

# NOTAS PONTUAIS DE ESTÉTICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

PUNCTUAL NOTES OF AESTHETICS IN CONTEMPORARY ART

**Alexandre Emerick Neves**

**PPGA-UFES**

**Resumo:** Mais que respostas conclusivas, esse texto busca fomentar a discussão sobre uma questão que parece essencial ao pensamento artístico contemporâneo: o que se quer dizer com o termo estético numa ou noutra fala, entre tantas vozes? Para essa tarefa, retomo a problemática da figuração na arte ocidental, para além do desenvolvimento autônomo da forma artística ou do exercício discursivo analítico no conceitualismo. O esforço aqui concentra-se em esboçar pontualmente - pelos conceitos de presença, cumplicidade, distância e excesso - que tal questão reside na base antropomórfica da estrutura fundante do pensamento que rege o gesto de criação, de produção, de recepção e de discussão da obra de arte - mesmo que perpassa a especificidade formalista e a literalidade minimalista, os novos realismos e a eminência do conceito - por tratar-se, ainda, de uma questão de estética na arte contemporânea.

Palavras-Chave: Arte Contemporânea, Estética, presença, distância, excesso.

**Abstract:** *More than conclusive answers, the text tries to investigate discussions on any issue that seems essential to contemporary artistic thoughts: what is meant by the term aesthetic in one or another speech, among so many voices? For this task, I return to the problematic of figuration in Western art, beyond the autonomous development of the artistic form or the analytical discursive exercises in conceptualism. The effort here is focused on the punctually sketching - by the concepts of presence, complicity, distance and excess - that this question lies in the anthropomorphic basics of the foundation and structure of thought that guides the gesture of creation, production, reception and discussion of the work of art.*

*Keywords: Contemporary Art, Aesthetic, Presence, Distance, Excess.*

## Notas preliminares: das estéticas e das artes

Diante do pessimismo do crítico formalista norte-americano Clemente Greenberg ao alegar que “a estética jamais voltará a ser o que era”<sup>1</sup>, ou da visão quase eufórica do filósofo belga Thierry de Duve de que “a arte do tipo da de Duchamp mostrou, como nunca acontecerá até então, o quão ampliada pode ser a categoria da experiência estética”<sup>2</sup>, me pareceu pertinente interrogar as transformações no conceito de estética na arte do século XX. Como derivação da minha corrente pesquisa junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes e ao LabArtes<sup>3</sup>, intitulada *Corpo, caminhos e lugares*, algumas das inquietações e provocações discutidas neste texto foram apresentadas ao aceitar o convite para dar uma conferência sobre o tema *Ainda é possível definir o que é Estética*, no Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo, ocorrida no dia 6 de abril de 2016 e que resultou neste estudo. Portanto, sinto-me movido de imediato a levantar uma primeira questão: o que se quer dizer com o termo estética numa ou noutra fala; do crítico modernista, do filósofo contemporâneo ou de tantas outras vozes?

De início devo alertar para certos problemas internos de reconhecimento e de enquadramento do discurso sobre a arte dita contemporânea, o que vem se desdobrando desde meados do século XX. Não é sem dificuldades

que tecemos os comentários sobre tais obras e autores, como explica o artista conceitual e professor Charles Harrison, que antes de se debruçar sobre as obras de arte contemporâneas com seus alunos na *Open University* procura familiarizá-los com a ideia de arte para além de suas categorias tradicionais<sup>4</sup>.

