

A literalidade e os modos do moderno do início do século XX



Roda de bicicleta. Marcel Duchamp. 1913 (detalhe).

Artur Freitas

Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor do curso de Artes Visuais da Faculdade de Artes da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) e do Programa de Pós-graduação em História da UFPR. Autor, entre outros livros, de *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013. artur.imagem@gmail.com

A literalidade e os modos do moderno do início do século XX

Literality and the modes of modern art

Artur Freitas

RESUMO

O que chamamos de arte moderna é, entre outras coisas, a soma de dois modos complementares de existência, aqui nomeados de “autonomia” e “literalidade”. Para os limites deste artigo, será realizada uma análise exclusiva do viés literalista, com ênfase no mapeamento teórico e historiográfico dos diversos caminhos da literalidade da arte nas primeiras décadas do século XX. Para tanto, o texto se inicia com uma apresentação sumária dos fundamentos estético-ideológicos do modernismo artístico, para em seguida analisar alguns casos exemplares que permitam compreender os principais vetores da literalidade, a saber, a montagem e o *ready-made*.

PALAVRAS-CHAVE: arte moderna; literalidade; arte e sociedade.

ABSTRACT

What we call “modern art” has two modes of existence: “autonomy” and “literality.” This article examines only the literalist mode by mapping various historiographical and theoretical ways of aesthetic literality in the early twentieth century. The text begins with a presentation of ideological and aesthetic features of modernism and then analyses a few artistic examples that showcase the major expedients of literality: *montage* and *ready-made*.

KEYWORDS: modern art; literality; art and society.



Nascidas da consciência pública da crise vanguardista dos anos 1970 e início dos 1980, as discussões sobre o pós-modernismo pressupõem o ocaso de uma forma específica de modernidade artística, baseada justamente numa concepção de arte autônoma e por isso mesmo afastada das pressões sociais e econômicas da vida burguesa. Já nas primeiras décadas do século XX, diga-se de passagem, parte considerável da arte moderna sustenta, através de obras e declarações, a ideia de que a experiência artística não apenas pode como aliás deve correr em paralelo às degradações da cultura de massa e do mundo da mercadoria. Nesse contexto, a ideologia da independência da arte assume suas formas mais elaboradas no âmbito de uma autonomia de ordem sobretudo formal e imanente, como no caso exemplar da abstração pictórica. Simultaneamente, contudo, alguns artistas mostram-se dispostos a questionar, por diversos caminhos, a legitimidade de uma arte autossuficiente. Nesse segundo registro, o trabalho do artista de vanguarda é mais uma forma de comportamento ou de atitude ideo-

lógica que propriamente um modo de reiterar a criação de objetos raros e pretensamente independentes das demandas sociais.

O que chamamos de arte moderna é, entre outras coisas, a soma desses dois modos complementares de existência, que aqui serão nomeados de “autonomia” e “literalidade”. Em linhas gerais, trata-se de duas formas distintas mas interligadas de abarcar a imensa diversidade de meios, suportes e propósitos dos artistas de fins do século XIX e começo do XX. Todavia, uma vez confirmada pela força institucional da Escola de Nova York do pós-Segunda Guerra, a autonomia passa a ser entendida, muitas vezes, como sinônimo de arte moderna. Inclusive no plano historiográfico, é bastante recorrente a interpretação de que a “arte contemporânea”, em oposição à “moderna”, surge no momento de crise do modelo autonomista, como se Rauschenberg, Jasper Johns ou Andy Warhol, valendo-se do desprestígio ideológico de um Clement Greenberg, fossem responsáveis pela saudável reintegração da “arte” com a “vida”. De minha parte, contudo, acredito que a oposição ao sistema autonomista, contida na elaboração estética de excertos da vida literal, seja um fenômeno também moderno, porque simultâneo, por exemplo, ao surgimento da arte abstrata. Para os limites deste texto, portanto, pretendo me concentrar na análise exclusiva do viés literalista, com ênfase no mapeamento teórico e historiográfico dos diversos caminhos da literalidade da arte no início do século XX.¹ Para tanto, começarei com uma apresentação sumária dos fundamentos ideológicos e estéticos do modernismo artístico, para em seguida analisar alguns casos exemplares que permitam compreender os dois grandes caminhos da literalidade, a saber, a montagem e o *ready-made*.

Arte moderna: um conceito plural

De um ponto de vista ideológico-institucional, arte moderna é, de saída, o nome que se dá a um complexo processo de rejeição ao regime de valores difundido pelo sistema acadêmico. Desde a corte de Luís XIV, no século XVII, a Academia pode ser vista como a arena central da cultura europeia. Mesmo depois de sua abolição temporária durante a Revolução Francesa, o sistema acadêmico, formado pela aliança estatal e legitimadora entre escola e salão, segue baseando-se na erudição clássica, bíblica e histórica, com ênfase tanto na manutenção das regras perspécticas do naturalismo, quanto na força racionalista do desenho em detrimento da cor e da matéria. Nesse contexto, as hierarquias estéticas ligadas à antiguidade e à competência sustentam-se em rigorosos ritos de iniciação: a Academia, afinal, monopoliza a educação artística, realiza nomeações para a máquina do estado, confere títulos, fornece pensões e concede prêmios, entre os quais o *Prix de Rome*, que garante, além de glória, uma estada na Villa Médicis.²

Todavia, em oposição às novas experiências sociais e tecnológicas resultantes do capitalismo industrial, a normatização do sensível, assegurada por uma Academia afeita ao gosto pseudo-aristocrático da burguesia ascendente, vai aos poucos sendo questionada enquanto prática culturalmente estabelecida. Embora não seja uma disposição consciente ou planejada, o fato é que diversos eventos somados – da exposição individual de Courbet em 1855 ao surgimento dos primeiros *marchands* no final do século XIX – apontam para a formação de um espaço social próprio à produção de artistas, poetas e intelectuais efetivamente deslocados em relação às diretrizes do sistema acadêmico. A partir daí, novos agentes, categorias

¹Para uma análise do outro viés – a autonomia –, ver FREITAS, Artur. Arte moderna: notas sobre a autonomia. In: FREITAS, Artur e KAMINSKI, Rosane (orgs.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013.

