

Arte e Experiência na Modernidade

Roberto Conduru*

Se compararmos algumas reproduções de um mesmo quadro — « O Nu Cor-de-Rosa » de Henri Matisse, por exemplo — poderemos observar que elas são necessariamente diferentes entre si. Se levarmos em conta que, geralmente, as reproduções encontradas nos livros de arte apresentam presumível qualidade, coloca-se a pergunta : em qual das reproduções confiar como sendo fiel ao original ? Só em presença dele poderíamos averiguar, e a conclusão seria, obviamente — em nenhuma.

Se nenhuma das reproduções examinadas, ou a infinidade de reproduções que existem do mesmo quadro, nos dão conta do original, de certo modo ele também não. A vivência exaustiva, no que diz respeito a tempo e quantidade, que se pode ter com as reproduções de « O Nu Cor-de-Rosa », não será suplantada pelo contato direto possível com o original em Baltimore. Se as reproduções não contêm a obra, em certo sentido o original também não a possui. Poderíamos dizer que a obra é um denominador comum entre todas as reproduções e o original, ou seja, está em lugar nenhum.

Essa situação mantém estreita relação com o que nos diz Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*.¹ Partindo de um uso muito peculiar do conceito marxista da relação entre infra-estrutura e supra-estrutura, Benjamin analisa as transformações percebíveis na esfera da arte a partir do momento em que as obras de arte passaram a ser reproduzíveis tecnicamente.

A questão da reprodução sempre existiu para a arte, mas a contínua evolução das técnicas de reprodução — principalmente com o advento da

* Do Departamento de História da PUC-Rio.

1 Benjamin, Walter, « A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica », in : *Obras Escolhidas*, vol. 1, Brasiliense, São Paulo, 1985, pp. 165-196.

fotografia —, ao afastar cada vez mais o caráter manual que as cópias antigas possuíam, alterou completamente a relação entre o objeto artístico original e as suas reproduções. As cópias manuais, feitas com o objetivo do exercício, da difusão ou falsificação das obras de arte, mantinham intacto um ponto fundamental que as reproduções técnicas vão destruir: a autenticidade do original. Se, antes, era o objeto único que determinava o caráter falso que as cópias possuíam, agora são as reproduções que vão retirar a autonomia do original.

Como afirma Walter Benjamin, a autenticidade e a autonomia das obras de arte eram determinadas pelo « aqui e agora da obra de arte », pela falta do original que as cópias carregavam consigo. E essa falta era parte da « história da obra », aquilo que a mantinha nos domínios da tradição, assegurando o poder de culto que ela possuía.

As reproduções técnicas, ao transformarem essa « falta » em « falta infinitesimal do objeto », igualaram as cópias ao original. Ou melhor, acreditaram que o faziam. Essa crença, de que o poder técnico podia finalmente dar conta da verdade do objeto, era a mesma crença moderna na técnica como fator de estruturação do mundo.

Foi essa crença que fragmentou a história da obra, retirando-a de seu lugar sagrado, colocando-a em um espaço indeterminado. E o fez tanto pelo poder de manipulação que o processo técnico de reprodução assumiu em relação ao objeto, alterando a sua natureza, como pelas novas posições, em termos de quantidade e lugar, que este mesmo processo permitiu ao objeto atingir através de suas cópias. Manipulando-o à sua revelia e colocando-o a qualquer instante em qualquer lugar, esse processo técnico de reprodução retirou o objeto de sua posição única, de sua categoria de objeto de culto.

Afastando-se do debate que procurava saber se a fotografia e o cinema podiam ser considerados como arte, já que considerava que a invenção dessas linguagens havia alterado o próprio conceito de arte, Walter Benjamin observou que o cinema e a fotografia carregavam dentro do processo de produção do objeto artístico a questão da serialidade. O objeto, antes criado como único e passível de ser reproduzido manual ou mecanicamente, era agora o objeto elaborado para ser produzido em série. Desapareciam os conceitos de cópia e de original.

E esse objeto, que não é cópia nem original, é produzido em escala industrial, contabilizando tanto a reprodução como a recepção. Não são mais alguns espectadores que contemplam um quadro único, nem são numerosos consumidores de reproduções de um original que está em Baltimore. É o público inumerável e indiferenciado, o qual é pensado já no processo de produção do objeto artístico.