Vem de longa data o esforço da historiografia da arte para encontrar seu perfil científico próprio, coma busca de modelos formais de questionamento e de análise da produção do saber sobre a arte. Entretanto, sabemos que isso sempre se deu numa convergência de saberes, num traspasse de campos, dos avizinados aos mais díspares, que suscitam empréstimos e agenciamentos nos quais o discurso sobre a arte encontra seu tom. Mais que conselho, tomo como recomendação a sentença de Georges Didi-Huberman de que “não há história da arte sem uma filosofia da arte e sem uma escolha de modelos estéticos”<sup>5</sup>. É por isso que, entre as notas, procuro pontuar quatro questões que me parecem essenciais para discutir a estética na arte contemporânea. Mas, embora minha pretensão aqui não vá além de pontuar alguns modelos estéticos patentes nos discursos sobre a arte contemporânea, aproveito a ocasião para esboçar uma hipótese sobre um modelo estético que suponho permear o pensamento sobre a arte em geral.

A princípio proponho uma concisa discussão sobre o conceito de representação para pesquisar os sinuosos caminhos que a arte contemporânea percorre para imitar, iludir ou repetir alguma realidade ou verdade. Com isso, preten-

1 Clement Greenberg, *Seminário seis*, in: Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 141.

2 Thierry de Duve, *Kant depois de Duchamp*, in: Glória Ferreira e Paulo Venâncio Filho (org.), *Arte & Ensaios nº 5*, p. 130.

3 Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes, agrega pesquisadores do CAR/UFES, provenientes dos departamentos de Artes Visuais e de Teoria da Arte e da Música, do COS- PUC/SP e do IA-UNICAMP, numa metodologia interdisciplinar que aponta para: História, Teoria e Crítica das Artes, Linguagens Visuais e Crítica de Processo, com ênfase nos estudos dos processos construtivos da imagem.

4 Charles Harrison, *O ensino da arte conceitual*, in: Glória Ferreira e Paulo Venâncio Filho, *Arte & Ensaios nº 10*, p. 115-125, *passim*.

5 Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, p. 16.

do trazer à tona a influência daquilo que chamo de *modelo antropomórfico de pensamento* na criação da obra, em sua fruição, assim como no discurso sobre a arte, sobretudo para definir *os modos de figurar o corpo como o modelo paradigmático* que a arte ocidental encontrou para dar conta de representar as relações do homem com o mundo. De modo resumido, a hipótese que delineio tem por intuito mostrar a história da arte como: *a história dos modos de figurar o corpo segundo o modelo antropomórfico de pensamento*. Surge, portanto, a primeira das quatro problemáticas: uma questão de presença.

### Notas contextuais

Embora preocupado exclusivamente com o pensamento francês, Stéphane Huchet apresenta Louis Marin como aquele que teria influenciado o pensamento de Didi Huberman, junto a toda uma geração de críticos e historiadores franceses, justamente em relação ao conceito de representação, pois já estaria no pensamento do velho mestre a ideia da representação como “conjugação fenomenológica da aparição e do desaparecimento”<sup>6</sup>. É exatamente no interessante jogo entre presença e ausência do corpo que reside a sensibilidade e a expressividade segundo os modos de figurar tanto sua presença quanto sua ausência, em outras palavras, entre os sinais de presença e os modos de ausência.

Porém, mais que a influência do panorama precedente, e para além das especificidades do contexto francês, Aby Warburg teria impressionado Didi-Huberman a ponto de alguns dos inusitados conceitos do historiador alemão ressoarem em certos aspectos de seu método.

---

<sup>6</sup>Stéphane Huchet, *Passos e caminhos de uma teoria da arte*, in: Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, p. 10.

Mas seu mestre foi sem dúvida Huber Damisch, sobretudo por meio do conceito de “sintoma” – que também se pode atribuir a Warburg - elaborado em *Teoria da nuvem*, influente livro que teria levado seu sucessor à ideia mais incisiva do “*incarnat*” como o “dever-ser do colorido”<sup>7</sup>. Cabe lembrar que o colorido é tomado aqui não como a função da cor como elemento constitutivo da linguagem da pintura, ainda que essa lhe seja essencial, e sim como algo que define a pintura como tal, algo que transcende aquilo que Wölfflin chamou de *malerisch*<sup>8</sup>, foi traduzido para o inglês como *painterly* nos chegou como pictórico. Apoiando-se novamente em Warburg, trata-se de um movimento do corpo fossilizado na figura, movimento no sentido de tornar visível estados psíquicos e espirituais, e fóssil por intuir uma temporalidade que tanto lhe resiste quanto lhe adere<sup>9</sup>.

