

3

Autocrítica modernista: a “condição-arte” em questão

Procurou-se pensar, no capítulo anterior, o sentido crítico da experiência estética próprio à consciência histórica moderna. Verificou-se de que modo a arte se relaciona com um tempo que, submetido a um inédito processo de racionalização, está voltado constantemente contra si mesmo. A concordância com a experiência temporal moderna, a permanente abertura ao futuro que caracteriza a lógica do progresso, é visível junto à manifestação artística exemplar de tal período: as sucessivas vanguardas modernistas configuram um movimento de contínua renovação do horizonte estético tal qual a modernidade está fadada a reafirmar progressivamente seu próprio horizonte. A contradição imanente à necessidade de uma época em assegurar-se a partir da negação de si mesma- uma condição que Baudelaire denominou “eterno desespero”- repercute no âmbito estético também de forma contraditória: a arte divide-se entre o impulso de uma autodefinição radical de seus meios e a dissolução de suas fronteiras em relação à vida. Por um lado, ela se compreende como esfera racional de conhecimento, com uma lógica de especialização similar ao campo da ciência; por outro, seu projeto de recompor uma totalidade de sentido por meio do efeito estético acaba por associá-la ao mito ou à religião. É possível dizer que, remontando a uma unidade passada reconhecidamente “pré-moderna” e ao mesmo tempo lançada ao futuro de um modo autenticamente moderno, a esfera artística, ainda que envolvida em um processo crítico, não toma consciência de sua situação e compactua, a cada nova investida, com a lógica subjacente ao sistema que pretende dissolver.

Todavia, ambos os pontos de vista- aquele no qual a arte aparece sujeita a uma contínua autodefinição, e o outro em que ela se mostra inclinada a extinguir-se enquanto fazer autônomo- revelam, ao mesmo tempo, certa inconsistência crítica. O primeiro passa ao largo da problemática mais ampla envolvida nos processos de negação e afirmação, marca das vanguardas modernistas; o seguinte utiliza o potencial crítico próprio a uma área racional de conhecimento para superá-la em nome de uma unificação que remete por vezes a um estado pré-moderno- e, portanto, pré-crítico. De uma forma ou de outra, a arte está fadada a um mecanismo de auto-superação que renova, a cada novo passo, o problema em

que está inserida, seja por encobri-lo, seja por tentar dele escapar. Um caráter autocrítico da produção artística, como queria Greenberg, dependeria de um grau de autoconsciência mediante o qual o próprio impulso de renovação, ou de superação, fosse posto em xeque. A perspectiva adotada pelo crítico norte-americano tende a desconsiderar a ambiguidade que caracteriza o impulso da arte moderna em direção ao futuro, de acordo com a qual a purificação da linguagem artística compactua com a expectativa de uma abertura, ou mesmo fusão, com a linguagem do mundo. Vislumbrar o desenvolvimento da arte moderna apenas como um progressivo entrincheiramento implica deixar de lado a força que se opõe a esse movimento e que, paradoxalmente, também o alimenta.

Daí que a própria contradição em que está envolvida a arte moderna termina por ser ela mesma levada a um plano crítico pela produção artística, de maneira que tanto seu ímpeto de renovação e autodeterminação, quanto seu potencial utópico direcionado ao mundo da vida são colocados em questão. Com o dadaísmo, tal desdobramento crítico se anuncia explicitamente, através de um movimento que não somente investe contra o horizonte estético precedente, mas que visa desarticular a própria “condição-arte” enquanto tal. A arte que vai se estabelecer a partir de um suposto questionamento de si mesma pretende suspender a lógica de negação e afirmação característica do movimento do progresso, lógica corroborada, ainda que involuntariamente, pelas vanguardas modernas. A sua atualidade não reflete a ruptura de um futuro recém surgido em relação a um passado próximo; antes, instaura o presente já com uma contradição imanente, o qual, por revelar duvidosa sua própria instituição, também não deve incitar uma superação. Certamente, a experiência de temporalidade aí contida não é equivalente à que se manifesta junto à consciência histórica moderna; entretanto, ela não representa uma fuga dessa consciência, senão o desdobramento de seu impulso crítico. O componente crítico do progresso é cristalizado na emergência da obra de arte enquanto autocrítica de sua própria presença, dando origem a um tipo de produção cuja essência problemática compromete, em contrapartida, o seu consumo. Sem dúvida, esse aspecto da experiência estética, tem a ver com a consciência de que a realização, ou estabilização, da lógica do progresso coincide com a estruturação completa de uma cultura consumista mantida pela contínua renovação de mercadorias. A tentativa de esquivar-se de tal lógica do consumo- que é tanto a do mercado quanto a do progresso- significa a pretensão de não

abandonar o teor crítico propriamente moderno através do qual a produção artística preservava a sua autonomia em relação às demais. É inegável a ocorrência de uma modificação naquele horizonte com que se compreendera a modernidade, pois o caos causado pela separação entre as esferas de conhecimento é suprimido por uma cultura que, conforme escreveram Adorno e Horkheimer, “confere a tudo um ar de semelhança”¹; e, por outro lado, a ordem imposta pelo progresso atinge um grau em que se torna evidente que a sua abertura em direção ao futuro garante, acima de tudo, a manutenção de um espetáculo que, como dizia Guy Debord, “não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo”².

Diante de tais circunstâncias, onde o antigo problema de uma fragmentação cultural é deslocado para o de uma intensa uniformização, e onde o mecanismo de renovação próprio ao movimento do progresso indica obter sua expressão acabada na lógica do consumo de mercadorias, tornam-se inevitavelmente questionáveis tanto o investimento artístico inspirado por uma superação do que lhe foi precedente, quanto os projetos estéticos que têm por base um ideal de unificação. Conseqüentemente, o potencial crítico da dimensão estética deve agora enfrentar o fato de que a constante reformulação da forma artística, em vez de contribuir univocamente para a sua autonomia, acaba por obscurecer os limites em relação à forma-mercadoria, além de ter de reconhecer que o estado de cisão frente ao qual a força integradora da arte obtinha o seu lugar passa ao segundo plano. Vem à luz a suspeita de que o impulso de renovação, assim como o de unificação, não propiciam, respectivamente, nem uma independência da esfera artística, nem uma oposição aos danos causados pelo processo de racionalização: através do contínuo reprocessamento de linguagem, cada obra de arte não representaria um degrau rumo ao fim que é a emancipação, mas um meio para a conservação de um sistema geral calcado na permanente substituição de seus produtos; mediante a remissão a uma unidade anterior ao caráter crítico do esclarecimento, o âmbito estético não se depararia com um estado de consciência muito diferente daquele que permite a mistificação das massas. Assim, por meio de um sentido autocrítico, a arte vai procurar desvencilhar-se da positividade que permitiria a sua adequação à lógica do consumo e promover um efeito estético que se contraponha à força de

¹ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M., *Dialética do Esclarecimento*, p. 113.

² DEBORD, G., *A Sociedade do Espetáculo*, p. 17.

uniformização peculiar à cultura capitalista. Percebe-se, com isso, que aqueles dois impulsos associados às vanguardas modernas- renovação e unificação- surgem de certo modo invertidos com uma radicalização do potencial crítico da manifestação artística: a obra agora esquivava-se de um horizonte de progresso e opõe-se a uma perspectiva de unificação. Certamente, isso reflete modificações ocorridas no plano cultural e na consciência histórica da modernidade.

Este capítulo pretende tratar da transformação no sentido crítico da experiência estética, observando a sua relação com a passagem de um tempo moderno a um outro contemporâneo. O investimento artístico que se vai analisar demonstra não mais corresponder àqueles dois impulsos marcantes no desenvolvimento da arte moderna, desvinculando-se tanto da lógica temporal de auto-superação quanto de uma visão da dimensão estética como poder unificador. Isso significa que a arte já não reflete aquela precipitação em direção ao futuro, própria a uma época em busca de autocertificação, e que tampouco se identifica com uma totalidade avessa às cisões da modernidade. Embora tal modificação nos caminhos da criação artística e do pensamento estético esteja ligada a uma transfiguração mais ampla do horizonte cultural moderno, essa ligação receberá sua abordagem apenas no final do capítulo, e a idéia de contemporaneidade será tratada e apresentada, em primeiro lugar, a partir do desdobramento crítico detectado no domínio estético. Nesse sentido, a contemporaneidade está sendo pensada do ponto de vista de uma radicalização- que leva a um redimensionamento- do impulso crítico imanente aos novos tempos. Por contemporâneo não se quer entender a modernidade mais recente, e sim uma concepção de atualidade em que o problema moderno de um presente sempre adiado é trazido à consciência. Ocorre, então, uma experiência da temporalidade distinta daquela em que a constante expectativa voltada ao futuro tornava o atual uma linha tênue e algo extremamente provisório. A “contemporaneização”, se comparada à modernização, implica a afirmação do presente mediante o seu alargamento, e não através de uma superação que em geral significa também um estreitamento. Com a contemporaneidade ganha relevância, sobre uma relação vertical entre passado e futuro, a relação horizontal em que diversos elementos, chamados ao mesmo plano, ampliam a região do atual- a lógica da substituição concede lugar à da convivência.

A colagem é o procedimento artístico em que se localiza essa reconfiguração do olhar crítico e da compreensão da temporalidade, consistindo, por isso, no primeiro ponto a ser trabalhado neste capítulo. A seguir, passa-se ao caso do *ready-made*, considerando-o como um procedimento de colagem em que o referido caráter autocrítico da experiência estética evidencia seus contornos. Tais práticas não se encaixam nos paradigmas que, de acordo com o que se viu no capítulo anterior, orientaram fortemente a produção artística moderna. Elas representam, antes de tudo, o desdobramento, ou a radicalização, do impulso crítico moderno, assim como de sua relação com a temporalidade. Logo se vê que a mencionada transição de um sentido crítico, tipicamente moderno, a um outro autocrítico, associado ao contemporâneo, não está sendo estabelecida de modo linear. Antes, esse momento está situado no cerne da problemática moderna de uma arte tornada autônoma; com ele, tanto parecem ser afastadas quanto acentuadas as contradições apontadas no capítulo anterior. Isso faz com que sua posição no interior do presente trabalho também não seja facilmente estabelecida: nela vai ser avistada ao mesmo tempo uma distinção em relação ao sentido crítico moderno e uma continuação deste último, de tal forma que o seu nexos com a experiência estética contemporânea e, conseqüentemente, com sua natureza crítica não deixa de ser ambíguo. Talvez se trate, mais precisamente, da posição ocupada pelo *ready-made* nesta discussão, pois ele não só repercute uma visão artístico-crítica reformulada, diante da visão moderna, mas também abre caminho para um novo confronto entre fronteiras, além daquele entre arte e mundo debatido no capítulo anterior: o confronto que se dá entre forma e idéia. Este não está, por outro lado, apartado do anterior, adentrando, ao contrário, a sua lógica, entrelaçando-se com ela. É possível ver a arte moderna como aquela que leva a extremos, simultaneamente, a cisão entre linguagem artística e mundo e a cisão entre forma e idéia. É plausível considerar que ela lança dois problemas à contemporaneidade, na medida em que esgota as perspectivas de duas vias extremas: o problema da comunicação e o problema da aparência. Não é nada fácil estabelecer até que ponto eles se encontram fundidos um com o outro, até que ponto, por exemplo, a pesquisa formal e a chamada arte conceitual não compartilham, apesar de tudo, um mesmo caminho em que a esfera artística se

dedica especificamente a questões internas. Se isso por vezes chega a ser um fato, para debilitá-lo basta citar o *Seminário Seis*, de Greenberg³, em que o crítico defende a vertente formalista justamente por seu potencial comunicativo, em contraponto a toda arte que despreza convenções, que tem raízes em Duchamp. Menos árduo, contudo, é notar que, quaisquer que tenham sido os encontros ou desencontros, a arte moderna deixa à contemporaneidade muito mais que a tarefa de dar prosseguimento a uma autodefinição dos meios artísticos, ou de retornar a algum estágio pré-crítico de confusão entre produção estética e realidade, ou de desmaterializar mais uma vez o objeto artístico, ou de se fechar no mundo do signo plástico; ela deixa, principalmente, tendo esgotado tais vias, a tarefa de realizar uma mediação entre as fronteiras de arte e mundo, e de forma e idéia; o que significa enfrentar os problema da comunicação e da aparência.

O olhar crítico produtor do *ready-made*, como se verá, é também o necessário ao enfrentamento desse desafio; contudo, ele é ainda aquele capaz de levar à cisão entre forma e idéia. Daí a sua condição ambígua na argumentação geral do trabalho. Se isso tem a desvantagem de parecer contraditório-constituindo ao mesmo tempo um desembarace e um aprofundamento da problemática estritamente moderna-, ao menos põe em relevo o quanto o contemporâneo é indissociável do sentido crítico da modernidade. Este capítulo se dedica a cuidar dessa duplicidade relativa à emergência de tal olhar artístico-crítico contemporâneo, ressaltando, a seguir, a sua correspondência com um horizonte cultural onde os reconhecidos contornos de uma época moderna sugerem dar vez a outros traços.

³ “Formalizar a arte significa tornar a experiência comunicável: objetivando-a, tornando-a pública, ao invés de mantê-la privada ou solipsista, como acontece em grande parte com a experiência estética. Para ser comunicada, a experiência estética precisa ser submetida a convenções- ou ‘formas’, caso se prefira-, exatamente como uma linguagem, para poder ser entendida por mais de uma pessoa.”. GREENBERG, C., *Seminário Seis*. In: COTRIM, C; FERREIRA, G., *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, p. 131. – Esta visão de Greenberg não deixa de ser curiosa diante de sua própria argumentação acerca da autodefinição das disciplinas artísticas, a qual levaria, consequentemente, a um distanciamento entre a linguagem comum e a que se expressa particularmente na arte.

