia de sua força artística. Arte moderna não é um sinônimo de arte decadente ou arte menos expressiva, mas de uma arte que destrói a aparência harmônica da beleza e adentra as tortuosas

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 235.

<sup>53</sup> Idem.

<sup>54</sup> Ibid., p. 11.

<sup>55</sup> Ibid., p. 19.

veredas do sublime. “A herança do sublime é a negatividade não moderada, nua e evidente como outrora o prometia a aparência do sublime”<sup>56</sup>.

Se Adorno tem realmente razão e “O sublime, que Kant reservava à natureza, tornou-se depois dele constituinte histórico da própria arte”<sup>57</sup>, então a produção artística moderna conserva algo daquele poder e daquela grandeza, do desprazer e mesmo do horror que, na terceira *Crítica*, tentavam definir a violenta experiência da sublimidade. Não se trata, pois, de uma arte indolente ou anêmica, que sofreria de um desfalecimento estético. Se a modernidade artística encontra-se impregnada pelo sublime, cujo impacto é bem mais intenso que o do belo, sua dinâmica de autonegação não pode equivaler ao definhamento: a permanente ameaça de morte é prerrogativa de uma arte enfática. Assim como a energia do sublime provinha da explosão de toda aparência positivamente estética, explosão que insinuava uma presença caótica, a arte moderna retira sua força da própria negatividade de sua aparição e, paradoxalmente, mantém sua vitalidade à medida que consegue equilibrar-se no íngreme limiar de sua morte. Do silêncio a que, segundo Adorno, sua linguagem gostaria de regressar, salta um mutismo cortante; do empobrecimento que suas obras insistem em cultivar, irrompem agressão e repulsa; da opacidade que distingue sua expressão, impõe-se um veemente interdito. A arte autenticamente moderna é, portanto, aquela que só sobrevive ao preço de um perseverante auto-sacrifício, o qual denuncia, num único lance, o absurdo da realidade exterior e de sua própria existência. Se, porém, isso implica um prolongamento não menos absurdo de sua vida, haveria ainda pior alternativa: a de uma arte já impotente e finalmente derrotada, porque apaziguada consigo mesma e com o mundo.

Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte, que não querem vender-se como consolação, deviam tornar-se semelhantes a eles. Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental. Grande parte da produção contemporânea desqualifica-se por não atender nada a este facto, comprazendo-se infantilmente nas cores. O ideal do negro constitui, conteudalmente, um dos mais profundos impulsos da abstracção.<sup>58</sup>

Um rigoroso exercício dialético permitiu que a teoria estética de Adorno, como nenhuma outra abordagem moderna, lidasse com a arte produzida no século

---

<sup>56</sup> Ibid., p. 225.

<sup>57</sup> Ibid., p. 221-222.

<sup>58</sup> Ibid., p. 53.

XX sem mutilar ou exorcizar suas contradições. Diante dela, a perspectiva de uma autodefinição dos meios expressivos, conforme defendida por Greenberg, não sendo inteiramente incorreta, exhibe suas limitações. Algo similar acontece com as concepções de pensadores como Heidegger e Merleau-Ponty, cujo tom fundamental contenta-se em exaltar uma relação especial e positiva das obras de arte com a verdade e o ser das coisas. E o mesmo cabe ainda dizer das variadas interpretações utópicas que com muita fé apostaram na integridade dos projetos de vanguarda, esperando uma pressagiada redenção estética a ser diretamente realizada pela arte e sua inigualável vocação libertadora. Todas se mostram um tanto unilaterais quando comparadas às complexas modulações detectadas por Adorno. A pureza artística ferrenhamente advogada por Greenberg termina por obscurecer as angústias e aflições estéticas que, desde o romantismo, impulsionaram e carimbaram as obras modernas. Deixar de lado esses fatores e apreciar “a arte pela arte”, como bem frisou Rosenberg, significa adotar uma postura basicamente leviana que, insensível à amplitude dos dilemas da criação e a seus tempestuosos processos, comparece somente ao cair da cortina para recolher o saldo final e, quem sabe, fugar mais um bem cultural para pregar na parede. Ao não enxergar o intrincamento moderno entre as forças de autodefinição e autonegação artísticas, Greenberg acreditou ser plausível destituir aquelas manifestações que encolheram o estético sem decepar toscamente a história da arte. Tais produções são também dificilmente compreensíveis de um ponto de vista plenamente absorto na encantadora exemplaridade da verdade artística- e, não por acaso, Heidegger, torcia o nariz para as obras de vanguarda, para ele já incapazes de configurar uma “grande arte-, pois este não tem como dar conta dos mais extremos desdobramentos da negatividade estética moderna. Quando se carece de uma aprofundada dialética de belo e sublime, é ainda perfeitamente possível acolher o valor das obras de Cézanne ou de Van Gogh, uma vez que sua desconformidade em relação à pintura tradicional oferece a experiência de uma beleza cuja liberdade é quase anárquica e, no entanto, ainda presente. Mas como vislumbrar nas obras dos dadaístas e surrealistas, repletas de elementos banais e estereotipados, a dimensão originária do desvelamento do ser ou de uma pungente visualidade crua? Se Merleau-Ponty, abrindo espaço a uma percepção entranhada no mundo, necessariamente tributária do sensível, planta a experiência estética no campo inescapável de uma natureza bruta, extinguindo

toda a idéia de um ser que não seja carne, a negatividade dialética de Adorno prossegue até um grau mais crítico:

As obras de arte são negativas *a priori* em virtude da lei da sua objectivação: causam a morte do que objectivizam ao arrancá-lo à imediatidade da sua vida. A sua própria vida alimenta-se da morte. Isso define o limiar qualitativo para a modernidade. As obras modernas abandonam-se mimeticamente à reificação, ao seu princípio de morte. Subtrair-se a este é o momento ilusório da arte de que ela, desde Baudelaire, tenta desembaraçar-se sem, no entanto, se tornar resignadamente numa coisa entre as coisas. Os arautos da modernidade, Baudelaire, Põe, foram como artistas os primeiros tecnocratas da arte. Sem a adição do veneno, virtualmente a negação do vivo, o protesto da arte contra a opressão da civilização seria uma consolação impotente.<sup>59</sup>

Perante a mortificação das obras que se entregam e se misturam ao reconhecidamente reificado, o conceito de carne, por mais que deseje, contra qualquer espiritualidade abstrata, circunscrever a arte aos estritos limites de sua concretude sensível, conserva ainda uma zona de idealidade do vivo. Embora Adorno considere as obras de arte frutos de uma relação não violenta entre espírito e natureza- ao contrário da estabelecida por uma racionalidade técnica meramente instrumental e votada à subjugação da diversidade viva-, ele sabe que seu aparente repúdio à dominação, longe de pairar seguramente imaculado, não se furta totalmente ao estado de coisas a que se contrapõe. Nas suas palavras, a arte “Embora se oponha à sociedade, não é contudo capaz de obter um ponto de vista que lhe seja exterior; só consegue opor-se, ao identificar-se com aquilo contra que se insurge”<sup>60</sup>. A negatividade estética moderna, que arremessa as obras animosamente de encontro a si mesmas, resulta de uma consciência artística que já não pode e não quer ostentar nenhum papel irretocavelmente exemplar: assimilando à sua própria aparência o ônus de uma indisfarçável cumplicidade, a arte só afronta o real à medida que lança suas garras contra si mesma. Logo, uma glorificação do caráter afirmativo-revolucionário das vanguardas artísticas reflete, sob a ótica de Adorno, uma compreensão unilateral do que é de fato a condição ambígua e contraditória da arte moderna. Não deixa de ser um tanto incongruente acreditar na ilusão arquitetada pela arte justo no momento em que ela exhibe cruamente a sua máscara, em que ela confessa ser a realidade que promete nada mais que aparência. Se esta, inesperadamente desnuda em prol de uma verdade agora irreprimível, é afinal tudo o que restou, transfigurá-la em realidade significa

---

<sup>59</sup> Ibid., p. 154.