Além do histórico e do semiótico, Didi-Huberman enriquece tal associação de considerações, das ideias, dos sentidos e dos significados, com a recorrência ao conceito estético do *pathos*: a imagem pictórica tida como um corpo carregado de latência. Segundo uma convergência de elementos, a figura dada pelo corpo da tinta admite uma espécie de presença da figura como corpo de tinta, não mais um corpo insinuado pela figuração com a tinta, mas a presença de uma figura encarnada na natureza pictórica. Não se procede a uma mera substituição dos elementos que constituem a superfície do corpo – pele, pelos e unhas - pelos elementos constituintes da linguagem pictórica - textura,

---

<sup>7</sup>Stéphane Huchet, *Passos e caminhos de uma teoria da arte*, in: Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, p. 13.

<sup>8</sup>Heinrich Wölfflin, *Conceitos fundamentais da História da Arte*, *passim*.

<sup>9</sup>Georges Didi-Huberman, *O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)*, in: Philippe Alain Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*, pp. 23-24.

cor, brilho, opacidade, luz ou transparência -. Mais que uma recorrência histórica ou um exercício semiótico, os elementos que constituem o invólucro do corpo da obra, aquilo que dá aparência a seu corpo e o comunica com o mundo, são articulados para figurar o corpo que se quer presente. E talvez o que se quer presente, figurado, pode-se procurar por meio do “modelo fantasmal”<sup>10</sup> de Warburg, também caro ao pensamento de Didi-Huberman, que não o toma como mera fantasia ou expressão de uma subjetividade, mas “aquele da obra enquanto corpo”<sup>11</sup>. Assim, o fantasma como reminiscência, repetição, não se apresenta espontaneamente, senão na figuração do corpo da obra, na obra como corpo figurado.

Em termos mais decisivos, é um debate sobre o conceito de imitação, pois “é justamente de presença e presente que se trata”<sup>12</sup>. Pela proximidade entre imitar e iludir, a maestria dos grandes nomes da pintura realista, sobretudo na estética barroca, leva o ilusionismo a garantir a presença de algo supostamente verdadeiro dada por uma figura. Cabe um exercício remissivo para lembrar aqui a disputa entre Zêuxis e Parrásio contada por Plínio o Velho, reveladora da tarefa da representação realista de seduzir os menos vigilantes e iludir até os mais prudentes. Depois de ter atraído os pássaros com o realismo das uvas representadas em sua pintura, Zêuxis pediu a Parrásio que abrisse a cortina que escondia seu quadro. Já era tarde quando percebeu o engano, pois Parrásio havia cober-

to a superfície de sua pintura com a representação de uma cortina. Resignado com sua derrota, Zêuxis afirma ter pintado “as uvas melhor que o menino, pois se tivesse conseguido aqui a mesma perfeição, as aves deveriam ter sentido medo”<sup>13</sup>. Um juízo valorativo do ilusionismo, segundo a ideia de aparição de uma presença verdadeira, parece residir menos na atração dos instintos desavisados que na distração do olhar instruído.

Para não deixar a impressão de que o ilusionismo aqui discutido restringe-se à pintura de tipo clássico, retomada pelo Renascimento e conduzida entre estilos e movimentos até o academicismo do século XIX, permito-me uma dobra anacrônica e uma abertura no campo artístico: lembro neste ponto do Oscar de melhor montagem concedido em 1976 a Verna Fields por seu trabalho no filme *Tubarão*, dirigido pelo jovem Steven Spielberg em 1975. Na ocasião ela percebeu que não poderia sujeitar o olhar do espectador à presença do vilão mecânico por muito tempo, e decidiu trabalhar com mais tenacidade em seus modos de ausência, como nas sequências de imagens que representam o ponto de vista da fera. Nos poucos momentos nos quais a presença do animal artificial era inevitável, optou por breves sinais de presença, o que corresponderia a um corte mínimo de quadros, sob o risco de levar a poética da obra do terror ao patético numa fração de segundos. Neste caso, assim como na anedota da pintura clássica contada acima, e que envolve outro bicho, fica claro que a ilusão depende também, e em grande parte, de um elemento indissociável à presença: a reciprocidade do espectador. Uma questão de cumplicidade.