²Cf. HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1953], p. 401 e 402.

³ BOURDIEU, Pierre. Gênese histórica de uma estética pura. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 289.

⁴ Cf. CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 [1990], p. 22.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 14.

⁶ LÉGER, Fernand. A estética da máquina [1924]. In: CHIPP, Herschel (org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 283.

⁷ MARINETTI, Filippo Tommaso. Fundação e manifesto do futurismo [1908]. In: CHIPP, Herschel (org.), *op. cit.*, p. 288.

e instâncias de consagração possibilitam a formação de uma outra rede institucional, voltada à legitimação de valores especificamente artísticos. Pierre Bourdieu nomeia essa rede de “campo da arte” e a descreve como o “lugar em que se produz a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista”.³ Tal ambiente de soberania do estético, como se sabe, é o contexto que admite o surgimento de uma arte que se quer pretensamente viva e moderna, em oposição ao modelo normativo e conservador da academia.

Além disso, a nova sensibilidade mobilizada pela arte moderna é parte constitutiva das transformações científicas e cognitivas ocorridas ao longo do século XIX. No contexto da crescente racionalização dos saberes e dos corpos, a difusão de novos dispositivos imagéticos, do daguerreótipo ao cinematógrafo, acaba fomentando o chamado “efeito fotografia”, que é particularmente influente no âmbito das artes visuais. Assim como a equivalência dos objetos industriais implica a crise da ideia de *mimesis*, a fotografia surge como um “componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca”, em tudo oposta ao aparente anacronismo da representação pictórica tradicional.⁴ Na esfera da arte moderna, contudo, é preciso escapar da oposição fácil entre imagem técnica e imagem pictórica, como se para celebrar a “ruptura” modernista fosse mesmo preciso opor o “experimentalismo” da vanguarda ao “realismo” popular dos meios técnicos. Nessa leitura simplista, a autenticidade da arte moderna parece provir sobretudo da mera oposição aos códigos miméticos, antes difundidos pela academia e agora perpetuados pela fotografia e o cinema, como se estes não passassem de simples dispositivos de popularização da perspectiva, de base renascentista. Na interpretação de Jonathan Crary, o “mito da ruptura modernista” normalmente desconsidera que tanto as inovações dos artistas modernos quanto a cultura científica e popular de fins do século XIX são “componentes superpostos de uma única superfície social, na qual a modernização da visão tinha começado décadas antes”.⁵ Para o autor, as experiências visuais de um Cézanne, por exemplo, dependem da existência de um novo observador, que só se torna possível quando, já na primeira metade do século XIX, a ótica fisiológica e aparelhos como o estereoscópio garantem a existência de outros parâmetros de visibilidade.

Seja como for, se levarmos em conta o testemunho dos próprios artistas, é inegável o impacto, ao mesmo tempo perverso e sedutor, que as novas tecnologias exercem sobre o desenvolvimento da arte moderna. Do cubismo à Bauhaus, parece haver uma beleza intrínseca no funcionalismo quase mágico e onipresente dos objetos industriais. Para Fernand Léger, a máquina pode ser vista como o verdadeiro dínamo da experiência estética na modernidade. Nas suas palavras, o automóvel, por exemplo, “tornou-se um todo perfeito, logicamente organizado para a sua finalidade”, ou seja: “tornou-se belo”.⁶ Nesse sentido, a modernidade é um desfile apressado de imagens e mercadorias, e somente o “dinamismo”, a “simultaneidade” ou, numa palavra, a velocidade é capaz de devolver ao mundo moderno sua própria complexidade política e estética. No limite, a máquina agora não é apenas o modelo da beleza renovada: ela é mesmo superior à própria arte dos museus. “Um carro de corrida”, afirma Filippo Tommaso Marinetti, “é mais belo que a Vitória de Samotrácia”.⁷ Com o futurismo, todavia, o princípio do homem máquina, prenhe de futuro e desprovido dos erros do sentimento, dá margem a uma série de equívocos. Da destruição dos museus à glorificação do militarismo, passando pelo combate ao feminismo,

a defesa da entrada da Itália na Primeira Guerra e a posterior identificação com o fascismo, o fato é que a exaltação futurista de uma sociedade industrial, irascível e varonil consiste no pior aspecto da estetização do universo maquínico, porque próximo do totalitarismo.

No modernismo, a produção artística deve tanto reiterar a temporalidade da história moderna quanto radicalizar o caráter agudamente reflexivo de suas disposições estéticas. No primeiro caso, temos uma história humana entendida como um progressivo processo de emancipação, ou seja, como uma realização cada vez mais perfeita do homem ideal. Nesses termos, se a história tem um sentido progressivo, então, nas palavras de Gianni Vattimo, evidentemente “terá mais valor aquilo que é mais ‘avançado’ em termos de conclusão, aquilo que está mais perto do final do processo”.⁸ Mas, em contrapartida, a experiência artística moderna também pressupõe um desvio em relação à pretensa univocidade da cultura. Para Vattimo, tanto a *stoss* heideggeriana quanto a *shock* benjaminiano admitem, no seio da modernidade, a “experiência do desenraizamento”, em tudo oposta à familiaridade dos objetos industriais, de uso cotidiano. Nas suas palavras, o radicalismo de certas parcelas da vanguarda, entre as quais o dadaísmo, pode ser concebido “como um projeto lançado contra o espectador, contra qualquer segurança, expectativa de sentido ou hábito perceptivo”.⁹

