

4

Contemporaneidade e experiência estética

O capítulo anterior dotou de um estatuto ambíguo o gesto artístico implicado na produção do ready-made. Com ele, em primeiro lugar, o cerne da indagação artística desloca-se dos problemas inerentes ao território da arte para o questionamento do sentido desse próprio território. A contestação promovida pelas vanguardas modernistas era, em geral, dirigida aos padrões artísticos vigentes. As fronteiras da arte eram colocadas em jogo de modo a serem outra vez reafirmadas mediante um processo de reformulação. Seja lidando com questões específicas a uma área definida, seja projetando a irrupção do estético sobre os vários domínios da existência, o artista ainda ocupava uma posição em que estava envolvido pelo horizonte da arte, mesmo que sua ação viesse a explodi-lo ao invés de delimitá-lo. Por mais que sua atitude crítica representasse uma ruptura, ela se estabelecia a partir de dentro da arte, no interior de um horizonte aberto a possibilidades. O olhar crítico de Duchamp, ao contrário, demonstra estar situado em um lugar distinto, um lugar em relação ao qual o próprio campo da arte entra em perspectiva. Desse ponto de vista, os problemas da arte surgem inseridos numa totalidade mais ampla do que aquela concernente a uma faixa de saber independente. Passa ao primeiro plano a articulação da esfera artística com o sistema ao qual está integrada, assim como o papel que exerce em meio a circunstâncias que a cercam. A produção artística torna-se, com isso, indissociável da reflexão acerca da condição da arte no mundo. O afastamento pessoal de Duchamp do meio artístico, sua adesão não mais que parcial aos movimentos com que entrou em contato talvez sejam o correspondente empírico desse olhar crítico obrigado a tomar certa distância daquilo que se faz objeto de seu questionamento.

Por outro lado, verificou-se também em que medida a produção do ready-made, por meio da qual são testados os próprios limites da arte, inaugura uma atitude em que o mecanismo crítico de superação imanente às vanguardas modernistas não é, de fato, reformulado, sofrendo apenas nova orientação. O problema de pensar as fronteiras da arte transforma-se no exercício de contestá-las incessantemente. Mas já se notou que o impulso de transgressão com que compactua esse exercício é, de algum modo, equivalente ao que fomenta o

contínuo reprocessamento das formas artísticas. Ambos caminham progressivamente segundo seus fins: este em busca de uma renovação de linguagem, aquele ampliando as fronteiras estabelecidas da arte. Até que ponto se distingue a lógica que subjaz ao movimento de constante ruptura (ou reformulação) dos padrões estéticos vigentes de uma outra segundo a qual a idéia de arte é sempre de novo colocada em suspenso?

A argumentação do presente trabalho, até esse momento, procurou firmar as bases para a sustentação de sua hipótese: a de que a arte contemporânea, herdeira de uma visão crítica irreversível acerca da própria condição-arte, tem como um de seus desafios fundamentais o problema da mediação entre arte e mundo e entre forma e idéia. A intenção até aqui foi a de mostrar de que modo uma arte crítica quanto a si mesma conduziu a direções díspares e, fazendo isso de maneira radical, esgotou as possibilidades de afirmação desses próprios extremos. O entrincheiramento da linguagem artística, as perspectivas de uma dissolução da arte na vida, o chamado “formalismo”, a subtração do estético com a consecutiva desmaterialização do objeto artístico emergem para contemporaneidade como diretrizes conduzidas às últimas consequências por um processo crítico de superação. Foi necessário remontar ao início da problemática de uma arte moderna tornada autônoma para que se deixasse ver de que forma a tensão ali envolvida deu margem à exacerbação unilateral de seus pólos, ao invés de ser suportada enquanto tal. O problema da comunicação com as demais esferas, associado à condição de autonomia da arte, obteve respostas em que o âmbito estético ou aparecia isolado, restrito a uma lógica interna, ou possuía sozinho o poder de restituição de uma unidade cultural e existencial dilacerada. O problema da aparência, por sua vez, culmina na dissolução da tensão entre forma e conceito tal qual armada pela concepção kantiana da arte como região de produção de idéias estéticas: por um lado, a aparência é vista como um fim último, reduzindo-se a obra de arte ao jogo formal; por outro, a obra é não só privada de aparência estética- aquela capaz de provocar no sujeito um sentimento que leva ao juízo de gosto-, mas chega a ser destituída até mesmo de aspectos que a identificam com um objeto sensível, conforme acontece na arte conceitual.

Ao olhar crítico contemporâneo, um olhar artístico que se relaciona com o plano da arte em perspectiva, já não é permissível dar continuidade a alguma dessas vias. Certamente, isso não deixa de ser causado pelo próprio esgotamento

de tais direções, as quais, calcadas em um impulso de superação, já não se deparam com algo a ser superado. É bem sabido que não há mais um pano de fundo cultural dominante, um anteparo formado por valores tradicionais, contra o qual a força contestadora das vanguardas possa se confrontar. Ergue-se uma realidade social perante a qual as forças estéticas de unificação, que remetem a um estágio pré-moderno, nutrem uma expectativa de adesão mais similar àquela que permite a mistificação das massas do que ao discernimento crítico capaz de combatê-la. A narrativa da autodefinição da forma reserva a possibilidade da verdadeira compreensão do estético- se não a possibilidade de sua experiência- aos poucos iniciados em uma história da evolução artística. Essa idéia de evolução, por sua vez, tem seu destino paradoxal apresentado por Rauschenberg em *Erased de Kooning*, onde o pictórico se submete literalmente- e ironicamente- à dimensão planar da tela. A extrema expansão das fronteiras do território da arte chega a um ponto em que qualquer tentativa de investir contra elas significa, na verdade, um gesto inócuo, dirigido ao vazio. Além do mais, colocado em dúvida qualquer critério apto a distinguir o artístico do não-artístico, ou a delimitar a categoria de obra, o estatuto da arte fica entregue ao domínio da arbitrariedade ou de regras burocráticas da instituição.

Nesse sentido, o posicionamento do olhar contemporâneo é simplesmente o resultado da consumação de um processo crítico que o precedeu, cujo prosseguimento só pode manifestar os sinais de seu próprio esgotamento. Mas enquanto fruto da realização desse processo, a visão contemporânea aqui exposta é também devida a um redimensionamento crítico, na medida em que uma lógica que era basicamente a da superação é substituída por uma outra caracterizada fundamentalmente por uma necessidade de mediação. Esta última não deve ser entendida apenas negativamente, como se não passasse da impossibilidade de dar prosseguimento a um determinado processo, ou ainda como uma condição posterior a um suposto fim da arte. Trata-se de uma transformação no sentido crítico da experiência estética e, portanto, da abertura de todo um campo a partir do qual essa experiência possa se afirmar. Sem dúvida, a arte contemporânea encontra-se diante de um vasto campo de possibilidades propiciado por uma liberdade radical da linguagem artística em relação a compromissos, orientações e padrões exteriores a seu próprio meio, assim como por um sem número de manifestações que expandiram o horizonte do que se compreende por arte. No

entanto, toda essa liberdade e amplidão revela ao mesmo tempo a sua face árida, representada pela ausência de quaisquer diretrizes capazes de determinar as regras para o jogo da criação artística. Ou, nas palavras de Suzi Gablik, “o perigo é que quando tudo torna-se arte, a própria arte torna-se nada. Pois como se pode ter êxito em formar um conceito de alguma coisa que é tão aberta que todos os atributos aplicam-se a ela igualmente?”¹