Em contrapartida, devo comentar o anti-ilu-

10 Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, p. 25.

11 Stéphane Huchet, *Passos e caminhos de uma teoria da arte*, in: Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, p. 14.

12 Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, p. 23.

13 Plínio o Velho, *História natural*, in: Jacqueline Liechtenstein, *A pintura - VI. 1 O mito da pintura*, p. 75.

sionismo da estética formalista na abstração modernista, que pressupõe a verdadeira presença de algo justamente pela supressão de qualquer imitação. E parece tratar-se de uma tendência mais ampla que se estende ao cenário artístico contemporâneo, contemplada com os comentários de autores influentes como Hal Foster, para quem tal postura anti-ilusionista prevalece junto a artistas e críticos adeptos da arte conceitual, da performance e das instalações<sup>14</sup>.

Para responder à questão -implícita ao empenhimento anti-ilusionista -de como encontrar uma figura capaz de limitar o olhar àquilo que lhe é francamente ofertado, de modo a permanecer absorto exclusivamente naquilo que vê presentificado diante de si, Didi-Huberman recorre à análise de Richard Wollheim sobre o processo de destruição evocado por artistas desde o ready-made, os alvos e as bandeiras de Jasper Johns, até as telas monocromáticas de Ad Reinhardt. A renúncia aos índices da relação ficcional com o tempo – latência - busca uma presentificação absoluta da obra na sua natureza material, formal, visual<sup>15</sup>; dito nos termos que proponho neste estudo, dos modos da obra figurar-se.

O paradigma do ready-made levou Anne Cauquelin a afirmar que “a arte não está mais centrada na estética”<sup>16</sup>, precisamente por não considerar de modo decisivo os valores formais envolvidos na formação da imagem artística. Por outro lado, Didi-Huberman questiona se estaríamos diante do surgimento de uma “estética da tautologia”, e oferece de imediato sua resposta: “parece que sim”<sup>17</sup>. Nos colocamos diante

da obra de arte tomada não como algo que faz ver uma coisa, mas tida acintosamente como uma coisa que se vê. Nesse caso, quaisquer respostas encontradas para sanar as inquietações sugeridas pela questão acima(encontrar uma figura capaz de limitar o olhar àquilo que lhe é francamente ofertado) seriam insuficientes. A preocupação passa a ser, de fato, evitar qualquer figura.

A fala do pintor Frank Stella é convocada por Didi-Huberman para aludir à relação do espectador com a pintura de tipo minimalista, pois, se este “se envolve suficientemente”<sup>18</sup> com ela, certamente se defronta diretamente com a sua natureza de objeto. A tarefa do pintor se converte em tornar indissociável a relação entre objeto e imagem. Assim, não se deve procurar uma imagem no objeto, senão aquela que coincide com sua realidade física e material, portanto, na apresentação de um objeto-imagem.

Em *Nunca passa nada*, de 1964, Stella se impõe o desafio de evitar qualquer vibração ou variação da superfície, pois a ruptura com o tradicional formato retangular do quadro proporciona a ocorrência de uma espécie de reverberação das linhas angulosas das margens nas listras. Apesar de certo dinamismo causado pelo corte, a pintura apresenta uma uniformidade da cor e uma regularidade na sequência de modo a reforçar a coincidência entre a imagem formada e o formato do quadro. Um quadro-figura.