<sup>60</sup> Ibid., p. 155.

obrigá-la a retornar para o terreno de onde, num afortunado lampejo, certa vez conseguiu escapar. Para Adorno, as obras de arte estão irreversivelmente confinadas à aparência estética, de um modo tal que sua autonegação na modernidade apenas lança luz sobre esta paradoxal clausura: a verdade intransponível de uma máscara será sempre apontar para si mesma, pois, ao ser supostamente arrancada, arrisca-se a efetivar uma nova, e agora enganosa, ilusão.

A definição da negatividade estética como o principal sentido da produção artística moderna permite uma síntese de perspectivas teóricas que inicialmente se mostravam inconciliáveis. De acordo com a *Teoria estética* de Adorno, uma arte cuja tendência é, por exemplo, fechar-se em si mesma, ao construir uma linguagem cada vez mais específica, e uma outra que contesta suas próprias fronteiras, aspirando a uma dissolução na práxis vital, não são incompatíveis nem tampouco se excluem. A idéia de uma arte que investe contra si mesma, em permanente confronto com a possibilidade de sua morte, logra conjugar esses dois impulsos, que esboçaram visível antagonismo na modernidade artística. Se, para sustentar uma legítima oposição à realidade, a arte deve embrenhar-se num rigoroso processo de autonegação, seu isolamento em relação ao mundo exterior e a perda de si nesse mesmo mundo complementam-se dialeticamente. A estranheza que as obras materializam não é nenhuma outra senão a estranheza inerente a uma realidade absurda. Daí que se façam antíteses do real enquanto “abandonam-se mimeticamente à reificação, ao seu princípio de morte”: contrastam com a realidade por se aproximarem extremamente dela, conferindo voz ao que essa própria realidade se esforça para eclipsar. A arte nega a si própria mediante uma fidelidade excessiva ao real: dá forma precisamente àquilo que uma falsa imagem do mundo elimina de si. Talvez a arte moderna nunca tenha se revelado tão constrangedora e ininteligível, beirando a não-arte, quanto ao se abrir incondicionalmente às coisas da vida, ao recolher destroços, produtos descartados, elementos vulgares ou objetos ordinários. Que o sistema resista à reintegração estética do que ele próprio engendrou, empenhando-se para lhe recusar qualquer dignidade artística, denuncia uma desconfortável autoconsciência. Trazer e manter essa autoconsciência às claras é, para Adorno, a tarefa crítica da arte moderna, uma arte que se torna tanto mais estranha quanto devolve à realidade sua obscura e verdadeira face.

Mesmo essa visão, capaz de abarcar a complexidade e os aspectos contraditórios da modernidade artística, fica, contudo, comprometida diante da pop art, um movimento que perceptivelmente vai aplacar a negatividade estética endossada por Adorno. “O negro e o cinzento da arte moderna, a sua ascense das cores é negativamente a sua apoteose”<sup>61</sup>: o que dizer então das produções da pop, que, inversamente, parecem estar muito mais “comprazendo-se infantilmente nas cores”, distantes do tom escuro e sufocante que deveria ser restituído moeda por moeda ao real? Se, aliás, o sério jogo entre a arte e sua morte era indissociável de uma negatividade que terminava em autonegação, com a pop art surgiria uma expressão artística finalmente em paz consigo? Sem dúvida, se o problema da morte da arte estiver inexoravelmente atrelado ao potencial negativo do modernismo, ele é deixado para trás no mesmo instante em que a pop art anuncia a chegada da pós-modernidade. Porém, é tão difícil negligenciar a mudança provocada pelo advento da pop, que coincide historicamente com o próprio declínio das vanguardas, quanto despedir-se dos ideais e anseios estéticos que, apesar dos exageros, controvérsias e impasses, promoveram a afirmação e a reformulação dos caminhos da autonomia da arte. Em suma, se for de fato inviável enxergar nas produções da pop art, se não uma continuação, ao menos um desdobramento da arte que quis acima de tudo ser “experimentada por si mesma”, a despeito de qualquer submissão a temas, discursos veiculados ou objetos retratados, a ponto de fazer a obra confundir-se com sua própria forma de apresentação, com a força de uma aparição, de um estar aí pleno de sentido; se nelas já não houver mais nada, ainda que seja um intransigente resíduo, daquela expressão que relutava em tornar-se mero caso de uma regra, que não se acomodava ao incessante processo de objetificação, resguardando o domínio das particularidades sensíveis como o reflexo de uma diversidade viva irreduzível a esquemas e de uma diferença subjetiva inegociável; se, enfim, toda negatividade com que a arte combatia um estado de coisas intolerável, protestava contra as privações da existência e dizia não ao imediatamente dado, ensaiando o auto-sacrifício, planejando aniquilar-se em prol de dias mais íntegros, foi algo que se esvaiu completamente, é razoável indagar em que, a partir de então, estariam

---

<sup>61</sup> Ibid., p. 156.

amparadas a especificidade da experiência estética e a autonomia da atividade artística.

## 6.5

### **Pop art: 2 proposições**

As produções artísticas da pop art não se adéquam, inicialmente, nem ao impulso estético modernista nem à negatividade que constituía a marca do sublime. A própria idéia de morte da arte ganha outro sentido a partir da pop. Por um lado, ela parece ter sido superada com o esgotamento de uma atitude impetuosamente crítica da arte quanto a si mesma; por outro, parece ter sido consumada através de uma adaptação ao sistema cultural cujos valores os projetos vanguardistas tanto combateram. Os traços que, de modo geral, caracterizavam os rumos de uma autonomia estética moderna são diluídos na pop art ao nível de seu desaparecimento e até de sua explícita contestação. A abstração artística, que, para lá de qualquer estilo formalista, consistia na exaltação das particularidades sensíveis, o contraste entre a subjetividade criadora do artista e o processo de reificação cultural, assim como o papel de resistência e oposição da arte perante a sociedade são fatores que se tornaram bastante rarefeitos no interior da pop art. Conseqüentemente, a então quase habitual revolta da arte contra si mesma, com o recorrente ensaio de sua morte, também dá sinais claros de exaustão. Do ponto de vista de uma arte que retirava sua força precisamente de seu caráter negativo e refratário, o novo estágio inaugurado pela pop sugere rendição e decadência; mas, sob a ótica daqueles artistas que representaram uma alternativa à poética do expressionismo abstrato, o que se deteriorou e ficou para trás foram justamente as pretensões ingenuamente rígidas e quixotescas de uma arte que, a despeito de seus ideais arduos e revolucionários, vinha sendo progressivamente institucionalizada. Em relação a esta última perspectiva, o dramático ritual de um suicídio da arte assume as feições de uma teatralização paródica. Não sendo mais viável obter um significado da produção artística recorrendo a seu princípio imanente de autonegação, resta repudiá-la totalmente, castigando-a por sua indecente positividade, ou partir em busca de novos critérios que permitam interpretá-la- mesmo que isso implique despedir-se de um período, o modernismo,

e aderir à instauração de outro, o pós-moderno ou o contemporâneo. Seja ou não realmente necessária uma profunda revisão de critérios para avaliar coerentemente as propostas artísticas da pop art, só o fato de que tal dúvida não é nada absurda já indica a posição peculiar que caberá a esse movimento na arte do século XX, posição que não se encaixa à de mais um caso da poética modernista. Para o problema da morte da arte, essa mudança é, portanto, fundamental, na medida em põe em jogo o seu próprio destino, se não o seu desenlace. Não é à toa que Arthur Danto enxerga na pop art um desfecho capital, o fim de uma longa narrativa e a concomitante entrada numa época pós-histórica. Se o tema da morte da arte esteve tão intimamente ligado aos desígnios da modernidade estética, qual seria sua real situação quando a persistência dessa modernidade é posta em xeque? Tornou-se a própria morte da arte uma coisa do passado, tendo sido enfim sepultada na contemporaneidade, ou, ao contrário, as obras ainda encarnam seu semblante, mesmo que transfigurado, e assinalam sua importância para o exame da produção artística atual?

