

Pequeno diálogo com Greemberg sobre a extensão dos limites semânticos (críticos) do conceito de arte

Alberto Cipiniuk

Este pequeno ensaio discute um aspecto de uma antiga prática da arte no Ocidente (a composição naturalista ou figurativa) confrontada à sua representação simbólica, isto é, a forma como ela é entendida ou explicada por críticos de arte, enquanto artefato literário. Procuramos identificar como a representação intuitiva do mundo real age e se constitui como uma espécie de convenção ou *habitus*. Tentaremos definir de forma mais precisa como no curso da história da arte legitimou-se a autoridade da imagem naturalista pela representação perspéctica do modelo natural e confirmar que o olhar do observador diante da similitude não é de admiração ou assombro, mas uma postura racionalista e científica, uma forma cultural. Procuramos demonstrar também como duas convenções culturais se confrontaram, opondo obra e referendo como práticas legítimas do campo da arte e que a disputa sobre qual representação é mais verdadeira é um pseudoproblema quando se trata de estabelecer a autoridade entre o trabalho do artista e a crítica. As duas convenções, uma caracterizando o objeto de arte enquanto resposta aos critérios específicos e tradicionais da arte e a outra procurando desmontar estes critérios, alargando mais e mais o campo da arte, balizaram uma investigação do gênero pictórico como um fenômeno particular da representação em geral e especialmente no que se refere à percepção da natureza na Idade Moderna.

Muitas vezes os métodos do historiador da arte são percebidos de forma equivocada, pois a disciplina é compreendida como simples catalogação de dados

sobre artistas e obras, que em fase ulterior, servirão às profundas reflexões filosóficas mais estimadas à formação de uma ciência da arte ou do entendimento da arte como forma de conhecimento.

Este cândido desprezo pela história da arte como ciência da arte foi exercido por Clemente Greemberg inúmeras vezes, tal como quando confidenciou formalmente ao crítico Michael Fried¹ o seu desdém pela disciplina. Bisonhamente Greemberg também entendia exigir para a pintura unicamente o seu valor plástico, sua identidade fundamental, excluindo toda a influência da literatura e do tema², pois a ênfase do trabalho artístico era retirada da força fundamental da criação plástica e transferida à significação cultural que era a literatura. No seu entender, guardadas as devidas proporções, passados os anos mais criativos da pintura renascentista, o meio pictórico isolava-se nas cortes aristocráticas³, degenerando-se em trivial decoração de interiores. Nesta época a burguesia mercantil ascendia socialmente e o baixo custo da imprensa dirigiria os esforços mais criativos para a prática e aquisição da literatura. Assim a cultura dominante passou a ser literária e absorveu as funções sociais das demais artes, seus aspectos mais criadores, incluindo a pintura.

Passando a negar seu próprio meio constitutivo, e só assim poderia tê-lo feito, pois em seus áureos anos precedentes, a pintura alcançou grande desenvolvimento técnico, capaz de possibilitar a sua dissimulação em favor de uma ilusão, ou da capacidade de interpretar temas para alcançar efeitos estéticos. A posição dominante da literatura afastava da pintura seus efeitos visuais ou plásticos. O pictórico se transformara em pitoresco, conceito puramente retórico ou literário, e a pintura passou a depender da anedota ou da mensagem a ser comunicada pela narrativa literária. Tudo contribuía para a negação do meio (a pintura como técnica artesanal) e, artista e público, não distinguiam mais a pintura em sua especificidade. Era, por exemplo, confundida com o sonho, pois a imagem pintada se estendia em um espaço de dimensão indeterminada que poderia ser a tela ou soprada no ar. O tema, a forma mais opressiva de domínio da literatura sobre a pintura, só haveria de ser combatida depois de 1850 com as vanguardas, que em suas variadas vertentes, se interessavam apenas nos valores essenciais (plásticos) da arte. Para Greemberg elas tinham uma espécie de instinto de preservação, uma percepção orgânica do que era bom ou nocivo para arte e, ao se livrarem das ideologias que contaminavam a pintura com aspectos das lutas sociais, abriram mais espaço para a ênfase na forma, além de definirem vocações independentes a cada uma das disciplinas artísticas.

Para Greemberg, ao excluírem ao máximo o auxílio do engenho da significação, as vanguardas tentaram reduzir a percepção do mundo aos seus dados sensoriais mais imediatos, a pura visualidade. No início o pintor passou a pintar de forma realista unicamente aquilo que os olhos poderiam ver. Os aspectos mais comuns da sua vida passaram a servir de tema e indo ao máximo que podiam contra a maré oficial burguesa, o mundo real passou a ser pretexto para a realização da pintura. Abando-

nando a ilusão realista do mundo a serviço da literatura sentimental e declamatória, o experimentalismo do movimento impressionista por exemplo, praticamente eliminou a narrativa das paisagens quando transformou a pintura em exercício sobre as vibrações das cores, mais do que a representação das coisas do mundo. Com este passo aprofundado, chegaram ao ponto de partida da própria pintura: a planaridade (*flatness*). Todavia Greemberg reconhecia que a pintura ocidental sempre teve propensão ao realismo na representação das coisas do mundo, nos significados práticos dos objetos, mais do que apreciar a sua aparência. Esta postura urbana, racionalista e científica, não foi portanto percebida de forma negativa por Greemberg, mas como o enganoso esteio do desfigurado sentimentalismo literário.