Dessa forma, a oposição ao gosto médio da sociedade burguesa, prevista na disposição para *épater le bourgeois*, implica uma arte moderna aberta ao estranhamento do choque, desligada das normas da Academia, suscetível ao “efeito fotografia”, ambígua diante das máquinas e voltada, sobretudo, aos mitos da originalidade e do novo. Como é sabido, o relato padrão sobre o modernismo, ao menos em sua forma mais difundida, afirma que a arte moderna é um mergulho na liberdade de se ser exatamente o que o mundo não é. Nesses termos, a modernidade artística nasce de um processo de soberania e autocentramento da linguagem, como se, para se distinguir enquanto forma de vida particular e avessa às pressões baratas da cultura de massa, o artista lutasse por declarar a autonomia de seu pensamento e, por extensão, de suas criações. Para alguns autores, entretanto, é também moderno aquele impulso estético voltado a afirmar justamente o contrário da experiência autonomista. Para Nicolas Bourriaud, por exemplo, o “projeto moderno” da arte, oposto “à reificação e à divisão da experiência em pequenas unidades separadas”, é precisamente aquele que “nos incita a produzir a vida cotidiana enquanto obra”. Nesse registro, arte não é a criação de objetos físicos especiais afastados da vida comum, mas um processo de formalização estética do próprio ato vivencial. É compreensível, portanto, que Marcel Duchamp, apresentado como o artista disposto “a se tornar, ele próprio, sua maior obra”, surja então como o modelo natural dessa postura, entendida como a imbricação voluntária entre arte, subjetividade e vida social.¹⁰ Para Bourriaud, em síntese, essa é a modernidade artística que interessa; a única que, no caldo espesso da diversidade moderna, deve realmente contar. Trata-se, é certo, apenas de uma meia verdade – mas uma meia verdade que, no limite, nos permite compreender a pluralidade das práticas artísticas modernas como algo fértil e valioso.

Literalidade

A partir do século XVIII, a gradativa separação da arte em relação ao poder político e religioso leva à constituição de uma esfera social relati-

⁸ VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992 [1989], p. 8.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 55.

¹⁰ Ver BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1999], p. 69-71.

¹¹ ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982 [1970], p. 29.

¹² BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012 [1974], p. 97.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 97.

¹⁴ ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p. 177.

vamente autônoma, voltada para a circulação específica do conhecimento artístico. Em fins do século seguinte, tal separação só tem efeito na medida em que o artista aparentemente se divorcia da sociedade burguesa, recusando seu pragmatismo moral e mercantil. Todavia, quando o artista moderno almeja a liberdade da linguagem, ele paga o preço da neutralização ideológica. A autonomia da arte, adverte Adorno, pressupõe uma “ideia de liberdade” que só se forma, no entanto, “na dominação que a generaliza”.¹¹

O modelo por excelência dessa contradição é a própria autonomia formal, particularmente em suas versões “puras” e “abstratas”. Para Peter Bürger, a arte autônoma, por ele chamada de “esteticista”, funda-se na recusa da “práxis vital”, ou seja, na rejeição da “vida cotidiana do burguês ordenada segundo a racionalidade voltada para os fins”.¹² No entanto, se o “esteticismo”, por um lado, é contrário à ordem social opressora, por outro ele não é capaz de transformá-la, o que faz da autonomia da arte, na opinião de Bürger, uma postura compreensível mas inconsequente, porque próxima do escapismo e do desinteresse ideológico. A leitura é esquemática e mal-humorada, porém guarda um interesse especial: com Peter Bürger, podemos localizar, já no contexto da arte moderna, um fenômeno de oposição à abordagem autonomista. Para o autor, tal oposição, nomeada de “vanguarda”, consiste na tentativa de recondução da arte à vida social. Contudo, como o próprio Bürger afirma, “não é objetivo dos vanguardistas integrar a arte” à “práxis vital burguesa”. Ao contrário, os “artistas de vanguarda”

*compartilham da rejeição a um mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas. O que os distingue destes é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma nova práxis vital. Também sob esse aspecto, o esteticismo revela-se um pressuposto necessário da intenção vanguardista. Somente uma arte que se acha inteiramente abstraída da (perversa) práxis vital da sociedade estabelecida, pode ser o centro a partir do qual uma nova práxis vital possa ser organizada.*¹³

Em resumo, a modernidade artística parece apresentar duas formas complementares de lidar com a realidade social. Primeiro, por meio da defesa de uma linguagem aparentemente independente dos valores vigentes; segundo, através da construção, utópica mas por isso mesmo desejável, de uma nova ordem social e simbólica. Como veremos, os artistas adeptos dessa segunda postura não veem o isolamento da linguagem como uma opção admissível. Para eles, entretanto, a reintegração da arte com a realidade não passa pelo registro metafórico da “representação”. Antes, pretende-se, nas palavras de Adorno, que a obra de arte introduza “em si as ruínas literais e não fictícias da empiria heterogênea”.¹⁴ Desse modo, ao admitir a potência poética dos excertos da experiência comum, o artista moderno, por essa via, aplica-se no manejo direto e obsessivo da literalidade.