O afastamento das tendências estéticas modernistas transparece, evidentemente, em inúmeras e diversificadas obras da pop art. No entanto, algumas delas talvez sejam célebres, muitas vezes à revelia de sua qualidade, por sugerirem um diálogo direto- quase sempre irônico ou paródico- com as propostas e diretrizes artísticas da arte moderna. Essas obras, sem que dispensem completamente sua presença material, possuem o aspecto de proposições que reconfiguram o pensamento e o olhar sobre a arte. Podendo ser encontradas nas produções de diferentes artistas, nada melhor que tais “proposições em obra” para iluminar certa disparidade entre os traços da pop e aqueles que mais fortemente definiram o modernismo. Uma dessas obras é, sem dúvida, *Erased De Kooning*, de Robert Rauschenberg, resultado do trabalho sobre um desenho do pintor expressionista abstrato que fornece também seu nome à obra. Como se sabe, em 1953, o artista pop pediu ao já reconhecido De Kooning que lhe desse um de seus desenhos, revelando sua intenção de apagá-lo. Obtendo permissão, Rauschenberg realiza uma obra que inevitavelmente surpreende, devido tanto a seu inusitado processo de confecção quanto a seu teor iconoclastico. O trabalho institui uma ligação imediata com a obra de Duchamp e com a trilha seguida pela pintura abstrata. A “pobreza” estética do ready-made, sua pretendida e indispensável neutralidade formal, não é apenas ratificada; ela sofre uma estratégica subtração.

Partindo de algo já pronto, o desenho de De Kooning, a contribuição de Rauschenberg consiste em eliminar do objeto apropriado os elementos que originariamente poderiam lhe conferir o estatuto de obra de arte. A prática de apropriação artística, tão difundida na arte moderna, sofre nova peripécia. Já não se trata de recolher materiais que, desprovidos de atributos artísticos, seriam redimensionados ao adentrar o plano da obra, nem de selecionar um artefato inteiramente ordinário e, sem fazer nele qualquer alteração, alçá-lo ao mundo da arte enaltecendo sua incondicional indiferença estética. O banal, na obra de Rauschenberg, não é artisticamente espiritualizado nem intelectualmente acolhido, ele é paradoxalmente produzido. Se os cubistas, os dadaístas e outros mostraram que do desprezivelmente mundano, do plano dos detritos, destroços e materiais brutos, era perfeitamente legítimo, contando com uma sensibilidade aguçada, extrair expressão artística através de rigorosos procedimentos de manipulação e jogos formais, se Duchamp, por seu turno, evidenciou que não há nexos necessários entre fazer e criação, que não há diferença constitutiva entre um objeto comum e uma obra de arte, que, portanto, o próprio trabalho de dar forma artística, até mesmo ao que urgentemente estaria precisando dela, é dispensável, *Erased De Kooning* de Rauschenberg, igualmente executado a partir da prática da apropriação, requer um processo para sua realização que, contudo, não vai sacar do que é ordinário sua camuflada potência estética, e sim fazer aparentemente o contrário. Como os primeiros apropriacionistas modernos, o artista pop não vai prescindir de um processo de criação, mas o alvo desse processo é muito mais semelhante ao que era visado por Duchamp.

O que desconcerta em *Erased de Kooning* é o emprego de um processo cuja meta, a princípio, é desfazer, desrealizar. Se o ready-made duchampiano já havia lançado o problema de uma obra arte de despojada de qualquer interferência do artista, sendo sua aparência idêntica à do objeto vulgar, sacado do cotidiano, o quadro de Rauschenberg eleva esse problema a uma segunda potência, pois nele o atributo estético não apenas deixou de ser acrescentado pelo fazer artístico, ele foi laboriosamente retirado. Instaura-se um jogo paradoxal entre o conceito moderno de ready-made e o processo de criação, na medida em que a indiferença estética do primeiro estava ligada à renúncia a procedimentos de manipulação que pudessem minimamente transformar o artefato original. Embora seja verdade que não há coincidência entre o desenho de Kooning e a obra de Rauschenberg, a

conexão desta última com o ready-made encontra-se no fato de que, em ambos, a prática da apropriação, distanciando-se de vários exemplos modernos, não almeja uma reintegração estética, isto é, uma regeneração de materiais inicialmente desprezados como arte. *Erased de Kooning*, mais do que repetir, agrava a perplexidade causada pelo ready-made e sua ausência de particularidade artística, porque, dessa vez, não houve somente falta de intervenção, e sim todo um trabalho para se chegar a algo privado de aparência estética. Se a apresentação de um ready-made, objeto ordinário que adentrou o campo da arte sem sofrer modificações, já incomodava, a existência de um processo para atingir meta bastante similar, vai tornar aquele incômodo ostensivo. Se o labor necessário à produção de um ready-made pode ser considerado nulo, então o trabalho que desemboca em *Erased De Kooning* é negativo. A distinção entre a obra de Duchamp e a de Rauschenberg é a que inevitavelmente separa não fazer e desfazer. Este último impede que a obra de arte seja encarada exclusivamente como uma escolha intelectual, ou como um lance conceitual, uma vez que houve iniludível dispêndio de força de trabalho e rigorosa alteração material, cujos rastros são visíveis e pertencem à aparência final do objeto produzido. Com isso, a negatividade da ação de Rauschenberg esboça uma reconciliação com o estético, o qual parecia suprimido no ready-made: assim como os expressionistas deixavam as marcas dos seus gestos extremamente visíveis nas telas que pintavam, os gestos realizados por Rauschenberg durante o trabalho de apagamento não desaparecem inteiramente; em vez disso, eles são praticamente tudo o que resta. A obra não está inteiramente desprovida de atributo estético. Subsiste uma débil aparência artística, que resulta da fusão dos vestígios do desenho subtraído e dos rastros de processo de apagamento.

A afirmação de uma aparência estética que desponta do processo de negação de um ready-made é algo anunciado com *Erased de Kooning* e que irá se propagar pela produção artística da pop. Certamente, não ocorre ainda, nessa obra de Rauschenberg, uma manobra com a imagem apropriada tal como mais tarde será efetuada por Jasper Johns e Warhol, artistas que irão paradoxalmente negar a imagem através de sua própria materialização. Mas a idéia de uma aparência estética que, no fundo, não seria aparência de nada, a não ser do processo de negação da imagem apropriada, já está incutida nesse trabalho de Rauschenberg-tanto quanto o fundamental e insólito nexos entre ready-made e processo de

execução. Nesse sentido, a seleção de uma obra de arte, e não de um objeto mundano qualquer, é de suma importância, porque também prenuncia uma das características distintivas da pop art: não a apropriação de coisas ou elementos materiais, mas a apropriação de aparências, imagens, signos, em geral maciçamente difundidos. É isso que permitirá, como em *Erased de Kooning*, o surgimento de uma segunda aparência que é fruto do processo de desrealização de uma primeira; conquanto, ao contrário das bandeiras e alvos de Johns, por exemplo, Rauschenberg ainda precise, assegurando talvez uma clareza proposicional, negar a aparência apropriada mediante a sua desmaterialização, sua evidente desapareição, ao passo que, posteriormente, isso se dará por meio de uma materialização paradoxal.