E a percepção resultante destas transformações, que altera a relação dos observadores com os antigos objetos de culto assim como as novas linguagens artísticas, é radicalmente diferente da percepção demandada tradicionalmen-

te pela arte. Fatores como descontinuidade, fragmentação, montagem, repetição e artificialidade são componentes dessa percepção saturada pelo domínio das imagens. É clara a oposição entre a arte, considerada tradicionalmente e na cultura de massas.

Walter Benjamin não encara essa ruptura da arte com a tradição na modernidade com nostalgia ou com entusiasmo. Ele não busca o retorno ao culto dos objetos, por saber o quanto este culto está associado a uma dependência política e longe de uma autonomia da arte. Também não enaltece a cultura de massas, já que vê claramente a manipulação possível das novas linguagens pelos sistemas políticos dominantes. Vendo, tanto na tradição como na modernidade a possibilidade da arte sucumbir frente ao domínio repressor da esfera política, Benjamin quer investigar o quanto essa nova percepção, gerada pelas transformações técnicas, implica em uma nova praxe mais liberadora.

Em *Experiência e Pobreza*,² Walter Benjamin apresenta a impossibilidade da experiência comunicável no mundo contemporâneo a partir do « monstruoso desenvolvimento da técnica ». Segundo ele, os fatos perderam qualquer significado *a priori*, o homem deve enfrentar o mundo a cada instante como se fosse o primeiro. Não há nenhuma ordem prévia que estruture o real, nem a possibilidade de sedimentação das experiências vividas. Não há mais possibilidade da transmissão da experiência já que não é mais possível a constituição de uma tradição. A miséria do homem contemporâneo é a sua impossibilidade de adquirir, sedimentar e transmitir qualquer experiência.

Naquele texto como em *O Narrador*,³ Walter Benjamin relaciona essa nova condição da experiência do real com a experiência estética. Nestes textos diminui a preponderância das linguagens fotográfica e cinematográfica com relação às tradicionais técnicas da arte — pintura, escultura, arquitetura, teatro e literatura. Walter Benjamin reafirma, assim, não possuir uma visão da arte enquanto mero produto da técnica, ainda que esta possua uma posição destacada em suas considerações estéticas. Nestes textos também se evidencia a consonância da arte moderna produzida nos antigos suportes com a lógica de produção do mundo contemporâneo. As várias linguagens artísticas se apresentam sob a mesma condição de realidade, com os mesmos princípios de serialização, fragmentação, montagem e artificialidade que são encontrados na produção humana dos demais artefatos.

Pensando a questão da literatura, Walter Benjamin afirma que a arte de narrar estaria definindo porque a sua fonte primeira — a experiência — estaria em extinção. Não havendo um saber comunicável, uma experiência transmissível, não haveria também a forma de comunicação, de transmissão.

2 Benjamin, Walter, « Experiência e Pobreza », in : *Obras Escolhidas*, vol. 1, Brasiliense, São Paulo, 1985, pp. 114-119.

3 Benjamin, Walter, « O Narrador », in : *Obras Escolhidas*, vol. 1, Brasiliense, São Paulo, 1985, pp. 192-221.

Para um espírito tão pouco nostálgico quanto apologético como o de Walter Benjamin, esta condição da narrativa não era um « sintoma de decadência » ou uma característica « moderna », mas estaria relacionada com a evolução secular das forças produtivas.

Seria possível traçar uma relação paralela à da literatura, tal como apresentada por Walter Benjamin, para as artes plásticas. O interesse de tal paralelismo estaria em evidenciar que as questões levantadas por ele com relação às artes literárias se mostram válidas no campo das artes plásticas, assim como em qualquer produção estética contemporânea.