Como na passagem bíblica dos “ossos secos”<sup>19</sup>, a pintura de Stella parece destituída de

---

p. 55.

18 Frank Stella, in: B. Glaser, *Questions à Stella et Judd, apud* Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, p. 55.

19 Bíblia Sagrada, Ezequiel 37. Nesta passagem Deus leva o profeta Ezequiel ao vale dos ossos secos para mostrar como estaria o povo que se afastara de sua origem. Em seguida Deus restitui a carne aos ossos, e com ela a vida, para mostrar a tarefa do profeta no resgate da integridade

---

14 Hal Foster, *O retorno do real*, p. 123.

15 Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, p. 49.

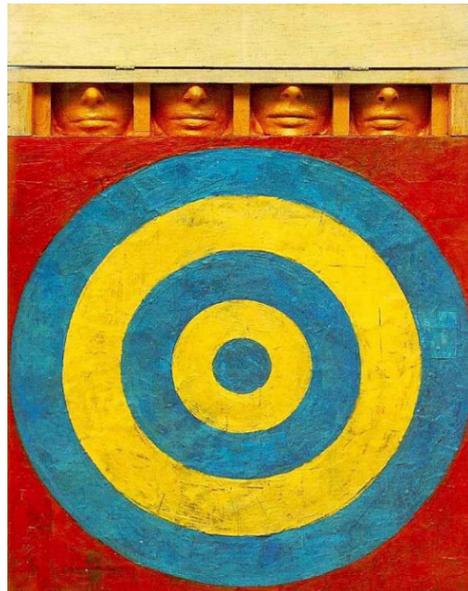
16 Anne Cauquelin, *Arte contemporânea*, p. 150.

17 Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*,

Marcel Duchamp,  
Porta-garrafas, 1914,  
readymade.

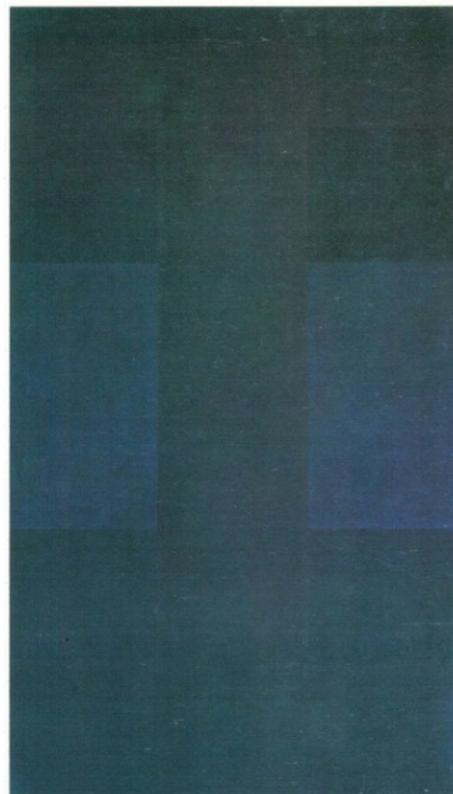


Jasper Johns, *Alvo*  
com quatro faces,  
1958, encáustica  
sobre madeira e  
moldes em gesso.



todo o *incarnat*, pois o afastamento do artista minimalista procura, mais que fazer ver a obra, evitar sinais de sua presença nela, a ponto de não deixar sequer digitais. É como se uma certa função intercessora da obra, entre espectador e autor, fosse de caráter tátil: pele com pele, carne com carne. Com isso, o pintor supõe subtrair também qualquer possibilidade de abertura ao *pathos*.