Montagem

De Cimabue a Kandinsky, a especificidade de uma obra de arte deriva da subjetividade do artista expressa por meio da elaboração física de uma dada matéria prima. Nesse contexto, artista plástico é aquele sujeito capaz de plasmar um pedaço do mundo, ou seja, capaz de transformar, pela própria força subjetiva, um material inerte num artefato com valor

artístico. Na modernidade, contudo, o modo de produção industrial, com seu caráter maquínico, projetual e seriado, acaba afetando a sensibilidade de alguns artistas, ainda que indiretamente. A partir de então, torna-se possível aceitar, pela primeira vez, que o ato criativo não se resume à transformação subjetiva da matéria. Momentaneamente livre da obrigação de insuflar vida à tinta inanimada, o artista moderno assume, em breves ocasiões, uma inteligência quase-fabril: ao invés da manipulação exclusiva da matéria, ele pode agora lidar com os sentidos prévios de componentes pré-fabricados.

Centrados na homologia entre procedimentos corpóreos e estrutura formal, artistas como Kandinsky ou Pollock veem na elaboração plástica da matéria o único modelo possível de criatividade. Todavia, é exatamente em oposição à aparente hegemonia desse modelo que surgem as primeiras obras realizadas com excertos literais do mundo ordinário. Nesses termos, a mais difundida forma de literalidade da arte moderna é a montagem. Com ela, o artista, desfazendo-se do engano da pura imanência, aproveita a potência também criativa – porque contaminada – da realidade social. Para Adorno, a montagem, enquanto princípio geral, surge no momento em que Picasso e Braque, nos anos heróicos do cubismo, trabalham com colagens de recortes de jornal e embalagens.¹⁵ Embora adorniano, Peter Bürger é ainda mais enfático que Adorno a esse respeito. Para ele,

Uma teoria da vanguarda deve partir do conceito de montagem sugerido pelas colagens cubistas. O que as diferencia das técnicas de composição pictórica desenvolvidas desde o Renascimento é a inserção, no quadro, de fragmentos da realidade, isto é, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista. Desta forma, é destruída a unidade do quadro, como um todo marcado em todas as partes pela subjetividade do artista. O cesto de vime que Picasso cola num quadro, por mais que possa ter sido escolhido em nome de uma intenção composicional, continua a ser um pedaço da realidade que, tel quel, sem experimentar transformações essenciais, é inserido no quadro.¹⁶

Não estou de acordo com a ideia de que a montagem destrua a “unidade do quadro”, até porque, de fato, não há como negar a “intenção composicional” dessas colagens. Dispersos com cuidado sobre a superfície pictórica, os recortes de rótulos e jornais diários são tratados como áreas de cor e textura, atuando assim no equilíbrio estrutural das pinturas – e portanto na conformação de sua unidade – tanto quanto as partes estritamente pintadas. Afinal, antes de tudo, Picasso e Braque são pintores modernos atentos às singularidades formais e imanentes de suas obras. O que os diferencia, entretanto, é a adoção dos sentidos prévios e mundanos presentes nos signos apropriados.

Na obra *La Suze*, de 1912, Picasso nos oferece uma típica natureza-morta cubista. Com alguma dificuldade, identificamos nela um “copo” assimétrico e uma “garrafa” longilínea (Fig. 1). Pintada a guache, a garrafa apresenta em seu centro um rótulo real da bebida *Suze*, numa referência direta ao mundo da mercadoria e do consumo. Rigorosamente estruturada, a composição da obra se sustenta, sobretudo, por meio de recortes de um exemplar de 18 de novembro de 1912 do periódico *Le Journal*.¹⁷ Embora dispostos em diversos sentidos e inclinações, os excertos de reportagens são plenamente legíveis, o que reforça os significados também textuais e midiáticos de *La Suze*. Desse modo, uma vez que parte considerável da obra pode ser lida, é sintomático que Picasso tenha selecionado apenas artigos

¹⁵ Cf. ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p. 177.

¹⁶ BÜRGER, Peter, *op. cit.*, p. 137 e 138.

¹⁷ Ver FRASCINA, Francis. Realismo e ideologia: uma introdução à semiótica e ao cubismo. In: HARRISON, Charles *et alii*. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 92.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 165.

¹⁹ GREENBERG, Clement. A revolução da colagem [1959]. In: FERREIRA, Glória e CO-TRIM, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 95 e 96.



Figura 1. *La Suze*. Pablo Picasso. 1912.

que tratam de um evento relevante e pontual, no caso, a Primeira Guerra Balcânica. Como notou Francis Frascina, *La Suze* é “um horrível relato da morte”, pois nela podemos ler sobre as estratégias militares, o sofrimento dos feridos, a ameaça da fome e a epidemia de cólera que abateu milhares de soldados turcos. Em resumo, “As colagens e papiers collés feitas por Picasso e por Braque nessa época incorporam elementos que são a antítese da arte autônoma ou “pura”: recortes de jornal sobre acontecimentos sóciopolíticos contemporâneos, ficção romântica serializada, inovações científicas, todos os tipos de anúncios”.¹⁸

Tal interpretação, evidentemente, põe em risco a confortável coerência das teses autonomistas. Para Clement Greenberg, por exemplo, não faz nenhum sentido atribuir a origem da colagem “a uma mera necessidade dos cubistas de um contato renovado com a ‘realidade’”. Coerente consigo mesmo, o crítico vê nas operações de Braque e Picasso uma maneira de reiterar a “planaridade real da pintura”, de modo que a colagem não passe de um capítulo privilegiado no processo de afirmação da “superfície literal, física, da tela”.¹⁹ O argumento é parcialmente verdadeiro, pois implica a clara “intenção composicional” dessas colagens, já mencionada. Por outro lado, não temos porque ignorar os significados inerentes aos materiais colados, como se pudéssemos retirar da obra todos aqueles textos e rótulos, com suas impurezas políticas e mercadológicas. A literalidade da vida cotidiana simplesmente está ali, como parte constitutiva da obra.