3.1 Colagem, paradigma da contemporaneidade

No primeiro capítulo de *After the End of Art*, estabelecendo diferenças entre moderno, pós-moderno e contemporâneo, Arthur Danto escreve:

O paradigma do contemporâneo é aquele da colagem conforme definida por Max Ernst, com uma diferença. Ernst disse que a colagem é “o encontro de duas distantes realidades num plano estranho a ambas”. A diferença é que não há mais um plano estranho a distintas realidades artísticas, nem existem mais aquelas realidades distantes uma da outra. Isto se dá porque a percepção básica do espírito contemporâneo foi formada sobre o princípio de um museu em que toda a arte tem um lugar legítimo, onde não há um critério a priori acerca de como a arte deve ser, e onde não há uma narrativa dentro da qual os conteúdos do museu devem se encaixar.⁴

Sabe-se que as primeiras colagens foram realizadas por Braque e Picasso, no início da segunda década do século XX, e podem ser encaradas segundo a função que exerceram junto à pesquisa formal do movimento cubista⁵. Sob o prisma de uma autodefinição da linguagem pictórica, a colagem aparece como o componente que afirma, literalmente, o caráter bidimensional da pintura. “A pintura não era mais um lugar de projeção fictícia ou de descrição, e o quadro tornou-se indissolúvelmente um com o pigmento, a textura e a superfície da tela, que o constituíam como um objeto”⁶. Os materiais aplicados à superfície da tela evidenciavam que era neste plano que estavam em jogo as relações pictóricas, e não em alguma realidade outra que a arte se disporia a representar através de seus elementos. Sendo assim, a colagem, contribuindo para a determinação de uma lógica interna da pintura, permite ser vista como um momento essencial no interior de um processo evolutivo. “A colagem desempenhou um papel essencial

⁴ “The paradigm of the contemporary is that of the collage as defined by Max Ernst, with one difference. Ernst said that collage is ‘the meeting of two distant realities on a plane foreign to them both’. The difference is that there is no longer a plane foreign to distinct artistic realities, nor are those realities all that distant from one another. That is because the basic perception of the contemporary spirit was formed on the principle of a museum in which all art has a rightful place, where there is no a priori criterion as to what that art must look like, and where there is no narrative into which the museum’s content must all fit.” DANTO, A. C., *After the End of Art*, p. 5.

⁵ Embora o texto de Danto inevitavelmente remeta, ao citar Max Ernst, à colagem surrealista, a qual, por sua vez, possui particularidades em relação à colagem cubista, o que está em questão no presente capítulo é o procedimento que propicia a articulação de elementos num plano originariamente estranho a ambos. Trata-se do que seria o próprio princípio da prática da colagem, algo que transcende, portanto, as suas particularidades.

⁶ “Painting was no longer a matter of fictive projection or description, and picture became indissolubly one with the pigment, the texture, and the flat surface that constituted it as object”. GREENBERG, C., *Review of Exhibition Collage*, In: *The Collected Essays and Criticism*, v. 2, p. 260.

na evolução do cubismo, e o cubismo teve, é claro, um papel essencial na evolução da pintura e da escultura modernas”⁷. Não se pretende negar esta perspectiva, apenas assinalar a presença de uma outra em que o procedimento da colagem surge como uma prática artística relacionada, por exemplo às construções-colagens de Picasso- de acordo com o próprio Greenberg, “a mais radical e ‘revolucionária’ de todas as inovações do século XX na arte”⁸. Evidentemente, não é o papel que a colagem exerceu junto a um dito progresso da pintura moderna que está em jogo neste estudo; tampouco é o caso de se propor um amplo estudo acerca dessa técnica, o que poderia, sem dúvida, constituir o tema de um trabalho inteiro. Trata-se, no entanto, de abordar a prática da colagem concentrando-se naquilo que ela representa junto a um desdobramento do sentido crítico da experiência estética, fio condutor do presente trabalho. Isso significa que serão enfatizados muito mais os sinais que salientam uma distinção em relação ao horizonte modernista do que aqueles que intensificam sua presença.

Não são poucos os aspectos que possibilitam pensar a prática da colagem como a inauguração de um tipo de olhar e de motivação que se diferenciam radicalmente do impulso artístico moderno tal qual delineado no capítulo anterior. Pode-se começar ressaltando, por exemplo, o fato de que a colagem rompe com a idéia de uma obra de arte associada à originalidade. A criação artística que se apropria de elementos provenientes de uma realidade exterior não é certamente aquela que vislumbra em seu produto algo integralmente original. Foi observado o quanto a concepção de originalidade adequava-se a uma arte compreendida não só como reflexo de um processo de “purificação”, mas também como expressão oriunda de uma região à qual somente o artista possuía acesso. Noções de pureza, universalidade, essência, espiritualidade, e até mesmo a noção de abstração, são, em sentido rigoroso, incompatíveis com o procedimento da colagem. A obra de arte jamais se deixa ver inteiramente como manifestação de uma linguagem específica, visto que seus componentes explicitamente tomados de um mundo circundante não podem evitar trazer fragmentos de sua lógica. A colagem proporciona, antes de tudo, uma mistura do mundo circundante com o da obra, tornando-se um obstáculo para que se veja nesta última uma realidade auto-

⁷ Id., *A Revolução da Colagem*. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G (Org.), *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, p. 95.

⁸ Ibid., p. 136.

suficiente. Da perspectiva de um saber que se quer mais e mais purificado de elementos externos a seu próprio meio, a produção artística que se efetua mediante a colagem parece, inevitavelmente, um tanto impura.

Basta lembrar o que foi exposto acerca dos ideais estéticos de Mondrian ou de Malevich para ficar clara a sua incompatibilidade com a idéia de colagem. Pois a esta encontram-se inelutavelmente atadas tanto a particularidade quanto a aparência concernentes aos materiais apropriados. Os elementos retirados do mundo e inseridos no campo da obra tornam impossível concebê-la como uma ordem formal universal e essencial, pois eles são inseparáveis da aparência e da individualidade provenientes de uma cotidiano que contrasta profundamente com o projeto de uma ordenação ideal. Vale recordar que a abstração significava, para os dois pintores, a despedida de uma expressão que não se limitasse ao essencial, ao universal, ou ao puro, quer dizer, a despedida de toda a arte anterior que se propusera a representar as formas individuais ou aparentes de uma natureza exterior. Ora, a colagem, mais que representar essas formas, vai levar os próprios fragmentos de uma tal natureza para dentro da obra, de modo que se torna inviável considerá-la a pura expressão de algum sentimento ou uma ordem essencial subjacente às coisas.

Não são apenas tais ideais de pureza ou originalidade que entram em questão com o procedimento da colagem, mas principalmente, tendo em vista a orientação desta abordagem, a relação do artista com o seu fazer e, em consequência, uma alteração do sentido crítico da experiência estética. Verificou-se que a renovação artística própria às vanguardas modernas era impulsionada tanto por um projeto de emancipação autocrítica quanto pela expectativa de proporcionar o contato com uma totalidade perdida. De uma forma ou de outra, seja por desvelar as regras de uma disciplina, seja por ingressar em terras ainda virgens, a arte se identificava com a formulação de uma linguagem que tinha como uma de suas marcas capitais a da inovação. Ao artista, como o concebera Kandinsky, era reservada a faculdade de antever algo inédito, que só posteriormente adentraria o campo de compreensão dos demais- o sujeito criador assemelhava-se a um visionário. Sua arte possuía, assim, o caráter do novo, consistindo em uma linguagem anteriormente desconhecida, pois o ato criativo desbravava ou expressava o que até então permanecera inacessível. Os elementos das colagens que reconhecidamente pertencem não a um mundo situado além das

fronteiras de uma vivência ordinária, mas a uma faixa de visão comum ao artista e ao público, são inconciliáveis com a perspectiva em que a obra de arte é entendida como o reflexo de uma linguagem totalmente inédita.

O que acaba por ser colocado em suspenso com a colagem é a ligação, bastante proeminente na modernidade, entre criação artística e espontaneidade, em que a obra de arte surgia tal qual o fruto de um gesto singular e não passível de reprodução, sendo suas leis tão desconhecidas como aquelas com que a natureza dá a vida a seus espécimes. O procedimento da colagem está muito mais próximo da idéia de uma construção humana artificial do que de algum processo natural de geração espontânea, na medida em que deixa abertamente visível o fato de que a obra de arte é um arranjo de coisas já criadas, sendo incoerente, portanto, encará-la como algo original que veio à luz. A produção artística ganha, com a colagem, acima de tudo as feições de um jogo cujas regras e componentes são, a princípio, acessíveis não só ao artista, embora de fato sua mestria vá caracterizar-se pelo amplo conhecimento de tais regras e por uma capacidade de jogar que é excepcional. Não é o mergulho em alguma região ainda desconhecida, ou mesmo o encontro com forças espirituais ou naturais, o que irá determinar o trabalho do artista, mas o estabelecimento de relações entre as coisas à mão no próprio mundo que habita. Desse modo, o olhar artístico não reproduz o do visionário, entretido com algo distante, mas se mantém aberto a uma realidade próxima, que o sujeito criador compartilha com os demais.

A concepção extremamente moderna de uma experiência estética calcada na superação do horizonte vigente aparece confrontada pela técnica da colagem. O gesto artístico não é aquele que se projeta em direção ao futuro, ainda que em nome de algo há muito deixado para trás, e sim aquele que traz ao plano de um presente comum, conforme assinalava Ernst, realidades distintas entre si. Nesse caso, a atualidade não é representada pela afirmação de um novo momento cujas dimensões tendem a ser estreitas como a ponta de um triângulo, mas por um alargamento do presente proporcionado pela instituição de relações de convivência num mesmo horizonte. À atitude modernista de precipitar-se ao futuro, contrapõe-se uma outra em que as coisas são trazidas a um presente comum. O impulso moderno de superação cede lugar a um processo de “contemporização”.

Em oposição àquilo que pode ser chamado de uma tendência para o minguante da arte contemporânea- esforço de produzir obras-primas com o mínimo essencial, como, por exemplo, cor e formas- uma tela de de Kooning é tão devassada quanto a Union Square. (...) Suas abstrações e figuras femininas são tão acumulativas quanto montagens com papel de jornal, farrapos e lixo (alguns de Kooning incorporaram tiras de tablóides, recortes de anúncios de revistas, partes de quadros inutilizados).⁹

Em seu ensaio sobre o pintor Willem de Kooning, o crítico americano Harold Rosenberg destaca o nexos existente entre uma mudança na consciência histórica do artista e uma criação calcada nos procedimentos de colagem. Porque a pintura “cessou de existir como um continuum histórico-objetivo que se prolonga em direção ao futuro”¹⁰, o artista pode adotar uma postura diante da qual “como potencialidades, as obras de todas as épocas possuem o mesmo status e tanto a perspectiva como a bidimensionalidade são artificios à disposição”¹¹. Segundo Rosenberg, na medida em que a criação artística não se compreende como parte de um processo evolutivo, ela abre a possibilidade da atualidade até mesmo à arte produzida no passado. Nota-se que tal atitude desvincula-se da primazia modernista concedida a um olhar voltado ao futuro e enfatiza o presente como um campo permanentemente aberto à multiplicação de formas expressivas: isso corresponde ao traço acumulativo, próprio à colagem e à montagem, a que se refere Rosenberg. A linha de argumentação deste trabalho procura ressaltar o fato de que uma modificação na forma de experimentar a temporalidade já está implícita na prática da colagem, não sendo, ao contrário, esta última o resultado de uma nova postura diante do passado, distinta daquela em que ele surgia como algo continuamente superado. Nesse sentido, tal consciência histórica mostra ter origens na própria modernidade, tendo assomado no seio do movimento cubista. O ato de tomar elementos dispersos em uma realidade ao alcance do artista para então reuni-los no mesmo plano contém, em potência, a experiência temporal de que fala Rosenberg e, conseqüentemente, o tipo de relação que ela estabelece com o passado. É à própria colagem que pertence o senso de presentificação, quer dizer, a ênfase sobre o presente como o plano que se abre até mesmo a fragmentos tomados de épocas passadas, em lugar de uma precipitação voltada ao futuro. O sentido de atualidade moderno, em geral unido ao impulso de superação, não é

⁹ ROSENBERG, H., *Willem de Kooning*. Revista GÁVEA, n. 3, p. 79.

¹⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹¹ *Idem.*

negado, mas convertido com o realce sobre o presente como o tempo de referência. O que está subentendido no gesto de colagem é a pressuposição da planaridade como ponto de partida capaz de acolher elementos diversos, e não como meta a ser ainda alcançada. Se não houvesse um plano pressuposto, não se poderia colar nada nele. Isso significa que o fazer artístico já parte desse sentimento implícito de atualidade: o ato da colagem é o ato de trazer até o atual, em vez de ir buscá-lo adiante. Desse modo, aquilo que é considerado uma tendência pós-moderna, isto é, dispor de vários fragmentos da arte do passado para realizar a produção de uma obra- uma tendência que aparenta se opor à aspiração de atualidade concernente à modernidade-, não passa, por outro lado, de um desdobramento do sentido de contemporaneidade (de atualidade, portanto) já delineado com a colagem. Quando o gesto da colagem se estende à própria história da arte, fazendo com que convivam num mesmo plano tempos diversos, surge sem dúvida enfatizada de maneira radical a perspectiva de uma contemporaneização. Porém, se isto for considerado simplesmente um deslocamento da relação modernista presente-futuro para uma outra, pós-modernista, presente-passado, corre-se o risco de se passar ao largo do que está primeiramente em jogo: a persistência de um espírito de atualidade cujas raízes estão na modernidade.

