

5

Conclusão

I though would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen, and regulating the circulation (...) whenever it is a damp, drizzly November in my soul (...)

Herman Melville, *Moby Dick*

O lugar-melancolia se desenvolve segundo a estrutura temporal do acidente de trem no interior de um túnel, como descreve Kafka em seu diário. Sem distinguir a luz da entrada, nós permanecemos ali, parados, ansiosos pela luz da saída, tão minúscula que sempre escapa a nosso olhar, continuamente a procurá-la. Adquirimos breve noção da saída com os “flashes” monocromáticos de Klein, através das pistas substantivas de Beuys – diferentes combinações de elementos do chão de seu túnel – ou nos sucessivos e idênticos takes tomados por Warhol daquela situação. Cada um deles repete sua condição de acidentado: alegria compulsiva da ininterrupta descoberta, o sofrimento íntegro ou a insistência no caráter ansioso do nosso tempo são experimentados como a abertura de um espaço vazio em nosso próprio túnel. Do consumo dos diferentes leftovers fica um arrepio da consciência, disposição mental que, se não muda a forma prática de nosso túnel, coincide com nossa conduta em relação a ele – e não seria este o único modo de mudá-lo?

Como lugares-melancolia, apresentamos nessa tese desempenhos poéticos já históricos que sobrevivem, entretanto, com vigor crescente: através de manobras inspiradas e calculadas sobre a materialidade da arte moderna, as obras de Beuys, Klein e Warhol repotencializam a nossa vivência no espaço da arte contemporânea. Identificado com a ressonância da matéria viva, Joseph Beuys trafega por linguagens artísticas modernas visando exclusivamente à potência espiritual da forma. Ao proclamar sua tese fundamental – todo ser humano é um artista –, dá sua contribuição pessoal para a ‘história da arte’ que, desvinculada da típica subjetividade artística ou da inovação formal, desafia a dinâmica do modernismo pautada no desenvolvimento progressivo. Empreende assim um ensaio para uma nova economia poética – a escultura social – cuja verdade se encontra na trama da cisão entre estética e arte.

Quanto a Yves Klein, tendemos a responder afirmativamente ao crítico Itzhak Goldberg: sim, o pintor encarna uma espécie de Ícaro da modernidade

como legítimo descendente do “choc” baudelairiano. Agente transmissor da sensibilidade, o artista sabe, no entanto, que sua insistência sobre a intensidade do fenômeno agora só sobrevive através de truques, como o da célebre fotografia do salto no vazio. Oscilando entre uma vocação profundamente idealista e uma atitude cínica, para Nan Rosenthal, a obra de Klein hesitaria, contudo, entre pesquisas utópicas ou transcendentais e manifestações as mais fraudulentas. Sua pintura age entre a pura emergência da forma do místico/idealista Malevich e a não-forma do cético/irônico Duchamp, a partir da lógica do campo tal como a concebe a física moderna, onde é impossível traçar uma linha e separar duas substâncias diferentes. Presente e atuante em cada ponto do campo, encontra-se a polaridade da potência absoluta. Afinal, sentencia Klein, *os ‘pintores e os poetas’ verdadeiros não pintam nem escrevem poemas. Eles são simplesmente pintores e poetas no estado civil.*¹

O contato diário com uma produção artística moderna, rapidamente absorvida pelo mercado e logo elevada à suprema dignidade da História da Arte, permite a Andy Warhol observar: os críticos de arte atribuíam à Pop mais precursores do que os pais que Shirley Temple tinha nos filmes. Ao operar sobre a materialidade da arte explicitamente permeável à cultura de massa, o artista suspende o valor da arte, e hoje verificamos que o real-artificial warholiano antecipava de fato nosso cotidiano hiper-flat. A individualidade incerta, elaborada nos laboratórios da Factory, é agora televisionada em programas de auditório e reality-shows; todos nós instalamos mini-factories em nossas casas e escritórios.

Uma posição geográfica estratégica e privilegiada e uma aguda inteligência visual se combinam para que ocorra o que o esteta A kierkegaardiano qualificaria como uma feliz chance: a absoluta interpenetração recíproca entre forma a matéria capaz de “formar” o mundo atual. “Mundo Warhol”, onde, para Maurizio Cattelan, artista residente em Nova York, nós vivemos tanto quanto na cidade do Empire State – o edifício simplesmente está lá, você o conhece, de vez em quando olha pra ele para se orientar quando está perdido, mas você não pensa realmente nele². A incorporação do artista à paisagem contemporânea confirma seu “dom” para a direção de arte do cotidiano novaiorquino nas décadas de

¹ KLEIN, Yves. **Quelques extraits de mon journal en 1957**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Yves Klein (catálogo de exposição). Op. cit., p. 178.

² CATELLAN, Maurizio. **Army of one**. Artforum, October, 2004, pp. 148/9.