A partir dessa abertura inicial, alguns artistas modernos acabam

ênfatisando, justamente, as propriedades ideológicas disponíveis nos materiais escolhidos e reelaborados. Um exemplo importante nesse sentido são as fotomontagens de John Heartfield, produzidas no contexto da República de Weimar. Na mesma linha de George Grosz, Heartfield pertence à geração de fundadores do partido comunista alemão, e como tal acredita numa arte “comprometida” com a revolução política, como na conhecida *Tendenzkunst*, ou “arte tendenciosa”, por ele defendida.²⁰ No ambiente iconoclasta do dadaísmo berlinense, a fotografia composta, visível já na segunda metade dos anos 1910, vale-se de sua ironia política para denunciar, enquanto “arma de classe”, as opressões da burguesia, dos representantes da alta finança e das forças militares.²¹

Nos anos 1920, tem lugar uma extraordinária difusão internacional das revistas ilustradas. Como parte integrante dos relatos da imprensa sobre a realidade, o fotojornalismo assume, nesse contexto, uma posição contraditória, ora funcionando como descrição da verdade, ora sendo visto como instrumento de coerção ideológica das classes dominantes. É compreensível, portanto, que a vulgarização da fotografia promova, nos artistas modernos, um novo interesse. Agora, em lugar dos textos jornalísticos, como em *La Suze*, as montagens são realizadas a partir das imagens fotográficas disponíveis nas revistas ilustradas.

É o caso, por exemplo, da fotomontagem *Adolf, o super-homem*, de John Heartfield, publicada em 17 de julho de 1932 no periódico comunista *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (Fig. 2). Combinando elementos visuais de pro-



Figura 2. *Adolf, o super-homem*. John Heartfield. 1932.

²⁰ Ver WOOD, Paul. Realismos e realidades. In: FER, Briony et alii. *Realismo, racionalismo, surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 291-295.

²¹ Ver FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. *História*, n. 22, São Paulo, 2003, p. 19 e 20.

²² *Idem, ibidem*, p. 40.

²³ BÜRGER, Peter, *op. cit.*, p. 137.



Figura 3. *Contra-relevos*. Vladimir Tatlin. 1915.

cedências diversas, a obra almeja a “síntese dialética” de duas narrativas distintas mas justapostas. De um lado, a “aparência” triunfante de Hitler, que discursa com a habitual energia e veemência. E de outro, a “revelação” de suas entranhas ocultas, cuja radiografia exhibe um esôfago inumano, feito de moedas. O alvo de Heartfield, evidentemente, é a aliança entre o nazismo e a elite econômica. Para o artista, “Adolf, o super-homem” é aquele que “engole ouro e fala bobagens” – como se lê nas legendas que acompanham a imagem. A obra, em resumo, é uma alegoria do *Führer* como “porta-voz do capitalismo alemão”.²²

Embora voltadas à apropriação de excertos da vida social, a fotomontagem de Heartfield e a colagem de Picasso, no entanto, diferem num ponto crucial: enquanto esta evidencia a descontinuidade entre os elementos recortados, aquela tende a suprimir as emendas que integram, numa mesma superfície, as imagens provenientes de origens distintas. Nesses termos, percebe Peter Bürger, “a fotomontagem se aproxima do cinema – não apenas por ambos se utilizarem dos recursos da fotografia, mas também porque, nos dois casos, a montagem em si é tornada irreconhecível, ou ao menos de difícil reconhecimento”.²³

Com objetivos múltiplos e muitas vezes antagônicos, a montagem se generaliza como operação moderna, abrindo caminho para diversas formas de apropriação da “realidade”, seja ela material ou subjetiva, racional ou



Figura 4. Objeto: desjejum em pele. Meret Oppenheim. 1936.

inconsciente. Para um artista como Vladimir Tatlin, a elaboração do mundo objetivo não provém da carga semântica de rótulos ou reportagens, como na colagem cubista, ou da alegorização das lutas políticas, como na fotomontagem alemã, mas sim das propriedades físicas “reais” dos materiais industriais, bem como da postura construtiva adotada diante deles. É o que se vê, por exemplo, nos seus *Contra-relevos* (Fig. 3), de 1915, em que o artista dispõe de chapas de metal, madeiras e arames pré-fabricados para montar não obras “orgânicas”, no sentido de Adorno, mas verdadeiros “objetos construídos”, conforme a expressão do formalista russo Viktor Shklovsky.²⁴ A partir de então, a postura de Tatlin torna-se uma importante referência para o construtivismo da Rússia pós-revolucionária, quando a arte será vista “não como ‘criação’, mas como um tipo particular de trabalho, análogo a outros tipos de trabalho na indústria e na produção”.²⁵

Em polo oposto, a montagem também pode sublinhar justamente o inverso do racionalismo industrial, subvertendo tanto o aspecto cotidiano dos objetos utilitários, quanto o caráter previsível de seus materiais. Nesse viés, o encontro “casual” entre realidades aparentemente distintas pode ser ainda mais excitante e inventivo que a mera confirmação da vida prática. Na famosa formulação de Lautréamont, a beleza é o “encontro de um guarda-chuva com uma máquina de escrever sobre uma mesa de cirurgia”. Dito de outro modo, a experiência da arte não é aqui uma forma de conciliação, mas de estranhamento, pois se encontra aberta à sondagem das associações inconscientes.