O fato de o atual encontrar-se sustentado na colagem de um outro modo não representa um descolamento da modernidade, mas, ao contrário, faz justiça a seu potencial crítico. A ação crítica constituída com a prática da colagem esquiva-se daquelas positivities inerentes ao modernismo, mediante as quais este poderia sugerir uma ausência de consciência em relação a si mesmo. A figura da atualidade que assoma com a colagem não é a de uma totalidade original, mítica ou natural, resgatada, nem tampouco a da mais nova expressão na história da evolução artística: por sustentar-se criticamente sem se lançar a uma dessas duas alternativas, a colagem indica abrir um horizonte que é tanto distinto quanto fiel ao moderno: o contemporâneo. Portanto, o que caracteriza o contemporâneo é um viés crítico cuja autoconsciência, diferenciando-o do modernismo, chega a permitir uma outra espécie de comunicação com o passado. É a atualidade aberta até mesmo ao passado o que é determinante, e não o retorno a ele. Trata-se de algo que não vai de encontro ao impulso crítico moderno, devendo-se, na verdade, a seu desenvolvimento.

É possível reconhecer uma analogia entre o olhar posto em jogo com o procedimento de colagem e a atitude crítica que é a marca fundamental do pensamento kantiano. Sabe-se que na filosofia de Kant a crítica significava a determinação dos limites de cada faixa de saber em relação às demais. Tal delimitação das condições de possibilidade de conhecimento reflete o projeto de uma demarcação de fronteiras. Com a Terceira Crítica, é apresentada tanto uma nova forma emancipada de experiência quanto a perspectiva de uma comunicação entre as diversas regiões de saber. O juízo estético ocupa a posição curiosa de pertencer simultaneamente a uma faculdade autônoma e de proporcionar o horizonte de uma provável integração entre todas as faculdades. Ele ensaia a instauração de uma unidade entre as esferas, sem, no entanto, dissolver de fato as fronteiras existentes entre elas. O tipo de olhar que emerge do exercício da colagem é semelhante a este quanto a seu teor crítico, uma vez que também se trata de realizar por meio dele a reunião do díspar junto à totalidade da obra. Os elementos levados à convivência dos demais, ou à comunidade de um mesmo plano, mediante à prática da colagem são ao mesmo tempo componentes de uma unidade que é a obra de arte e partes que guardam uma independência entre si. O que ganha evidência no interior do próprio processo da colagem é o exercício de comunicação. A comunicação se mostra viável somente enquanto união que preserva a autonomia de seus participantes. Verificou-se ser este um problema crucial da arte moderna: optar por um isolamento radical ou pela formação de uma totalidade espontânea. Ambos os casos fecham-se à possibilidade de comunicação, seja por fomentar uma alienação intransponível, seja por identificar-se a tal ponto com a unidade que o nexos comunicativo torna-se desnecessário. A colagem exhibe, no próprio corpo da obra, o paradigma crítico da comunicação, ao engendrar uma unidade ao mesmo tempo capaz de assegurar a autonomia de seus componentes. Essa configuração é o que se afirma antes do que qualquer linguagem específica ou unificadora.

O impulso crítico imanente à colagem não é o da superação, mas o da mediação. Está em questão, com ele, a relação das partes entre si e destas com o todo da obra. Trata-se de um olhar que traça fronteiras criando uma ligação entre elas, considerando que uma fronteira é tanto aquilo que separa quanto o que propicia a aproximação. Já se referiu à proveniência crítica desse olhar mediante o qual são estabelecidos os limites e, juntamente com eles, a possibilidade de

comunicação. Sendo assim, a contemporaneidade que se afirma pela convivência de componentes díspares no plano da colagem é reflexo de uma ação criticamente sustentada, cujo traço principal é o de uma mediação entre fronteiras.

3.2 O olhar crítico produtor do ready-made

Foi ressaltada anteriormente- antes mesmo de se adentrar o tema da colagem- a posição ambígua ocupada pelo *ready-made* junto ao desenvolvimento do presente trabalho. O ready-made mais conhecido é, sem dúvida, o urinol denominado *La Fontaine*, enviado por Duchamp à exposição dos Independentes de Nova York, em 1917. O artista francês, inventor do próprio termo ready-made, realizou também outras produções do gênero, dentre as quais estão um secador de garrafas (1914) e uma pá de neve (*In advance of a broken arm*, 1915). O que caracteriza o ready-made é o fato de ele não se tratar de uma obra confeccionada pelo artista, e sim de um objeto retirado do mundo circundante e inserido diretamente no mundo da arte. É evidente o contraste que se estabelece em relação ao ideal modernista de originalidade, ou de uma linguagem artística sempre mais especializada. Na verdade, todos os traços destacados com vistas a marcar a dissonância da prática da colagem em face das linhas mestras de um horizonte estético moderno encontram-se ainda mais acentuados no caso do ready-made. Isso se dá porque ele pode ser entendido como uma radicalização do processo de colagem, onde se repete o movimento próprio a esta, por meio do qual um elemento originariamente não artístico é conduzido ao campo da obra. Entretanto, ao contrário do gesto efetuado pelos pintores cubistas, por exemplo, o gesto produtor do ready-made não visa a combinação dos materiais apropriados, nem a sua integração em um ambiente tal que se constitua uma totalidade estética: a forma do objeto artístico coincide com a do objeto apropriado. É lícito dizer que esse gesto sugere uma radicalização do procedimento de colagem, uma vez que o olhar crítico empregado, mediante o qual o elemento selecionado do mundo se relacionava com o plano da obra, deve ser ampliado de maneira tal que seja capaz de abarcar o universo da arte como um todo, pois a esfera artística se torna o próprio plano onde o objeto será colado. O ready-made não é este objeto em si,

mas o fruto da relação que se dá entre ele e um plano cujos contornos são os que delimitam uma esfera da arte agora colocada em perspectiva por uma visão extremamente crítica. Percebe-se o desdobramento daquele olhar crítico já presente na colagem, através do qual as fronteiras entravam em questão: o ready-made leva esse questionamento às últimas consequências, ao situar-se ele mesmo no limite entre arte e não-arte.

Segundo Duchamp, a “escolha do ready-made é sempre baseada na indiferença visual e, ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto”¹²; ela não reflete uma postura arbitrária, sendo, ao contrário, o resultado de uma atenção cuidadosa à procura de um estado estético que não pode ser sustentado nem negativa nem afirmativamente. O ready-made não é, portanto, um objeto qualquer tomado do mundo, e nem mesmo um elemento cujo aspecto entra em confronto com os padrões predominantes no universo artístico. Seu potencial encontra-se justamente no fato de que ele ocupa uma posição limite: o seu caráter poético não se deixa ser seguramente nem confirmado nem refutado por um juízo de gosto. A interrogação que o ready-made parece lançar apenas sobre si mesmo possui, contudo, dimensões bem mais amplas, e acaba por levar à pergunta acerca do que seja a própria arte. Instaurando-se na fronteira que separa os objetos artísticos dos demais, o ready-made propõe uma experiência em que as fronteiras da arte é que são testadas. O que se inaugura com isso vai muito além de uma nova categoria de produção; o exemplo instituído pelo ready-made é o do olhar crítico que põe a própria “condição-arte” em questão. Por esse motivo é que o termo ready-made está tão associado a um único artista, Duchamp, e fundamentalmente a uma única obra, o urinol enviado à exposição dos independentes: a criação de outras obras do gênero não poderia repetir a sua intervenção sem se tornar a mera reprodução daquele gesto crítico. Uma vez “colado” no universo da arte, o ready-made passa a fazer parte dele, e modifica o próprio plano sobre o qual deve se estabelecer qualquer ação que se queira similar à que o gerou. De certo modo, depois de Duchamp não faz mais sentido produzir ready-mades, ou pelo menos jamais fará tanto sentido quanto o que cerca a obra produzida por esse artista, visto que o contexto histórico essencial à sua manifestação já não se encontra mais presente. Mas o *gesto* vinculado à produção

¹² CABANNE, P., *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, p. 80.

do ready-made, a relação crítica estabelecida entre criação artística e esfera da arte, não apenas faz sentido como chega a apresentar um caráter exemplar. Talvez seja inevitável, assim como se aponta a existência de uma arte pós-cubista, dizer que existe uma arte pós-Duchamp.

Devido justamente a sua natureza autocrítica, que propositadamente torna a obra questionável, o ready-made é muitas vezes encarado como um sinal de renúncia ao rigor modernista. De fato, ele seria a antítese daquele impulso mediante o qual cada disciplina artística procura alcançar uma linguagem específica a seu meio. Se comparado a uma elaborada construção formal, condicionada pelo domínio de uma técnica particular, o ato de selecionar um objeto cotidiano e denominá-lo obra de arte pode muito bem ser considerado uma fuga das dificuldades concernentes a um determinado fazer. Mas o fundamental na produção do ready-made não se deve tanto à suposta facilidade de se escolher um elemento qualquer já pronto no mundo, quanto ao gesto através do qual esse elemento coloca o plano da arte em perspectiva ao chocar-se contra ele. Uma vez que o determinante é esse olhar crítico capaz de estabelecer tal relação, é nele também que se deve procurar por rigor, ou seja, na relação instaurada, e não simplesmente no objeto isolado. Pensar o ready-made como colagem tem quando nada a vantagem de não se deixar perder de vista o nexos crucial entre o objeto apropriado e um determinado pano de fundo, que é também um momento determinado, tornando bastante evidente, além do mais, que a aptidão artística que ele mobiliza situa-se para lá da mera seleção de um elemento mundano qualquer. Só é possível tachar de gratuita a criação do ready-made quando não se compreende a sua lógica; a esta incompreensão, todavia, mostra a história que praticamente toda a arte moderna já esteve sujeita.

Assim como o ready-made não está desvencilhado de uma abertura fornecida pela própria esfera da arte, sem a qual é impossível a sua introdução estratégica, o artista Marcel Duchamp também não se encontra tão deslocado em relação às linhas de força que norteavam a arte moderna. Ele tomou parte do movimento dadaísta, compactuando, portanto, com o seu projeto de uma destituição dos valores artístico-burgueses instaurados; e diante de outras manifestações concernentes ao dadaísmo, que faziam reverberar o lema da anti-arte, o urinol de Duchamp não causaria certamente tanto espanto. Considere-se, por exemplo, o *Merzbau* de Schwitters, formado por objetos recolhidos ao acaso

no decorrer de dez anos. O choque provocado pela inserção do ready-made no universo da arte integrava-se coerentemente à orientação dadaísta: “Dadá não significou um movimento artístico no sentido tradicional: foi uma tempestade que desabou sobre a arte daquela época como uma guerra se abate sobre os povos”¹³. Em tais circunstâncias, o gesto de Duchamp não configura uma ação isolada, surgindo talvez como a fagulha proeminente no interior de um curto-circuito cujas dimensões eram mais extensas.

Mas a “arte nova em meio a uma liberdade nova”¹⁴ em que repercutia a contestação dadaísta de todas as instituições burguesas, incluindo a artística, é algo cujas raízes já haviam sido firmadas. De fato, o dadaísmo constitui um fenômeno inédito do ponto de vista da relação estabelecida entre a arte e a sociedade a que pertence. De acordo com o que se revelou no primeiro capítulo deste estudo, uma relação crítica entre a esfera artística e uma cultura racionalmente estruturada remonta aos primórdios da arte moderna e se desenvolve em vários momentos posteriores. As proporções alcançadas pela “revolução” dadaísta estão sem dúvida ligadas à ocorrência da Primeira Grande Guerra como o evento que confirma de maneira trágica as suspeitas de uma falência social¹⁵. Do ponto de vista estético, o que distingue o dadaísmo, entretanto, é, bem mais do que a mera exacerbação de sua expressão, o direcionamento do potencial crítico para o interior do próprio terreno artístico, fazendo com que desponte reconhecidamente o seu caráter de instituição social. A arte passa a se compreender como parte de um estado de coisas em face do qual ela até então se comportara como instância crítica, e essa visada a obriga, inevitavelmente, a um posicionamento autocrítico. Nesse sentido, o dadaísmo, e com ele Duchamp, propicia um desdobramento daquele impulso por meio do qual a esfera artística ia de encontro a uma condição dilacerada, sendo que lhe vem à consciência o fato de que o primeiro passo a ser dado necessita investir diretamente contra ela mesma enquanto representante dessa condição. A arte reconhece em sua crescente autonomia uma progressiva institucionalização, e no conteúdo supostamente revolucionário das obras depara-se com as feições do bem

¹³ RICHTER, H., *Dadá: arte e antiarte*, p. 3.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1.

¹⁵ Para uma relação entre a postura dadaísta e a explosão da Primeira Guerra, ver ARGAN, G. C., *Arte Moderna*, p. 356.

cultural. É por isso que o dadaísmo se imputa a tarefa de ser mais que uma nova vanguarda artística; ele precisa ser anti-arte: “Visto que existe um conceito de arte, existem objetos artísticos e existem técnicas artísticas, é preciso contestá-los a todos: a verdadeira arte será a antiarte”¹⁶.