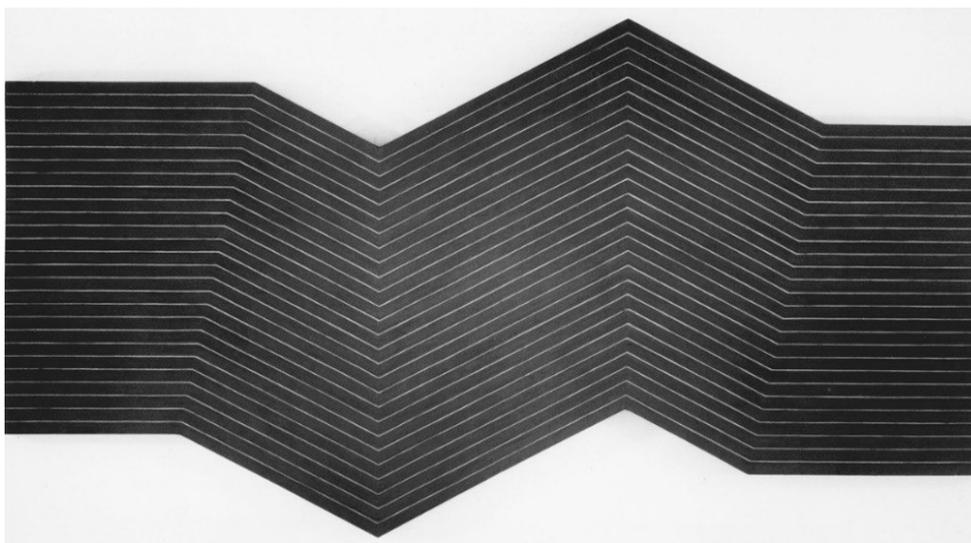
Para esquivar-me neste ponto de uma mera análise da narrativa do processo com a qual “introduz-se uma estética da causalidade e o monólogo positivista do qual, acreditávamos, a arte moderna ter-se-ia livrado”<sup>20</sup>, preciso lembrar que, encontrando-se em algum ponto intermediário entre a abstração modernista, o Minimalismo e a Arte Processual, a obra de Robert Ryman está em constante busca de um



Ad Reinhardt, *Pintura*  
*abstrata*, 1956, óleo  
sobre tela.

de seu povo.

20Yve-Alain Bois, *A pintura como modelo*, p. 260.



Frank Stella, *Nunca Passa Nada*, 1964.

“paradigma estrutural”<sup>21</sup> na pintura: tensão, distância, contínuo/descontínuo, excesso, tato. Entre os especialistas do século XVIII, a discussão acerca do ilusionismo barroco recaía sobre a distância estabelecida entre o gesto constituinte e seu respectivo efeito pictórico, o que os teria levado a “olhar mais de perto o trabalho manual do pintor, admirar seu traço e a magia do seu pincel”<sup>22</sup> na busca da revelação de seus segredos. Mas estou de pleno acordo que “a inocência da descrição do processo é sua incapacidade de refletir sobre suas próprias pretensões de primazia”<sup>23</sup>. Com as dobras do papel, a tensão da tela esticada várias vezes no chassi ou as digitais do pincel, Ryman «demonstra um tato extraordinário no que diz respeito a todos os fundamentos do ato de pintar, bem como um tato destrutivo que devolve a cada um deles a sua condição problemática»<sup>24</sup>. Embora pareça tentar, ele não se libera do exercício estético modernista centrado na “reflexividade tauto-

lógica”, mas ao invés do caminho do reducionismo, decide pelo excesso: a cor que é cor, da tinta que é tinta, na pincelada que é pincelada, no gesto que é gesto sobre o papel que é papel ou a tela que é tela; enfim, a pintura que é pintura. A estética modernista parece que foi enfraquecida na obra de Ryman pelo excesso, mas, se Ryman não expõe a estrutura da pintura ao osso, certamente retira-lhe a pele.