Aplaudindo o processo de transgressões progressivas das vanguardas que se esforçavam para expandir os recursos expressivos do meio pictórico, não mais para valorizar as idéias e noções ideológicas, mas para expressarem as sensações, que eram entendidas como elementos irredutíveis da experiência ontológica do homem no mundo. Greemberg formulou a tese de que a abstração do modelo natural, a pura visualidade, a concentração exclusiva nos elementos expressivos da própria pintura, sua forma pura, seria incapaz de comunicar qualquer outro assunto que não fossem as sensações e, posto que as sensações não poderiam ser concebidas em quaisquer outros termos salvo pelos sentidos, através dos quais penetravam na consciência, esta era a vantagem inalienável da ênfase na forma pura frente aos aspectos tradicionais da arte, especialmente o tema. Excluindo da pintura tudo o que era inteligível, pertencente a um sistema de significações já conhecido, a ênfase portanto incidia sobre as faculdades sensoriais e seus efeitos. Para restaurar a identidade da pintura era preciso retirar a opacidade do meio pictórico valorizando seus elementos plásticos, assim se atingiria a consciência e não apenas a inteligência do observador. Para se dar liberdade à pintura, para afastá-la do tema literário, era preciso recuperar a força afetiva dos seus elementos visuais e rejeitar a lógica dos seus significados. As formas apenas evocariam associações, sentidos trasladados, subjacentes ou paralelos ao sentido que normalmente eram empregadas. A função social da pintura seria agitar as consciências individuais para ampliar suas possibilidades, seu conteúdo seria a transformação que poderia operar nas consciências, a emoção que produzisse, não algo que comunicasse. A pintura abstrata seria aquilo que pareceria ser e não implicaria em outra significação. Ela se esgotaria na sensação visual que produzisse.

Para Greemberg a pintura abstrata, a única a ser considerada como verdadeira, pois não era ilusão ótica da realidade, foi o resultado de uma progressiva rendição dos artistas de vanguarda ao seu meio artístico real, que era a planaridade. Negava categoricamente que o plano da tela e o quadro pintado sobre ela, buscassem ser superados pela procura de um espaço perspéctico-realista. Render-se à perspectiva significava entregar-se à imitação realista ilusória, à confusão das artes, à pintura pela escultura, *trompe l'oeil*.

O critério formalista de Greemberg como crítico de arte, para o entendimento da arte como autonomia do meio, foi extremamente importante para a compreensão da arte moderna, pois o leitor de sua crítica pôde ver nas pinturas abstratas as coisas que não teria visto sem as suas análises, todavia engendrou ou reforçou um problema teórico de grande magnitude, qual seja: a impossibilidade de discernimento, de distinção entre as obras “boas” e “ruins”, pela ausência de critérios claros, corretamente enunciados, ou pelo dogmatismo e exclusividade do critério da pura visualidade. O consenso da valorização do meio expressivo em detrimento da significação, praticamente proibiu o pronunciamento, o juízo, a apreciação, e deu origem à aquiescência exclusiva do que era produção recente. Limitou-se a uma arte que só falava de sua própria contemporaneidade. A forma autoritária deste recurso paradoxalmente se aproximava ao que era combatido: a noção totalizadora da fidelidade à natureza da estética clássica tradicional.

Infelizmente o radical rompimento com a tradição realizado sistematicamente pelas vanguardas no século XX, não trouxe a possibilidade para a arte se dirigir a uma sensibilidade universal, operando e agitando diretamente as consciências individuais, ampliando suas possibilidades, como fora previsto. A pintura passou a ser uma produção atinente aos talentos ingentes, evento para iniciados, discutida entre neófitos, divertimento para esnobes, prática de singularização e distinção de parte do mundo da arte⁴.

A pouca clareza na definição semântica dos limites do campo da arte, a aproximação do valor do objeto de arte aos outros artefatos construídos, considerando-se apenas seus atributos formais e as instituições de legitimação, como o urinol de Duchamp, remeteu a crítica para outra esfera que não pertencia mais à axiologia e aspirando à regra filosófica da satisfação estética. Investia na condição de possibilidade de tal e tal objeto passarem a ser candidatos à apreciação de uma instituição social do mundo da arte, parecendo não mais existir nenhum outro critério para esta seleção, a não ser o estatuto de “arte” que arbitrariamente as instituições do campo da arte lhe atribuíam. Se qualquer coisa percebida pelos sentidos ou intuída pelo intelecto poderia ser arte ou se pretender arte, caso o mundo da arte assim o legitimasse, a questão da arte deixava de pertencer ao domínio epistemológico geral, seria o reinado autônomo do seu próprio meio. Burlava-se o essencial da ciência na arte. Não que a crítica exercida solipsisticamente pelas instituições de arte evitasse uma discussão efetiva sobre a natureza da arte, mas porque qualquer disciplina que se pretendesse científica não deveria restringir a sua abrangência. O discurso da especificidade dos critérios puramente plásticos, como toda defesa ou negação absoluta, visava ocultar as experiências que originalmente lhe eram estranhas. Ocultando seus próprios modelos, seu saber, a crítica alienava-se, deformava-se. Defender-se com argumentos exclusivos de seus próprios pares, mesmo que o seu núcleo fosse constituído apenas de artistas, consistia em recusar a ver que se utilizavam e transformavam conceitos

importados de outros domínios e que existiam inúmeras maneiras de saber algo sobre a arte possibilitando estabelecer os fundamentos de uma estética ou de uma ciência da arte.

O corolário mais imediato desta prática, a radicalização, o divórcio, entre as artes plásticas e o público, que em grande parte, foi devido à concentração de todo saber artístico nas mãos de grupos especializados — artistas, colecionadores, administradores de instituições de arte, críticos, *connaisseurs*, curadores. Lugar onde a arte era negócio, profissão ou ocupação. Abriram-se as portas a todos os excessos, fantasias e também, é bom lembrar, aos seus mais queridos protegidos. É bem verdade que caberia à história da arte, pela perspectiva do tempo, sancionar o que realmente era valor artístico. E todos estavam sinceramente (sem ironia) prestes a denunciar o charlatanismo dos falsos artistas, mas o problema é que dentro dos alargados critérios do campo da arte, certos charlatanismos passaram a ter valor artístico. Não que a inventividade do artista fosse negada, mas cada um se expressava por um meio diferente, um pintava quadrados brancos sobre fundos brancos e inaugurava o vazio sensorial, o outro se especializava em grandes manchas coloridas, o outro exibia pornograficamente o corpo nu e assim por diante. O século XX tem muito para ilustrar do excesso da vontade individual, a perda de referência e do sentido.