Por outro lado, se observada da perspectiva de um reprocessamento da linguagem artística, a liberdade afirmada pelos dadaístas em relação às convenções e padrões que delimitam a instituição-arte não indica uma simples ruptura com o horizonte moderno, sugerindo até mesmo sua continuação. O dadaísmo leva adiante a despedida da tradição característica do modernismo, questionando radicalmente os valores que ainda insistiam em vigorar, a ponto de contestar, paradoxalmente, o próprio valor-arte. A criação do ready-made reflete o instante em que se consuma uma relação entre artista e obra livre de todos os preceitos: o ato da escolha de um objeto comum é simultaneamente o da negação de qualquer regra que determine o caminho do fazer artístico. O ready-made faz justiça à obra original justamente por estar pronto antes mesmo de ser construído. Com ele, o artista se liberta da última condição que se interpunha à produção da obra, isto é, liberta-se da necessidade do processo de fabricação, visto que o ready-made não pode ser entendido como o produto de um tal processo. Duchamp percebe e encarna o papel do “sujeito-artista” moderno, cujo destino é atuar sem diretrizes predeterminadas, e expressa esse destino de maneira precisa com a apresentação de uma obra que não é fruto de nada além do toque ambíguo da subjetividade¹⁷. O fato de se tratar de um objeto comum não o refuta enquanto pura expressão da subjetividade; ao contrário, torna-se claro que o que nele é arte provém justamente da interferência de um sujeito. Isso mostra porque todas as controvérsias que cercam o ready-made de Duchamp acabam por assegurar o seu lugar como uma das produções artísticas mais importantes da arte moderna: ainda que paradoxalmente, esta sempre o esperou. Com ele, ilumina-se o destino daquele processo mediante o qual a criação artística se desvencilhava incessantemente de premissas anteriores a seu próprio ato, ao se revelar que na

¹⁶ Ibid., p. 356.

¹⁷ Em entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp deixa clara a importância que confere ao sujeito-artista em comparação ao objeto artístico: - Cabanne: “A atitude do artista conta mais, para você, do que a obra de arte?” - Duchamp: Sim. O indivíduo como tal, como cabeça, se você quiser, me interessa mais do que o que ele faz, porque notei que a maior parte dos artistas não faz mais do que se repetir.” CABANNE, P., *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, p. 166.

ausência de tais padrões o fundamento de suas regras só pode ser a própria subjetividade. O urinol de Duchamp não se deixa refutar porque, entre outras coisas, constitui o desvelamento dessa verdade. Mas, num sentido hegeliano, não é tanto a subjetividade do artista Duchamp que está em jogo, e sim uma moderna subjetividade histórica, que nele encontra a encarnação de sua liberdade artística.¹⁸

Percebe-se que o ready-made antes de implicar uma ruptura total com os parâmetros modernistas é um desdobramento de seu potencial crítico, por meio do qual se leva a uma situação limite não apenas a idéia de um fazer desprovido de regras exteriores à atualidade de sua expressão, como também a relação crítica entre a esfera artística e o horizonte cultural ao qual está vinculada: com o urinol de Duchamp desmoronam todas as regras capazes de distinguir o que é uma obra de arte; e o investimento crítico que ele encerra, estendendo-se ao interior da própria esfera artística, alcança uma dimensão autocrítica. Entretanto, é visível o quanto esse desdobramento implica, além do mais, um afastamento daqueles paradigmas com que se caracterizou o modernismo. Junto ao ready-made, e ao niilismo dadaísta, sucumbe a positividade fundadora inerente às vanguardas modernas, com que se afirmava o advento de uma nova linguagem e se assegurava um lugar de transcendência para a experiência estética¹⁹. O gesto de Duchamp não repete o movimento de superação modernista, com uma nova tendência sempre destronando a precedente, pois o essencial ao ready-made não é um tal caráter afirmativo, e sim o autoquestionamento da obra de arte.

Segundo Rosalind Krauss, a *Fonte* de Duchamp exige do espectador um tipo de reconhecimento que difere daquele envolvido na apreciação da escultura

¹⁸ Não cabe apenas uma analogia entre a filosofia da história de Hegel e o artista Marcel Duchamp como expressão individual da consumação de um processo universal de libertação da subjetividade artística. O ready-made pode também ser encarado como momento extremado- talvez ironicamente consumado- daquela dissociação romântica entre forma e idéia, tal qual concebida por Hegel em sua *Estética*. Para o filósofo “o romantismo consiste num esforço da arte para se ultrapassar a si própria sem, todavia, transpor os limites próprios da arte” (p. 104). A arte romântica é “superior” à arte clássica na medida em que reconhece a aparência sensível como meio inapropriado à expressão da idéia. “Daí provém, como na arte simbólica, a inapropriação da idéia e da forma, a separação delas, a indiferença de uma para com a outra” (p. 105). Em certo sentido, o gesto de Duchamp reflete uma exacerbação desse “simbolismo romântico”. HEGEL, G. W. F., *Estética*.

¹⁹ “Foi o homem que inventou a arte. Ela não existe sem ele. Todas as invenções do homem não têm valor. (...) Nós a criamos única e exclusivamente para nosso próprio uso: é um pouco uma forma de masturbação.” - CABANNE, P., *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, p. 169-170.

cubista ou construtivista, calcada sobretudo nos aspectos da construção formal. “Isto é, o momento não se assemelha à passagem linear do tempo decorrido entre a visão do objeto e a apreensão de seu significado. Em lugar desse tipo de arco, a forma desse momento tem muito mais o caráter de um círculo- a forma circular de uma perplexidade”²⁰. Essa forma circular que a autora atribui à experiência instigada pelo ready-made é consonante à natureza de uma obra cuja presença está assentada precisamente em um autoquestionamento. O componente positivo da obra de arte de vanguarda, associado à renovação linguística que ela representa, ao futuro que ela descerra, é suprimido com o ready-made, que acaba, assim, contrapondo-se também à lógica do progresso. Erigindo uma condição crítica quanto a si mesma- portanto autocrítica-, o ready-made não assume o lugar de uma expressão que revigora os caminhos da produção artística; antes, lança em questão junto consigo o próprio sentido do fazer arte. A dinâmica da renovação deve ser desestimulada por tal intervenção.

Isto também está ligado ao fato de que, em concordância com as diretrizes dadaístas, o ready-made desarticula aquele posicionamento crítico assumido pela arte perante o ambiente cultural moderno. A esfera artística passa a ser encarada não mais como região na qual são resguardadas as forças que se opõem a uma cultura dilacerada pelo processo de racionalização, mas sim como emblema dessa própria cultura, como uma de suas instituições entre outras. É interessante notar, nesse ponto, que o ready-made constitui o principal expoente de tal reconfiguração crítica- se comparado às demais obras próximas ao dadaísmo- por refletir um gesto que não é tanto o de oposição ou de ruptura quanto o de indiferença. Trata-se de uma ação estratégica que, situando a obra numa fronteira precisa entre arte e não-arte, não se deixa nem descartar como explicitamente anti-estética, nem ser enquadrada posteriormente no rol das novidades incompreendidas, comum ao sistema recusa-exaltação concernente modernismo. Se o ready-made se relacionasse com o universo artístico de modo a contrariar diretamente os seus padrões, ou se passasse simplesmente ao largo de todos os padrões vigentes, ele, respectivamente, ou se arriscaria a representar uma ruptura estética inovadora, ou não encontraria nenhuma espécie de entrada na instituição arte. A visão crítica de Duchamp vai um pouco além do próprio programa

²⁰ KRAUSS, R., *Caminhos da Escultura Moderna*. pp. 96-97.

dadaísta na medida em que percebe que uma atitude abertamente anti-artística é insuficiente para desestruturar um sistema que vive da progressiva contestação de suas próprias regras²¹. A “indiferença” que é fundamental ao ready-made, assim como a recusa por parte do artista em assumir totalmente as orientações de algum movimento, o silêncio de Duchamp, tudo isso configura uma postura estratégica proveniente do reconhecimento de que até mesmo a mais alta negatividade termina sendo transformada em algo positivo ao cair nas malhas da instituição-arte.

Se “A ruptura de Duchamp está em sua própria posição perante a arte- no ato mesmo de pensá-la enquanto sistema integrado ao campo ideológico da sociedade”²², a peculiaridade do ready-made pode, por sua vez, ser detectada no tipo de relação por ele estabelecida entre a arte e a lógica cultural a que inevitavelmente- e agora perceptivelmente- está vinculada. Pois a neutralidade estética que é o paradigma para a produção do ready-made e para a sua apresentação ao universo artístico realiza de maneira radical o impulso crítico dadaísta justamente por não compartilhar uma certa postura crítica que, como visto no capítulo anterior, constituiu uma das principais fontes de sustentação e vivificação da arte modernista. O teor da intervenção provocada pelo ready-made não se deve à adoção de uma perspectiva estética negativa que acabaria por contribuir com o mecanismo de superação próprio à modernidade. O gesto produtor do ready-made, ao contrário, furta-se a esse mecanismo, descerrando um horizonte de compreensão que o excede. Ele não apenas denuncia, como fizeram os dadaístas, a subordinação da arte a um estado de coisas em confronto com o qual ela por vezes encontra a sua razão de ser. No olhar de Duchamp sobre a arte, é possível dizer, não se reflete uma crítica da ideologia, senão o reconhecimento de que essa crítica está também destinada a fazer parte do próprio sistema a que se opõe. O trecho a seguir, do ensaio de Theodor Adorno intitulado *Engagement*, ainda que se referindo ao campo da literatura, talvez dê idéia da posição crítica a que se associa o ready-made:

²¹ A própria idéia de Duchamp como “um artista dadaísta” é problemática, devido à dificuldade em enquadrar a sua produção dentro da proposta de algum movimento artístico específico. Duchamp guardou uma certa distância em relação aos movimentos com os quais dialogou, o que se confirma pela distância finalmente guardada em relação à própria arte.

²² BRITO, R., *Neocroncretismo, vértice e ruptura do movimento concreto brasileiro*, p. 31.

Esse paradoxo, que provoca o protesto dos sutis, apóia-se sem mais na filosofia, na mais simples experiência: a prosa de Kafka, as peças de Beckett, ou o verdadeiramente terrível romance “Der Namenlose” (O Sem Nome) provocam uma reação frente à qual as obras oficialmente engajadas desbancam-se como brinquedos; provocam o medo que o existencialismo apenas persuade. Como desmontagem da aparência, fazem explodir a arte por dentro, que o engagement proclamado submete por fora, e por isso só aparentemente. Sua irrecorribilidade obriga àquela mudança de comportamento que as obras engajadas apenas anseiam.²³

Todavia, a introdução do ready-made na esfera da arte se distingue da renovação estética característica das vanguardas modernistas na medida em que a “explosão” que ela fomenta significa algo mais que um redimensionamento: o que se questiona não são os valores artísticos vigentes, e sim o valor arte enquanto tal. Para Adorno, o isolamento da linguagem artística em relação à linguagem do mundo circundante era expressão da integridade da arte diante de uma existência depauperada, onde a negação estética de sentido constituía a contrapartida a uma realidade capitalista também sem sentido²⁴. Segundo o filósofo de Frankfurt, a “autonomia brutal das obras, que se furta à submissão ao mercado e ao consumo, torna-se involuntariamente um ataque”²⁵. Sob esse prisma, ainda se concebe a esfera artística como campo de resistência e preservação dos potenciais semânticos e das forças vitais excluídos por uma cultura dominante sujeita a um alto grau de reificação. O que parece anunciar o dadaísmo radical de Duchamp é, ao contrário, a consumação de uma visão em que não mais se reserva um tal lugar à arte, sendo ela mesma questionada enquanto segmento dessa cultura. O caráter autocrítico do ready-made, a posição limite em que permanece, é o que verdadeiramente expressa a autonomia brutal de que fala Adorno, uma vez que aí sim encontra-se refutada uma positividade que, ainda assegurada pela afirmação vanguardista, é própria ao impulso de renovação compartilhado tanto pelo ideal

²³ ADORNO, T., *Engagement*, p. 67.

²⁴ “Para Adorno, a ‘negação do sentido objetivamente sujeitante’ representou a síntese do potencial emancipatório da arte moderna. (...) São os momentos de *inautenticidade e violência* na síntese tradicional de sentido que Adorno tem em mente quando ele caracteriza a arte moderna por um lado como uma ‘ação contra a obra de arte como uma constelação de sentido’, e por outro reclama para a arte moderna um princípio de individuação e uma ‘crescente elaboração em detalhe’. WELLMER, A., *Persistence of Modernity*, p. 19. – “For Adorno, the ‘negation of objectively binding meaning’ had represented the epitome of the emancipatory potential of modern art. (...) It is the moments of *inauthenticity and violence* in traditional synthesis of meaning that Adorno has in mind when he characterizes modern art on the hand as ‘an action against the work of art as a constellation of meaning’, and on the other hand claims for modern art a principle of individuation and ‘increasing elaboration-in-detail’.”

²⁵ ADORNO, T., *Engagement*, p. 67.

do progresso quanto pela lógica do consumo. Justamente por colocar em suspenso os contornos do objeto artístico em relação aos demais, o ready-made representa um obstáculo à adequação da obra a uma forma-mercadoria definida, pronta para ser manipulada. Esse procedimento deveria resistir à submissão ao mercado, visto que torna problemático o próprio valor-arte, ou, o mesmo, a arte como valor. Aquela integridade ou resistência que Adorno via cumprir-se no fechamento da linguagem artística é realizada por Duchamp através de uma abertura radical da obra, que leva o objeto estético a confundir-se com o mundano. Paradoxalmente, a negação de sentido por parte da obra com o seu encerramento em si mesma, apesar de pretender uma frente de combate contra as forças de reificação, acaba por consolidar o seu caráter objectual: com isso, o valor estético não escapa de se tornar valor de troca, mas, enigmático, favorece a sua própria especulação como bem extraordinário. Com o ready-made de Duchamp, o valor de troca é desconcertado devido precisamente à extrema aproximação entre valor estético e valor de uso.