Este estudo é motivado pela pergunta acerca do sentido da produção artística em tais condições, isto é, quando já não parece viável nem a perspectiva de uma renovação do horizonte artístico, nem tampouco uma nova desconstrução do conceito de arte. Tal indagação está então direcionada a um momento posterior àquele em que a arte vive a partir da afirmação de sua própria morte, ou, de acordo com Argan, “dos sinais cada vez mais eloquentes da ausência da arte”². A multiplicação desses sinais, paradoxalmente, acabou por comprovar a permanência da arte após um fim tantas vezes auto-imputado, de modo que o tema em questão passa a ser, como indica Arthur Danto, o de uma arte “depois do fim da arte”³. O que se verifica através da visão de Danto sobre o horizonte artístico contemporâneo é que este se caracteriza sobretudo por estar pronto a acolher abertamente e sem conflitos uma diversidade de manifestações artísticas que, em outras épocas, poderiam ser consideradas incompatíveis entre si. Para o filósofo, o fim da arte significa o fim de qualquer narrativa ou discurso estético aos quais a produção artística deva se adequar. Após à eloquente morte da arte, não predomina algum silêncio e sim uma profusão de diferentes vozes, “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...”⁴.

Sob esse prisma, do auto-aniquilamento crítico da arte resulta um estado de “liberdade” devido justamente à suspensão de qualquer regra prévia que condicione o fazer artístico. No entanto, se “não há um critério a priori acerca de como a arte deve ser”, isto não quer dizer que o ser arte já está dado, que uma arte

¹ “... the danger is that everything becomes art, art becomes nothing. For how can we ever succeed in forming a concept of something which is so totally open that all attributes apply to it equally?” GABLIK, S., *Has Modernism Failed?*, p. 35.

² ARGAN, G. C., *Arte Moderna*, p. 593.

³ Este é o título do livro de Arthur Danto (“After the End of Art”). Cf. nota 4, capítulo 2.

⁴ DANTO, A. C., *After the End of Art*, p. 4

sem fronteiras se encontra igualmente ao alcance de todas as manifestações. Bem ao contrário, quando a arte se torna pura possibilidade é que se impõe com maior veemência o desafio de sua constituição. Se a arte está aberta à legitimação sem restrições, sem preconceitos, é porque já não há padrões que determinem seu ser; ela está sempre em questão. Na falta de critérios que diferenciem o objeto artístico dos demais é que se faz mais necessária a presença de um olhar crítico capaz de realizar tal distinção no próprio ato da produção da obra. Pois se a experiência estética é de algum modo uma experiência singular, que não se confunde com a experiência do consumo, por exemplo, aquilo ao qual ela se relaciona deve também apresentar traços singulares. O problema é, antes, o do estabelecimento dos limites da arte em relação à totalidade que a cerca. Isto é: a produção artística, para sustentar-se enquanto produção autônoma deve, de algum modo, distinguir-se das demais produções. O olhar crítico contemporâneo é indispensável na medida em que opera esta diferenciação, na medida em que destaca a obra da lógica integrada do consumo. Já não se trata de uma vez mais colocar a arte em xeque, e sim de estabelecer as fronteiras que possibilitam assegurar sua autonomia. Nota-se que um olhar crítico é indispensável à produção artística contemporânea, na medida em que esta depende da capacidade de reconhecer e dialogar com um horizonte em questão. Mas esse olhar não é aquele que põe em perspectiva a condição-arte para então instabilizá-la; ele, ao contrário, necessita desvendar essa própria condição, delimitá-la. Exercer tal função exige a visão crítica que permite a articulação entre arte e não-arte, só que agora não mais para confundir as duas instâncias ou dissolver a primeira, mas para separá-las, discerni-las.

Abrindo mão dessa diferenciação, contudo, a arte acaba compactuando com a lógica cultural de uniformização cuja marca principal é o nivelamento de todos os valores a um único valor de troca. Portanto, é indispensável à arte o potencial crítico por meio do qual ela preserva a sua autonomia em face do mecanismo de unificação do sistema tal como ela outrora se desvencilhara criticamente das prescrições de uma unidade de sentido tradicional. A sobrevivência de uma arte tornada autônoma depende ainda de uma atitude capaz de resguardá-la da total imersão nas regras desse sistema. Desse modo, está inevitavelmente em jogo junto ao horizonte artístico contemporâneo o aspecto crítico da experiência estética, embora ele se mostre necessariamente distinto daquele que tivera vez com o

modernismo. É basicamente em torno dessa distinção que gira a temática do presente capítulo.

O problema que se apresenta à contemporaneidade é então o de uma arte que não pode prescindir de sua dimensão crítica e que, ao mesmo tempo, não pode concebê-la a partir da perspectiva de superação que caracterizou o modernismo. Refletir acerca dessa dimensão, tomando-a tanto como herança quanto como redimensionamento da visão modernista é a tarefa com que se identifica essa investigação. Foi preciso em primeiro lugar expor o teor fundamentalmente crítico da arte modernista, apontar suas contradições, assim como os indícios de sua transformação no próprio solo do moderno, para que então se evidenciassem os laços que com ele mantém o contemporâneo. Com a idéia de um sentido crítico da experiência estética herdado e reformulado pela arte contemporânea está em jogo, no entanto, menos que a ênfase sobre continuidade ou ruptura, o delineamento de uma direção plausível para a criação artística. Não se trata, é claro, de apresentar qualquer caminho forjado teoricamente, mas de exibi-lo já esboçado nas próprias tendências que permeiam o terreno da arte.

Em primeiro lugar, é interessante notar de que forma se pode conceber uma dimensão crítica da experiência estética que não esteja calcada na idéia de superação, mas que constitua a própria condição de possibilidade de um olhar apto a estabelecer fronteiras.

4.1

o caráter crítico do estético

O leitor de Kant não pode deixar de perguntar-se, um dia, como o pensador crítico nunca pôde estabelecer condições de pensamento que são a priori. Com a ajuda de quais instrumentos, como se diz, ele pode formular as condições de legitimidade dos juízos enquanto está supondo não poder dispor delas ainda? Como, em suma, ele pode julgar como é preciso “antes” de saber o que é julgar como é preciso, e para sabê-lo? A resposta é que o pensamento crítico dispõe, na sua reflexão, no estado em que a coloca tal síntese não ainda assinalada, de uma espécie de pré-lógica transcendental. Esta é, na realidade, uma estética, posto que é feita só da sensação que afeta todo pensamento atual enquanto é simplesmente pensado, o pensamento se sentindo pensar e se sentindo pensado, juntamente. E como pensar é julgar, sentindo-se julgador e julgado, ao mesmo tempo. É nessa presença subjetiva do pensamento a si que se esboça o gesto de domiciliamento que vem endereçar as

sínteses espontâneas (sob seus “títulos”) à sua faculdade de tutelar, limitando assim o seu uso e fundando sua legitimidade.⁵