Mas será que não estaríamos do outro lado nos perguntando melancolicamente por um passado onde a arte responderia aos valores universais, onde cada um dos homens e mulheres do mundo poderia se reconhecer? Esperando por uma arte que poderia expressar os sentimentos comuns da humanidade como um todo? Seria realmente histórico o desaparecimento da possibilidade de uma arte dirigida a uma sensibilidade universal, haja vista a atomização dos significados?

Na verdade, do ponto de vista histórico, tanto a estética positiva e instrumental da nova visualidade planar, o modernismo dogmático de Greemberg, como a nostalgia de uma significação universal da arte, tiveram como gênese comum a corrupção, o equívoco, da própria definição teórica da natureza essencial da arte durante e logo após o Iluminismo. A arte foi muito valorizada na modernidade. Após a anticlerical Revolução Francesa, em vista da ausência de uma religião que obsequiasse palavra a um Deus todo poderoso, a arte passou a ser vista como instrumento de salvação da humanidade, o meio pelo qual o homem poderia alcançar uma divindade natural que se encontrava nele mesmo. Todavia, tal como é problemático precisar uma natureza ou essência para a arte, o que diríamos para encontrar a natureza do homem, que nem mesmo sabemos se tem uma essência fundamental. Com estes critérios fluídos a divindade para o homem se aparenta meio pengó. Concretamente o que sabemos sobre nossa realidade é a sua determinação pela finitude e não pela transcendência e, com relação à arte, lamentavelmente, até as utopias socialistas fracassaram na esperança da apreciação democrática da arte moderna. Mesmo que uma sociedade fosse socializada e criasse uma comunidade de espíritos esclarecidos, com formação

sistemática do gosto pelo contato com diferentes manifestações artísticas, ainda assim o problema não estaria resolvido.

A bem da verdade o mundo tolerante pretendido pelo projeto iluminista nunca existiu realmente. Não caberia falarmos de um significado universal da arte em um mundo socializado pois ele nunca existiu. O que existiu foi a opinião pública conformada às estratégias mercadológicas da indústria cultural, o que nos faz voltar novamente a definir a falta de significação da arte pelo ponto de vista da atomização da significação lingüística determinada em parte por aqueles que dominavam seus códigos de enunciação, isto é, a definição do que era arte se generalizava e associava-se institucionalmente à formalidade distintiva de uma atividade dominada por uma elite restrita e que se caracterizava por definir seus próprios instrumentos de legitimação. A atividade do artista plástico passou a lembrar o cão que corre atrás do próprio rabo, dirigia-se ao vazio, fechada sobre si mesma, alienada da vida e de suas significações.

Porém o puxão de orelha não vai somente para os mentores institucionalizados das definições genéricas dos limites lingüísticos ou semânticos do campo da arte, vai também para a incapacidade dos intelectuais em geral de formularem perguntas e respostas objetivas sobre o próprio fenômeno da arte e o seu público. Não se esperava que formulassem questões específicas sobre os meios expressivos ou técnicos da arte, mas nunca houve uma pergunta sobre a propriedade da existência de “um” público para arte. Talvez devêssemos terminar com mais este equívoco, pois nas sociedades complexas do mundo industrial, em vigor desde o início da Idade Moderna, onde a luta pelo poder das classes sociais se exerce por toda e qualquer forma de produção, um discurso ideológico de unidade miraculosa ou reconhecimento de idéias e representações universais parece impossível. Mesmo que a arte pudesse unificar os espíritos em uma comunidade, quem desejaria viver em um mundo como este? É preciso se perguntar sobre como seria viver em um mundo onde todos concordássemos com os mesmos valores artísticos, os mais democráticos que pudessem ser. Nunca houve consenso de gostos e eu pessoalmente não gostaria de viver em um mundo tal como se estivéssemos vivendo em um subúrbio, ou melhor, em uma vila suburbana da Central do Brasil, onde todo mundo sabe tudo da vida de todo mundo, todavia parece-me que já vivemos nesta terrível utopia orwelliana.

O conceito de arte é moderno. É vazado em uma noção contrária à imagem do homem de pijama sentado numa cadeira, na calçada, defronte à sua casa. O conceito de arte é afirmativo e calcado na expressão da diversidade e ela só é aceita pela sua dificuldade. Ela requer esforço, paciência e trabalho. Se não fosse assim não enriqueceria nossas percepções.

O valor de um objeto de arte é teórico e construído socialmente. É arbitrário como qualquer outra construção cultural. A questão da maior ou menor densidade estética de um objeto em relação a outro não deve ser apenas procurada na raridade ou sofisticação da elaboração da forma. Também está fora delas e a partir delas. É

preciso se perguntar como nossa sociedade se constituiu culturalmente a ponto de desenvolver esta capacidade, assim como esta quase obsessão por certos objetos e não outros. Como explicar que um modesto urinol, ou se desejarmos, um quadro, possa ser submetido a uma reificação de gosto? E ainda mais: como imprimimos valores financeiros fantásticos a estes objetos? Como é que se constrói o valor do objeto de arte?