Importante nesse momento é notar que a produção do ready-made lança luz sobre uma trama distinta daquela em que uma modernidade precipitada ao futuro buscava a unificação de suas fragmentações. A obra de Duchamp pode ser associada a parâmetros situados além do modernismo porque se desvencilha tanto da expectativa de uma “restauração” estética quanto do impulso que conduzia a arte a um entrincheiramento em sua própria linguagem. Fiel ao potencial desvelador da obra de arte, o ready-made deixa ver uma realidade análoga àquela exposta mais tarde pelo próprio Adorno em *A Indústria Cultural*, onde o problema de um estado de fragmentação, de que cedo falava Schiller, dá lugar ao de uma intensa uniformização cultural, e onde se desmascara o fim último do movimento do progresso como sendo o da conservação de um “presente perpétuo”. A relação da arte consigo mesma e desta com o mundo a que pertence, estabelecida pelo ready-made, extrapola a dupla perspectiva crítica vista no capítulo anterior por inaugurar o diálogo com um horizonte em que já não prevalecem os traços fundamentais com que se concebera a época moderna. Trata-se de um acontecimento diante do qual o mecanismo de auto-superação- movido pelo desejo de autodefinição, ou pelo anseio de unificação- se torna insustentável, não porque o ready-made represente uma nova categoria artística que foge a sua lógica expressiva, mas porque a verdade que ele ilumina, ao mostrar a subordinação da

força crítica da arte ao próprio sistema que pretende se opor, exige um reposicionamento do fazer artístico sem o qual a sua suposta autonomia, assim como a possibilidade de sua intervenção no real revelam-se inviáveis. A transfiguração do sentido crítico da experiência estética, propiciada pelo advento do ready-made, é indissociável do despontar de uma configuração distinta daquela que até então se chamara modernidade e com que se articulava o investimento artístico. O ready-made faz assomar essa configuração ao mesmo tempo em que, conseqüentemente, apresenta à arte, mais que o desafio, a obrigação de uma reavaliação quanto a sua postura crítica. Desse modo, se a sua produção sugere por vezes estar vinculada a um único artista e a um momento determinado, o tipo de olhar que a fomenta contém um certo caráter de exemplaridade, constituindo algo como o princípio de uma relação inevitável entre arte e realidade. Antes de lidar com as implicações e os desdobramentos de um tal olhar, é interessante observar, contudo, quais modificações no solo da modernidade ele vem anunciar.

3.3 Transição do moderno

Na opinião dos sociólogos, a perda do apoio que a religião objetiva fornecia, a dissolução dos últimos resíduos pré-capitalistas, a diferenciação técnica e social e a extrema especialização levaram a um caos cultural. Ora, essa opinião encontra a cada dia um novo desmentido. Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto.²⁶

Este trecho, tomado de *A Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, abre o conhecido ensaio intitulado *A Indústria Cultural*. O ponto central desse escrito é o da integração da totalidade da cultura à lógica do sistema econômico dominante. Os autores demonstram como as várias expressões culturais estão submetidas aos padrões da forma-mercadoria, prestando serviço à ideologia capitalista vigente. O próprio termo “indústria cultural” contém em si a idéia de uma fusão entre processo econômico e cultura. Adorno e Horkheimer vão mostrar que, mais do que uma fusão, ocorre, na verdade, o predomínio irrestrito do primeiro sobre a segunda, levando, através de uma “falsa identidade do

²⁶ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M., *Dialética do Esclarecimento*, p. 113.

universal e do particular”, à intensa massificação social: “Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear”²⁷.

Com isso, no entanto, Adorno e Horkheimer sugerem a insuficiência de uma certa compreensão de modernidade em face da configuração da sociedade atual; e a principal mudança, ou a mais evidente, está no fato de que se outrora a modernidade era identificada por uma condição de fragmentação, devido à autonomia das esferas de conhecimento, agora o que se enfrenta é justamente o contrário: um impulso nivelador, uma unificação cujo agente catalisador encontrava-se na figura da indústria cultural. Não é à toa que *A Indústria Cultural* principia com uma remissão ao início do processo de modernização, buscando fazer uma distinção entre a compreensão sociológica que se estabelecera sobre ele e aquela necessária a uma outra fase do desenvolvimento capitalista. A transformação essencial é que uma sociedade burguesa, a do capitalismo liberal do século XIX, cede lugar à sociedade de massas do século XX. Se anteriormente a autoconsciência dos “novos tempos” deparava-se com o problema de uma existência desintegrada face ao contexto de vida tradicional de que se desvinculara, o que vai se perceber é quase a inversão dessa situação num momento posterior da modernidade, quando o que se torna proeminente, em lugar de um estado de fragmentação, é uma unificação generalizada, um estado de homogenização. A formação das sociedades de massas é o limite crucial de um certo estágio da modernidade, porque em seu interior nem o programa do esclarecimento, nem as forças do “contra-esclarecimento” produzem seus ecos.

Ainda que à época em que os filósofos escreviam o referido ensaio não tivesse sido cunhado o termo pós-modernismo, a visão que exibem do horizonte cultural contrasta com aquela a partir da qual fora firmada uma certa idéia de modernidade. Pois o que se delineia é um horizonte que até se deixa pensar como continuação ou consequência do processo de modernização, mas que não se permite enquadrar nos traços que até então caracterizavam a época moderna. Vale lembrar quanto a isso que uma das mais amplas e reconhecidas abordagens acerca do estabelecimento de uma cultura pós-moderna tem como base o conceito de “capitalismo tardio”, termo já presente no ensaio de Adorno e Horkheimer para

²⁷ Ibid. p. 114.

designar o complexo cultural com que então se defrontavam²⁸. De fato, Fredric Jameson, o autor de *Pós-Modernismo, ou, a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, dedica-se, na introdução de seu livro, a mostrar que “como é amplamente empregada hoje, a expressão capitalismo tardio tem implicações bastante diferentes”²⁹. É provável que Perry Anderson não esteja exagerando quando escreve que a abordagem de Jameson “redesenhou todo o mapa pós-moderno de uma tacada- gesto fundador prodigioso que dominou a área a partir de então”³⁰; o que se deve em parte à ampla dimensão de sua abordagem que procura demarcar os sinais da pós-modernidade em várias manifestações nas esferas da cultura, da produção artística, da política e das mentalidades. Todavia, o cerne de sua hipótese, a invasão maciça da lógica do capital sobre o ambiente cultural como um todo, é algo prenunciado com Adorno e Horkheimer no célebre ensaio acerca da indústria cultural.

Assim, na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo³¹.

Certamente, embora esteja lidando com o que pode ser visto como um agravamento do quadro esboçado em *A Indústria Cultural*, o posicionamento de Jameson diante dos efeitos do capitalismo sobre a cultura é aparentemente bem menos rígido que o dos autores de Frankfurt, apesar da origem marxista de ambos. “Só ele havia identificado firmemente o pós-modernismo com um novo estágio do capitalismo, entendido segundo os clássicos termos marxistas. Mas a mera repreensão não era mais frutífera que a adesão. Outro tipo de abordagem se fazia necessária”³². A atitude adotada por Jameson diante da realidade pós-moderna por ele pintada não pode sem dúvida ser comparada ao teor crítico, e mesmo o desprezo, com o qual Adorno e Horkheimer encararam a indústria cultural. Isso seria cometer uma injustiça não só com a maior variabilidade de pontos de vista e

²⁸ “Até onde sei, o uso generalizado da expressão *capitalismo tardio* vem da Escola de Frankfurt; encontra-se em muitos textos de Adorno e Horkheimer...” JAMESON, F., *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 22.

²⁹ Idem.

³⁰ ANDERSON, P., *As Origens da Pós-Modernidade*, p. 66.

³¹ JAMESON, F., *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 14.

³² ANDERSON, P., *As Origens da Pós-Modernidade*, p. 77.

a maior flexibilidade com que lida com o fenômeno- como se tivesse incorporado um certo olhar de Benjamin sobre o processo de massificação social-, mas principalmente com sua estratégia de evitar recair num tom de censura que já se mostrara ineficaz.

Guy Debord, a seu modo, também abordou a modificação no horizonte moderno a partir da idéia de uma fusão entre economia e cultura. *A Sociedade do Espetáculo*, obra de teor explicitamente marxista, pode ser situada- inclusive cronologicamente- num ponto intermediário entre a dos filósofos de Frankfurt e a de Jameson. O livro trata, como esses outros, das transformações culturais provocadas pelo estabelecimento de um novo estágio capitalista, com “o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido”³³. Para Debord, o capitalismo chegou a um grau de expansão em que a própria realidade tornou-se um fetiche. “Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana- isto é, social- como simples aparência”³⁴. A sociedade do espetáculo é aquela em que o sistema do capital instaurou-se em sentido total, onde o que quer que alcance expressão surge como um produto de seu sistema, obedecendo a sua lógica. O poder central da sociedade do espetáculo é o de unificação, e Debord, além de mostrar-se ciente disso, revela a origem de suas forças: “O espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa. A técnica espetacular não dissipou as nuvens religiosas em que os homens haviam colocado suas potencialidades, desligadas deles: ele apenas as ligou a uma base terrestre”³⁵. O acabamento da modernidade tem a face de um retorno a um estágio pré-moderno. O movimento dos novos tempos, o qual progredia consumindo a si mesmo, é encarnado pela lógica de consumo que mantém coesa a estrutura espetacular: “o que o espetáculo oferece como perpétuo é fundado na mudança”³⁶. Sendo o espetáculo um estágio de dominação integral exercido pela forma-mercadoria, a sua evolução coincide com a sua própria manutenção. Isso quer dizer que a sociedade espetacular, segundo a visão de Debord, está privada daquele horizonte de expectativas concernente à consciência histórica moderna. O autor fala na instituição de um tempo *pseudo-cíclico*, um

³³ DEBORD, G., *A Sociedade do Espetáculo*, p. 28.

³⁴ *Ibid.*, p. 16.

³⁵ *Ibid.*, p. 19.

³⁶ *Ibid.*, p. 47.

tempo que é fundamentalmente o da constante renovação do espetáculo. Se o tempo moderno seguia consumindo seus horizontes, o espetáculo encerrou-se no único horizonte do consumo.

Vê-se que o emprego do termo pós-modernismo, menos que inaugurar, cristaliza uma mudança já anunciada antes de sua própria divulgação, mudança concernente a uma experiência temporal e a uma estrutura social que passam a destoar de uma compreensão “moderna” da modernidade. É também com a dissipação de um horizonte de expectativas voltado ao futuro, característico da época moderna, que se relaciona o fim das metanarrativas tal qual proclamado por Lyotard em sua *A Condição Pós-Moderna*. Nessa obra, uma transformação crucial nos paradigmas das ciências é o que constitui o eixo do argumento sobre a instauração de uma condição pós-moderna. Segundo o autor, as formas de conhecimento científico se multiplicaram a ponto de não mais compartilharem um critério comum de validação. Sem uma sustentação racional e universalmente fundada, as várias ciências legitimam-se através de jogos de linguagens distintos, cujas regras não podem ser medidas:

A argumentação exigível para a aceitação de um enunciado científico está assim subordinada a uma “primeira” aceitação (na realidade, constantemente renovada em virtude do princípio de recursividade) das regras que fixam os meios da argumentação. Daí, duas propriedades notáveis deste saber: a flexibilidade dos seus meios, isto é, a multiplicidade de suas linguagens; seu caráter de jogo pragmático, a aceitabilidade dos “lances” que lhe são feitos (a introdução de novas proposições) dependendo de um contrato realizado entre os participantes.³⁷

A restrição do alcance dos enunciados científicos a jogos de linguagem particulares, compromete o ideal científico moderno, que, nas linhas da filosofia kantiana, proclamava universalidade na relação sujeito-objeto, pois o que se torna inviável é justamente a afirmação de um consenso sustentado racionalmente. Por isso, de acordo com Lyotard, “A esta nova disposição corresponde evidentemente um deslocamento maior da idéia da razão”³⁸. A razão kantiana concebera o conhecimento da natureza de modo não relativo: as proposições científicas podiam ter sua verdade medida pelo grau de concordância com o objeto, o qual era acessível a todos os homens na medida em que estes dividiam o mesmo aparato cognitivo. *A Condição Pós-moderna* delinea uma situação da ciência em

³⁷ LYOTARD, J-F., *A Condição Pós-Moderna*, p. 79.

³⁸ Idem.

que a categoria de objeto não é mais capaz de assegurar um tal consenso, não apenas por ela mesma tornar-se extremamente problemática, como na física quântica, por exemplo, mas pelo fato de o conhecimento ser agora legitimado segundo outros critérios:

A administração da prova, que em princípio não é senão uma parte da argumentação destinada a obter o consentimento dos destinatários da linguagem científica, passa assim a ser controlada por um outro jogo de linguagem onde o que está em questão não é a verdade mas o desempenho, ou seja a melhor relação *input/output*.³⁹

As ciências legitimam-se, através de narrativas internas que refletem projetos e avaliam desempenhos particulares; consistem, portanto, num jogo de linguagem entre outros e perdem o privilégio de uma verdade universal que possuíam nos tempos modernos. Essa mudança significava, contudo, bem mais que algo restrito ao campo de pesquisa científica; ela refletia o descrédito de um tipo de racionalismo estritamente moderno, assim como do discurso ao qual ele estava ligado. Para Lyotard, essa nova condição abalava a pretensão de verdade das metanarrativas predominantes no horizonte da modernidade, provenientes, respectivamente, do idealismo alemão e dos ideais da revolução francesa. “Simplificando ao extremo, considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas esse progresso, por sua vez, a supõe”⁴⁰. Revelado seu teor meramente narrativo, esses discursos não passam também, ao perderem a possibilidade da justificação de sua universalidade, de jogos de linguagem que se afirmam entre outros. As sociedades pós-modernas caracterizam-se, de acordo com Lyotard, pelo enfraquecimento e conseqüente substituição dessas metanarrativas mestras por uma pluralidade de discursos convivendo de forma agonística:

Na sociedade e na cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, a questão da legitimação do saber coloca-se noutros termos. O grande relato perdeu sua credibilidade, seja qual for o modo de unificação que lhe é conferido: relato especulativo, relato da emancipação.⁴¹

O quadro que o autor francês expõe parece de fato extrapolar os limites da modernidade, pois o que está por trás do fim das metanarrativas é uma

³⁹ Ibid., p. 83.