Um correspondente plástico para a narrativa fundada na experiência transmissível oralmente seria a catedral gótica. Ela era o produto de uma cultura comunitária transmitida oralmente, um todo plástico que se estruturava e se lia no rito praticado por um grupo, o mesmo grupo que direta ou indiretamente a havia produzido ao longo do tempo. Um processo de produção de contínuo aperfeiçoamento que se via com integridade pois se estendia no tempo absoluto da verdade sagrada. O desenho no espaço com a pedra, a madeira e o vidro — o complexo plástico composto de estrutura arquitetônica, pintura, escultura e vitral — teria a função de narrar visualmente uma verdade sagrada. Uma verdade que, sendo de todos, era passível de ser comunicada por todos, o que fazia com que o atributo indispensável para o produtor de imagens fosse a habilidade artesanal na tradução plástica da verdade e não qualquer inteligência interpretativa da mesma. O que não diminui a natureza do artista senão que ressalta o caráter comunitário daquela experiência de verdade.

Neste sentido, a tela de cavalete seria correspondente ao romance. A questão que os uniria primordialmente seria o isolamento. A origem da tela, assim como a do romance, é o indivíduo isolado — o surgimento do romancista é simultâneo ao do pintor individualizado. A perspectiva renascentista, seu princípio fundamental, ainda que com um ponto de vista universal, necessita do ponto de vista particular do observador para a sua organização, assim como o romance demanda o leitor solitário. A tela, como o romance, é um primeiro momento de declínio da arte enquanto produção comunitária. Assim como a invenção da imprensa tornou possível a difusão do romance e iniciou o declínio da narrativa com a paulatina perda das experiências trocadas entre o narrador e seus ouvintes, também a reprodução mecânica das obras de arte (as gravuras ou mesmo as cópias feitas em tela) possibilitou a circulação das imagens e desencadeou o processo de sua dessacralização ao separá-las do espaço de culto em que estavam inseridas.

O triunfo do sistema de informação seria o último momento do paulatino aniquilamento da arte de narrar, ele instauraria uma nova condição para o texto e a imagem. No jornal de conteúdos não-hierarquizados, imagem e texto possuiriam uma auto-dependência recíproca já que não sustentariam autonomamente um significado de verdade, além de só se interessarem pela

novidade, o particular e o imediato. Não apenas a arte da narrativa teria se degradado mas também as artes do romance e da pintura de cavalete teriam sido ameaçadas pela escrita e a imagem jornalísticas. A morte da pintura, tão constantemente alardeada pelas vanguardas artísticas modernas, estaria relacionada com o estatuto da narrativa no mundo da perda total do valor da experiência.

Para Walter Benjamin, produções como as de Paul Klee e Adolf Loos teriam em comum « uma desilusão radical com o século ao mesmo tempo que uma total fidelidade a esse século ». Assim como elas, outras obras de arte compartilhariam a mesma condição produtiva, assim como o desencanto com relação a ela — viveriam sob a égide da miséria de experiência comunicável. A arte não se recusaria a seguir a lógica da produção contemporânea mas questionaria o estatuto da experiência no mundo estruturado sob o imperativo da técnica.

A arte moderna lidava com este dilema da experiência. O espaço plástico instituído pelo cubismo engendrava uma nova relação entre o espectador e a obra, onde não havia mais a possibilidade de uma atitude contemplativa frente à obra de arte — esta exigia do espectador (e este termo tornava-se mais e mais inadequado a partir de então) um enfrentamento estético participativo. A fruição estética do trabalho só se dava no instante em que o observador, através de manobras perceptivas, fosse capaz de reconstituir o processo de formação da obra. O trabalho existia em suspenso, devia-se conquistá-lo a cada instante.

O artista moderno vivia, simultaneamente, a angústia da dificuldade de constituição de uma experiência estética e a consciência da impossibilidade de sedimentá-la e transmiti-la. Assim, é possível percorrer alguns marcos fundamentais da arte moderna e mapear o crescente evidenciar da problemática questão da experiência estética tal como levantada por Walter Benjamin. Se este percurso é distante do mundo benjaminiano e dos artistas plásticos que mereceram a sua atenção, o propomos com a intenção de expandir o campo de abrangência da questão, de mostrar o quão fundamental é o problema da experiência estética para a arte atual, tal como levantado por Walter Benjamin.