Sem desejar formular a última palavra sobre o valor de um objeto de arte, entendemos que o valor é uma convenção, um procedimento sofisticado e complicado da vida dos homens, mas é possível apontar com clareza quais os critérios e as convenções de sua constituição na sociedade industrial. O melhor argumento para esta questão é flexibilizarmos certas noções tradicionais que temos em relação às obras de arte, observando o problema de outro ângulo. Assim como se estivéssemos em uma sociedade imaginária onde as chamadas obras de arte possuísem o mesmo valor dos outros objetos da cultura material para em seguida nos indagarmos sobre a condição de possibilidade para o valor das obras de arte. O aumento do nosso conhecimento sobre outras sociedades, especialmente as não complexas, aquelas que não possuem instituições sociais destinadas à valorização e promoção da arte, parece apontar para o fato de que os chamados objetos de arte, isto é, aqueles que nós chamamos de arte, recebem um valor como qualquer outro objeto, mas dependem da convenção estabelecida para tal. Talvez, se pudéssemos nos transportar para a Grécia antiga, que também não possuía instituições como museus ou galerias de arte, talvez pudéssemos afirmar que uma escultura de Fídias fosse um objeto comum, trazendo consigo os atributos sociais do século V a.C., assim como aqueles que o mercado de bens simbólicos associou ao nome Fídias e dos artistas gregos de modo geral. Infelizmente nem todas as esculturas de Fídias tiveram o mesmo valor estético como a quase totalidade da bibliografia sobre a arte grega se apressa em valorizar. A criatividade da composição de alguns exemplos, a proporção simétrica e matemática de outros, ou qualquer outra invenção do artista, não tiveram a mesma importância de todas as suas obras. Nem em Fídias, nem em qualquer outro artista, nem em todas as artes em geral (pintura, gravura, arquitetura, etc.), nem em todos os períodos da história da arte. Do mesmo modo, se tomarmos qualquer outro produto da cultura material daquela época, também não encontraremos a mesma “inventividade” ou “criação”, pois parece que o valor de um objeto não se mede por sua função ou valor de uso, mas pelo sistema utilizado para operar essa valorização, deixando para a história a demonstração de como estas sociedades funcionaram na valorização e uso de certos objetos. Se conseguíssemos evitar o peso de uma hierarquia ou convenção de valores ditos estéticos para os objetos, ou melhor, se isso fosse possível, todos os objetos da cultura material do tempo de Fídias poderiam ser igualmente prestigiados. Aliás, o personagem Sócrates, em Platão do *Hípias Maior*⁵ que depreciava o simulacro, considerava a colher de pau como mais bela do que a colher de ouro, em vista do seu fim

utilitário: não quebrava a marmita. Poderíamos dizer que o mesmo acontece quando chegamos hoje em Nova Iorque. Somos atraídos desde o uniforme dos guardas da aduana, passando pelos táxis amarelos, até a forma das esculturas de Richard Serra. Todos são objetos contemporâneos. Mas dentro da nossa tradição, certos objetos, como os objetos de arte de Richard Serra têm “mais” valor.

Ainda que possamos examinar este problema de inúmeras maneiras, poderíamos afirmar que a distinção entre o objeto de arte e aquele da cultura material, é a mesma distinção que Michel Foucault⁶ formulou entre monumento e documento. O problema da falta de reconhecimento ou atribuição de valor à arte contemporânea, não é propriamente seu, mas de toda a história da arte, ou de como as diferentes sociedades, de todos os tempos, nomearam seus objetos.

Hoje a questão do valor do objeto de arte se enuncia de uma forma que consideramos mais grave e delicada. Pois os produtos chamados de alta cultura, aqueles mais “sofisticados” ou envoltos nas convenções sociais que lhes atribuíram um valor superior, vem perdendo sistematicamente o interesse social. Poderíamos até arriscar a afirmação de que, tal como na Grécia antiga, estamos voltando a atribuir valores da cultura material aos objetos de arte. A arte está perdendo sua forma autônoma e se transformando em documento da história da cultura. Percebemos atônitos que não há público para a arte contemporânea como não há público para qualquer outro produto de alta cultura. Em 1999 interromperam-se no Rio de Janeiro, uma cidade com 8 milhões de habitantes, as emissões de música clássica da rádio Opus 90, por falta de público. Também não seria exagero afirmar que o novo interesse do “público” carioca pelas bienais em São Paulo, acompanhou as grandes exposições de artistas (Rodin, 150.000 visitantes em 1995 e Monet, 430.000 visitantes em 1997) e só foram visitadas por recordes de público porque foram intensamente midiaticizadas.

Bravo para Lili Marinho, leia-se Fundação Roberto Marinho e Rede Globo. Bravo por nos trazer importantes artistas de sua terra de origem, pois em primeira instância não causou mal algum. Aliás, a midiaticização de exposições de arte desmistificou e democratizou os objetos de arte apresentados, o problema foi a forma como estes objetos de arte foram igualados aos outros da vida cotidiana. Problema foi a sua submissão gradual aos meios de funcionamento da sociedade de massas, rompendo com uma tradição centenária daquilo que era considerado como instituição de valoração das obras de arte. Se em um primeiro momento a midiaticização contribuiu para a popularização e difusão, ela rapidamente igualou a arte às outras produções da sociedade industrial e o visitante do museu de arte contemporânea passou a perguntar com candura e sinceridade, como ocorreu de fato, se o extintor de incêndio na parede estava também fazendo parte da exposição. Quem apontará a diferença? O artista? O crítico? O historiador da arte? Aquele que exerce seu ofício como Lionello Venturi⁷ desejava? A resposta não pode ser enunciada de maneira simples. Poderíamos com Arthur Danto⁸, afirmar que os objetos do mundo real,

como o extintor de incêndio, têm uma espécie de dupla cidadania: uma para sua função de apagar incêndios e outra de deleite estético, que embora se justapondo, a parte artística é legitimada por uma teoria da arte (linguagem) que a precede. Ou talvez a explicação resida na análise das instâncias de legitimação, na estrutura dos discursos de referenda, na compreensão dos seus modos de funcionamento, uso de suas atribuições. Talvez, por possibilitar uma verificação objetiva, uma análise e interpretação fora das dificuldades advindas das especulações idealistas, impressão sensível incomunicável ou livre, se opere a explicação. O que nos parece problemático é a recusa da aceitação de uma resposta aberta ou complexa. A exigência de uma explicação objetiva e em um número reduzido de palavras, tal como o *marketing* realiza na venda dos mais variados produtos. Se nós não pudermos operar esta definição o mundo da publicidade e do comércio o fará, aliás já tem demonstrado como isso será realizado.