Com este trecho, Lyotard procura destacar o papel fundamental da reflexão junto a um direcionamento (ou domiciliamento) indispensável à delimitação do uso das faculdades do conhecimento, que é o cerne da indagação do projeto kantiano. É em última instância um sentimento do pensamento quanto a si mesmo o que lhe indica quais são as “boas” condições de juízo: “com a reflexão, o pensamento parece bem dispor da arma crítica inteira”⁶. Isso deve ocorrer, conforme observa Lyotard, porque o pensamento não pode fazer uso de critérios *a priori* para julgar condições de juízo que são também *a priori*. Se lançasse mão desses critérios, não haveria de fato uma crítica em jogo, uma vez que uma regra geral se anteciparia e legislaria sobre a possibilidade de qualquer juízo, não importando a faculdade de conhecimento a que este pertence. A questão que se coloca é a seguinte: como pode o pensamento saber que, em ocasião determinada, deve julgar segundo esta ou aquela faculdade de conhecimento? A reflexão tem a função de uma orientação que define as regiões legítimas de cada síntese, de acordo com suas respectivas condições de possibilidade (dessas regiões). “É preciso, pois, que o poder de criticar tente esta enigmática capacidade de julgar “boas” condições do juízo “antes” de poder usar, de ter o direito de usar, dessas condições para julgar se são boas”⁷.

Lyotard ressalta, com isso, a dimensão crítica da reflexão, a qual, por sua vez, é a base do juízo estético. É um sentimento análogo ao estético o que torna possível ao pensamento decidir-se a operar deste ou daquele modo. Por meio dele se dá o discernimento das “boas condições de possibilidade” capazes de legitimar um julgamento. Enquanto, por exemplo, o trabalho *a priori* do entendimento se refere às “categorias”, o trabalho da reflexão está ligado em primeiro lugar aos “títulos”, que proporcionam apenas “a comparação das representações que precedem o conceito de coisas”. Os títulos ocupam um lugar provisório de relação das representações antes mesmo que elas sejam endereçadas a uma forma determinada de conhecimento.

⁵ LYOTARD, J-F., *Lições sobre a Analítica do Sublime*, pp. 35-36.

⁶ Ibid., p. 35.

⁷ Idem.

As relações que eles permitem esperam a determinação exata de sua referência a uma faculdade, entendimento ou sensibilidade. Uma vez assim domiciliadas, as sínteses, que essas relações só indicam subjetivamente de início, serão legitimadas no seu uso objetivo, cognitivo⁸.

À reflexão cabe a tarefa de direcionar tais representações primeiramente agrupadas (relacionadas e comparadas) sob “títulos” a suas legítimas áreas de conhecimento:

A reflexão não sente pois, somente, que o pensamento sintetiza espontaneamente de tal ou tal maneira- quatro ao todo-, ela sente também que tal maneira, ou tal “título” de síntese, experimentado subjetivamente, pertence à sensibilidade, tal outro ao entendimento.⁹

Vê-se que é uma faculdade de orientação, que propicia às sínteses encontrarem seus “lugares de conhecimento” legítimos, o que caracteriza o papel crítico fundamental da reflexão. A filosofia crítica, enquanto delimitação das condições de possibilidade do conhecimento, segundo suas regiões específicas, encontra na reflexão seu verdadeiro modelo, pois é a ela que se destina a tarefa de efetuar a diferenciação em um estado primordial. Este estado, segundo Lyotard, é semelhante a uma “pausa” em que o pensamento “suspende a adesão ao que crê saber”, se não quiser que as “condições a priori sejam de algum modo prejudicadas na sua investigação, de sorte que esta seria só um embuste e suas descobertas, disfarces”¹⁰. O sentimento estético, por sua vez, consistiria em um “momento ideal” de tal estado crítico-reflexivo, na medida em que a reflexão, nesse caso, deparar-se-ia com seu modo mais autônomo, estando de todo entregue a si mesma.

Lyotard privilegia a base subjetiva da filosofia crítica kantiana, representada por esse momento essencial da reflexão em que o pensamento sente a si próprio e, calcado em tal sentimento, endereça as sínteses aos domicílios em que podem haver condições de possibilidade de conhecimento legítimas. O que interessa ao presente trabalho, contudo, é o estreito vínculo que o autor das *Lições sobre a Analítica do Sublime* tece entre o crítico e o estético, assim como a maneira pela qual o primeiro é entendido, ou seja, por sua capacidade de diferenciação, de

⁸ Ibid., p. 32.

⁹ Idem.

¹⁰ Ibid., p. 14.

discernimento¹¹. Pois a perspectiva apresentada por Lyotard dá margem para se pensar uma experiência estética cujo sentido crítico está associado precisamente a esta possibilidade de diferenciação. A delimitação de fronteiras que é própria à filosofia kantiana já havia sido apontada, nesta investigação, como paradigma do potencial crítico da experiência estética contemporânea. Com a abordagem de Lyotard, pretende-se tornar evidente que não se trata meramente de tomar emprestado da filosofia crítica de Kant um modelo para se conceber, de modo talvez arbitrário, a experiência estética: manifesta-se, ao contrário, o lugar fundamental do estético junto à própria possibilidade crítica dessa filosofia. É à percepção de tal coexistência radical entre o crítico e o estético que se deve a remissão ao pensamento kantiano. Desse modo, não são simplesmente os limites instaurados pela visão crítica que proporcionam autonomia ao âmbito estético, porquanto é preciso já contar com um estado “autônomo”, cujo modelo é a reflexão estética, para que uma demarcação crítica se faça possível. Por relacionar a autonomia da reflexão estética à própria possibilidade de toda crítica é que Lyotard pode escrever:

A leitura que preconizo- sem contestar nada da legitimidade do outro- admite em consequência que, se a terceira Crítica pode cumprir sua missão de unificação do campo filosófico, não é principalmente porque expõe no seu tema a idéia reguladora de uma finalidade objetiva da natureza, é porque torna manifesto, a título da estética, a maneira reflexiva de pensar que está em obra no texto crítico inteiro.¹²

Sem dúvida, de tal nexos firmado entre a reflexão estética e o pensamento crítico é viável tirar consequências que se estendem ao terreno da arte. O que entra em jogo de forma capital é a própria relação entre obra de arte e realidade, uma relação que obteve na arte moderna uma configuração até então inédita. Com o modernismo, como se sabe, questiona-se de maneira vigorosa a tradicional função de representação da obra de arte. Verificou-se que o processo de autonomia da esfera artística coadunava-se com um compromisso cada vez menor em representar uma aparência exterior, cujos sinais se manifestam, por exemplo, desde a “equivalência de realidade” conferida por Roger Fry à pintura pós-

¹¹ Para exemplificar essa capacidade, Lyotard recorre ao exemplo que Kant oferece sobre o sentimento de diferença entre os lados direito e esquerdo do sujeito, sentimento que não é determinado por alguma intuição. Ibid., p. 14.

¹² Ibid., p. 15.

impressionista, até a abstração tão preconizada por Greenberg. Com esta última, a arte parece abandonar integralmente qualquer intenção associada à representação. Se é plausível falar em uma ruptura modernista com a tradição, trata-se, em última instância, de uma ruptura com o ideal tradicional de representação que remonta às próprias raízes da metafísica ocidental, isto é, à concepção platônica da arte enquanto mimesis¹³. A crise do pensamento metafísico lança por terra tanto a noção de que há um mundo externo, dado ou ideal, a ser apreendido, quanto, junto com ela, também a idéia de que a experiência estética subordina-se a uma verdade de outra ordem.