Edouard Manet, um dos primeiros a romper com a tradição, foi o primeiro a anunciar o mundo contemporâneo enquanto mundo de imagens sem conteúdos significativos. Sua sábia arte pictórica revisitava as telas de Giorgione e Ticiano, Velasquez e Goya sem o citacionismo enaltecido da Academia mas, ao contrário, com um espírito próximo ao da escrita erudita de Walter Benjamin que desejava escovar a história a contrapelo. Uma pintura de gestos impetuosos, mas essencialmente elegantes, que pretendia atualizar a História da Pintura liberando a sua prática dos grilhões acadêmicos.

A pintura de Paul Cézanne explicitava o Atual na Pintura, o incessante reconstituir com o olhar que o quadro demanda, o que a condição contemporânea acentuou. Em seus trabalhos encontramos uma tentativa de trans-

formar o espaço da tela num condutor de experiência estética, num lugar onde, sob a ação do olhar do observador, a subjetividade do artista se manifesta.

Henri Matisse compreendeu a lição cézanneana, ainda que a tenha praticado sem o drama do pai da pintura moderna e com um tom *fauve* estranho ao dele. A tela matisseana é o sagrado cotidiano da modernidade, a « poltrona » — como ele queria — onde o homem contemporâneo se reabastece das energias perdidas na jornada de trabalho, um dispositivo que o faz recobrar a experiência anulada no trabalho mecânico e não-criativo. Um ornamento selvagem que demanda a « reconstituição » do processo de sua construção com a cor, um rito estético contemporâneo.

No trabalho de Jackson Pollock temos um limite — a tela passa a ser apenas o lugar de depósito de uma matéria energizada pelo artista, a qual detona a energia concentrada no espectador no instante da fruição da obra. Acentua-se a dificuldade do processo de comunicação visual — o rito é agora transe estético.

Jasper Johns foi a primeira subjetividade contemporânea consciente da impossibilidade de imantar o campo da tela. O sistema — da arte e do capital, que a partir de então se sobrepunham — não apenas impedia o registro da subjetividade do artista como, também, o resgatava veloz e ferozmente para si, caso ele se insinuasse no tecido frágil e fragmentado do quadro. Entretanto, Jasper Johns ainda travava uma luta surda e cerrada para imprimir no quadro uma mínima expressividade.

Andy Warhol abandonou de vez o ringue. Ele disse : « Eu quero ser uma máquina ». E ele foi, uma máquina de fazer obras de arte, quer dizer, dinheiro. Morto, ainda é. O leilão de sua « coleção » — que abrangia de bibelôs típicos dos « espaços de pelúcia » a obras de arte das vanguardas modernas — foi capaz de estabelecer um novo preço de mercado para 14 artistas, inclusive Pollock (« Eu sou a natureza »). Enfim, a máquina do capital venceu a natureza da arte moderna. Andy Warhol compreendeu a lógica do capital : tudo no mundo, inclusive a iconoclastia dos gestos artísticos modernos, estava destinado a se tornar mercadoria, valor de troca. Entretanto, os trabalhos do artista não falam da riqueza na era do capital. Andy Warhol é o anjo da pobreza, ele nos anuncia a pobreza de experiência da vida contemporânea.

Uma leitura « aprofundada » de seus trabalhos até veria algum resquício de comunicação em sua seleção iconográfica ou em sua concepção estético-formal, aí podendo encontrar uma apologia desencantada ou até mesmo uma consciência corrosiva da sociedade contemporânea. Contudo, nem o assunto ou a forma de apresentá-lo possibilitam uma prospecção crítica. Convém não esquecer que os seus trabalhos demandam um olhar semelhante ao proposto por Oscar Wilde, quando ele nos diz que devemos julgar pelas aparências para não correremos o risco da superficialidade.

Em Andy Warhol não há tema. Ele não fala de latas de conservas ou estrelas de cinema, tudo ocorre no espaço da tela enquanto imagem. Dessubstancializadas imagens que são meras aparências, vazias de sentido e interioridade. Onde nada há de subjetivo ou objetivo, já que estas imagens não se referenciam a nenhuma mitologia do artista ou a qualquer simbologia da sociedade. A razão da presença das imagens na tela é a mesma que anula sua potência comunicativa : a obviedade excessiva das imagens no mundo. Imagens silenciosas que o olhar exausto do homem contemporâneo está cansado de ver e que nada mais lhe dizem. Imagens que sabem de sua impossibilidade em falar, que são conscientemente mudas.