Além do vínculo com o ready-made, *Erased de Kooning* de Rauschenberg estabelece diálogo incontestável com o movimento artístico que precedeu a pop art, o expressionismo abstrato, começando pela autoria, nada ocasional, do desenho a ser apagado. De Kooning foi um dos pintores abstracionistas mais notórios de seu tempo, e não apenas seu prestígio, mas também o estilo a que pertence a maior parte de sua obra, torna a escolha de Rauschenberg plena de conseqüências. Basta recordar a posição que a pintura norte-americana da época ocupava na teoria de Greenberg para que a tela de Rauschenberg dê os primeiros sinais de sua ironia. Se o crítico defendia a noção de planaridade como o atributo essencial da pintura modernista, eis que o artista pop, com uma preciosa colaboração de um dos grandes mestres do plano, oferece uma obra indiscutivelmente planar. Sob o prisma de uma valorização da superfície do quadro e de uma reivindicada purificação do meio expressivo, *Erased De Kooning* talvez só peque pelo excesso, quer dizer, por impelir desmedidamente uma afirmação até o ponto no qual ela se converte em negação, pois sua planaridade, de tão crua e literal, tange o insolente. O trabalho executado por Rauschenberg é um irretocável processo de purificação que culmina numa exorbitante glorificação do plano. Impossível para o olhar não chocar-se com este, não ser atraído por sua nudez incisiva, exasperadamente ampla e explícita. A superfície da tela esta aí, francamente exposta e hegemônica, sem quaisquer ornamentos que viessem a comprometer sua pureza, e se houver alguma objeção contra a obra de Rauschenberg, dificilmente poderá ser por uma infidelidade ao plano.

Mas *Erased De Kooning* não se relaciona com os ideais da arte abstrata somente por sua planaridade constrangedora. A ênfase dada à superfície pictórica esteve também historicamente associada a uma ruptura com as tradicionais técnicas de representação, que, quanto mais aprimoradas, inevitavelmente conferiam ao plano o aspecto ilusório de um campo tridimensional. Para que se fizesse justiça à especificidade da linguagem da pintura seria então necessário abrir mão de uma ilusão que, em última instância, desejaria contornar, ou atravessar, a sua realidade indiscutivelmente planar. Daí que, conforme já ressaltado por Greenberg a respeito das primeiras colagens cubistas, uma afirmação da planaridade pictórica tende a convergir com a afirmação da própria materialidade do quadro como sua suprema propriedade artística. Se a essência da pintura está em sua forma bidimensional, essa forma se faz inteiramente presente com a apresentação do quadro, e não há por que considerar a obra de arte outra coisa que não o singular objeto que ela é. A abstração, portanto, indica que o componente artístico da obra de arte não reside em nada que ela possa mal ou bem representar- algo que não seria bidimensional-, mas na sua presença cabal e iniludível. Em comparação ao plano da pintura tradicional, é plausível dizer que, na arte moderna, a superfície se torna voluntariamente opaca, chamando atenção, antes de tudo, para o que ela é em si mesma. Logo, apreciar devidamente uma pintura modernista implica aceitar e compreender sua presença formal, ou seja, admitir o plano como o derradeiro fato estético. De acordo com a visão de Greenberg, o expressionismo abstrato, em seu contexto histórico, estaria corretamente alinhado a essa lógica do modernismo, inclinado a purificar a pintura ao eliminar tudo aquilo que não fosse essencial à sua estrutura planar. Seus quadros não são, portanto, configurações de imagens nem reproduções de objetos ou cenas, e basicamente não se dirigem a um referencial exterior situado além da experiência que sua própria forma plástica é capaz de proporcionar. Em síntese, o que se valoriza é fundamentalmente a presença intransponível da obra de arte, sua opacidade espessa, sua realidade material, muito mais do que qualquer outra coisa que ela pudesse generosamente retratar. Em relação a isso, *Erased De Kooning* também exerce uma inflexão, pois seus elementos marcantes, juntamente com literalidade da tela desnudada, são os enigmáticos indícios de uma ausência. Se há no modernismo, como a natural contrapartida de uma veemente recusa da representação, a avidez pela concretização de uma irrestrita presença estética, a

obra de Rauschenberg é inseparável de uma expressão que, certa vez presente, foi visivelmente suprimida. A crueza quase agressiva da tela despida, que possui apenas manchas e alguns borrões, tela encardida como um corpo sujo após ter vivido algum tempo sem suas vestes, não cessa de recordar o que agora é só vestígio, não cessa de assinalar a ausência do desenho de De Kooning. Se a tradicional aparência estética da pintura, comprometida com mecanismos de representação, produzia a impressão ilusória de algo que no fundo não estava presente, e se o modernismo quis fazer dessa aparência estética a realidade inescapável da arte, em *Erased De Kooning* existem somente os rastros de uma aparência em si mesma ausente. Diz-se “em si mesma” porque essa ausência é fatalmente ainda uma aparência estética: não se trata de uma presença e tampouco da ausência de alguma coisa representada, a qual teria em outro domínio a sua presença real, pois o que se ausentou também não era mais que mera aparência.

O apagamento da aparência estética não desembocou no reino da pura presença, mas engendrou uma aparência que, reduzida a traços e vestígios, não é mais que aparência da aparência. Com isso, emerge uma espécie de aparência estética que já não é aparência de realidade nem aparência como realidade, mas, no máximo, realidade da aparência. Só quando a aparência estética não se faz aparência de coisa nenhuma, a não ser de outra aparência, ela obtém sua autonomia e afirma sua própria realidade. No entanto, é necessário que seja ainda aparência de algo, porque é tal cisão interna- característica dos signos- que a imuniza contra a identidade das coisas reais. A obra de Rauschenberg, então, mobiliza um conceito de aparência estética que não se coaduna com a compreensão modernista de uma obra de arte cuja autonomia residiria em sua proximidade com o estatuto do objeto, ou melhor, com o estatuto de uma presença material ou de uma existência imanente. Que tal aparência, em *Erased De Kooning*, não ultrapasse o plano dos rastros ou resíduos confirma, num sentido quase proposicional, a natureza tênue e fantasmática da aparência artística. Se a experiência moderna do sublime era propiciada pela desintegração de uma aparência estética sob a qual se vislumbrava um vazio ou uma falta irrevogável, a obra de Rauschenberg, sem realmente o fazer, parece colocar o problema em outros termos, na medida em que demonstra não haver, além da aparência que se dissolve e anuncia uma ausência, nada que não seja outra aparência. Mas a dinâmica do sublime é menos refutada do que consumada, pois a lacuna

subjacente à aparência estética não é de fato extirpada, e sim iluminada como fator intrínseco. Enquanto a sublimidade pressupunha ainda a vigência de um outro que, embora abismo opaco e inextrincável, a aparência artística a um só tempo revelava e encobria, a transparência radical de *Erased De Kooning* situa esse outro no âmbito da própria aparência, traduzindo sua ausência inextinguível como uma alteridade interna. Lançada a si mesma, sem que precise ser considerada aparência de alguma coisa supostamente mais real ou ideal, e sem que seja legitimada por uma concretude material sempre recalitrante e ambígua, a aparência estética detém o direito à sua especificidade e descerra uma condição para a obra de arte autônoma desobrigada de optar entre as alternativas de realidade ou ilusão. Pois, conforme se percebe com *Erased De Kooning* de Rauschenberg, a aparência da obra de arte não dissimula ou configura nada mais sólido e consistente do que sua própria natureza de aparência; e, por outro lado, a ausência que ela abertamente manifesta obstrui seu recrutamento pelo mundo dos objetos que aparentam ser idênticos a si mesmos.