Posso voltar agora à Stella e aos minimalistas, que acreditam ter definitivamente evitado figurar um espaço habitável, mesmo de um modo originário, algo que supostamente os pintores modernistas não teriam alcançado, como demonstra o escultor minimalista Donald Judd ao comentar a obra de Kenneth Nolland, que “por mais planas e não ilusionistas que sejam as pinturas de Nolland, suas faixas avançam e recuam”<sup>25</sup>. Muitas vezes Nolland não preparava suas telas, preferia aplicar a tinta diluída como uma aquarela para ser absorvida pelo tecido cru, no intuito de eliminar a impressão de uma superfície coberta de tinta, o que não pareceu

21Yve-Alain Bois, *A pintura como modelo*, p. 264.

22 E. H. Gombrich, *Arte e ilusão*, apud Yve-Alain Bois, *A pintura como modelo*, p. 268.

23Yve-Alain Bois, *A pintura como modelo*, p. 262.

24Yve-Alain Bois, *A pintura como modelo*, p. 271.

25 Donald Judd, *Objetos específicos*, apud Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, p. 52.

Robert Ryman,  
Sem título, 1965,  
óleo sobre tela,  
28.4 x 28.2 cm.



ser o suficiente para os minimalistas, pois, “mesmo um único círculo irá puxar a superfície, deixando um espaço atrás de si”<sup>26</sup>. Claro que aqui as vozes dos artistas se levantam, conscientemente ou não, em contradição à ideia heideggeriana de obra de arte como um objeto carregado de uma latência, na qual algum significado ou expressão estaria disponível para além de sua realidade como objeto. Assim, deixar “um espaço atrás de si” seria suficiente para sugerir um espaço possível de ser habitado por

uma figura. Enfim, um espaço figurado.

De fato, em comparação aos círculos cromáticos concêntricos de Noland, as pinturas de listras de Stella sugerem a eliminação de qualquer vibração ou variação do espaço, a supressão das relações formais no espaço plástico da obra, como afirmação da situação da obra em sua condição de objeto no espaço. Ainda assim, as palavras de Judd soam muito menos condenatórias da obra formalista do pintor modernista e revelam muito mais a busca por argumentos para a sustentação de uma possível literalidade no espaço levada a êxito pelo minimalismo.

<sup>26</sup> Donald Judd, *Objetos específicos*, apud Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, p. 52.

Ao nos depararmos com uma escultura de chão de Carl Andre, por exemplo, percebemos como a estética minimalista de certa forma desafia a ideia de especificidade do espaço plástico na estética formalista para tencioná-la até o estado de literalidade do espaço tangível. Apresentada como um objeto ou um grupo de objetos situados no espaço expositivo, a escultura minimalista reenvia a noção de presença para o corpo do espectador, o que levou o crítico formalista Michael Fried a alegar a “teatralidade”<sup>27</sup> da estética minimalista. Para não correr o risco de dispersão e me ater à relação direta do corpo com o objeto artístico, não comentarei aqui as possibilidades do corpo figurar-se, seja na presença colaborativa do espectador ou na aparição performática do artista, sobretudo por tratar dessas questões em meu artigo *A perda da contemplação serena e a participação colaborativa, num piscar de olhos*<sup>28</sup>.

Mas acontece que “a ilusão se contenta com pouco”<sup>29</sup>. Parece suficiente uma mínima citação, como esta de Didi-Huberman, sobretudo quando o autor tem o mérito do conhecimento e também do respeito ao objeto. Como reforço para uma estética que pode ser entendida como promotora da forma excludente, as obras minimalistas adotam a repetição como apresentação simultânea do mesmo, como afirmação não somente da literalidade como da invariabilidade do objeto. Com o plano plástico definitivamente rompido, reivindica-se o plano da imanência. Neste caso, a repetição supõe a eliminação de qualquer possibilidade de contaminação pelo gesto individualizante e transformador. Mas,

a despeito do esforço da estética minimalista, persiste a metáfora corporal da conjugação entre o dentro e o fora, agora pela máxima exterioridade do espaço. Nas instalações das peças, nas escolhas dos materiais e nas associações formais despontam os modos como o corpo se ausenta para dar vista aos objetos no espaço. Trata-se ainda de um gesto, mesmo que seja de afastamento. Uma questão de distância.