Não há também « criação » plástica. As imagens são registradas (é difícil falar em pintura em sentido estrito) como em suas ocorrências cotidianas no mundo, através da visualidade mais plana e indiferenciada do ambiente contemporâneo — serializada, fragmentada e justaposta aleatoriamente, entre outros procedimentos frequentes na lógica da produção das imagens na cultura de massas. De tal modo que, como afirmou Ronaldo Brito,⁴ as telas de Andy Warhol se apresentam melhor reproduzidas do que no original, como se ele seguisse a indicação de Walter Benjamin sobre a arte contemporânea, de que ela seria « tanto mais eficaz quanto mais se orienta[sse] em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos coloca[sse] em seu centro a obra original ».

Se é verdade que Andy Warhol afirmou desejar ser Matisse mas tinha em Walt Disney um dos seus pintores favoritos, se é verdade também que o nosso olhar insiste em ver nas suas obras a arte moderna (« Brillo Boxes » : três caixas com detergentes e temos a « Endless Column » de Brancusi), não é porque o artista tenha algum projeto de estetização do mundo ou de banalização da arte moderna, muito menos o gosto por citações. A questão que ele coloca coincide com a interrogação que nos faz Walter Benjamin : « Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural se a experiência não mais o vincula a nós ? »

Afinal, qual o sentido das rupturas da arte moderna se elas estão destinadas a se equalizarem com as banalidades do mundo ? Ali onde está saturada a imagem do mundo, também está saturada a imagem da arte moderna. As telas de Andy Warhol não se entregam à experiência estética pois elas nos ensinam que não é mais possível experimentar as imagens, que o mundo de imagens em que vivemos não se apresenta como campo de experiências.

Walter Benjamin diz — « Pobreza de experiência : não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar

4 Idéia desenvolvida na disciplina « Arte Contemporânea » do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-RJ no 2º semestre de 1988.

disso ». Estas palavras poderiam ser do artista americano, já que, sem nostalgia ou encantamento, Andy Warhol assume, célebre e mundanamente, a condição de anjo da contemporaneidade.

Aquilo que poderia ser entendido como um resquício de otimismo do pensador alemão toma outra feição se for posta em evidência a idéia de uma nova barbárie tal como elaborada por Walter Benjamin. Como ele aponta : « Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência ? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda ».

A miséria de experiência do homem contemporâneo o incita a encarar a questão do atual. Ela o obriga a pensar o tempo de forma não-virtual, a pensá-lo como incessante limiar, contínuo suceder de rupturas e limites. Não estranhamente a história da arte moderna é a história da ruptura, do novo enunciar do mesmo mistério da visualidade, da atualização desse enigma. Se a modernidade possui um tempo rarefeito de atualidades, onde somente resta ao homem o acordar e o adormecer enquanto experiências de limiar, cabe à arte repor essa experiência, constituir-se enquanto domínio de vértices onde o passado e o futuro se eclipsam de modo a fazer surgir um instante íntegro. Como afirma Walter Benjamin : « Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante : ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito ».

Bibliografia

- Argan, Giulio Carlo, *El Arte Moderno 1770/1970*, Fernando Torres, Valencia, 1983.
- Benjamin, Walter, *Obras Escolhidas*, vol. 1, Brasiliense, São Paulo, 1985.
- Sociologia, Ática*, São Paulo, 1985.
- Gagnebin, Jeanne Marie, *Walter Benjamin — Os Cacos da História*, Brasiliense, São Paulo, 1982.
- Hirsch, Alfred, « Limiar e Transição. A Obra de Walter Benjamin. », in : *Humboldt*, Bonn, n. 62, ano 32/1991, pp. 62-65.
- Mc'Shine, Kynaston, ed., *Andy Warhol — A Retrospective*, Museum of Modern Art, New York, 1989.
- Muricy, Kátia, « Tradição e Barbárie em Walter Benjamin. », in : *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 3., 1986, pp. 69-77.
- Rouanet, Sergio Paulo, *As Razões do Iluminismo*, Companhia das Letras, São Paulo, 1987.