Bom exemplo nesse sentido é *Objeto: desjejum em pele*, da artista Meret Oppenheim (Fig. 4). Vista como um ícone do surrealismo dos anos 1930, a obra consiste basicamente em uma xícara, um pires e uma colher recobertos com pele de gazela chinesa. A operação, como se vê, não requer nenhum domínio de *métier*. Ao contrário: a artista simplesmente comprou alguns objetos comuns na Uniprix – uma conhecida loja de departamentos – e raciocinou como uma taxidermista insana, revestindo-os com uma pele de animal.²⁶ O resultado é fascinante e ao mesmo tempo repulsivo. Imerso no ciclo da vida e da morte, um objeto industrial desponta agora como um animal exótico empalhado. O apelo tátil é evidente e deliberadamente

²⁴ Apud FER, Briony. A linguagem da construção. In: FER, Briony (et alii). *Realismo, racionalismo, surrealismo*, op. cit., p. 100.

²⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 101.

²⁶ FER, Briony. *Surrealismo, mito e psicanálise*, op. cit., p. 174.

²⁷ *Idem.*

²⁸ ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1999], p. 3 e 4.

²⁹ BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009 [1990], p. 352 e 353.



Figura 5. *Roda de bicicleta*. Marcel Duchamp. 1913.

absurdo. Afinal, uma xícara peluda implica uma “recusa em reconhecer a utilidade ou a suposta racionalidade do objeto produzido em massa”.²⁷ Desse modo, partindo da justaposição de signos supostamente familiares, a montagem de Oppenheim distorce o sentido comum dos objetos apropriados, evocando associações tão vigorosas quanto inesperadas.

Décadas depois, obras como essas, que combinam objetos distintos num conjunto tridimensional, passam a ser conhecidas na França como *assemblages*. A partir dos anos 1960, o termo se consagra internacionalmente, tornando-se um conceito descritivo geral. Para Michael Archer, *assemblage* é a “união de imagens e objetos” realizada de modo que os elementos reunidos “jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados”.²⁸ Bem antes do nascimento do termo, Pablo Picasso é provavelmente o primeiro artista a explorar as possibilidades tridimensionais dos *papiers collés*.²⁹ Já em 1912, o artista constrói um violão volumétrico e multifacetado, feito de excertos de cartolinas, telas e barbantes combinados entre si.

Entretanto, é apenas com Marcel Duchamp que a operação que no futuro se chamaria *assemblage* se radicaliza enquanto método apropriativo. Em sua famosa *Roda de bicicleta*, de 1913, o artista simplesmente fixa um aro metálico de bicicleta num banquinho comum de madeira (Fig. 5). Como o garfo da roda está parafusado de ponta-cabeça, é possível girar a roda livremente, testando diferentes rotações, num movimento lúdico e interativo. Ao

contrário de Picasso, Duchamp não raciocina aqui como um pintor virtuoso. Em lugar da elaboração material dos objetos apropriados, o artista os deixa intactos, evidenciando assim o caráter direto e descomplicado da montagem. A banalidade da operação, somada à literalidade dos objetos selecionados, pressupõe uma desconfiança diante da relação, até então inequívoca, entre “autoria” e “trabalho manual”. Na obra, o banco e a roda são mantidos em suas formas primeiras, como originais de fábrica ou mercadorias do varejo. Do ponto de vista material, portanto, o trabalho transformativo do artista é mínimo e se resume a parafusar um objeto no outro. Mas do ponto de vista projetivo, por outro lado, o raciocínio de Duchamp problematiza abertamente a inteligência industrial. Rejeitando a alienação inerente à divisão do trabalho, o artista atua como um *designer*-operário, executando – uma montagem obediente às diretrizes de um projeto por ele mesmo elaborado.

O *ready-made*

No ano seguinte, em 1914, Marcel Duchamp leva ao limite o princípio da montagem, confundindo as fronteiras, a princípio auto-evidentes, entre a ficcionalidade da arte e a literalidade da vida. Dessa vez, ao invés de combinar dois objetos industriais numa totalidade terceira, como na *Roda de bicicleta*, o artista compra um suporte para garrafas e, sem qualquer alteração material, o declara como “obra de arte” (Fig. 6). Para Duchamp,



Figura 6. *Ready-made*. Marcel Duchamp. 1914.

³⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995 [1790]. Sobre a “universalidade” do juízo estético: § 6, p. 56; e sobre a “faculdade produtiva inata” do “gênio”: § 49, p. 164 e § 46, p. 153.

³¹ DE DUVE, Thierry. *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989, p. 112.

³² *Idem, ibidem*, p. 81-86.

³³ BATCHELOR, David. “Essa liberdade e essa ordem”: a arte na França após a Primeira Guerra Mundial. In: FER, Briony et alii. *Realismo, racionalismo, surrealismo, op. cit.*, p. 35.

a “artisticidade” da operação não reside numa eventual beleza escultórica da peça de *design*, mas no simples gesto de sua apropriação. Em 1915, tal gesto é nomeado pelo próprio artista de *ready-made*, numa clara referência à possibilidade de se batizar como arte um objeto prioritariamente industrial, “já acabado”. Assim sendo, a apropriação consiste num modo de alterar o *status* ontológico do objeto escolhido, que a partir de então, pela mera vontade do artista, se transforma em “obra de arte”. Contraposta à necessária pluralidade de elementos da cadeia produtiva, a singularidade do artefato selecionado implica a crise da própria ideia de montagem.