⁴⁰ Ibid., p. xvi.

⁴¹ Ibid., p. 69.

modificação na experiência temporal moderna, até então caracterizada por aquele horizonte de expectativas aberto ao futuro, de que falava Koselleck. Porém, essa modificação, com o descrédito dos metadiscursos, unida à configuração sócio-econômica da era pós-moderna que o próprio Lyotard exhibe, não tem muitas chances de escapar da acusação de conformismo, já que o fenecimento das expectativas não se dá nem por sua realização, nem por uma dissolução crítica, mas por uma sujeição às regras do sistema capitalista. Enquanto está seriamente preocupado em demonstrar a queda do paradigma das ciências naturais, necessitando, para tanto, também derrubar os grandes discursos que o embasavam, Lyotard não considera de maneira razoável a ambigüidade do sistema econômico que acaba por afirmar. O que ele deixa de lado é o fato de que esse sistema, responsável pela proliferação de jogos lingüísticos, é o produto de um determinado metadiscurso. Lyotard não vê contradição no fato de a metanarrativa emancipatória ser abafada pelo desenvolvimento capitalista ao mesmo tempo em que ele nela se baseia e propaga seus ideais. Nessas condições, não é difícil contra-argumentar que não se dissolveu o horizonte de expectativas moderno, apenas as expectativas.⁴²

O que Lyotard esboça em *A Condição Pós-moderna*- embora esteja muito mais centrado nas mudanças ocorridas no campo científico, cuja importância situava-se no fato de que era este o âmbito que mais incorporara e até então refletira o tipo de paradigma racional moderno- tem implicações que guardam estrita correspondência com a sobreposição detectada por Jameson entre as esferas da economia e da cultura. O capitalismo tardio de que fala este último representa também, com o cessar da crítica modernista à mercadoria, a instituição de um horizonte em que as metanarrativas devem perecer. A justaposição entre economia e cultura significa que o sistema econômico atinge um grau de expansão e sedimentação em que a esfera cultural funciona como mero reflexo de sua lógica

⁴² Segundo Perry Anderson, a fragilidade da abordagem de Lyotard sobre o Pós-modernismo está no fato de que deixou de fora justamente as artes e a política, atendo-se “essencialmente ao destino epistemológico das ciências naturais- sobre as quais, confessaria mais tarde Lyotard, seu conhecimento era mais do que limitado”(p. 33). De forma que, “tomado isoladamente- como no geral o é-, o livro é um guia equivocado para a posição intelectual diferente de Lyotard”(p.33). Isso se confirma na própria postura adotada por Lyotard perante a perspectiva estética com que se identificava uma visão pós-moderna proveniente da arquitetura e elaborada por Charles Jencks (“Language of Post-modern Architecture”, 1977). Esta visão possuía para Lyotard- ainda de acordo com Anderson- “um significado estético que é a antítese de tudo o que prezava” (p.38). ANDERSON, P., *As Origens da Pós-Modernidade*.

presente. Na medida em que está tão adaptada ou dominada por um presente desse modo estabelecido, a cultura deve, conseqüentemente, se desprender daqueles discursos mestres que legitimavam as utopias e mantinham pulsando um horizonte de expectativas futuras⁴³. Isso não causa nenhuma surpresa, considerando o estado de adaptação ao sistema vigente exposto pelo autor, diante do qual soaria contraditória qualquer expectativa de mudança que representasse um anseio cultural. Aqui, corroborando a tendência assinalada por Lyotard, os projetos ligados às grandes narrativas dão lugar a uma pluralidade de discursos que manifestam em geral os desejos de minorias identificadas com causas particulares.

Importante é notar que de maneira geral- da *Indústria Cultural* à abordagem do pós-modernismo efetuada por Jameson- o que se esboça é a formação de um horizonte em que já não têm morada aquelas características que fortemente marcaram a época moderna: a intensa precipitação em direção ao futuro, a experiência de um estado de fragmentação e a reação crítica a esse estado fazendo par com o anseio pela restauração de uma totalidade de sentido perdida devido à ruptura com a tradição. Com tais aspectos determinantes para a dinâmica da modernidade, observou-se no capítulo anterior, relacionavam-se os potenciais críticos da produção artística e dos ideais estéticos modernos. O que esta argumentação pretende destacar é o fato de que a “ruptura” inaugurada com o ready-made, ao mesmo tempo em que implica um reposicionamento do olhar crítico modernista, constitui a expressão da transfiguração de um tal horizonte. O que o gesto de Duchamp denuncia- algo que de certo modo está também ao alcance do movimento dadaísta- não é mais uma preocupação com a autodefinição da forma artística ou com o poder reintegrador do efeito estético, e sim o problema de como a arte pode obter voz própria em meio a um sistema que a tudo condiciona, ou- voltando a Debord- de como a arte se furta à apropriação pela aparência *espetacular*. Nesse sentido, o ready-made significa uma reformulação do problema da autonomia da obra de arte, com a sua paradoxal refutação da aparência estética consistindo em uma estratégia de rompimento com a aparência do espetáculo. Em meio a uma condição em que o caráter autônomo da produção

⁴³ O potencial utópico pós-moderno não é negado por Jameson, mas ele o associa a um fator espacial, em comparação com o aspecto temporal das utopias modernas. Ver o capítulo “O Utopismo Depois da Utopia” - JAMESON, F., *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 171- 195.

artística estaria definitivamente ameaçado pela expansão onipotente da lógica da indústria cultural, restando talvez apenas uma faixa de liberdade virtual- um potencial estético latente das obras cada vez mais distante de uma efetivação na realidade-, o ready-made configura uma ação que busca afirmar concreta e imediatamente a autonomia da obra de arte. Com isso, a intenção de situar o ready-made em um campo expressivo que põe em questão os próprios parâmetros artísticos modernos só pode se realizar se está disposta a reconhecê-lo como fruto do redimensionamento da perspectiva crítica modernista. É justamente a continuação, o desdobramento de uma tal perspectiva, em vez de seu desfalecimento- tal qual se parece anunciar com a massificação cultural de uma modernidade já ameaçada-, o que assegura, apesar dos indícios de ruptura, o nexo do ready-made com o horizonte instaurado pelo modernismo.

... a modernidade é para nós um horizonte insuperável, num sentido cognitivo, estético, e político-moral. Essa tese, não surpreendentemente, concorda com a tese de que a crítica da modernidade tem sido parte do espírito moderno desde sua própria emergência. Se há alguma coisa nova no pós-modernismo, não é a crítica radical da modernidade, mas o redirecionamento dessa crítica. Com o pós-modernismo, ironicamente, tornou-se óbvio que a crítica da modernidade, na medida em que conhece seus próprios parâmetros, pode apenas almejar expandir o interior do espaço moderno, e não suprimi-lo.⁴⁴

Aqui, Wellmer adota a visão de um momento pós-moderno que ao invés de se caracterizar por um enfraquecimento das instâncias críticas modernistas representa a reformulação e a expansão de seu espaço de atuação. Fundamental para o autor não é colocar em dúvida a existência de um suposto pós-modernismo, mas associá-lo a uma persistência da modernidade. A chave para tanto, nota-se, consiste na essência crítica da época moderna, essência na verdade autocrítica, cujo grau de autoconsciência instaura um “horizonte insuperável”. Wellmer limita o alcance do pós-modernismo a uma espécie de segundo estágio da modernidade, “além do utopismo, cientificismo e fundacionalismo; em suma, um modernismo

⁴⁴ “... modernity is for us an unsurpassable horizon in a cognitive, aesthetic and moral-political sense. This thesis, not surprisingly, entails the further thesis that the critique of modernity has been part of the modern spirit since its very inception. If there is something new in postmodernism, it is not the radical critique of modernity, but the redirection of this critique. With postmodernism, ironically enough, it becomes obvious that the critique of the modern, inasmuch as it knows its own parameters, can only aim at expanding the interior space of modernity, not at surpassing it.” WELLMER, A., *The Persistence of Modernity*, p. VII.

pós-metafísico”⁴⁵. Esse estágio não significa uma transposição e sim a adoção de uma postura crítica em que as próprias categorias de superação e reconciliação devem ser reavaliadas. Devido a seu caráter autocrítico, a modernidade constitui um marco diante do qual toda a crítica a ela direcionada confirma a sua lógica. Uma saída da modernidade não poderia significar uma ultrapassagem, senão um retrocesso. Não se trata, portanto, de assinalar um fim e nem mesmo um desvio nos caminhos modernos, e sim atentar ao surgimento de uma

segunda modernidade, talvez, com uma memória e uma nova compreensão das tentações e perversões que assombraram o espírito moderno- totalitarismo, nacionalismo, cientificismo, “instrumentalismo”- e, ao mesmo tempo, com uma nova compreensão e prática não-identitária do universalismo e pluralismo democrático que é parte da própria tradição moderna⁴⁶.

O pós-modernismo assumido por Wellmer acaba, contudo, por concordar em pontos centrais com a defesa da modernidade como um projeto inacabado, algo levado adiante por Habermas. A idéia de “persistência da modernidade”, título do livro do primeiro, coaduna-se com a proposta de uma reconsideração do programa calcado nos ideais do esclarecimento, sustentada pelo segundo. Habermas sugere que a base, ou melhor, o impulso que sustenta vários discursos pós-modernistas pertence, genuinamente, ao horizonte moderno; mais exatamente ao quadro do contra-esclarecimento que tem início logo com o despertar da modernidade. Segundo o filósofo, não se deveria levantar a bandeira de uma saída da modernidade já ensaiada desde Nietzsche, mas sim reconhecê-la como a época detentora de um projeto não realizado. As mudanças apontadas na estrutura social, na consciência histórica e no ambiente cultural das últimas décadas não são motivo para dar as costas, precipitadamente, a uma época que tem sua maior expressão numa razão democrática cuja chama permanece acesa. Desse modo, o foco da discussão de Habermas não é tanto com os que ressaltam os traços do pós-moderno quanto com os que o fazem em nome do total fim de uma racionalidade iluminista. Aos que se encaixam nessa última condição, e apontam os aspectos nocivos do esclarecimento, o filósofo retruca afirmando que tais acusações só

⁴⁵ “... a modernism beyond utopianism, scientism and foundationalism; in short, a *postmetaphysical* modernism.” Ibid.

⁴⁶ “A second modernity, perhaps, with a memory and a new understanding of the temptations and perversions that have haunted the modern spirit- totalitarianism, nationalism, scientism, ‘instrumentalism’- and, at the same time, with a new, non-identitary understanding and practice of the democratic universalism and pluralism that is part of modern tradition itself.” Ibid., p. VIII.

fazem remontar ao conteúdo crítico imanente à modernidade desde seus primórdios, justificando mais uma vez, com isso, a necessidade de revisão. A estratégia de Habermas faz com que tais discursos associados ao pós-modernismo soem menos modernos que a perspectiva de um esclarecimento autocrítico que, desde Adorno e Horkheimer, sabe que o caso não é o de uma renúncia à razão, e sim de esclarecer o esclarecimento quanto a si mesmo.

Habermas situa a causa central da problemática moderna no modelo instrumental com que se concebeu e estabeleceu a razão iluminista, um modelo calcado na relação entre um sujeito pensante e os objetos sobre os quais atua. “A razão centrada no sujeito encontra sua medida nos critérios de verdade e êxito, que regulam as relações do sujeito que conhece e age segundo fins com o mundo de objetos ou estado de coisas possíveis”⁴⁷. Como opção a essa razão instrumental, que segue enquadrando em sua lógica não só a natureza, mas até a própria subjetividade mediante o exercício de auto-reflexão, o autor oferece a perspectiva de uma razão comunicativa em que “a intersubjetividade produzida lingüisticamente passa a ter precedência”⁴⁸. A figura de uma consciência capaz de colocar-se diante do mundo como se estivesse fora dele, e agir desse modo consigo mesma, dá lugar a uma concepção em que o ego refere-se a si mesmo “como participante de uma interação”:

Sem dúvida, os participantes da interação já não aparecem mais como os autores que dominam as situações com a ajuda de ações imputáveis, mas como os produtos das tradições em que se encontram, dos grupos solidários aos quais pertencem e dos processos de socialização em que se desenvolvem⁴⁹.