Que a aparência estética seja sustentada enquanto tal por uma obra de arte praticamente privada de aparência, na qual não se enxergam muito mais que os vestígios de sua própria desaparecimento, não deveria causar grande surpresa, na medida em que certa palidez espectral foi, desde os seus primórdios, o aspecto distintivo da autonomia artística. Hegel, ao decretar a obsolescência da arte, baseou-se, entre outras coisas, na indiferença que os românticos nutriam pelas formas artísticas ao empregarem livre e indiscriminadamente diversos meios expressivos, porque nenhum deles se mostrava genuinamente essencial. Qualquer que fosse o modo de aparição da arte, ela jamais teria o antigo poder de, como em seus melhores dias, causar comoção e dobrar os joelhos dos homens. Nietzsche, por outro lado, equipara a permanência da arte ao que seria “apenas uma vida aparente”, uma presença inelutavelmente desbotada, semelhante ao advento fantasmático dos mortos nas sepulturas: o que ainda resta de seu brilho não passa de uma lembrança, um brando fulgor crepuscular diante do sol reluzente que outrora ela foi. Não são poucos os autores que expressam algum ressentimento com o perceptível desbotamento moderno da arte, com a perda de seu peso histórico e de sua capacidade de provocar veneração. Mas um processo de desencantamento da arte foi também uma condição necessária à sua autonomia, sem o qual sua esfera não poderia se desvincular dos valores de culto e das

funções sociais que lhe eram exteriormente atribuídas. A natureza intrigante da aparência artística acabou sendo vista, no entanto, como a sombra remanescente de uma vitalidade que, em seus velhos tempos, a arte hipoteticamente possuiu. Só que, ao invés disso, é justamente nessa aparência que se encontra instalada a própria possibilidade da autonomia artística e da experiência singular que ela promove: enquanto mera aparência, a obra de arte nem se confunde com os demais objetos e coisas mundanas, sempre integrados numa rede funcional e submetidos a interesses variados, nem é tomada como fiel substituto de uma presença que sua intensidade imagética poderia restaurar. Sendo somente aparência, a obra de arte é tanto incompatível com a manipulação objectual quanto insatisfatória para a encarnação do divino. Portanto, não é correto traçar uma linha direta entre a aura que envolve itens ou artefatos sagrados e aquela habitualmente identificada com um potencial de suspensão estético, isto é, com o poder que teria a obra de arte de se descolar dos elementos cotidianos, por vezes dando a impressão de fundar espaço e temporalidade ímpares. Se isso, que a manteria deslocada das coisas manipuladas e previamente orientadas, constitui uma espécie de aura, não se deve esquecer que tal descolamento da obra de arte foi sobretudo histórico, pois se deu também em relação ao próprio campo do ritual e do sagrado, dimensão aurática por excelência. Quando se transita diretamente do plano cultural ao dos objetos ordinários, oblitera-se nada menos que o lugar específico da obra de arte autônoma, ou seja, da arte enquanto arte, um lugar que pode ser decerto frágil e delgado, conforme a estranha estrutura do que é simplesmente aparência. Aliás, comparada ao que se espera das manifestações mágicas e das revelações religiosas, essa aparência artística é fatalmente depravada e decepcionante, pois não cessa de denunciar seu próprio estatuto de mera aparência, o qual se recusa a prestar até mesmo os serviços mais dignos e elevados.

Há, assim, coerência na conjugação efetuada em *Erased De Kooning* entre uma radical afirmação da aparência estética e seu simultâneo quase integral desaparecimento, porque, perante o universo das aparências fervorosamente idolatradas, a obra de arte autônoma representa inevitável decadência, como se deixasse pressentir, sob seu ser aparente, o vazio que dissimula e confessasse, com isso, o nada que ela no fundo é. Trata-se de uma aparência que perdeu seu poder de ilusão, que já não pode se passar por nenhuma verdade, na medida em que acusa uma falta inerente, uma insuficiência de tudo o que não consegue ser

mais do que gratuito jogo. No fenômeno estético, o que é aparência aponta para si mesmo e, então, se neutraliza. A precária aparência da obra de Rauschenberg resulta de uma extrema neutralização- quase uma demonstração, daí seu caráter proposicional- da aparência estética, a qual foi tão esvaziada que se transfigurou em rastro de si própria. Mas isso faz inequívoca justiça à condição da obra de arte autônoma: uma aparência que precisa trazer consigo o seu princípio de morte- o qual é indubitavelmente também o seu princípio de suspensão. *Erased De Kooning* indica que já não há a necessidade modernista de negar enfaticamente a aparência estética da obra em prol de uma literalidade do objeto artístico, de uma presença pungente e inexoravelmente material, pois seu processo de apagamento não culminou na afirmação incondicional da crueza da tela, da realidade purificada do suporte. Mais incisiva é a lacuna que habita o quadro, o hiato em que ainda subiste o desenho suprimido, cujos escassos vestígios mantêm-se, contudo, inabaláveis. Incontornável ausência intrínseca, a desintegração da aparência estética não mais consiste, como no modernismo, em ameaçadora e impetuosa negação, em reencenado auto-sacrifício da arte, mas na exibição das próprias condições de sua autonomia. Elemento estrutural e estritamente associado à natureza da aparência estética- sua cisão interna, sua falta imamente-, agora a morte finalmente se revela menos um risco que recai sobre a arte do que algo que lhe concerne.

Se *Erased De Kooning* de Rauschenberg coloca em xeque principalmente o ideal de presença da arte modernista, sua vontade de afirmação literal e plena do elemento sensível, as *Pinceladas* de Roy Lichtenstein abalam, de forma a princípio paródica, outro de seus alicerces centrais. Dessa vez é a constelação, sustentada desde o início da estética moderna, entre obra de arte, espontaneidade e singularidade do gênio artístico o que ficará drasticamente comprometido. Não causa surpresa, pois, que Lichtenstein atinja em cheio, com sua série de “pinceladas”, o estilo pictórico do expressionismo abstrato, pois, conforme salientou Harold Rosenberg, esse movimento levou às últimas conseqüências uma fusão de arte, vida e personalidade criadora, gerando uma pintura, em suas palavras “inseparável da biografia do artista”. Sem estarem limitadas por um subjetivismo psicológico, as obras da *action painting*, na visão do crítico norte-americano, não consistiriam exatamente em quadros, mas em acontecimentos, sendo muito mais o denso registro material de um drama pessoal do que um

objeto esteticamente elaborado. A tela transformada em arena forneceria o reflexo pictórico dos gestos e sensações provenientes de uma tempestuosa batalha existencial travada pelo artista. Logo, a obra seria fruto de uma experiência individual intransferível, contendo as idiossincrasias de um dilema exclusivamente vivenciado pelo pintor. A forma dessa pintura corresponde a uma assinatura vital, configurada pelas marcas de um conflito irreproduzível. A própria abstração denota a impossibilidade de submeter a intensidade do ato pictórico à domesticação de contornos precisos e padrões formais reconhecíveis: infenso às soluções oferecidas pela situação cultural dominante, o irrefreável impulso artístico identifica-se com a pulsão de uma natureza selvagem, ainda imune às classificações repressoras. Cada modificação realizada na tela nua deveria ser, nesse caso, obra de um gesto livre, singular e espontâneo, signo de uma aventura corajosamente encarada pelo artista e sistematicamente negada pela realidade exterior. Uma pintura que, em relação ao culturalmente instituído, prima por seu caráter de exceção: é justamente com isso que as *Pinceladas* de Lichtenstein estabelecerão diálogo:

Uma série de *Pinceladas* de 1965, cuidadosa e precisamente executadas, apresentava o Expressionismo Abstrato como estilo, tornando óbvio o fato de que a expressividade associada a ele não é um registro transparente e absoluto de um estado emocional, mas um conjunto de símbolos culturalmente específicos por meio do qual se sente que aquele estado é mais bem representado.<sup>62</sup>

Aquilo que não apenas a *action painting*, mas basicamente toda a tradição expressionista moderna, associou à espontaneidade da subjetividade artística, a marca do gesto pictórico, é iluminado, pelas “séries” de Lichtenstein, como algo culturalmente construído. Desde o impressionismo ao menos, com seu processo de captação das sensações óticas, a superfície da pintura foi invadida por traços de pinceladas e marcas de tinta que, abertamente, declaram não pertencerem tanto ao âmbito da estruturação da imagem quanto à própria ação física do sujeito diante da tela. São borrões e pigmentos que não escondem a sua materialidade, mas preservam uma crueza não disfarçada que, incontestavelmente, remete ao instante irreversível do ato de pintar. São traços de uma atualidade radical porque encarnam e exibem a dinâmica do processo de produção, denunciando sem restrições o contato corporal do pintor com a superfície do quadro. Qualquer que seja a aparência estética da obra, ela não vai poder assimilar completamente