Ao abandono da representação vincula-se não apenas a compreensão da obra de arte como uma realidade em si mesma, mas também a identificação do fenômeno estético com a própria abertura do real. A arte que se quer dissolver na vida, que projeta um mundo tornado estético, já não se concebe enquanto linguagem ou aparência que se distingue da realidade por representá-la em outro plano, e sim enquanto fonte produtora de formas e relações que permeiam a própria existência. De um modo ou de outro- como realidade específica, determinada por uma lógica imanente, ou como realidade enquanto tal- a arte se desvencilha radicalmente de um ideal de representação. A linguagem artística já não se vê relegada a uma experiência de verdade inferior porque manifestada sensivelmente; em vez disso, faz coincidir a iluminação da verdade com sua própria emergência. Certamente, crise da representação e crise da metafísica são eventos intimamente associados. A afirmação de uma “realidade da arte”- em ambos os sentidos referidos- é ao mesmo tempo a refutação da existência de alguma ordem ideal situada além da experiência e passível de ser representada: “O Mundo-verdade acabou abolido, que mundo nos ficou? O mundo das aparências? Mas não; com o Mundo-verdade abolimos o mundo das aparências!”¹⁴

O sentido crítico do estético que se tem mente não pretende retomar uma velha idéia de representação; tampouco está em plena concordância, porém, com uma visão segundo a qual a experiência estética se confunde com a experiência do real, ou segundo a qual a obra de arte é vista como uma realidade em si. Ao contrário, ele é crítico justamente porque possibilita a distinção entre o real e o virtual, deixando ver as fronteiras que os separam. A obra de arte não é

¹³ Cf. nota 24, capítulo 1.

¹⁴ NIETZSCHE, F., *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 48.

experimentada nem como representação de uma “realidade” já instaurada, nem como instituição de uma realidade em si, mas como fenômeno por meio do qual firmam-se os limites entre real e possibilidade¹⁵. O olhar crítico é aquele capaz de ver o jogo entre esses limites, capaz de operar uma diferenciação. Tanto a alternativa em que a obra de arte é encarada como representação quanto aquela em que ela obtém força de realidade deixam de fora precisamente esse aspecto crítico mediante o qual a reflexão estética se mantém numa “pausa”, na fronteira, entre o real e o aparente. A identificação entre arte e vida, tão recorrente em projetos estéticos modernistas, tende a passar ao largo desse potencial crítico concernente à experiência estética. Na verdade, o fim do discernimento entre arte e vida, entre aparência e real, delineia uma existência que se aproxima daquela dominada pela totalidade mítica.

Assim considerada, a experiência estética já não se mostra como fenômeno cuja autonomia significa isolamento, ou como dimensão que se opõe ao esclarecimento. Sua condição crítica compactua com este último e, no entanto, resguarda diante dele sua própria particularidade. A antítese entre arte e racionalidade, com a primeira remontando às energias da natureza, à religião, ou aos poderes do mito, não mais se sustenta diante de um horizonte em que a experiência estética é encarada segundo um sentido crítico radical. Pois o que tal experiência fomenta não é qualquer adesão extática ao fenômeno estético, e sim um estado de reflexão que é a condição para o pensamento crítico propriamente dito. A obra de arte é o que proporciona o advento desse estado em seu momento mais primário: a abertura da diferença entre real e virtual efetuada pela obra é o descerramento do espaço do possível em que pode operar o pensamento crítico. A obra de arte, desse modo, se opõe à lógica do mito porque produz o

¹⁵ Ao tratar deste tema é impossível não fazer referência à obra de Luiz Costa Lima, “Mimesis: desafio ao pensamento”. Nesta, o autor aborda a questão da *mimesis*, com base na estética kantiana, a partir do vetor da diferença. A *mimesis* de Luiz Costa Lima configura, tal qual a argumentação do presente trabalho, entre outras coisas, a tentativa de se pensar uma experiência estética não mais submetida à dualidade representação (imitatio) – não-representação (auto-referencialidade). No entanto, um embate com a teoria de Luiz Costa Lima requereria um debate aprofundado, que fizesse justiça às questões por ela colocadas. De qualquer forma, o recurso a Kant e ao conceito de diferença sinalizam a possibilidade do estabelecimento de uma relação com o que procura pensar o presente estudo. O teor desta relação, por hora, fica indeterminado. Uma discussão direta com a *Mimesis* de Luiz Costa Lima, contudo, aguarda uma oportunidade propícia em que seja possível abordar sem outras restrições temáticas os problemas que ela propõe.

“desencantamento” de um real instituído, sua virtualização¹⁶. Talvez o próprio reconhecimento da obra de arte enquanto tal necessite de uma certa competência, dependa de uma capacidade de fazer diferenciações que extrapolam a estrutura do pensamento integrado a uma ordem mítica:

A competência estética não se reduz à capacidade analítica de fazer distinções entre ser e aparência, ser e dever-ser, essência e fenômeno, signo e significado; embora sem dúvida pressuponha esta capacidade, seu âmbito realmente próprio está em saber jogar com estas distinções, em lidar com a aparência *como* aparência. Apenas como objeto de uma consideração desinteressada e livre pode a aparência ser tomada enquanto tal. E na medida em que assim a tomamos, neutralizamos não somente os apelos do que Schiller chamou de ‘impulso sensível’, como nos livramos das exigências do ‘impulso formal’, ou seja, das exigências de ‘verdade’ e “correção normativa. Ingressamos assim num estado livre de coerções, num ‘estado lúdico’”.¹⁷

Esse “estado lúdico”, livre de coerções, a que se refere o trecho supracitado, guarda correspondência com aquele “estado de pausa” de que falava Lyotard, e que constituía uma condição indispensável para que se desse uma orientação verdadeiramente crítica do pensamento. A aptidão em “lidar com a aparência como aparência” é, porém, a capacidade de se ingressar num “jogo intencional com a tensão entre ser e aparência”¹⁸. O que a experiência estética proporciona não é tanto a contemplação da aparência enquanto objeto deslocado quanto a consideração da relação entre aparência e real (ser). É impossível conceber algo como aparência sem que se estabeleça uma relação com o que é supostamente não-aparência. Se a instauração dessa relação, dessa diferenciação primordial ao comportamento racional, é o que caracteriza o fenômeno estético, cabe então perguntar se não é a experiência deste último o que permite uma competência crítica que torna viável a distinção entre ser e aparência, ser e dever-ser, signo e significado, etc. Na autonomia da obra em relação à ordem do real- uma autonomia que lhe confere o caráter de aparência-, sem a qual ela não pode ser apreendida como arte, parece refletir-se a distinção primeira que torna possível todas as outras. Para que a linguagem possa ser utilizada meramente como signo que atribui significado a um objeto, em vez de nomeá-lo ou conclamá-lo ao ser

¹⁶ O potencial de virtualização e “desrealização” da obra é ressaltado pela teoria do efeito estético de Wolfgang Iser, no campo da ficção literária. – ISER, W., *O Ato da Leitura*, vol. 1.

¹⁷ BARBOSA, R. C., *Competência Estética, Consciência Moral e Linguagem*. In: BARBOSA, R. C.; LEITE, L. B., *Filosofia Prática e Modernidade*, p. 45.

¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

pronunciada, é preciso que ela já tenha de algum modo se desprendido das próprias coisas. A linguagem artística realiza esse desprendimento.

Tal aspecto crítico da experiência estética é condizente com aquele olhar contemporâneo que necessita destacar a produção artística da totalidade de um sistema que a tudo condiciona através de sua lógica. A experiência estética é em si mesma uma experiência crítica que proporciona a consideração de seu objeto enquanto algo autônomo.

A contemplação estética atribui liberdade ao contemplado. A formulação do imperativo categórico, segundo a qual o outro não deve ser tomado como meio, mas como um fim em si mesmo, tem sua contrapartida estética na consideração desinteressada: nela, tomamos a coisa como se fosse um ser livre¹⁹.

O jogo contemporâneo da produção artística reflete sobretudo o desafio da produção de uma tal autonomia. A ele cabe traçar as fronteiras que separam o objeto artístico dos demais. Esse exercício é necessariamente o estabelecimento de uma relação entre arte e não-arte. A obra é então um corte na totalidade do sistema, que ao mesmo tempo em que obtém relevo deixa aparecer o plano de que foi destacada.

É uma tal relação que a Pop Art, por exemplo, sugere colocar em jogo. Este movimento não se permite entender nem como mais um passo na história da autodefinição dos meios artísticos, nem como integração do estético ao ambiente cultural. Por outro lado, uma compreensão “formalista” da Pop é tão insuficiente quanto uma outra que reduz seu alcance puramente a um gesto crítico, a um poder conceitual. Menos que apontar para um desses caminhos, a Pop Art indica encontrar a motivação de seu fazer na problematização da relação entre o produto artístico e os demais. Com isso, não se propõe meramente a um acordo entre arte e lógica do sistema, mas, ao contrário, força-se, justamente devido a uma extrema aproximação, o discernimento entre caráter autônomo da obra de arte e os produtos submetidos a regras do mercado. A seguir, vai se procurar observar de que modo a produção artística da Pop se sustenta por uma relação com o próprio meio em que a arte se encontra, uma relação que, contudo, é de diferença, e que chega mesmo a colocar esse meio em perspectiva.

¹⁹ Ibid., p. 45.

4.2

Pop Art e a “natureza espetacular”

Uma das principais características da Pop Art foi o diálogo direto que ela manteve com o contexto cultural em que estava inserida. Através da apropriação de ícones, signos e imagens altamente veiculados no interior da sociedade de massas, a Pop confundia sua própria linguagem com a linguagem visual dessa sociedade. Quando se pensa no mais célebre movimento que a precedeu, o Expressionismo Abstrato, fica evidente o contraste produzido: enquanto este último era encarado a partir de um entrincheiramento da linguagem visual em si mesma, a qual refletia a subjetividade ou a vida individual do artista, ou ainda uma lógica intrínseca à pintura, a Pop Art se abria a formas e elementos provenientes de um cotidiano compartilhado, de um horizonte ordinário.

Certa vez ouvi Jasper Johns dizer que Rauschenberg era o maior inventor deste século, depois de Picasso. O que ele inventou acima de tudo foi, penso eu, uma superfície pictórica aberta, novamente, ao mundo. Não o mundo do homem do Renascimento, que buscava decifrar os fenômenos atmosféricos olhando pela janela; mas o mundo do homem que gira botões para ouvir uma mensagem gravada: “dez por cento de probabilidade de precipitação esta noite”, transmitida eletronicamente de uma cabine sem janelas. O plano da pintura de Rauschenberg é para a consciência imersa no cérebro da cidade.²⁰

Leo Steinberg ressalta a relação estabelecida entre o plano da pintura de Rauschenberg e o horizonte de experiências em que está integrado. A lógica do mundo contemporâneo à Pop Art é por ela assimilada; a consciência que se manifesta na pintura reflete aquela “imersa no cérebro da cidade”. De acordo com isso, o movimento Pop demonstra estar sustentado por uma motivação que ultrapassa o âmbito de reprocessamento dos chamados “problemas formais”. Não que estes últimos estejam fora de questão; entretanto, o claro jogo com uma esfera exterior à da arte obtém extrema relevância. Observou-se de que modo o modernismo distinguia-se, entre outras coisas, pela produção de uma linguagem artística cada vez mais apartada de uma linguagem comum. A abstração formal pode ser vista como o ápice de um processo em que a linguagem artística encontra uma gramática exclusiva. Essa dissociação em relação à experiência visual

²⁰ STEINBERG, L., *Outros Critérios*. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G., *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, p. 205.

cotidiana é por vezes remetida a uma contraposição radical entre sujeito artístico e sociedade, ou entre vanguarda artística e cultura de massas. A arte modernista exhibe motivos não apenas para um “fechamento em si mesma”, uma concentração nos problemas formais internos, mas também para manter-se afastada do que lhe é exterior, considerando-se diante de um ambiente sócio-cultural deteriorado.

A Pop Art, ao contrário, abre-se para esse ambiente, incorpora sua lógica, sua linguagem. Certamente, isto não quer dizer que ela está entregue à lógica do sistema ou mesmo que reproduz sua linguagem. É possível compreendê-la também no sentido de uma reação à crise instaurada por esse sistema, conforme sugeria Harold Rosenberg, por exemplo, ao considerar as tendências características da Pop como “uma maneira não subjetiva de reagir a uma crise”²¹. Aqui, os procedimentos artísticos da Pop Art são colocados em comparação à subjetividade expressiva dos artistas da *action painting* e interpretados como pertencentes a um estágio de reação posterior, “em que a esperança e a vontade foram abandonadas”²²:

A projeção desses absurdos segundo a lógica que lhes é própria, produz uma arte de farsa impenetrável, a farsa sendo, como Marx observou em um de seus momentos hegelianos, a forma final da ação numa situação que se tornou insustentável. Interpreto o atual ressurgimento do ilusionismo na arte mediante técnicas de incorporação físicas de lixo de rua e a imitação idiota de itens tolos da comunicação de massas como a farsa da ansiedade radical.²³

Para Rosenberg, a Pop Art não implicou uma ruptura com o sentimento que moveu a *action painting*, mas apenas uma modificação na forma de expressão desse sentimento, com a “seriedade dramática” concedendo lugar ao tom de farsa. Apesar da aparente oposição, ambas as “maneiras” situam-se no interior de um mesmo processo de crise e reação. Todavia, fazendo justiça ao fato de ser chamada de neodadaísmo, a Pop Art sugere ser, antes, um momento em que esse próprio processo, seu caráter ambíguo, são chamados a uma reavaliação. A arte como fonte de resistência do indivíduo frente à engrenagem de reificação cultural esboça uma configuração problemática. A concepção de uma subjetividade reagindo à parte do sistema é posta em questão mediante a apropriação de

²¹ ROSENBERG, H., *Action Painting: crise e distorções*. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G., *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, p. 161.

²² Idem.