A negação categórica de Greemberg para com o espaço perspético-realista na representação, especialmente com relação à pintura, talvez não tenha sido o render-se à imitação realista ilusória, à confusão das artes, à pintura pela escultura, o *trompe l'oeil*, pois fora do campo das artes plásticas de exibição em museus e galerias, se nos limitarmos somente às artes gráficas, podemos perceber o progresso e exemplos de criatividade e invenção. Parece-nos que a aquisição do modelo perspético desde o renascimento, como meio para a representação da profundidade, com todos os significados que isso possa ter, não foi de todo suplantado como desejavam as vanguardas. É bem verdade que ao representar a figura humana, o artista hoje tem mais liberdade em relação ao modelo do que tinha no século XIX, mas do ponto de vista técnico do desenho como meio de expressão, sua maestria decaiu extraordinariamente. Talvez por influência dos meios ópticos de reprodução, a estética naturalista tenha sido até reforçada em lugar de ter sido definitivamente arruinada. A narrativa jornalística do cinema e da televisão reforçou a seqüência do tempo e criaram ou convencionaram mecanismos expressivos bastante inovadores do ponto de vista formal como o voltar no tempo (*flashback*) pelo embaçamento ou escurecimento da imagem figurativa, criando uma dinâmica jamais vista no âmbito da representação. Agora se tem convencionado como representar visualmente as divagações da subjetividade em seus vôos para o passado e o futuro. As ações de volta ao tempo passado para dar sentido a uma ação do presente e projetar o futuro, antes só possível na literatura, podiam (e podem) como o dinossauro de Spielberg, ser finalmente vistas. A dinâmica do *flashback* foi acompanhada pela capacidade de aproximação de distâncias (*zoom*), propiciando a sensação de velocidade que a imaginação dá ao aproximar espiritualmente algo que se encontra ao longe. A tese da pura visualidade de Greemberg, de que pela abstração da perspectiva na representação do real, a concentração exclusiva nos elementos expressivos da pintura, sua forma pura, seria incapaz de comunicar qualquer outro assunto senão a sensação, foi abalada exatamente pelo que se de-

sejava evitar: o reforço da representação perspéctica. O sonho é uma abstração da realidade e sonhamos como se estivéssemos nos assistindo protagonizar um filme, isto é, dentro da forma narrativa tradicional da perspectiva. Como isso é possível se as sensações não poderiam ser concebidas em quaisquer outros termos salvo pelos sentidos emanados da pura visualidade? Não deveríamos nos ver em um sonho que se assemelhasse a um quadro de Pollock (Fig.1) ou em uma das paisagens de Rothko (Fig.2)? A noção de que para penetrarmos na consciência era preciso excluir tudo o que era inteligível e pertencente a um sistema de significações já conhecido viu-se equivocada. Podia-se romper com tempo e espaço tradicionais sem sair da representação perspéctica. Considerando que a crítica de Greemberg fosse dirigida contra a imitação da natureza sensível ou ideal, em lugar daquela criada da imaginação humana, supomos que ele deveria saber que a recusa da imitação não deveria ser estendida à figuração. Quando Hegel⁹ fustigou violentamente a tendência de certos artistas em copiar servilmente a natureza, estava comparando o trabalho do artista ao do artesão que se orgulhava de inventar o prego e o martelo com os recursos da sua imaginação sem nada tomar emprestado da natureza. Mas Hegel visava valorizar o objeto de arte de valor autônomo e injustificável, que não servia para isto ou para aquilo e bastava-se a si mesmo. Hegel jamais fez alguma referência depreciativa ou colocou em juízo o aspecto perspéctico da representação.



Fig. 1 Jackson Pollock *Composition*

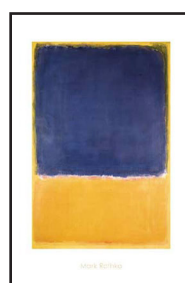


Fig. 2 Mark Rothko *Untitled III, Bue & Yellow*

Ao refletir sobre a representação naturalista, Giulio Carlo Argan¹⁰ apontava para a forma como era entendida no início da Idade Moderna (*Quattrocento*). Teoricamente a representação era considerada pelos humanistas uma objetivação das coisas do mundo. Argan ponderava também que as objetivações tinham uma forma: eram necessariamente perspécticas. Tinham esta forma pois produziam uma imagem unitária e não fragmentada do mundo, o que implicava em uma noção inevitável: a perspectiva estabelecia uma simetria entre sujeito e objeto, entre o modelo e a sua

imagem. Esta homologia entre o objeto e o modelo natural, impunha-se não como uma mera cópia do objeto ou das coisas do mundo, mas numa configuração da coisa real enquanto pensada por um sujeito. Arte e vida possuíam o mesmo tamanho, mas não se postulavam como uma igualdade pois havia a intermediação de alguém (o pintor) que as distinguiam em espaços diferentes.