<sup>62</sup> ARCHER, M. *Arte contemporânea*, p. 11-12.

aquilo que, na verdade, não é menos que o vestígio de uma ação real e, para além de toda figura ou imagem alcançada, impõe invariavelmente sua presença material. O ato de pintar ganha forma no quadro, mas essa forma só é legitimada à medida que não absorve inteiramente a matéria, pois já não pode dispensar o seu estado bruto, isto é, aquele estado anterior ao encerramento do próprio ato: a tinta não vai deixar de ser tinta, a pincelada não vai deixar de ser toque e deslizamento do pincel sobre a tela. Se nada disso compete à particularidade psicológica do pintor- ou tudo seria reduzível a mero efeito de *esquemas* mentais-, diz sem dúvida respeito à singularidade de quem univocamente realizou o gesto e à espontaneidade da ação viva que ficou registrada. Aquela mão- com todos os seus calos biográficos, para aludir a Rosenberg- assim como a temporalidade que ela consumiu ao agir são ambas insubstituíveis. O fluxo vital que de algum modo se cristalizou em obra e a subjetividade cuja experiência é impermutável ganham expressão na pintura através de um gesto que não quer ser outra coisa senão a manifestação pictórica de si próprio. Se é lícito imaginar que a forma das obras é imitável e se deixa reproduzir perto da perfeição, seu processo de execução, o tempo em que ele se deu, repleto de idiosincrasias nem sequer apreensíveis, jamais poderia ser restaurado. Uma pincelada que fica na tela e não representa exatamente nada, sendo a inscrição desvelada da ação de pintar, resguarda consigo a natureza espontânea e singular de uma vida que, inexoravelmente e a todo instante, consome a si mesma.

Se o impressionismo, que chegou a nutrir pretensões científicas, dedicando-se a uma captação objetiva da experiência ótica, teve que registrar, para fazer minimamente justiça à atualidade de sua investigação, algo também inerente ao próprio ato de pintar, as tendências expressionistas, já cientes de que sujeito e objeto se determinam reciprocamente, irão conferir muito mais ênfase à importância do gesto. O conceito de expressão por si só sugere que a pintura, a despeito de qualquer objetividade representada ou aludida, se tornará concretização de uma atividade subjetiva. A realidade não é um dado estável e acabado que, como natureza exterior, pode ser apreendida sem a interferência do Eu artístico. O quadro não é resultado de uma transcrição de qualquer tipo, e sim o plano no qual se configura um encontro decisivo entre sujeito e mundo. O ato de pintar ultrapassa agora a fiel reprodução da atualidade das sensações e constitui positivamente uma ação que dá ela mesma forma ao objeto. Porém, cada

pincelada não é tanto construtora, como se representasse o controle hegemônico da subjetividade, quanto liberadora de uma objetividade que não possui existência isolada, isto é, existência anterior ao próprio gesto criador. Daí ser um equívoco redutor considerar a proposta expressionista calcada na simples emanção de conteúdos interiores ou emocionais por parte do artista. Basta olhar com alguma atenção as obras associadas a essa corrente para notar que uma de suas principais características é a extrema valorização da matéria enquanto matéria, ou seja, da objetividade em seu mais bruto estado. Sujeito e objeto estabelecem tal pacto que, à medida que o primeiro ganha expressão, o outro também obtém direito à voz: quem fala através do gesto artístico é a própria materialidade, ao se expressar desobrigada de toda conformidade a quaisquer esquemas de figura ou imagem impostos pela subjetividade. A vulgarmente chamada “deformação” da pintura expressionista é, assim, libertação do objeto em relação aos contornos bem formulados e seguramente administrados pelo sujeito- desatrelando-se da legislação subjetiva, a objetividade tende a cair em si e retornar a uma condição material anterior a toda esquematização. A violência do gesto expressionista, que evidencia a ação corporal do artista, investe generosamente contra si mesma ao iluminar a resistência da matéria e tornar asperamente visível o processo de manipulação. Eis a inegável compatibilidade entre a poética do expressionismo e o impulso moderno à abstração artística. Quanto mais a subjetividade assegura sua expressão, tanto mais a objetividade é pictoricamente emancipada dos grilhões formais que lhe eram infligidos. De certo modo, a obra de arte não deixa aqui de ser um equivalente dialético da espontaneidade artística, na medida em que ambas as instâncias, mutuamente dependentes, colaboram necessariamente para o mesmo fim: a materialidade aparentemente caótica e informe é o que fornece melhor espelho para um fluxo vital subjetivo e irrepresável.

O vigor do gesto pictórico, portanto, não valida unilateralmente a expressão subjetiva em detrimento de uma exterioridade objetiva, mas afirma uma liberdade mais ampla e integral . Se o gesto parece espontâneo, é porque seu aspecto violentamente bruto e irregular se opõe a toda organização que pudesse previamente condicionar o embate travado entre sujeito e objeto. Marca de um confronto que se pretende radicalmente atual e pleno- enfim, originário-, ele inevitavelmente apresenta e conserva a expressividade de uma ação singular que, ao ser reproduzida, já não será revivida. O que faz com que o gesto exprima tão

bem a manifestação subjetiva não é o fato de apontar para esta ou aquela personalidade particular, e sim para a presença de um instante vivo que se fixou e jamais será recuperado. A subjetividade surge como paradigma desse instante, uma vez que é- ou ao menos deveria ser- a instância que recusa o mecanismo de identificação e coisificação a que está submetida toda categoria de objeto. O que o gesto transmite à obra não é uma intenção ou uma vontade subjetiva, mas a diferença inextinguível que perpassa qualquer existência viva, diferença esta que, na “estética” kantiana, promovia a aparição de uma natureza cuja vida transbordava o horizonte de toda a identidade conceitual. Não por acaso Kant avistou no gênio artístico um poder criador similar ao dessa natureza: suas obras confluem na capacidade de dar às coisas uma liberdade que impede que elas sejam tomadas como meros casos de uma regra. Daí a convergência entre o gesto expressionista e o desregramento da forma pictórica. Daí que a presença de uma marca da subjetividade só se faça perceptível onde, dialeticamente, uma materialidade crua é exibida em si mesma.

Ao compor suas *Pinceladas* com dimensões que jamais resultariam de uma ação real, isto é, de um gesto artístico instantaneamente gravado na tela, Lichtenstein demonstra que a suposta espontaneidade expressionista, reflexo de uma subjetividade singular e insubstituível, é uma construção que, como qualquer outra, pode ser planejada e reproduzida. Isso significa que as inflamadas e rebeldes pinceladas do artista não são exatamente a irrupção de uma natureza selvagem e indomável, mas uma incontestável convenção- são signos de uma formação cultural. Basta recordar a antítese tão cultivada pela arte moderna entre natureza e cultura para que comecem a transparecer as conseqüências das *Pinceladas* de Lichtenstein. A partir delas, já não dá pra situar a produção artística num lugar de exceção em relação ao processo social, como se sua linguagem falasse algo oposto e mesmo estranho a uma realidade ordinária e tristemente reificada. Também não será possível associar irrestritamente o ato criador a uma fonte subjetiva que, por sua vez, seria o perfeito e mais feroz antagonista dos degradados valores vigentes. Que a pulsão irrefreável do gesto artístico tenha sido aprisionada numa forma plasticamente controlável e reproduzível significa que a própria noção de subjetividade singular foi absorvida e pode muito bem se tornar um dos produtos mais rentáveis do sistema. Nesse sentido, aquelas telas de Warhol que trazem a imagem de célebres personalidades possuem um notável

parentesco com as *Pinceladas* de Lichtenstein: ambas evidenciam o pacto armado entre glorificação de sujeitos excepcionais e mecanismo de reificação. Ao revelar um padrão inerente às pinceladas expressionistas, o artista pop indica que elas são tão singulares quanto o batom vermelho de Marylin Monroe ou o topete de Elvis Presley. Ao invés de combater a realidade contra a qual acredita se chocar, a enfática expressão subjetiva está de acordo com um dos principais vetores da cadeia de mitificação cultural. A revolta do indivíduo inconformado e avesso a todas as regras que exteriormente lhe são impostas encontrou sua rota de fuga no assento de caras e velozes motocicletas e seu melhor abrigo no estofado de jaquetas de couro fabricadas em série. A figura transgressora do *outsider*, assim como a pulsão natural que lhe corresponde, inconciliável com os costumes de uma apática e resignada existência pequeno-burguesa, é decomposta em artigos variados, oferecida no atacado e cobiçada justamente por aqueles que, afrontados, deveriam indignar-se com ela. Lichtenstein, ao submeter a invulgar pincelada expressionista a um planejado processo de serialização, realiza, de modo também quase proposicional, um empacotamento similar ao sofrido pelas diversas expressões que, aparentemente insólitas, tornam-se, após o primeiro suspiro, instantaneamente rótulos.