²³ Idem.

imagens de ícones culturais. Arrancando tais personagens do espetáculo cultural a que pertencem, o que a Pop Art destaca é a conformidade entre subjetividade e reificação: o “Eu” supostamente singular transforma-se em um dos principais mitos da cultura, talvez o que primeiramente se torna objeto. Com a Pop, os pólos respectivamente associados a crise e a reação revelam sua interdependência. A própria subjetividade, a zona de resistência por excelência frente a um processo de reificação desmedido, aparece como mais um produto cultural. É o que também revela a série de “Pinceladas” de Roy Lichtenstein, que reproduzem de maneira explicitamente artificial o aspecto espontâneo do gesto expressionista. Por se tratarem de pinceladas em tamanho ampliado, fica claro o seu caráter de construção, assim como o fato de que seu efeito expressivo não é o eco do gesto da plena subjetividade, “não é um registro transparente de um estado emocional, mas um conjunto de símbolos culturalmente específicos por meio do qual se sente que aquele estado é mais bem representado”²⁴.

As “pinceladas” de Lichtenstein significam mais que a paródia de um estilo artístico, pois se referem, na verdade, a uma concepção de arte que torna possível a crença na fonte desse estilo. Uma crítica da arte enquanto pura expressão da subjetividade é de algum modo uma crítica da idéia de que a arte pertence originariamente a alguma região resguardada do sistema de mundo em que se encontra. A Pop Art realiza artisticamente uma crítica do sujeito tal qual empreendida pela filosofia de Wittgenstein: não há vida interior apartada de uma linguagem já compartilhada²⁵. “Expressão” é antes o estabelecimento de um jogo determinado com essa linguagem do que a manifestação de algo que se encontra fora dela. Assim, o emprego pela Pop Art de técnicas industriais de produção, por exemplo, que leva a considerar um recolhimento da participação da subjetividade junto à criação artística, representa a consciência de que a linguagem da arte não está de nenhuma maneira dissociada da lógica do sistema a que pertence. No “plano” artístico, manifesta-se de uma maneira ou de outra, em menor ou maior grau, “a consciência imersa no cérebro da cidade”, pois não há consciência

²⁴ ARCHER, M., *Arte Contemporânea: uma história concisa*, p. 12.

²⁵ Tanto no *Tractatus Logico-Philosophicus* quanto nas *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein questiona veementemente a possibilidade de uma interioridade do sujeito apartada da linguagem. Recorrendo à filosofia de Wittgenstein, uma publicidade da linguagem artística que teria como marco inicial o ready-made de Duchamp, sendo posteriormente desenvolvida nos trabalhos da Pop e do minimalismo, é defendida por Rosalind Krauss no último capítulo de seu livro *Caminhos da Escultura Moderna*.

isolada. A Pop Art reconhece este fato e não procura dele esquivar-se, mas, ao contrário, assimila-o abertamente ao fazer artístico, dando origem a uma produção cujas regras demonstram de forma clara não serem provenientes de um mundo restrito.

Por um lado, a Pop pode ser entendida ainda como uma reação à crise de que falava Rosenberg, sendo que sua ação se torna bem mais estratégica. Ao invés de manter uma postura à margem do sistema, cuja oposição ou é por ele absorvida ou se revela débil demais para desestruturar sua couraça espessa, o artista pop age no interior de sua engrenagem, problematizando o seu funcionamento. Os termos se invertem: a pergunta já não é a de como a arte pode ter lugar no interior de uma determinada cultura, e sim de como esta última pode se associar à arte sem de fato expor sua própria lógica e, então, comprometer-se. A deterioração do objeto artístico em forma-mercadoria, seu desencantamento, constitui simultaneamente o desmoronamento das ilusões impostas pelo sistema. O sacrifício da obra de arte ao mercado, a corrupção do que seria a última reserva dos valores espirituais em meio a uma sociedade de massas, faz transparecer da maneira mais cruel possível a face real do bem de consumo. Ao obedecer às regras a que este se submete, a arte, deixando-as agir sobre seu próprio corpo, permite que se veja o sentido último dessas regras. Torna-se inviável recusar a arte como mercadoria sem que se questione integralmente a lógica da mercadoria como um todo. A Pop Art conduz essa verdade a sua condição limite, elevando o que era oposição a um estado de decisão: na mais próxima convivência é que certas diferenças se tornam insustentáveis.

Isso ocorre, sem dúvida, porque a Pop Art não promove realmente a transformação da forma-obra em forma-mercadoria, somente aproxima uma da outra de maneira extrema. O artista, ao encarnar o homem do mercado, não está de fato inserindo-se num processo, mas posicionando-se de forma a poder manipulá-lo. É evidente que não se trata de obter controle sobre esse processo, e sim de evidenciar o seu grau de manipulação. Ao se apropriar das imagens dos mitos da cultura de massas, o artista da Pop salienta o caráter de fabricação de tais mitos. A subjetividade artística que se mantinha em oposição à lógica cultural armava uma resistência tal que só se permitia assimilar sob a condição de se tornar objeto. A subjetividade propriamente dita se mantinha a salvo; o que a cultura podia obter era meramente um produto reificado dela derivado. Quando a

Pop Art sugere adentrar a lógica do sistema, ela não está apenas deixando submeter-se a suas leis, pois está inoculando a subjetividade artística propriamente dita em sua teia. A lógica cultural não pode admitir tal subjetividade sem que se comprometa, sem que ao mesmo tempo se revele enquanto algo fabricado, enquanto obra de um sujeito agente. Desse modo, a abertura da Pop Art ao mundo acaba por colocá-lo, enquanto sistema estruturado, em perspectiva. Se constitui uma “maneira de reagir”, ela já não culmina em expressão, mas em uma forma crítica de ação:

Os artistas da pop art exprimiam-se a favor de uma despersonalização e de um anonimato da produção artística- mesmo das suas próprias obras- definindo e fundando, assim, teoricamente, o papel do artista da sociedade de massas de uma forma não subjetiva, mas objetiva.²⁶

Por outro lado, provavelmente a Pop Art é ambígua quanto à reação frente a alguma crise cultural. Pois talvez seja mesmo o papel “moderno” da arte em relação à sociedade o que ela coloca em questão. É a própria oposição subjetividade artística-sociedade que se mostra um tanto duvidosa diante da postura Pop. As “Pinceladas” de Lichtenstein já denunciavam a expressão subjetiva como um produto cultural. As apropriações de imagens de astros e personalidades, feitas por Warhol, exibem a conformidade entre a lógica espetacular da sociedade e a mitificação do sujeito. As contradições entre os ideais da arte e o sistema cultural se tornam menos rígidas no âmbito da Pop Art, quando se percebe que as próprias contradições são problemáticas. A “liberdade de expressão” tão cara ao Eu do artista é também o lema da cultura que lhe provoca mal-estar; a sociedade de massas se sustenta sobre uma razão democrática. Esta é a verdadeira contradição: os valores que buscam preservar a subjetividade e as forças que as reificam estão associados no mesmo sistema. A atitude de uma crítica totalizante revela-se ingênua. A Pop Art pode incorporar sem remorsos os mecanismos de produção e a própria visualidade da cultura a que pertence porque reconhece politicamente que só existe arte exterior a elas num plano ilusório. Ela não situa, portanto, o fazer artístico num campo antitético ou alheio ao sistema em que está integrado. Nesse ponto, a Pop Art diverge bastante do programa dadaísta

²⁶ OSTERWOLD, T., *Pop Art*, p. 9.

em que prevalecia de modo intenso a contraposição entre arte (anti-arte) e lógica cultural.