A nascente objetividade burguesa percebeu que a imitação das coisas do mundo praticada na Idade Média era recurso ou expediente. Uma simples e mecânica coleção de singularidades. O homem medieval, a sua subjetividade, não era ainda autônomo, não se via como indivíduo, mas como resultado de uma manifestação divina. Não existia o “eu”, mas a divindade que habitava nele e que era responsável por todos os seus atos. Como a imitação do modelo natural passava a ser considerada como um processo intelectual e não apenas o registro e classificação das infinitas formas do visível, passou-se a entender o trabalho do pintor não como cópia, mas como representação, isto é, uma percepção do mundo que obedecia a leis, princípios teóricos e que eles se fundavam como modo de conhecimento.

Para que pudessem divisar as fronteiras entre o objeto criado e aquele que se manifestava aos sentidos e à consciência de forma ainda confusa, do essencial apreendido (a obra) em relação ao transitório e confuso do todo, o artista precisava ter um valor especial, que embora arbitrário, separasse o seu trabalho dos outros aspectos da realidade. Mas era preciso articulá-lo em uma ação que determinasse seu significado. Era preciso construir um espaço, ainda que ilusório, privilegiado em relação ao todo. Todavia não se tratava de um espaço topológico e revelador de uma ordem natural prévia como os gregos haviam pensado, mas algo que gozasse da mesma dinâmica do mundo, exibindo-se com suas causas e efeitos.

Se naquela época um artista se pusesse espontaneamente a observar as coisas do mundo afim de reproduzi-las ou registrá-las, certamente lhe pareceria haver dois modos de representá-las¹¹: a) de forma integral como a escultura realiza em suas três dimensões e b) a projeção no plano, onde a terceira dimensão é reduzida às duas primeiras. A representação integral dizia respeito à coisa em si. A representação projetiva dizia respeito às relações entre as coisas e portanto à história (entendida como conjunto de relações espaço-temporais). Mas o espaço na representação projetiva não era inferido como um lugar para a figura ou para o objeto, como no caso da representação integral, onde uma escultura preenchia corporeamente um espaço. Não em um lugar vazio para ser ocupado por algo sólido, mas uma dimensão a ser exercida por uma ação histórica. O seu objetivo era a substituição do modelo natural ou real por uma figura privilegiada feita de uma matéria não suscetível de se corromper. Em relação a si próprio e aos outros infelizes mortais, esta figura poderia ser eterna, assim como eram eternas as figuras históricas. Dos heróis da Bíblia, da Odisséia e mitos em geral. Para o homem moderno (do Renascimento) o devir da natureza era a irracionalidade da morte e o final dos acontecimentos. O devir da ação

humana era a história, posto que simbólica e não funcional. O caráter da história era ético, universal e construído socialmente.

O trabalho do pintor não era portanto a simples cópia das coisas do mundo natural e também não era a ilustração ou alegoria sobre um tema qualquer de sua existência, como Greemberg pensou. Mesmo que o objeto do seu trabalho fosse simbólico, tratava-se de desempenhar uma atividade com as mesmas qualidades estruturais da realidade. A dimensão que o pintor edificava era a representação da história e a ação histórica era aquela que ao ser realizada, revelava e resolvia as suas próprias causas. Manifestava seus efeitos, sintetizava-se objetivamente na unidade espacial. Tempos e espaços passados integravam-se ao todo do espaço da composição, pois a história para o burguês não era mais o dogma medieval, não era cíclica e providencial, não se resolvia irrefragavelmente de antemão pelo desígnio de Deus. A história era uma disciplina racional praticada coletivamente e não um ideal para ser seguido como vetor existencial. Era algo fabricado pelo homem e dizia respeito à responsabilidade moral necessária para criá-la. Não era mais o eterno sagrado imposto sem justificativas éticas, onde as dádivas de Deus jamais dependiam do número de preces proferidas e aquilo que pareceria absurdo aos homens, sacrifício aos intelectos mais arrojados, nada tinha a ver com o mérito ou demérito do julgamento de Deus. A escolha de Deus sempre fora imotivada e inesperada, e as noções de moral, justiça e piedade, embora pregadas pelas religiões, sempre foram alheias aos ouvidos divinos. O trabalho do pintor portanto deveria representar durações de tempo sobre uma superfície plana e como o tempo é algo abstrato, esperava traduzi-lo em distâncias e grandezas espaciais. Não havia mais a figura hierática e plana sobre um fundo dourado, cada parte da composição passou a exercer uma função fundamental onde os elementos singulares eram causas e efeitos uns dos outros, criando uma tensão fundamental e inevitável entre o modelo geral da representação e o elemento singular. O problema essencial da representação portanto foi definir o valor universal de tempo e espaço como diretrizes da ação humana, em sua duração efêmera e singular, em suas infinitas conseqüências.

Se tomarmos o exemplo do pintor Masaccio na Capela Brancacci da Igreja del Carmine em Florença — *O tributo*¹² (Fig.3) — verificamos que ele ainda estava aperfeiçoando uma forma capaz de traduzir espaço e