Além disso, o *ready-made* também aponta para uma possível reversão histórica na relação entre produção e julgamento. Desde a terceira *Crítica* de Kant, evidencia-se a separação entre a universalidade do juízo estético, presente em todos nós, e a singularidade da produção artística, disponível apenas para o “gênio”.³⁰ Com o mecanismo da apropriação, contudo, é preciso repensar os pressupostos éticos dessa separação. Em obras como o *Porta-garrafas*, a produção estética é tão ordinária e prosaica, tão pouco especial e comum, que se confunde com a própria universalidade do juízo. Depois de Duchamp, a obra de arte entra no reino do *n'importe quoi*, na exata medida que ela pode, de fato, ser “qualquer coisa” escolhida por qualquer pessoa.³¹ Por consequência, se “qualquer um” pode ser artista, então a arte deixa de ser, ao menos potencialmente, um campo disciplinar especializado e autônomo, o que nos obriga a repensar a validade do “gênio” kantiano. Para Thierry de Duve, ao apagar “a distinção entre fazer arte e julgar arte”, Marcel Duchamp nos leva à reformulação do *sensus communis* de Kant nos seguintes termos: “todo homem, toda mulher, culta ou não, de qualquer cultura, língua, raça, classe social, tem ideias estéticas que são ou podem ser imediatamente ideias artísticas”.³²

Por outras palavras, o *ready-made* abre caminho, ainda que somente em potência, para a consideração de uma democracia estética radical, como se a experiência da arte, liberta das determinações de um ambiente especializado, pudesse habitar os menores detalhes da vida comum. Em certo sentido, essa ideia de “arte total”, visível na concepção moderna da “arte de viver”, opõe-se à institucionalização efetiva do conhecimento artístico. Não admira, portanto, que o *ready-made* seja muitas vezes interpretado não apenas como uma denúncia das qualidades imanentes dos objetos estéticos, mas sobretudo como uma crítica deliberada contra as regras da produção, da circulação e do consumo de arte. Assim, se o porta-garrafas de Duchamp difere dos porta-garrafas disponíveis no mercado, essa diferença, evidentemente, não decorre de uma qualidade estética ou perceptiva. O que muda, nos dois casos, é o contexto de apresentação, que passa a ser entendido como parte integrante da experiência subjetiva do espectador. Como nota David Batchelor, quando retiramos uma coisa de seu ambiente habitual e a expomos, por exemplo, num museu de arte, “ela se torna deslocada, alheia, anômala. Em tais atos de deslocamento planejado, Duchamp buscou chamar a atenção não à beleza intrínseca das rodas de bicicleta e dos porta-garrafas, mas às convenções, hábitos e preconceitos que estão por trás das nossas expectativas do que seja arte e das circunstâncias em que normalmente a vemos”.³³

O conceito de “gênio” atesta a particularidade radical do ato criativo no contexto da sociedade burguesa. Desse modo, a autoridade do mito pseudorromântico da inspiração tem o efeito de validar o aparente sucesso da autonomia subjetiva, como se a produção artística individual,

legitimada por motivações psicológicas raríssimas e particulares, fosse ao mesmo tempo o centro e o alibi da dinâmica institucional da arte. Nesse movimento, a especificidade de uma obra, expressa na socialização de um estilo individual, se sustenta não apenas na distinção pública de uma visão particular, o que é evidente, mas sobretudo na chancela indivisível de um determinado autor. O resultado, claro, é uma curiosa inversão: se agora o valor de troca de mercadorias pontuais deriva da força da autoria, então um artista não é mais a soma “espiritual” de suas obras; ele é uma marca, uma empresa, em resumo, uma assinatura. Assim, ao realizar um raio-x da dinâmica institucional e mercadológica da produção artística, o *ready-made* questiona justamente a validade dessa inversão, viabilizando uma espécie de curto no circuito da arte. Nas palavras de Peter Bürger,

Quando Duchamp, em 1913, assina produtos em série e os envia a exposições de arte, é negada a categoria da produção individual. A assinatura – que justamente retém o individual da obra, ou seja, o fato de que ela se deve àquele artista –, impressa num produto de massas qualquer, transforma-se em signo de desprezo frente a todas as pretensões de criatividade individual. Pela provocação de Duchamp, não apenas se desmascara o mercado de arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que a qualidade da obra que ela subscreve, mas se põe radicalmente em questão o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa.³⁴

Nesses termos, o paradoxo da arte moderna consiste na oposição ao próprio status autônomo da arte na modernidade. Portanto, ao invés da defesa, espiritual ou materialista, de um espaço social e simbólico próprio à experiência artística, a arte moderna, no viés da literalidade, busca desconstruir o valor da genialidade rara, subjetiva e idiossincrática, apostando assim, por meio da difusão da “arte” na “vida”, numa educação estética de vocação universal. Posta no centro da subjetividade moderna, a experiência de gosto, como em Schiller, passa a ser vista agora como a possibilidade de elaboração de condições subjetivas propícias para a instituição da liberdade. Mas de uma liberdade, diga-se, que não se restringe a uma eventual independência da produção estética, como na autonomia formal, mas que se baseia na expectativa, ainda que utópica, do exercício universal da capacidade de juízo.

A literalidade como um dos modos de existência da arte moderna

A aceitação poética dos detritos contextuais, como vimos, pode ser entendida como um dos caminhos mais recorrentemente adotados no questionamento do discurso autonomista. Da reelaboração imagética das revistas ilustradas à ressignificação dos objetos industriais, a montagem, como princípio geral da literalidade, subverte o jogo da imanência, incorporando os sentidos prévios da empiria, ainda que às custas da especificidade plástica do ato criativo. O curioso, contudo, é que os dois modos do moderno, aqui exemplificados nas figuras da autonomia e da literalidade, não apenas coexistem na história como chegam às suas respectivas situações-limite mais ou menos ao mesmo tempo. Para Paul Wood, é surpreendente “a rapidez com a qual as coisas foram efetuadas. À altura da Primeira Guerra Mundial – tendo, de um lado, a arte abstrata e, de outro, o *ready-made* –, os limites conceituais tanto do essencialismo quanto do contextualismo já tinham sido esboçados”.³⁵

³⁴ BÜRGER, Peter, *op. cit.*, p. 100.