60/70/80. Assim, os efeitos do “curto século americano” se fazem sentir em obras-Warhols que, sem levar ao autor por trás delas, com ele apenas coincidem. Espécie de acordo com a realidade culturalizada estabelecido pelo artista justamente por meio da não-edição dos seus registros.

A não-atividade ininterrupta da Factory testemunha o atual estado do que o historiador Reinhardt Koselleck denomina aceleração - indicador infalível de que a diferença temporal progressiva entre experiência e expectativa, o progresso, só se conserva quando continuamente modificada³. Nas seqüências de imagens múltiplas Warhol simula experiências acumuladas que instauram certa permanência sem efetivar-se numa estrutura duradoura nem tampouco numa mudança da ação inicial. O artista dá-se conta do *novο tempo* que agora *tem em sua mão*⁴, um tempo contabilizado em unidades que, combinadas, tornam visível determinado aspecto da diferença entre experiência e expectativa. Tensão antropológicamente pré-existente, na modernidade ela é concebida como separação consciente entre espaço de experiência e horizonte de expectativa a ser constantemente preenchida pela ação humana – tal é a noção moderna do tempo histórico. Cada vez mais larga, a diferença entre experiência e expectativa, no entanto, parece se desconectar do assentamento das condições para permitir que se viva e se aja.

Assim Warhol estabelece visualmente uma espécie de distensão entre expectativa e experiência como *a* experiência do seu lugar-melancolia: duração/conceito-objeto que *permanece* na sucessão de retratos e auto-retratos através da expectativa ininterruptamente preenchida pela “mesma” experiência. Trata-se da multiplicação por zero, repetição da mesma imagem que demonstra um déficit de existência, uma perda de qualidade da vivência, por assim dizer, consoante com certa estrutura temporal. O que, como sabemos, significa menos a morte do que justamente a qualidade específica do confronto warholiano: incômoda permanência de um vazio que exige a tomada de decisão por nossa

³ Para Koselleck, a aceleração é um indicador infalível de que a diferença temporal progressiva entre experiência e expectativa, o progresso, só se conserva quando continuamente modificada KOSELLECK, Reinhardt. **Futures Past**. Op. cit., p. 269.

⁴ Através do exemplo do relógio digital, Warhol não pode ser mais preciso e concreto: “Digital clocks and watches really show me that there’s a new time on my hand. And it’s sort of frightening. Somebody has thought of a new way to show time, so I guess we won’t be saying one ‘o’clock’ too much longer, because that’s ‘of the clock’ or ‘by the clock’ and there won’t be any more clocks: it’ll be ‘one time’ instead of ‘one o’clock’ and ‘three-thirty time’ and ‘four-forty-time’.” (PAW 117)

vida. Menos um impacto, a sensação provocada é a de um torpor alerta, também sentido com as polaroids de celebridades, fotografias únicas e chapadas, como se ambientadas em shopping centers, onde a manutenção da luz, da temperatura, do som e/ou do cheiro anula as variáveis às quais somos naturalmente expostos. “Imersos” numa atmosfera *plastic and white*, aqueles rostos nos afrontam, mobilizando-nos num estranho estado intelectual imaginativo.

A sensação, incômoda ao extremo, é como que prolongada, por exemplo, no vídeo “Dial H-I-S-T-O-R-Y”⁵, de Johan Grimonprez. Colagem de depoimentos de vítimas e seqüestradores de aviões nos anos 70/80, a obra é conduzida por uma narração fictícia, monocórdia, inspirada em romances de Don Delillo, e pela trilha de música-disco dos anos oitenta. A edição das imagens, cortes e aceleração das seqüências, combinada à edição do som, exige uma percepção que alterna entre o automatismo dos reflexos condicionados e a fruição contemplativa. A monótona voz em *off* reitera: os seqüestradores tomaram o lugar dos escritores. Restam agora somente os fragmentos da grande literatura do passado, e o enredo do vídeo - a incapacidade da linguagem dizer a totalidade do real - se desenrola como a própria sucessão das imagens balizada pelo ritmo constante da narração monocórdia que, num uníssono com o som disco, provoca uma aflição. Somos então deixados num estado similar ao do torpor alerta warholiano.

Se uma nova experiência é criada pela penetração do horizonte de expectativa no espaço de experiência (Koselleck), a insistente invasão do inesperado como que anula essa criação. Longe de reduzir-se a um lamento por nossa condição na sociedade do espetáculo, no entanto, o vídeo tem como efeito a capacidade de nos (i)mobilizar na poltrona. Disque história: conecte-se com o evento fundamental da sua existência perpetuamente em curso, enfrente suas condições de possibilidade - o que se é, e o que se pode vir a ser. Diante do que definitivamente não pode ser mudado, resistimos, porém, ali na sala de cinema - e fora dela.