A primazia concedida ao mundo-da-vida, do qual fazem parte os sujeitos falantes, contém uma intenção que remonta ao despontar do esclarecimento moderno, quando os potenciais semânticos tradicionais e, com eles, a totalidade ética que então teciam, foram constrangidos por um abrupto processo de racionalização. “Em razão disso, a teoria da ação comunicativa pode reconstruir (independentemente das premissas da filosofia da consciência) o conceito hegeliano de contexto ético da vida”⁵⁰. O que importa notar é que o paradigma racional do entendimento recíproco procura mostrar uma saída válida para aquelas

⁴⁷ HABERMAS, J., *O Discurso Filosófico da Modernidade*, p. 437.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 415.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 417.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 439.

cisões já percebidas com o advento da modernidade, sem que, no entanto, represente uma despedida desta. Para o filósofo, as inclinações pós-modernas, embora fulgurem como novas, recalcam um velho discurso que é a contra-face do esclarecimento, e não atentam para a verdadeira necessidade de enfrentar a sua dialética.⁵¹

A passagem de uma época moderna a uma outra supostamente pós-moderna configura um tema problemático, que chega a apresentar aspectos contraditórios. Conforme observa Gianni Vattimo, “A pura e simples consciência- ou pretensão- de representar uma novidade na história, uma figura nova e diferente na fenomenologia do espírito, colocaria de fato o pós-moderno na linha da modernidade, em que domina a categoria de novidade e superação”⁵². Além do posicionamento de Habermas e Wellmer, que se colocam ao lado de uma persistência da modernidade, e da celebração da entrada no pós-modernismo como a possibilidade de libertação das “perversões” ligadas ao racionalismo do pensamento e da cultura modernos, há ainda o reconhecimento de uma condição pós-moderna enquanto estado de degradação da própria modernidade. O pós-modernismo é tanto reconhecido quanto refutado, tanto exaltado quanto lamentado. As discussões e indecisões não dizem respeito apenas aos limites entre moderno e pós-moderno, mas também a diferentes versões desse último, cujas interpretações com frequência apresentam pontos divergentes. Diante dessas circunstâncias, o presente trabalho opta por falar de um tempo contemporâneo, que, conforme mencionado, não alude meramente a uma idéia de atualidade no sentido de um tempo mais recente. O conceito de contemporaneidade não compactua inicialmente com qualquer leitura do pós-modernismo, embora reconheça uma modificação naqueles traços fundamentais a partir dos quais se definiu a modernidade. A transformação detectada está basicamente no afrouxamento, se não na dissolução, daquela incessante precipitação ao futuro que caracterizara a consciência histórica moderna, assim como na substituição da experiência de um estado de fragmentação pela experiência de um estado de unificação ou homogeneização. Ainda que essa mudança possa ser encarada de

⁵¹ “A hostilidade metodológica contra a razão pode ligar-se à ingenuidade histórica com que as investigações desse tipo se movem hoje na terra de ninguém, situada entre a argumentação, a narrativa e a ficção. A nova crítica da razão recalca aquele contradiscurso de quase duzentos anos, imanente à própria modernidade, o qual pretendi relembrar com essas lições.” Ibid., p. 422.

⁵² VATTIMO, G., *O Fim da Modernidade*, p. IX.

várias maneiras- como continuidade ou ruptura radical, como avanço de ideais libertários ou agravamento da alienação-, ela deixa clara a distinção em relação à autocompreensão de uma primeira modernidade.

Este estudo coloca-se abertamente em diálogo com a referida transformação, e, sendo assim, entra de certo modo em contato com acepção de um horizonte “pós”-moderno. No entanto, na medida em que ele o faz a partir da noção de um posicionamento autocrítico do próprio modernismo quanto a si mesmo, aproxima-se da perspectiva salientada por Wellmer, segundo a qual o pós-moderno só pode afigurar o redirecionamento e a expansão do espaço crítico modernista. A decisão que se mostra neste trabalho em fazer uso do termo contemporâneo em lugar de “pós-moderno” é motivada, entre outras coisas, pelo vínculo que se quer firmar com o terreno do moderno- vínculo representado aqui pelo aspecto crítico-, uma vez que a imagem associada ao pós-modernismo, depois e apesar das várias discussões teóricas que o cercam, põe em relevo muito mais as diferenças do que os laços que mantém com o modernismo. Com “contemporâneo”, por outro lado, pretende-se ressaltar não a imagem de algum momento depois do moderno- ainda que esta imagem não seja a de um descolamento-, mas sobretudo a abertura, proporcionada por um redimensionamento crítico tal qual assinalado por Wellmer, do próprio espaço modernista. O fato de se tomar a colagem e a produção do ready-made- sem dúvida momentos da história da arte moderna- como as manifestações artísticas que anunciam uma experiência da contemporaneidade e de uma nova perspectiva crítica só demonstra o quanto está em segundo plano uma justificação cronológica do contemporâneo. Este conceito, na verdade, permite não apenas assegurar a indispensável ligação com o sentido crítico do modernismo; também fornece uma idéia satisfatória da dimensão temporal que se deseja evidenciar: enquanto o termo pós-modernismo implica, inevitavelmente, uma relação entre um antes e um depois, o contemporâneo sugere, acima de tudo, a convivência num mesmo horizonte de tempo. É fundamentalmente essa experiência da temporalidade, que se observou espelhada na prática da colagem, o que caracteriza a contemporaneidade. E ela é indissociável de um desdobramento crítico uma vez que este é o que possibilita suspender o movimento de superação próprio à modernidade.

O pós-modernismo, visto como o domínio integral da lógica do consumo sobre a esfera da cultura, a manutenção de um espetáculo que é um fim em si

mesmo, não representa de fato uma temporalidade contemporânea, uma vez que esta nada tem a ver com um presente contínuo que vai ganhando espaço ao passo que se apagam as expectativas futuras. O chamado presentismo pós-moderno, usualmente associado ao fim das utopias, à falência das metanarrativas, se distingue do sentido de contemporaneidade justamente por se tratar de uma radicalização da dinâmica do progresso. Esse presente não consiste em uma abertura do plano da atualidade, nem mesmo da simultaneidade, mas em um processo de atualização extremamente acelerado, onde não é negada a ávida precipitação do presente em direção ao futuro, onde, ao contrário, é reduzido ao mínimo o espaço entre ambos, o espaço em que as expectativas poderiam se demorar, isto é, amadurecer. Certamente, as sociedades de consumo, com seu movimento cada vez mais rápido de substituição de mercadorias, constituem a expressão cultural dessa experiência temporal. Nelas, as expectativas de renovação sustentam-se indefinida e paradoxalmente pela preservação de uma constante renovação de expectativas, insinuando aquele presente perpétuo de que falava Debord. A atualidade crítica do ready-made vai de encontro a esse movimento: é a negação da satisfação de uma expectativa imediata o que se reflete na interrogação rigorosamente sustentada por tal obra. Enquanto a forma-mercadoria submete-se à lógica da permanente satisfação e renovação de expectativas, a forma-obra erguida com o ready-made contrapõe-se à consumação de uma expectativa, obrigando-a a perdurar, a reavaliar-se, lançando-a finalmente contra si mesma. Se é viável fazer uma correspondência entre tal natureza do ready-made e um presente que não se permite ultrapassar justamente por resistir a consumir-se em definitivo, este deve ser encarado quase como o avesso de um presentismo que se conserva através da contínua substituição daquilo que no fundo é sempre o mesmo. Ao problematizar a própria identidade, o ready-made desconcerta o processo de superação e reprodução do idêntico.

Eis que se evidencia quanto o sentido crítico e a idéia de contemporaneidade são interdependentes. É impossível pensar o contemporâneo enquanto um plano que não se submete a uma contínua atualização, e sim enquanto aquele que expande as fronteiras do próprio horizonte do atual, ao se deixar de lado a ação crítica necessária à refutação da lógica que compartilham progresso e consumo. Com a colagem e o ready-made procurou-se mostrar em que medida o impulso crítico modernista encontrava-se em xeque. Porque esse impulso estava

estritamente associado a uma determinada consciência histórica, a uma experiência específica da temporalidade ligada ao mecanismo de superação do progresso, o seu redirecionamento crítico é indissociável de uma modificação nessa consciência e nessa experiência. Entretanto, conforme foi apontado no início deste capítulo, o olhar crítico que emerge junto à produção do ready-made corresponde tanto a essa mudança quanto ao agravamento da dimensão crítica do modernismo.

3.4 Cisão entre forma e idéia

Um dos aspectos que tornam o ready-made emblemático junto à produção artística moderna é a ausência de uma particularidade estética na obra. Observou-se no primeiro capítulo o quanto eram decisivos para a arte modernista os chamados problemas da forma. Os diversos movimentos artísticos tinham a pesquisa formal como provavelmente a principal motivação, ainda que ela estivesse relacionada a outros projetos. De modo que é plenamente viável, por exemplo, como faz Greenberg, vislumbrar a arte que vai do Impressionismo ao Expressionismo Abstrato segundo a história de uma evolução da forma artística. A idéia de purificação associada a esse desenvolvimento diz respeito não apenas a alguma redução, a um entrincheiramento com base em elementos mínimos, mas, sobretudo, à libertação do que quer que constituísse um empecilho à expressão estética plena, daquilo que poderia se tornar um obstáculo à pura presença da obra. Afirmar a abstração significa apostar integralmente na força plástica da obra, levar às últimas consequências a perspectiva kantiana de que o juízo de gosto é motivado exclusivamente por um sentimento provocado pela forma do objeto e independente de qualquer outro interesse.

Logo, nenhuma outra coisa senão a conformidade a fins subjetiva, na representação de um objeto sem qualquer fim (objetivo ou subjetivo), conseqüentemente a simples forma da conformidade a fins na representação, pela qual um objeto nos é *dado*, pode, na medida em que somos conscientes dela, constituir a complacência, que julgamos incomunicável universalmente sem conceito, por conseguinte, o fundamento determinante do juízo de gosto.⁵³

⁵³ KANT, I., *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 67.

Pureza, para Greenberg, funcionaria como um sinônimo de plenitude: a renúncia da obra a quaisquer elementos que façam menção a uma realidade externa reflete a intenção de se alcançar um juízo *integralmente* motivado pela configuração formal do objeto. A expressão formal que não remete a nada senão a ela mesma procura entregar-se de inteiro a tal sentimento desinteressado, fazendo justiça a sua autonomia, pois do contrário arrisca-se a servir de meio para outros juízos que não o estético.

A defesa modernista de uma lógica interna da obra de arte, que chega a desligá-la por completo de qualquer aparência proveniente de um mundo circundante, pretende, de fato, a defesa do campo estético como fomentador de uma experiência própria e insubstituível. Até mesmo as vanguardas modernas cujos projetos expressam o desejo de explodir uma suposta autonomia da esfera artística têm em mente muito menos a transformação da arte em meio para qualquer fim, seja político, social, ou moral, do que a expansão da “verdade” proporcionada pela experiência estética às diversas regiões da existência. A legitimidade do estético é, portanto, inseparável da idéia de autonomia, e esta, por sua vez, se reflete na auto-suficiência formal. Como aponta Yve-Alain Bois, o próprio entrenchamento artístico defendido por Greenberg era fruto do intuito de preservar o domínio estético de uma ameaça externa:

Para Greenberg, o papel da nova arte era o de salvar a cultura de sua degenerescência em kitsch (Tom Crow mostrou como Greenberg estava próximo de Adorno neste particular). Greenberg considerava o modernismo uma reação sadia contra a produção e o consumo de massa.⁵⁴

Também Adorno, é verdade, apostava até certo ponto num fechamento das obras de arte modernistas, representado pela resistência ao sentido, como forma de oposição à massificação capitalista⁵⁵. A especificidade da linguagem artística constituiria uma barreira contra a sua apropriação pela lógica geral de um sistema

⁵⁴ BOIS, Y., *Historização ou Intenção: o retorno de um velho debate*. Revista GAVEA, n. 6, PUC/RJ, 1998., p. 114.

⁵⁵ Não deixa de constituir um equívoco, entretanto, a equiparação da perspectiva estética de Adorno com a o ideal modernista de pureza defendido por Greenberg. A visão de Adorno acerca da arte moderna é bem mais complexa que a de Greenberg. Para o primeiro, o artístico se submetia a um movimento ambíguo, que o levava a aproximar-se dos elementos pertencentes ao próprio horizonte cultural contra o qual se voltava. Desse modo, se Adorno afirma, na sua *Teoria Estética*, que “A arte é a antítese social da sociedade” (p. 19), ele também está consciente do fato de que ela “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” (p. 155). ADORNO, T., *Teoria Estética*.

que tende a tudo nivelar com a linguagem da forma-mercadoria. No entanto, verificou-se anteriormente que a “negação” do estético mediante a produção do ready-made era também uma maneira de sustentar a autonomia da obra em meio ao processo de institucionalização da arte.

Entre outras coisas, o dadaísmo inaugurou uma velocidade experimental, uma mobilidade com vistas à criação de novos esquemas, que acabou por se tornar para o artista contemporâneo uma necessidade imediata: é sua obrigação andar mais depressa do que o mercado, aprofundando o seu trabalho, de modo a adiantar-se ao inevitável processo de absorção e transformação ideológica de seu produto⁵⁶.

Com Duchamp, tem certamente início uma postura que, embora possa esboçar um objetivo comum, sugere ser essencialmente oposta ao caminho traçado pela pesquisa formal. Enquanto de um lado é a pureza estética do objeto artístico o que resguarda incondicionalmente a independência da obra, de outro isso é obtido justamente a partir da perspectiva de sua dissolução. Com o ready-made de Duchamp, essa dissolução atinge apenas o que há de estético no objeto artístico; posteriormente, todavia, ela vai alcançar o próprio objeto enquanto tal. É possível ver nos *hapennings* e nas montagens dadaístas, no ready-made de Duchamp, o princípio de um procedimento que vai repercutir em diversos momentos posteriores da história da arte. Essa tendência, ao invés de calcar-se mais e mais na idéia de uma auto-suficiência da obra, caracteriza-se por um questionamento sistemático do próprio objeto estético. O olhar crítico lançado sobre a esfera da arte com a produção do ready-made será retomado de diversos modos, levando à criação de obras que não têm como objetivo principal a apresentação de uma construção formal. Ao contrário, tal qual o gesto de Duchamp, elas pretendem uma intervenção crítica no universo artístico. É evidente que seu modo de ser não está baseado na capacidade de provocar aquele sentimento que se refere direta e plenamente à forma do objeto apreendido pelos sentidos. Na dissociação entre obra de arte e experiência sensível- para a qual Duchamp reservava o termo “retiniana”- instaurada de maneira radical pelo ready-made, parecem já estar lançados os fundamentos para uma arte conceitual.