³⁵ WOOD, Paul. Precondições e perspectivas. In: *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 14.

³⁶ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO/Editora 34, 2005 [2000], p. 34.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 44.

³⁸ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. 7. reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2013 [1793-1795], carta XXIII, p. 109.

A arte moderna, em síntese, foi estabelecida e testada em seus possíveis limites mais ou menos simultaneamente, por volta de meados dos anos 1910. Entretanto, não é difícil perceber que, na prática, os dois modos do moderno são bastante escorregadios e reciprocamente intercambiáveis. Via de regra, tratam-se de posturas modelares que muito raramente se expressam de forma categórica e absoluta. Em termos globais, o Clement Greenberg de *Pintura modernista* e o Marcel Duchamp dos *ready-mades* são muitas vezes assumidos pela historiografia da arte como casos exemplares, mas que por isso mesmo devem ser vistos como posições incomuns e esquemáticas. A leitura do próprio Greenberg sobre as colagens cubistas, como vimos, é um bom exemplo dessa fluidez de fronteiras. Assim, apesar de Adorno e Bürger concordarem quanto ao caráter radicalmente pioneiro dos *papiers collés* de Picasso e Braque, é certo que os dois artistas ainda raciocinam como pintores, organizando plasticamente o espaço de suas pinturas, por mais literal que seja o conteúdo dos jornais e rótulos ali presentes.

Não há, em suma, uma única leitura correta, e isso porque são as próprias obras que possibilitam tais divergências de interpretação. A questão, por isso mesmo, é constatar que essa confusão de leitura nasce da instabilidade dos projetos realizados pelos artistas modernos. Todavia, embora reflita a contradição do lugar da arte no contexto capitalista, tal instabilidade também apresenta um valor positivo, dada a ampliação de canais voltados ao exercício da liberdade. Para Jacques Rancière, o regime estético das artes – que não passa de outro nome para a arte moderna – é aquele que “funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma”.³⁶ Por outras palavras, a arte moderna surge da co-presença de pelo menos dois modos gerais de existência, cada qual voltado a elaborar o princípio da emancipação de acordo com as suas respectivas ideias de subjetividade política.

De um lado, há o paradigma modernista simples, baseado na identificação entre modernidade e autonomia. Nesse viés, a conquista da forma “pura” acaba levando o artista, na esteira de Lessing, a afirmar a potência exclusiva de cada *medium* particular, como se fosse mesmo preciso concentrar forças para, através de um destacamento avançado, dirigir os signos da história. Segundo Rancière, tal capacidade dirigente, visível na ideologia autonomista, não passa de um correlato cultural da “ideia arquipolítica do partido, isto é, da ideia de uma inteligência política que concentra as condições essenciais da transformação”.³⁷

De outro lado, temos a própria crise desse modelo, exemplificada não apenas na hibridização de gêneros e suportes, como também na aceitação das polivalências políticas do mundo capitalista. Aqui, a ideia base consiste em apostar na confluência entre imaginação reprodutiva, que permite a percepção de um objeto ausente, e imaginação produtiva, que ocorre na invenção de algo nunca visto. Por outras palavras, trata-se, em resumo, de incorporar a acepção kantiana do “gênio” no âmbito de uma “educação estética” coletiva e universal, de matriz schilleriana. Para Friedrich Schiller, a experiência estética, enquanto jogo feliz entre a lei e a necessidade, é a condição essencial da moral e da verdade. Nas suas palavras, “a passagem do estado passivo da sensibilidade para o ativo do pensamento e do querer dá-se somente pelo estado intermediário de liberdade estética”.³⁸ Nesses termos, apenas o impulso lúdico seria capaz de conciliar o impulso

sensível do corpo, atrelado ao reino da necessidade, com o impulso formal da razão. Atuando na superação da aporia kantiana entre razão e sentido, a experiência estética em Schiller se coloca entre a liberdade ideal do espírito e a degradação da vida material, integrando prazer e dever. A aposta, sem dúvida utópica, presume a integração social entre forma e vida, como se a transformação universal da humanidade dependesse de uma revolução subjetiva, garantida pela generalização da “forma viva”: “O objeto do impulso lúdico, representado num esquema geral, poderá ser chamado de forma viva. [...] Enquanto apenas meditamos sobre a forma, esta é informe, mera abstração; enquanto apenas sentimos sua vida, esta é informe, mera impressão. Somente quando sua forma vive em nossa sensibilidade e sua vida se forma em nosso entendimento o homem é forma viva.”³⁹

Para parte da produção artística moderna, a literalidade da vida só alcançará seu fim moral na medida em que for efetivamente formalizada, embora não nos termos de um formalismo dirigente, seja ele político ou poético. Assim, ao recusar o isolamento especializado da arte ou do partido, o artista moderno, nesses termos, trabalha com “a ideia metapolítica da subjetividade política global, a ideia da virtualidade dos modos de experiências sensíveis inovadores de antecipação da comunidade por vir”.⁴⁰ Nesse sentido, a arte moderna põe em dúvida a legitimidade dos destacamentos avançados, apostando na invenção, aqui e agora, de uma sensibilidade global e emancipada, embora ainda inexistente. Utópica por definição, a antecipação estética do futuro, todavia, baseia-se na ideologia da criatividade universal. Desse modo, se a faculdade imaginativa não é um dom especial da natureza, e se por extensão somos todos potencialmente “criadores” ou “artistas”, então é compreensível que a imaginação, como precondição da igualdade, seja vista como uma condição necessária para a existência de uma comunidade política livre.



Artigo recebido em setembro de 2014. Aprovado em fevereiro de 2015.

³⁹ *Idem, ibidem.*, carta XV, p. 73.

⁴⁰ RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.*, p. 44.