(“Dial H-I-S-T-O-R-Y” confirmou a sensação dúbia de desolamento e excitação, posteriormente qualificada como melancolia, que experimentei ao primeiro encontro com Warhol. Assistido em 2001, no CCBB do Rio, enquanto eu elaborava o projeto da presente tese, o vídeo me permitiu re-vivenciar uma

⁵ Estruturado em duas partes de 50 minutos, o vídeo, elaborado na Bélgica em 1995/7, foi apresentado na Documenta de Kassel sob a forma de instalação.

sensação similar à que tive com as obras do artista norte-americano no *Kunstmuseum* de Lucerne, em 1995 – meu primeiro lugar-melancolia – e assim confirmar o tema do trabalho a ser desenvolvido).

Eles sempre dizem que o tempo muda as coisas, mas você realmente tem que mudá-las por você mesmo (PAW 111). A princípio estranha à habitual impassibilidade de Warhol, a frase por ele pronunciada acaba por confirmar, no entanto, parte da natureza dúbia da nossa experiência com suas obras. Afinal, como foi discutido ao longo da tese, é fundamentalmente a partir do aspecto temporal que o artista nos propõe um confronto. Entre a negação e a afirmação, ele nos mostra que a realidade só pode ser modificada quando se concorda com ela. Nas várias exclamações monocórdias, por exemplo, o artista reconhece sua impotência diante do que definitivamente não pode ser mudado. E, justamente por incorporar suas limitações ao seu método de trabalho – a não-edição de imagens – ele resiste, passivo. Sua obra não agride, desconcerta justamente pela completa honestidade de sua resistência.

Aí está sua “força”, praticamente neutra, tal como na supressão da exclamação, por exemplo, em *the world is great* - não apresentaria esta sentença, aliás, uma estrutura lacunar próxima àquela de “I would prefer not to” de *Bartleby*? Giorgio Agamben observa que a frase pronunciada pelo personagem de Melville deixa em aberto a referência, desloca a linguagem do registro da proposição, que predica algo de algo, para o do anúncio, que não predica nada de nada. *Bartleby* se inscreveria, assim, na estirpe dos mensageiros, para quem a linguagem se converte em puro anúncio de sua paixão. “Purificado de toda doxa, de todo parecer subjetivo, o pathos é puro anúncio do aparecer, exposição do ser sem algum predicado”⁶. Tal como Warhol, que incide, para falar com Agamben, no “ponto de indiferença entre potência e não-potência” poética - pura possibilidade como estratégia de ser - no espaço cultural contemporâneo.

Sobre esse ponto de indiferença entre potência e não-potência, surge o lugar-melancolia, lugar de suspensão da arte que indica o *passo* para uma outra forma artística a partir da ambigüidade da potência poética no contexto cultural aberto, e crescentemente dominado pela cultura de massa. Operação Pop por excelência, tal como realizada por Warhol: uma vez distinguida, como *high art*,

⁶ AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby o de la contingência**. Op. cit., p. 115.

sua prática artística de outras, ele precisa encontrar outra prática viável; anunciar sua “aposentadoria”, talvez, como fez em 1965, quando a Pop Art começava a ser seriamente considerada por historiadores da arte e museus. Em grande festa realizada na Factory, por ocasião do lançamento do livro “Pop Art”, de John Rublowsky e Ken Heyman, Warhol se vê completamente satisfeito com sua decisão de abandonar a arte quando observa, ao seu lado, uma garota em um vestido Courrèges de plástico dizer *suando, que vestir aquilo era como sentar numa cadeira de cozinha. Ela tinha uma cópia do livro e pediu que eu o autografasse. Conforme eu folheava as páginas e olhava as reproduções coloridas, eu me vi completamente satisfeito por ter me aposentado: os básicos enunciados Pop tinham sido completamente colocados*⁷.

A cultura de massa é tão sedutora que, inevitavelmente, determinará qualquer nova prática, e o fará não de um modo neutro e aberto, mas, e de preferência, distorcendo, segundo suas próprias regras, as qualidades próprias àquela prática. Warhol compreendeu e jogou com isso de tal modo que sua obra dos anos sessenta, vale repetir, longe de se mostrar datada, parece ganhar força. Trata-se de um cortante “ato tímido monossilábico” sobre o limite entre o campo autônomo da arte e a situação cultural de massa.

Desnecessário repetir o caráter inofensivo da revolução azul ou o aspecto vago da escultura social, há que se voltar para o índice transformador dessas propostas. Sem oferecer perigo ou ameaça, a marcha do Beuys desarmado ou a silenciosa retirada dos quadros por Klein são tão leves quanto as almofadas prateadas de Warhol que flutuam galeria afora. Essas obras, entendidas em suas respectivas trajetórias ao vazio, conseguem desconcertar por sua contingência absoluta, por sua coragem e disponibilidade para assumir sua vulnerabilidade – sua própria potência do não-ser, de modo a restituir a possibilidade que as mantém entre o pleno acontecer e o não-acontecer. As resistências jogam com a possibilidade indefinida de que as coisas podem ser diferentes, mesmo se não se sabe exatamente como.

⁷ WARHOL, Andy. **POPism**. Op. cit., p. 115.