Por outro lado, as suas *Pinceladas*, cuidadosamente construídas, assinalam o caráter falacioso de uma oposição inflexível e incondicional entre valores artísticos e lógica cultural, na medida em que se vê desarmada precisamente a pretensa exterioridade de tais valores em relação ao sistema de mundo com que problemáticamente convivem. Se é forçoso que a arte, para garantir sua autonomia e a especificidade de sua experiência, defenda uma mínima distinção entre suas obras e aquilo que não passaria de mercadoria- quer dizer, aquilo que não teria valor em si, mas somente em seu potencial de troca-, a habitual e ferrenha atitude modernista, ao apostar todas as fichas numa negatividade artística aguda e indelével, revela-se, entretanto, excessivamente ilusória e nada estratégica. As *Pinceladas* de Lichtenstein deixam ver que uma das trincheiras consideradas fundamentais à arte moderna, a inigualável expressão subjetiva, foi perversamente assimilada e é agora manipulada pela própria ideologia que ela combate. Logo, o advento da pop art não coincide com o definhamento do impulso das vanguardas em razão de uma lamentável capitulação ou de uma descarada condescendência com a ordem cultural instaurada tanto quanto em virtude da exposição da atitude

negativa modernista como algo insustentável, que reclama, por conseguinte, sua substituição por um posicionamento crítico investido de maior lucidez. Quando Lichtenstein isola minuciosamente uma pincelada e fornece a ela os contornos claros que originariamente- sendo acima de tudo presença bruta, disformidade, estado de desregramento da matéria- jamais poderia ter, ele desvela, na verdade, de maneira bastante arguta, o seu invólucro aurático. O mito da expressão subjetiva excepcional, ao ser bem delineado e se fazer perceptível, torna-se o que no fundo é, ou seja: ao ser pictoricamente *identificado* perde o velho estatuto de diferença inapreensível e, denunciando a raiz comum de singularidade artística e individualismo burguês, assume a enganosa- ou, no mínimo, ambígua- unicidade estandardizada diariamente oferecida às massas. Se o procedimento de Lichtenstein ao definir uma “pincelada” parece simplesmente efetuar a repetição de um mecanismo cultural que destaca e coloca na vitrine seus artigos mais raros e originais, há, no entanto, uma distinção relevante, na medida em que a obra do artista pop suscita, ao mesmo tempo, um desmascaramento. A exibição calculada, explícita e dissecante de um invólucro aurático, que perdura, sem dúvida, graças à autoridade sombria e misteriosa conservada em torno de si, desencadeia, inevitavelmente, assim como a aparência estética que se mostra enquanto tal, um efeito de desaturização. As individualidades eleitas para alimentarem e prolongarem a mistificação das massas, contraditório culto a personalismos estereotipados e produzidos em série, possuem tanto mais poder de encantamento quanto dissimulam sua natureza culturalmente fabricada, ao passo que as *Pinceladas* de Lichtenstein, inversamente, ressaltam o caráter construído e convencionalmente instituído do que poderia ser tomado como expressão de uma espontaneidade natural. Aqui fica de novo patente o compromisso da obra de arte autônoma com um processo de desencantamento. Só é legítimo comparar o conceito de aparência estética com o de aura se esta, desmascarando-se ao dobrar-se sobre si própria, no mesmo lance se desencanta.

É novamente a capacidade de suspensão intrínseca à aparência da obra de arte autônoma o que entra em cena para pôr em xeque a idéia de expressão artística singular ao revelá-la historicamente constituída. Com isso, não apenas o domínio de uma subjetividade espontaneamente pura é abalado, mas também a estreita conexão entre esse domínio e as noções de presença e atualidade, com as quais esteve extremamente envolvida a produção artística moderna. O que a série

de *Pinceladas* de Lichtenstein desmonta é sobretudo a temporalidade associada ao marcante gesto na pintura expressionista. A qualidade imediata de uma pulsão artística imprevisível e ingovernável é o que será desestruturado pelo procedimento de composição do artista pop, cujo tempo empregado é incomparavelmente mais longo e planejado do que o consumido pelo contato do pincel com a superfície da tela. Enquanto, no primeiro caso, cada pincelada incorpora a atualidade da ação que lhe deu origem, como se fosse o registro material de um momento criador único e irreiterável, no segundo fica patente que a “pincelada” obtida é obra de um percurso repleto de mediações. Se o gesto expressionista implicava a tradução pictórica, a concretização plástica, do próprio processo de execução da obra de arte, a façanha de Lichtenstein é realizar paradoxalmente um reprocessamento dessa tradução, de modo que ela se transforma no resultado final de um novo processo. Nota-se aí um dos traços capitais da pop art: submeter a um processo de produção algo que, em tese, estaria já pronto, quer dizer, um ready-made. Pois o sentido da obra de Lichtenstein repousa muito menos na configuração de uma pincelada inédita e gigante do que no ato de fazer aparecer processualmente e ampliada uma ação que seria instantânea. Não há basicamente diferença entre pintar a bandeira norte-americana e pintar uma pincelada- além da tautologia implicada nesta última-, porque ambas as ações não estão genuinamente construindo alguma coisa, mas se apropriando de uma imagem que já se encontra definitivamente pronta. Aliás, se há uma diferença importante, talvez ela esteja no fato de que, ao contrário das bandeiras pintadas por Johns, as “pinceladas expressionistas” manteriam encoberta sua condição de signo publicamente disseminado; o que acrescenta à obra de Lichtenstein um potencial revelador.

Todavia, assim como em *Erased De Kooning*, a paradoxal realização de um processo artístico coaduna-se com a afirmação do estatuto da aparência estética na obra de arte autônoma. Se, de acordo com uma ótica modernista, o componente artístico da obra, apesar de tudo que esta pretendesse representar ou simbolizar, residia na atualidade de sua presença formal, em sua realidade de objeto estético, então as pinceladas expressionistas- e, antes destas, as impressionistas- emergem como um perfeito paradigma dessa visão- o que afinal se confirma com o lugar geralmente destinado ao expressionismo abstrato no topo de uma narrativa da arte moderna. Promovendo especialmente a exaltação da própria materialidade

pictórica, o gesto artístico a que remetem as pinceladas modernistas é o constituinte elementar de uma valorizada presença plástica da obra. No impressionismo, já era possível perceber uma discrepância entre o espesso pigmento na superfície da tela e a cena que seus quadros ainda projetavam. Onde quer que houvesse tal densidade material, e a despeito do que a pintura estivesse representando, a apreciação da obra de arte passava a incluir a inelutável experiência de uma opacidade estética. Nas pinceladas que não chamavam atenção para outra coisa senão para si mesmas já estava em jogo uma concepção de obra moderna que, calcada numa irrevogável presença do objeto artístico, repercutirá potencializada na reivindicação de literalidade do movimento minimalista. Sem dúvida, o modernismo só faria justiça a uma radical atualidade da expressão artística se aqueles gestos que denotavam e concretizavam plasticamente o ato criador deixassem de ser somente um dos componentes da obra e se tornassem o próprio modelo de sua totalidade.