O conceito de sociedade do espetáculo, de Guy Debord, pode ajudar a compreender o tipo de relação crítica estabelecida pela Pop Art, pois parece que de fato esse movimento artístico reconhece, dialoga com os componentes de uma cultura espetacular e deles se serve. Segundo Debord,

O princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por “coisas supra-sensíveis embora sensíveis”, se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência.²⁷

Partindo da idéia de que “o espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem”, o autor traça os contornos de um mundo submetido à lógica de um capitalismo já desenvolvido. É importante considerar que Debord identifica-se abertamente com uma postura marxista, para a qual o capitalismo constitui um sistema que, para o bem social, deve ser superado. Embora esta perspectiva torne a visão de Debord acerca do que ele mesmo denomina *espetáculo* bastante dura, ela não impede que se delineie um horizonte que em grande parte faz justiça à estrutura das sociedades de massas. De certo modo, o conceito de espetáculo de Debord apresenta-se como consequência do desdobramento daquilo que Adorno e Horkheimer denominaram indústria cultural. A sociedade do espetáculo é aquela em que a indústria cultural não apenas atingiu amplas proporções mas tornou a sua lógica o próprio sustentáculo do sistema: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”²⁸.

As sociedades de consumo, de acordo com Debord, encontram na própria vida representada seu produto final. Essa representação funciona como o fechamento de um círculo do capital, por meio do qual ocorre uma falsa reconciliação entre o produtor e seu produto. Através do consumo de imagens, o trabalhador reencontra o que produz da maneira mais passiva, na forma da contemplação. A cultura espetacular torna-se o principal produto do sistema, na medida em que ela garante, ao ser consumida, a permanência de um circuito de

²⁷ DEBORD, G., *A Sociedade do Espetáculo*, p. 28.

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

exploração. A representação da vida e o consumo dessa representação passam a ser as atividades primordiais da cultura do capital. O que é vivido já não se reconhece a partir de si mesmo, mas somente em seu reflexo espetacular, e toda a ação, por sua vez, está destinada a transfigurar-se em espetáculo- “a realidade surge no espetáculo e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente”²⁹.

Nota-se que a argumentação de Debord arma-se sobre o pano de fundo da luta de classes: o espetáculo consiste em uma estratégia de dominação. Entretanto, ainda que movido por tal ponto de vista, o autor põe em destaque aspectos importantes que dizem respeito à configuração da cultura de massas. O seu caráter espetacular deve-se sobretudo ao desenvolvimento intensivo dos veículos de comunicação e dos meios publicitários, que promovem a extrema propagação de informações e profusão de imagens. O que se forma com isso é algo como uma camada que passa a mediar o contato com a própria realidade. Os sujeitos tomam conhecimento das coisas a partir de uma rede lhes proporciona uma quantidade gigantesca de informações ou mesmo de instruções. O que Debord percebe é que essa rede de comunicação, embora sugira criar uma aproximação entre o indivíduo e as realidades mais distantes, engendra, acima de tudo, um estado de separação. O caráter imagético das informações, com a possibilidade de sua transmissão no mesmo momento da ocorrência do fenômeno em questão, obscurece justamente o aspecto da mediação que está em jogo na comunicação de qualquer notícia. A impressão é a de que o receptor apreende o fenômeno de forma imediata, como se não houvesse uma elaboração daquilo que é apresentado. A “farsa” do espetáculo é precisamente esta, por meio da qual a apreensão do que é fabricado confunde-se com a experiência de uma realidade. “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”³⁰.

Debord faz uma analogia entre a sociedade sujeita ao espetáculo e aquela dominada por imagens religiosas- “O espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa”-, pois, de certo modo, a cultura espetacular produz uma espécie de encantamento do mundo. Aquilo que habita intensamente o espetáculo aparenta

²⁹ Ibid., p. 15.

³⁰ Ibid., p. 16.

ser também um real mais intenso: “o que aparece é bom e o que é bom aparece”³¹. Em comparação ao realmente vivido, a instância espetacular assemelha-se a uma vida mais plena. Quando o aparecer confunde-se com o ser, elimina-se o discernimento entre realidade e ilusão. Pode-se falar em encantamento, na medida em que se esvai a diferença entre a imagem, enquanto linguagem construída, e a coisas propriamente ditas. Na verdade, o grau de aparecimento das imagens é que determina a presença das coisas- é justamente a percepção da diferença entre esses dois elementos que o espetáculo sugere apagar.

A Pop Art parece se relacionar diretamente com essa estrutura do espetáculo, isto é, com a justaposição que ele arma entre imagem e realidade, e o consequente estado de “encantamento” social. A apropriação efetuada pela Pop de ícones e imagens amplamente divulgadas no horizonte cultural propicia o estabelecimento de um jogo em que se põe questão o estatuto da aparência no ambiente da sociedade. Tais elementos apropriados não consistem meramente em temas para o trabalho do artista: tanto o lugar ou a função que ocupam junto ao real, quanto a própria relação entre arte mundo circundante são problematizados. O toque do artista faz com que se exiba o caráter de aparência fabricada daquelas imagens a que o espetáculo concede força de realidade. Elas se destacam da totalidade espetacular a que pertencem, permitindo que esta se torne perspectivada. Não apenas aquela que se expõe no universo da arte, mas todas as demais imagens que a ela se referem passam a apresentar seus contornos de “obra”. A Pop Art, servindo-se precisamente do estatuto autônomo que a obra de arte possui frente ao real, possibilita que se veja a lógica espetacular daquelas imagens, deixa que elas sejam experimentadas segundo sua natureza de mera aparência. Do mesmo modo que no domínio estético a aparência se mostra *como* aparência, ao adentrar o terreno da arte o espetáculo se mostra enquanto espetáculo. O sentido da Pop Art não está tanto em criar uma “realidade de arte” quanto em operar uma “desrealização”. E o que se desrealiza é justamente a aparência de realidade do espetáculo.

É lícito dizer, portanto, que a ação da Pop Art é similar a de um desencantamento. Não que ela seja responsável por uma visão crítica da sociedade, mas ela faz uso dessa possibilidade, do jogo que se pode estabelecer

³¹ Ibid., p. 17.

entre real e aparência, para a configuração da experiência estética. O aspecto crítico dessa experiência não está no fato de que ela deixa ver alguma verdade, como se por exemplo coubesse a ela “revelar a farsa espetacular”, e sim no jogo, no exercício que ela é capaz de instaurar a partir dos elementos que disponibiliza. Esses elementos não são importantes somente porque fomentam uma relação estritamente formal; eles se articulam com o próprio mundo em que a obra de arte se insere, e essa articulação é indispensável ao acontecimento e à experiência da obra.

A produção artística da Pop Art efetua-se a partir de um diálogo direto com a realidade em que se encontra, e o seu valor enquanto arte coincide com o reconhecimento de sua autonomia. A obra se afirma por meio de uma diferença em relação à própria imagem apropriada. Quando Warhol, por exemplo, realiza seus retratos de Marilyn Monroe, eles não constituem somente mais uma imagem da atriz que se configura. O componente artístico, nesse caso, engendra uma tensão com o componente imagético, o qual oscila entre um estado de presença e ausência. Os elementos pictóricos aplicados à imagem servem menos para afirmá-la enquanto tal do que para desmaterializá-la. A obra oferece simultaneamente duas possibilidades de leitura que, num plano intelectual, sugerem refutar-se reciprocamente: por um lado, ela é percebida como uma expressão da imagem da atriz; por outro, a atenção é deslocada da imagem para os elementos pictóricos que determinam sua construção. O que ocorre é algo como o avesso de uma representação, pois os elementos pictóricos não funcionam de modo a configurar a imagem; eles, ao contrário, chamando a atenção para sua própria presença, fazem-na esvair, tirando-a de “foco”.