O evento que tornou concebível a compreensão de que se podia “falar outra linguagem” e isso ainda ter sentido de arte foi o primeiro ready-made não modificado de Marcel Duchamp. A partir desse trabalho, a arte deixou de focar a

⁵⁶ BRITO, R., *Neocroncretismo, vértice e ruptura do movimento concreto brasileiro*, p. 32.

forma da linguagem para preocupar-se com o que estava sendo dito, o que, em outras palavras, significa a mudança da natureza da arte de uma questão morfológica para uma questão de função. Esta mudança- de “aparência” para “concepção”- foi o início da arte moderna e o início da arte conceitual. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque arte existe apenas conceitualmente.⁵⁷

Tais palavras de Joseph Kosuth, artista e um dos primeiros teóricos da arte conceitual, dão idéia da importância que o ready-made de Duchamp pode obter, mais de meio século após a sua produção, junto a uma proposta de trabalho que tem por fundamento “a separação entre estética e arte”⁵⁸. Para o autor de *Arte Depois da Filosofia*, o ready-made de Duchamp mostrou que a qualidade de uma obra não deve ser procurada em seu aspecto morfológico, mas em “seu funcionamento em um contexto artístico”⁵⁹. As obras de arte funcionariam como proposições acerca da própria arte, proposições cujo valor residiria na capacidade de questionar a natureza da arte, alargando com isso o seu horizonte: “poderemos perceber que uma obra de arte é uma proposição, apresentada dentro do contexto da arte como um comentário da própria arte”⁶⁰. Com isso, é retirada praticamente toda a relevância da experiência estética entendida como o resultado do efeito que a forma artística exerce sobre um sujeito receptor (quer dizer, da experiência estética nos moldes formulados por Kant). O julgamento da arte não é mais um juízo de gosto, pois este último “não acrescenta nenhum conhecimento (ou fatos) à nossa compreensão da natureza da função da arte”, quando “Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte”⁶¹.

A perspectiva apresentada por Joseph Kosuth, ao fomentar a separação entre arte e aparência estética, sugere ir de encontro não apenas à tradição artística ocidental, que encontrava na manifestação sensível do objeto de arte um de seus componentes essenciais, mas também ao próprio modernismo, considerando-se o papel crucial então desempenhado pela pesquisa formal⁶². Desse modo, Kosuth declara que “Quando consideramos o caráter conceitual da arte, carece de sentido contemplar, hoje, uma ‘obra-prima’ do Cubismo como sendo arte”⁶³, pois o que

⁵⁷ KOSUTH, J., *Arte Depois da Filosofia*. Revista Malasarte, FUNARTE, 1976, p. 11.

⁵⁸ Ibid., p. 10.

⁵⁹ Ibid., p. 11.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem.

⁶² Cf. p. 36.

⁶³ KOSUTH, J., loc. cit.

importa, na verdade, não é qualquer propriedade física de uma obra em particular, mas a *idéia* que esse movimento, o cubismo, foi capaz de proporcionar para o universo da arte. Segundo tal princípio, o artista conceitual pode chegar a dizer, por exemplo, que “Pollock é importante porque pintava sobre a tela solta, estendida no chão. O que não é importante é ele depois ter colocado esses borrões em chassis e tê-los pendurado contra a parede”⁶⁴. É desvalorizada, assim, qualquer experiência a ser realizada através da relação com a forma da obra de arte, na medida em que esta última deixa de ser pensada como um “objeto estético” para adentrar a categoria de proposição tautológica. A obra de arte é uma tautologia porque, sendo uma definição de arte, funciona como uma proposição cujo traço principal não está em apontar para algo exterior à realidade artística, e sim se voltar para o próprio trabalho em questão, atestando ser ele uma obra de arte.

Repetindo: o que a arte tem em comum com a lógica e com a matemática é que também é uma tautologia, isto é, a “idéia de arte” (ou “trabalho”) e a arte são a mesma coisa e podem ser apreciadas enquanto arte sem sairmos do contexto da arte para verificação.⁶⁵

Embora a arte conceitual defendida por Joseph Kosuth oponha-se abertamente ao que ele denomina arte e crítica “formalistas”, justamente por estarem estas associadas a critérios morfológicos e a juízos de gosto, com os quais o artista conceitual quer romper decididamente, há, apesar de toda a oposição declarada, pontos comuns a ambas as “correntes”. Se o trabalho “formalista”, para Kosuth, “não é arte, mas sim meros exercícios de estética”, de maneira que “Clement Greenberg é o crítico do gosto. Atrás de cada uma de suas decisões se esconde um julgamento estético que reflete o seu gosto”⁶⁶, a visão preconizada pelo teórico da arte conceitual acaba por convergir, em suas conseqüências, com aquela à qual deseja se contrapor. Dois traços marcantes e característicos da concepção modernista adotada por Clement Greenberg continuam presentes e são reforçados no texto Joseph Kosuth: o entrincheiramento da linguagem artística e uma compreensão evolucionista da arte. Não deve haver dúvidas quanto a isso, basta recorrer às próprias palavras empregadas pelo artista conceitual, segundo as quais “Torna-se necessária uma informação anterior a respeito do conceito de arte

⁶⁴ Ibid., p. 12.

⁶⁵ Ibid.,

⁶⁶ Ibid., p. 11.

e do conceito de um artista para a apreciação e compreensão da arte contemporânea”⁶⁷. Só entende a função desempenhada por uma obra de arte em meio a um determinado contexto artístico aquele que está a par dos problemas “conceituais” em jogo nesse contexto, assim como os problemas formais acabavam por estar também destinados ao olhar do especialista. Logo, a arte mais uma vez tende a se fechar em sua própria esfera, e aquela separação entre linguagem artística e mundo circundante não é colocada em questão pela proposta artístico-teórica de Kosuth, que segue, sem qualquer hesitação, a direção já apontada pela perspectiva modernista que quer enfrentar.

Algo semelhante também acontece com o modo de encarar o desenvolvimento artístico ao longo da história. De certo modo, a visão evolucionista de Greenberg, para quem as obras representam marcos num percurso em direção à forma pura, à pureza do seu meio, é radicalizada por Kosuth, uma vez que a singularidade de cada obra, ainda apreciada pelo primeiro, é completamente descartada pelo segundo, para o qual “As obras de arte se transformam em pouco mais que curiosidades históricas. Em termos de arte, as pinturas de Van Gogh não valem mais que sua paleta. Ambas são peças de coleção”⁶⁸. Já que nenhum aspecto físico das obras de arte importam para Kosuth, mas apenas as conquistas ou os problemas que elas foram capazes de acrescentar ao universo da arte, o objeto artístico é privado de todo o valor quando o questionamento por ele lançado encontra-se historicamente superado. Se “carece de sentido contemplar, hoje, uma ‘obra-prima’ do cubismo como sendo arte”, é por que “Aquela informação visual que foi única na linguagem do Cubismo já foi inteiramente absorvida e se relaciona estreitamente com a maneira de lidar-se ‘linguisticamente’ com a pintura”⁶⁹. A lógica de superação modernista, presente na concepção de teórica de Greenberg, é levada ao extremo por Joseph Kosuth, visto que o desenvolvimento da idéia de arte deixa para trás até mesmo o que há de particular em cada obra como algo irrelevante. O caráter inaugural do ready-made de Duchamp, tal qual salientado por Kosuth, não levaria, portanto, a um verdadeiro questionamento do impulso modernista, chegando a esboçar o agravamento daquele movimento de superação que lhe era tão próprio.

⁶⁷ Ibid., p. 12.

⁶⁸ Ibid., p. 11.

⁶⁹ Idem.

Numa interessante discussão, Thierry de Duve, em *Kant Depois de Duchamp*, assinala a ligação entre a introdução do ready-made no universo da arte e a formação de duas visões aparentemente inconciliáveis acerca desse universo, que encontram em Greenberg e Joseph Kosuth seus representantes exemplares:

Kosuth e Greenberg, então, interpretaram o serviço teórico de Duchamp em termos diametralmente opostos. Parece que, em retrospecto, a interpretação de Greenberg lhe permitiu confinar a sua própria estética no reino da pintura e escultura modernista, enquanto a de Kosuth estabeleceu regras para muitas das práticas artísticas que surgiram nos anos 60 e que questionavam as fronteiras específicas dos meios tradicionais⁷⁰.

O que o autor destaca é que enquanto uma das posturas ensaia banir o componente estético da posição de algo essencial à arte, a outra sobrecarrega a aparência da obra como se todo o valor artístico nela se encerrasse. Thierry de Duve lembra que a antinomia do gosto, em Kant, se resolve de maneira tal que não se abre mão nem do papel do conceito nem do componente sensível. O juízo estético se baseia numa experiência que é tanto subjetiva quanto universal. Seu traço inevitavelmente subjetivo está no fato de que não se pode subsumir o objeto experimentado sensivelmente sob qualquer conceito; sua dependência do plano conceitual justifica-se na medida em que se trata de um juízo que se relaciona não ao que é meramente sensível, mas ao que há de universal no objeto. Sabe-se que o sentimento do belo, para Kant, é fruto de um acordo entre o entendimento- que proporciona a formação de conceitos- e a imaginação, que dá forma à matéria sensível. Daí, observa de Duve, que tanto um suposto formalismo de Greenberg quanto a visão apresentada por Kosuth mostram-se limitados em face da dimensão que o próprio Kant reservara à expressão artística, dimensão cujo ponto máximo revela-se na possibilidade da formação de uma idéia estética:

Uma *idéia estética* não pode tornar-se um conhecimento porque ela é uma *intuição* (da faculdade da imaginação), para a qual jamais se pode encontrar adequadamente um conceito. Uma *idéia da razão* jamais poder tornar-se um conhecimento, porque ela contém um *conceito* (do supra-sensível) ao qual uma intuição jamais pode ser convenientemente dada. Ora, eu creio que se possa chamar a idéia estética de uma representação *inexponível* da faculdade da imaginação, a idéia da razão, porém, um conceito indemonstrável da razão.⁷¹

⁷⁰ DE DUVE, T., *Kant Depois de Duchamp*. Revista do Mestrado em História da Arte EBA – UFRJ- 2. Semestre, 1998, p. 131.

⁷¹ KANT, I., *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 187.

À luz da estética kantiana, o problema do formalismo de Greenberg reside na ênfase excessiva sobre a configuração formal do objeto, como se toda a experiência estética não remetesse a nada além da forma apreendida. Inversamente, a arte conceitual de Kosuth sugere passar ao largo do fato de que as idéias possíveis à arte são as idéias estéticas, às quais se caracterizam justamente por serem intuições que excedem as possibilidades do conceito. Sob esse prisma, uma arte conceitual não estaria mais próxima de qualquer plano das idéias, pois não corresponderia nem a uma idéia racional- que não poderia ser intuída de modo algum da apresentação de qualquer obra- nem às idéias estéticas. Mas a circunscrição do estético à noção de forma auto-suficiente não pode corresponder também, por exemplo, à experiência do sublime kantiano, onde, por fim, o aspecto sensível do objeto é comprometido, ficando em segundo plano devido à aproximação de uma idéia da razão.

A cisão entre forma e idéia, ou entre forma e conceito, embora se ligue à concepções que visam preservar a autonomia do âmbito estético, acaba por salientar um caráter problemático que se acrescenta àquele já tratado no capítulo anterior. Assim como ocorre com a relação entre arte e mundo, a relação entre forma e idéia é levada a extremos opostos pela produção artística moderna; extremos que se expõem na perspectivas do formalismo e da arte conceitual. Ao problema da comunicação entre arte e mundo soma-se o problema da aparência. Certamente, não se tratam de duas questões isoladas, mas de questões que se encontram entrelaçadas. É plausível, por exemplo, encarar o ready-made tanto como uma manifestação artística que abre caminho a diversas produções cujo alcance semântico se limita aos problemas exclusivos da instituição-arte, quanto como estímulo à aproximação da poética artística dos aspectos da realidade cotidiana. Em todo caso, o olhar crítico que ele inaugura, vinculando a produção artística ao questionamento sistemático das fronteiras do próprio universo da arte, dá margem a um movimento não muito diferente daquele a que se associavam as vanguardas modernistas: cada novo questionamento das fronteiras da arte, como quer Joseph Kosuth, é um movimento de superação paralelo à cada nova revolução formal, ainda que apontem para direções contrapostas.

É ainda basicamente a transgressão de um horizonte instituído o que está em jogo com o sucessivo questionamento das fronteiras da arte⁷². No entanto, este gesto está destinado a se esgotar através de seu próprio desenvolvimento. A investida sistemática contra todas as convenções artísticas estabelecidas culmina em um estágio em que não já não há mais nenhuma regra a ser colocada em xeque. O gesto de Duchamp constituía uma ação precisa cuja força e sentido dependiam da relação com um momento determinado. Sem esse momento, sem o plano em relação ao qual obtém sentido, o mesmo gesto revela-se vazio. A subtração do que é estético na obra, a desmaterialização do próprio objeto artístico, só faz sentido até o momento em que a arte ainda se identifica com o estético e a obra com um objeto.

O que o próximo capítulo vai procurar pensar é a situação de uma arte contemporânea que se encontra diante de uma constelação cujo desafio não tem tanto a ver com o desdobramento de alguma perspectiva de transgressão quanto com a necessidade de se pensar as fronteiras entre arte e mundo e entre forma e idéia. O exercício de traçar fronteiras, observou-se, é um exercício crítico no sentido kantiano. A hipótese é a de que ele inevitavelmente ganha espaço no solo da contemporaneidade, em relação ao movimento de superação crítica ou à negação autocrítica do objeto estético.

⁷² É interessante observar que embora Arthur Danto e Joseph Kosuth estejam de acordo quanto a uma separação entre arte e aparência estética- pois para o primeiro a grande mudança na arte do século XX está no fato de que “nenhum critério visual poderia servir ao propósito de definição da arte”-, a concepção teórica de Danto acerca da arte contemporânea esquivava-se claramente do impulso de superação modernista, tanto que a contemporaneidade que o autor encontra em Warhol, em comparação à Duchamp, deve-se ao fato de que o ready-made ainda “estava testando as fronteiras da arte”, enquanto as *Brillo Box*, por exemplo, simplesmente celebravam o ordinário. Ver: DANTO, A., *After the End of Art*, capítulo 7.