Quando Lichtenstein pinta as suas *Pinceladas*, ele não está, portanto, reproduzindo ou parodiando apenas um estilo artístico entre outros, mas desconstruindo, mediante uma espécie de proposição pictórica, toda uma perspectiva estética moderna na qual convergiam a idéia de atualidade do gesto criativo- ação singular e intransferível- e a ênfase sobre a presença incontornável da obra de arte. Em síntese, o artista pop confere contorno e unidade ao que não seria mais que particularidade sensível, ou seja, conforma em imagem uma diversidade material bruta que deveria estar simplesmente aí. Protótipos dos caminhos que conduzem à abstração e ao sublime, as disformes pinceladas expressionistas ganham, paradoxalmente, uma aparência estética. Anteriormente evidências da própria realidade da pintura, as pinceladas que, explicitando a materialidade do meio de expressão, gostariam de destacar sobretudo a si mesmas, transformam-se, na obra de Lichtenstein, em inegável aparência de pinceladas, ao serem desvinculadas da vitalidade gestual que lhes dava origem. Como mera imagem construída, entretanto, as *Pinceladas* já não podem sustentar uma pura presença, já não se esgotam em sua realidade plástica, pois se distinguem, nitidamente, de qualquer pincelada real. E se desponta inevitavelmente daí uma ausência, a ausência que concerne a tudo aquilo que é só aparência, ela não é também o substituto de uma pincelada exterior à obra e, em algum outro plano, verdadeiramente existente. As *Pinceladas* de Lichtenstein não desempenham o

papel tradicional da imagem, isto é, a alusão a um objeto hipoteticamente efetivo, na medida em que são elas próprias compostas por nada menos do que pinceladas, as quais, então, ainda ostentam sua presença em obra.

Mais uma vez, como também se via em *Erased De Koonig*, adquire relevo uma estrutura da aparência estética caracterizada pela ausência que se sustenta enquanto tal. Os processos empregados por Rauschenberg e Lichtenstein, embora aparentemente dessemelhantes, são correspondentes, uma vez que ambos executam um trabalho que, no final das contas, se mostrará negativo. Se o primeiro consome tempo artístico apagando um desenho, subtraindo os traços do que continha flagrante aparência de arte, cada nova pincelada com a qual Lichtenstein constrói sua obra, sendo invariavelmente um acréscimo às precedentes, está fadada, porém, a produzir uma unidade que irá negar seu próprio estatuto de pincelada real. Em *Erased De Kooning*, a aparência estética era somente aparência porque consistia no rastro de algo que, não sendo também nada mais que aparência artística- o desenho de De Kooning-, jamais poderia ser de fato atualizado e tornar-se presença- daí que a obra subsistisse ao desvelar uma cisão intrínseca à dimensão da aparência. Analogamente, da aparência das *Pinceladas* também não haveria o que atualizar, porque, de modo talvez mais intrigante, já se encontra atualizado como a condição de possibilidade de seu próprio processo de composição. Denotando uma ausência- em comparação com o registro plástico de uma pincelada real-, a obra tem, contudo, sua realidade em si mesma, a realidade de cada pincelada que a efetuou. Nem presença efetiva, nem ausência que pudesse ser enfim remediada, a especificidade da aparência estética é aqui novamente suportada. Aliás, as *Pinceladas* de Lichtenstein não possuem tanto os atributos da imagem quanto a natureza do signo, porque ostentam, como pinturas que inequivocamente elas são, uma materialidade incontestável, ao passo que o puramente imagético, pertencendo ao campo do que é abstrato ou virtual, não coincide com nenhuma de suas concretizações materiais. Legitimando o que não passa de aparência estética, as *Pinceladas* apresentam uma cisão interna, contêm uma diferença imanente que as torna ao mesmo tempo mais e menos que pinceladas: são algo menos porque fatalmente enunciam a ausência da marca provocada quase instantaneamente pela ação de pintar, são algo mais porque necessitam suprir de alguma maneira o vazio deixado pelo que já não se faz presente. Até mesmo de um ponto de vista simploriamente quantitativo, tal

situação se confirma, visto que nenhuma das *Pinceladas* de Lichtenstein chega a ser uma pincelada de fato e, não obstante, todas elas resultam da corporificação de numerosas pinceladas.

A afinidade da obra de Lichtenstein com a estrutura do signo não decorre, porém, tanto de uma negação daquela presença plástica em tese proveniente de um gesto artístico vital e espontâneo quanto de uma estratégia que permite ver o que essa presença no fundo é. Pois as expressivas pinceladas modernistas, conquanto trouxessem em si o registro radical da atualidade do processo criativo- como a cicatriz produzida pelo pintor em seu confronto com a superfície da tela-, seriam tão somente marcas, quer dizer, rastros de uma experiência originária. Ao confiar claramente às suas *Pinceladas* a estatuto do signo, Lichtenstein se limita a iluminar o que toda pincelada sempre foi, a saber, traço provocado por um instrumento, vestígio de alguma coisa que não mais está plenamente ali. Por mais que remetam a uma experiência intensamente atual e instantânea, a um fluxo vital singular e único, os sinais deixados pela ação artística, ao se instaurarem no quadro, serão inevitavelmente indícios. O elemento que melhor poderia traduzir uma realidade plástica da obra de arte, uma imanência estética do objeto artístico exclusivamente amparado em sua própria presença, confessa-se, pois, atravessado por uma falta inextirpável, porque ela é inerente a seu próprio caráter de marca, traço pictórico. Se nem sequer as pinceladas que ressaltavam a materialidade do pigmento, exibindo a tinta como tinta e tornando opaca a superfície da tela, conseguem instituir integralmente algo como uma presença estética, destino comum está então reservado à totalidade da obra. O que as *Pinceladas* de Lichtenstein promovem, ao se apropriarem de um sinal pictórico elementar, é a demonstração quase proposicional de que as obras de arte, arbitrariamente produzidas, não se ajustam à noção de presença viva e auto-suficiente: o que nelas estaria mais próximo de uma expressão espontânea e natural pertence, na verdade, à dimensão do signo- eis que o gesto mais vivo, ao inscrever-se na obra, já se tornou escritura. Por outro lado, elas demonstram um pouco mais, porque não apenas salientam o descompasso entre produção artística e vida imediata, mas sugerem também um princípio de construção impregnando tudo aquilo que seria considerado puramente vivo. As *Pinceladas* indicam que a própria idéia de natureza expressiva ou pulsão vital não escapa a uma formulação cultural,

indicam que não há esfera de vida que não esteja, desde sua origem, contaminada pelo que é histórico.

Dessa similaridade entre aparência estética e signo, sobressai a estreita conexão da obra de arte com a morte, pois as *Pinceladas* de Lichtenstein não apresentam outra coisa senão uma mortificação do que supostamente seria o coração de toda vitalidade artística, a presença plasticamente viva do gesto criador e singular. Cada *Pincelada* que compõe a série, ao ser exibida isolada e ampliada, parece um corpo friamente analisado sob a luz de um microscópio, ou um animal que foi retirado de seu contexto vital e, empalhado, jaz agora imóvel numa vitrine. A morte prevalece como consequência do processo artístico de transformação do natural em histórico, da vida imediata em signo instituído, da presença enfática em aparência sempre lacunosa, um processo que, aliás, não faz mais que expor abertamente o rastro como rastro. Reconhecendo e explicitando a impossibilidade de corresponder à expressão do vivo e à identidade do que é integralmente presente, a obra de arte assume a morte como um fator intrínseco. Sendo somente aparência, ela carrega uma ausência inextinguível, uma insuficiência que jamais poderá fazer justiça ao pleno sopro da vida.