Por outro lado, esses próprios elementos, ao conferirem à imagem uma natureza estética, não deixam também de estabelecer uma relação tensa com a realidade. Warhol escolhia, para a confecção de tais obras, imagens de ícones culturais cujas vidas tiveram um fim trágico, como é o caso de Elvis Presley ou da própria Marilyn Monroe. A afirmação da aparência espetacular é desencantada pela presença da sombra da morte. Esse desencantamento chega a se dar de um

modo quase literal, mediante a utilização de imagens que remetem a um estado de deterioração.³²

A Pop Art aponta para um sentido da experiência estética que não dispensa o vetor crítico. Esse vetor, contudo, não instaura uma oposição direta entre arte e mundo circundante, nem se concentra em uma lógica intrínseca ao meio artístico. A linguagem artística não se concebe apartada da linguagem do mundo, nem como aquela que deve dominar integralmente o real; em vez disso, ela se sustenta mediante a instauração de um jogo com a realidade, e dialoga abertamente com ela sem que, contudo, se dissolva o caráter autônomo da obra de arte. Mas a obra conserva, ou engendra, a sua autonomia não por se definir como um objeto auto-suficiente, mas por estabelecer uma relação, por instaurar a tensão entre aparência e real, abrindo uma brecha entre essas instâncias sem que possa ser assimilada completamente por qualquer uma delas.

O aspecto crítico da experiência estética incitado pela Pop Art está ligado principalmente a essa mediação que promove uma relação entre fronteiras (aspecto que confirma, portanto, aquela relação entre o crítico e o estético conforme mostrada pela leitura da Terceira Crítica de Kant que é feita por Lyotard). A apreciação da obra de arte depende de uma percepção dos limites que ela deixa aparecer. A obra exige e fomenta um olhar crítico na medida em que trabalha com dois planos que se comunicam e que devem ser diferenciados para que se desenvolva o jogo entre eles. Por outro lado, a experiência estética aí envolvida é similar a um processo de desencantamento ou desrealização, por meio do qual a “natureza espetacular” revela o seu caráter de aparência. A função que a arte exerce, nesse caso, é praticamente oposta àquela associada ao mito ou religião; nela não se refletem supostas forças de unificação, mas o discernimento capaz de corroer a unidade do espetáculo cultural.

O exemplo da relação entre a Pop Art e uma sociedade submetida à categoria do espetáculo constituiu antes de tudo a tentativa de se pensar o sentido crítico da experiência estética a partir de um nexos com a produção artística. Não se trata de modo algum de encarar esse movimento como um modelo para a arte contemporânea. Apenas se percebe em seu interior um tipo de orientação distinta daquela que delineava os caminhos da arte modernista. A Pop Art se mostra

³² Thomas Crow trata com rigor dessa tensão presente na obra de Warhol em *Saturday Disasters: trace and reference in early Warhol*. IN: CROW, T., *Modern Art in the Common Culture*.

desvinculada do impulso de superação ao qual se associava o modernismo, assentando as suas bases muito mais em um jogo com o horizonte que lhe é contemporâneo do que na idéia de transgressão de um presente instaurado. A própria validade do conceito de espetáculo, porém, talvez seja restrita a uma determinada época e a sua consciência³³. Debord detectou a formação de uma sociedade do espetáculo na mesma década em que vigorava o movimento Pop (1967), o que torna plausível fazer a ligação entre tal estrutura social e a produção artística de então. O que esteve em questão, entretanto, mais do que essa ligação específica- e do que a própria especificidade da produção da Pop Art-, foi o despontar de um sentido *crítico* que demonstrava distinguir-se daquele associado ao modernismo, e que, assim, poderia se tornar uma indicação para se refletir acerca da “condição-arte” na contemporaneidade.

Procurou-se desenvolver a idéia do que se considerava um sentido crítico da experiência estética, assim como a sua relação com a arte contemporânea. Observou-se o teor crítico da própria arte modernista, voltado tanto para o interior da esfera artística quanto para a realidade que lhe era exterior. O problema remontava à própria condição de uma arte tornada autônoma, que se associava, por um lado, à lógica do processo de racionalização e, por outro, às forças que remontavam a uma totalidade de sentido pré-crítica. A arte moderna se movia segundo essa dualidade configurada por pólos aparentemente inconciliáveis e, contudo, tirava sua força justamente dessa contradição. Porém, já se anunciavam sinais do esgotamento de ambas as visões unilaterais do problema da autonomia da arte: aqui, a arte se isolava em uma linguagem apartada do mundo; acolá, ela nutria a expectativa de seu próprio fim enquanto experiência autônoma. De qualquer modo, o sentido da experiência estética compactuava com um processo de superação crítica associado ao movimento de um progresso próprio à modernidade permanentemente precipitada ao futuro.

Uma experiência estética “pós”-moderna, teria, necessariamente, de ser pensada além desse processo de superação crítica, como também além dos extremos opostos a que se vinculava a produção artística modernista. Com a idéia de contemporâneo, pretendeu-se identificar o sinal de um redimensionamento crítico no próprio horizonte da modernidade, por meio do qual a experiência de

³³ Cf. CRARY, J., *Eclipse of the Spectacle*. In: WALLIS, B (Org.), *Art After Modernism: rethinking representation*.

temporalidade envolvida na lógica do progresso era questionada. Verificou-se a ocorrência desse fator no âmbito da criação artística, com a contestação do impulso de renovação e do papel de transcendência da arte. A contemporaneidade encontra seu desafio no jogo entre as fronteiras de arte e mundo e de forma e idéia, na medida em que estas se sobrepuseram ou se tornaram incomunicáveis junto ao processo de superação concernente à arte modernista.

Segundo a leitura de Lyotard, a Terceira Crítica de Kant possibilita o delineamento de uma experiência estética que constitui a base do próprio pensamento crítico enquanto aquele capaz de delimitar fronteiras. Essa perspectiva coaduna-se com o desafio que se oferece ao horizonte contemporâneo, o qual também implica um jogo entre fronteiras. A experiência estética assim concebida desvencilha-se de uma alternativa antitética entre racionalidade e natureza, pela qual os caminhos da arte moderna foram determinados desde seus primórdios. De acordo com ela, a arte não se identifica nem com a verdade de uma realidade auto-suficiente, nem com a mera aparência, mas realiza o discernimento entre ambas, e este é o seu poder crítico. Buscou-se mostrar como várias características encontradas na produção artística da Pop Art correspondiam a esse sentido crítico indissociável do estético, e que proporciona, antes de tudo, uma experiência que é similar a um desencantamento. Se esta, por sua vez, não promete algo como o êxtase de adentrar uma totalidade mítica, ou de ser tomado por um fervor religioso, isso não significa que está vazia de sentimento; trata-se de um sentimento que se sustenta precisamente por manter-se numa tensão que não se deixa integrar pela totalidade, um sentimento certamente associado ao de liberdade.