Fig.3 Tommaso di Ser Giovanni di Mone (Masaccio) *O Tributo*

tempo equivalentes à ação histórica. Representava uma sucessão de acontecimentos (tempos) em um espaço simultâneo ou homogêneo. O pintor acreditava poder distanciar tempos ou acontecimentos diferentes pela profundidade perspéctica. Entretanto o trabalho de Masaccio não foi apenas uma reprodução mecânica de homens gesticulando teatralmente ou uma aplicação dos princípios teóricos da geometria na representação das coisas do mundo. Não buscou também verossimilhança, pois ainda não se tinha muita clareza com relação aos usos e costumes ao Oriente Médio no tempo de Jesus, tal como será exigido ao pintor no século XIX. Sua intenção era plástica, procurava realizar uma construção intelectual que traduzisse coesão espacial. Construiu uma dimensão espacial que representasse uma ação humana não ocasional ou episódica, mas histórica, mesmo que tenha sido tirada da Bíblia. Masaccio ainda demorou a resolver o seu problema de composição ou representação da ação histórica, pois precisava enunciar uma razão ética (da história) como forma homóloga da razão matemática na construção perspéctica. Portanto no *Tributo* não se preocupou com a representação do espaço, mas daquilo que estava no espaço, como a seqüência de ações da narrativa de Mateus. A solução ele encontrará um pouco mais tarde quando pintou na Basílica de Santa Maria Novella (Florença) o seu último trabalho conhecido — *A trindade* (Fig.4) — entre 1427 e 1428. Neste trabalho ele uniu formas humanas a elementos de arquitetura. As formas arquitetônicas reforçavam a perspectiva e revigoravam a unidade da composição. A forma arquitetônica representada foi o espaço onde a história acontecia e onde se determinava como ação. A representação do espaço perspéctico para Masaccio não foi mais um acessório ou cenário como o fora para Giotto, mas protagonista da ação. A unidade do tempo onde ocorria esta ação histórica — o comanditário e sua mulher diante da epifania da Santíssima Trindade — e o espaço arquitetônico onde ela acontecia determinavam a composição espacial do afresco. O pintor não partiu portando de uma idéia prévia de espaço, de uma estrutura geométrica antecipada, ele a construía a partir da ação representada.

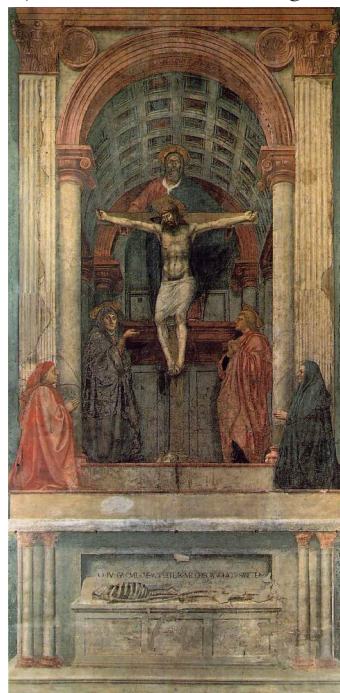


Fig.4 Tommaso di Ser Giovanni di Mone (Masaccio) *A trindade*

Talvez pudéssemos dizer que o interesse pelos artistas da Escola de Nova Iorque, pela forma concebida como pura energia plástica, que tendiam a fazer

desaparecer toda a figuração que ainda se utilizava nos anos 1940, foi um pouco excessivo. Substituindo pouco a pouco as imagens realistas, traduzindo os símbolos realistas para sinais marcadamente abstratos e baseados no ritmo, na uniformidade e na sensação imediata, ainda exibiam a sobreposição de elementos de diferentes origens morfológicas de matriz expressionista. Na verdade os artistas abstratos também buscavam um espaço em que pudessem reproduzir o mundo presente ou imaginário. Ainda investigavam sobre a unidade de uma determinada ação em um tempo determinado. O velho problema da unidade de tempo e espaço se constituía de uma nova forma pois a ação ou evento era ao mesmo tempo o resultado e aquilo que se fazia, a tela o local onde o fenômeno se operava. O espaço era a tela, algo físico que permitia ao artista realizar a sua experiência de representação. Tal como a dinâmica da sociedade industrial, com sua inexorável compressão de espaço e tempo, o tempo dos eventos se misturava e coincidia com espaço da tela. O artista deixava na tela a marca de seu tempo, ou o simples gesto, o traço, a ação. A ação objetivada no espaço tornava-se visível no espaço opaco e finito da matéria pintada. A duração de tempo brevíssimo precisava ser representada no espaço, daí o exagero da representação se tornar a própria ação, pois na pintura abstrata a representação não derivava de uma forma, como aquela da tradição européia, mas do processo mesmo da realização. O nome *Action Painting*, cunhado por Harold Rosenberg, foi muito apropriado, pois foi descoberto mais do que um ponto de vista estético ou ético, mas o mundo do ponto de vista de uma não-forma, pelo gesto ou através da ação. Instrumentalizava-se um novo meio de conhecimento do mundo. A tela não era considerada como um local para reproduzir, analisar ou exprimir, mas o local de um acontecimento. O mundo se representava pela ação do artista, que era uma nova e velha forma de conhecê-lo. O abstracionismo de Pollock não foi, como muitos se apressam em dizer, uma expressão total do inconsciente, não era a pura subjetividade. Suas telas abstratas são uma espécie de metáfora da forma como o mundo se apresentava, um caos provocado e controlado. Tanto não era uma representação acidental ou descontrolada que ele se importava com um resultado, escolhendo cautelosamente o pedaço que iria recortar¹³. A universalidade desta pintura é também dada pelo seu aspecto ético. Pelo sentimento de honestidade da decisão de pintar. Sua decisão é moral e portanto histórica. Não há portanto choque entre o figurativo e o não figurativo. Parece mesmo que há uma unidade entre o informal do abstrato e o espontâneo da figuração.

Desta forma a pintura ocidental estabeleceu sua tendência ao realismo na representação das coisas do mundo, nos significados práticos dos objetos. Esta postura – urbana, racionalista e científica – não deveria ser entendida como ilusão “literária” a ser combatida. Cada época constrói uma forma de representar o mundo que é ao mesmo tempo abstração e realidade, havendo sentido se confrontadas uma e outra. No caso da pintura histórica a perspectiva foi um meio de criar realidade para representar o passar do tempo, não foi portanto um enganoso esteio do desfigurado

sentimentalismo literário. Já a pintura abstrata, no zênite da liberdade face à tradição, recompõe a semântica da representação.

Alberto Cipiniuk
Professor da PUC-Rio

Notas

1. MAMMI, Lorenzo. Apresentação. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico e anticlássico, o renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 8. “a abordagem histórica é inerentemente não adjuticativa e portanto não crítica”.
2. GREEMBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: *Clement Greemberg e o debate crítico*. Organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte e Jorge Zahar Editor, 1997.
3. Considerem-se aqui como cortes aristocráticas como formas organizadas socialmente segundo critérios de decoro, leigas ou não. Nessas organizações se incluem as associações religiosas formais com a participação de bispos, cardeais e papas.
4. LEMOINE, Serge. Le rôle de l'expert dans la pratique. In: *L'expertise dans la vente d'objets d'art*. Zurich: Schulthess Polygraphischer Verlag, 1991, p. 76.
5. PLATON. *Hippias Majeur*. Trad. Émile Chambry. Paris: Garnier-Flammarion, 1967, 290 e-291c, p. 370.
6. FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
7. VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Tradução de Ruiduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 1978.
8. DANTO, Arthur Coleman. The art world. In: *Journal of Philosophy*. LXI. New York, 1964. Publicado em *Philosophy Looks at the Arts*. Joseph Margolis (Edit). Philadelphia: Temple University Press, 1978.
9. HEGEL, Friedrich. *Esthétique*. Trad. S. Jankélévich. Paris: Flammarion, 1979, T.I. p. 36.
10. O assunto foi tratado por Argan várias vezes tal como em “O significado da cúpula” de 1977. In: *História da Arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998. O mesmo artigo foi publicado no Brasil em *Clássico anticlássico. O renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Trad.. introd. e notas de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras 1999.
11. Delacroix menciona esta forma distinta de observar o mundo da seguinte maneira: “*Dessiner n'est pas reproduire un objet tel qu'il est, ceci est la besogne du sculpteur, mais tel qu'il paraît, et ceci est celle du dessinateur et du peintre.*” DELACROIX, Eugène. *Ecrits sur l'Art*. Paris: Librairie Sèquier, 1988, p. 56.
12. O tributo, de 1425, ou o óbolo dado ao guardião da cidade de Cafarnaum, para o ingresso de Cristo e seus discípulos, significa a expiação cristã, o padecimento da culpa para obter a purificação. No afresco de três acontecimentos em tempos distintos, Cristo (cena central) ordena a Pedro que procure no ventre de um peixe as duas moedas exigidas pelo guardião romano. À esquerda Masaccio mostra Pedro cumprindo a ordem de Cristo e à direita quando ele entrega o imposto ao guardião. A matéria está no Evangelho Segundo São Mateus.

13. Pollock desenrolava um rolo de tecido no chão ou fixava-o na parede e em seguida pintava-o. Mais tarde retornava e escolhia e recortava um setor para colocá-lo no chassi.

Resumo

Este pequeno ensaio discute um aspecto de uma antiga prática da arte no Ocidente (a composição naturalista ou figurativa) confrontada à sua representação simbólica, isto é, a forma como ela é entendida ou explicada por críticos de arte, enquanto artefato literário. Procuramos identificar como a representação intuitiva do mundo real age e se constitui como uma espécie de convenção ou *habitus*. Tentaremos definir de forma mais precisa como no curso da história da arte legitimou-se a autoridade da imagem naturalista pela representação perspetiva do modelo natural e confirmar que o olhar do observador diante da similitude não é de admiração ou assombro, mas uma postura racionalista e científica, uma forma cultural. Procuramos demonstrar também como duas convenções culturais se confrontaram, opondo obra e referendo como práticas legítimas do campo da arte e que a disputa sobre qual representação é mais verdadeira é um pseudoproblema quando se trata de estabelecer a autoridade entre o trabalho do artista e a crítica. As duas convenções, uma caracterizando o objeto de arte enquanto resposta aos critérios específicos e tradicionais da arte e a outra procurando desmontar estes critérios, alargando mais e mais o campo da arte, balizaram uma investigação do gênero pictórico como um fenômeno particular da representação em geral e especialmente no que se refere à percepção da natureza na Idade Moderna.

Palavras-chave

Representação; Arte figurativa; História da arte.

Resumé

Ce petit essai discute un aspect de l'ancienne pratique de l'art en Occident (la composition naturaliste ou figurative) confrontée à sa représentation symbolique. En d'autres mots, la forme entendue ou expliquée par l'art en tant qu'artéfact littéraire. Nous cherchons à identifier comment représentation intuitive du monde réel agit et se constitue comme une sorte de convention ou *habitus*. Nous essayerons de définir de façon plus précise comment dans le cours de l'histoire de l'art l'autorité de l'image naturaliste par la représentation perspective du modèle naturel s'est légitimée. Nous voudrions également confirmer que le regard de l'observateur face à la similitude n'est pas celui de l'admiration ni celui de l'épouvante, mais plutôt une posture rationnelle et scientifique, une forme culturelle. D'autre part, nous cherchons à démontrer comment deux conventions culturelles se confrontent, opposant l'œuvre et l'approuvant comme pratique légitime dans le champ de l'art. Le débat portant sur quelles représentations seraient les plus vraies, serait un pseudo problème quand il s'agit d'établir quelle serait la prééminence entre l'artiste et la critique. Ces deux conventions, l'une caractérisant l'objet de l'art en tant que réponse aux critères spécifiques et traditionnels de l'art ; et l'autre cherchant à démontrer ces critères en élargissant le champ de l'art et circonscrivant une investigation du genre pictographique comme phénomène particulier de la représentation en général et plus spécialement en ce qui se réfère à la perception de la nature dans l'Age Moderne.

Mots-clés

Représentation; l'Art figurative; Histoire de l'art.