### Do contraditório das notas

Para além da preocupação com a especificidade da forma artística ou da literalidade do objeto, devo lembrar que a repetição, assim como a serialidade, o acúmulo e a fragmentação, tomam uma dimensão sintomática da riqueza iconográfica do mundo pós-industrial - das embalagens, das propagandas, das mídias e dos espetáculos -, que algumas manifestações da Pop parecem diagnosticar. Mais uma questão se impõe, talvez de modo inverso: se o problema do ilusionismo consiste em criar imagens do corpo ou de sua relação com o real, como levar adiante tais inquietações num universo cotidiano no qual as imagens são o ponto de contato, apoio e articulação em qualquer relação com a realidade do mundo? Procurar permanecer na superfície da trama sógnica que rege a sociedade de consumo em massa, e não se aprofundar nos meandros da imagem, parece a resposta diagnosticada por autores pós-estruturalistas como Foucault, Deleuze e Baudrillard, para os quais “a profundidade referencial e a interioridade subjetiva também são vítimas da superficialidade absoluta da Pop”<sup>30</sup>. Além do mais, a Pop retoma a plena figuração e com ela um de seus artistas mais emblemáticos, Andy Warhol, recorre a um dos temas mais caros ao ilusionismo - o retrato pictórico -, e mais, com base naquela que teria

---

27 Michael Fried, *Arte e objetividade*, *passim*.

28 NEVES, Alexandre Emerick. *A perda da contemplação serena e a participação colaborativa, num piscar de olhos*. Farol, 2015, ano 11, nº 14, pp. 17-33.

29 Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, p. 50.

---

30 Hal Foster, *O retorno do real*, p. 124.

Kenneth Nolland,  
Primeiro, 1958.

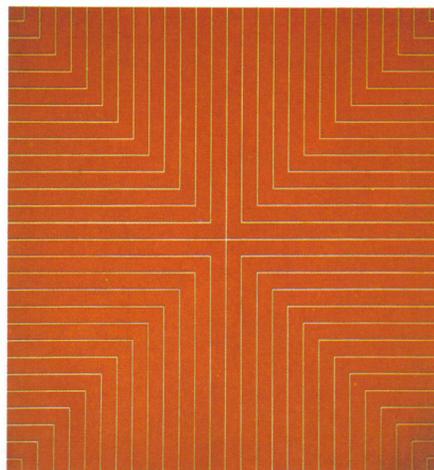
sido seu algoz, a imagem fotográfica.

Acontece que a teimosia do *pathos* parece não ser ilusória. A suposta indiferença atribuída à obra de um artista como Warhol logo se mostraria insuficiente, ainda que ele próprio instigasse a questão ao dizer que “se você quer saber tudo sobre Andy Warhol, basta olhar para a superfície: de minhas pinturas, filmes e de mim mesmo, e lá estou eu. Não há nada por trás”<sup>31</sup>. Lembremos que a acusativa à pintura de Noland de “puxar a superfície, deixando espaço atrás de si”, tem a pretensão de denunciar a insuficiência do esforço da estética formalista para alcançar a autorreferencialidade na abstração modernista. Já a alegação de Warhol de não haver “nada por trás” da superfície, de sua obra ou de sua vida, a princípio pode parecer superficial, mas é justamente nela que reside a profundidade de sua habilidade como estrategista. Isso porque percebe-se que a experiência de vida do artista se torna fundamental para o direcionamento de seu aparente gesto de afastamento. Tanto que, ao ser indagado sobre o conteúdo de suas obras, o artista admite “que tudo que estava pintando devia ser morte”<sup>32</sup>, ainda que a repetição tenha o efeito de estancamento do fluxo psicológico, pois “quando se vê uma imagem pavorosa várias vezes não faz efeito nenhum”<sup>33</sup>. Por mais maquinal que pretendesse ser, a ponto de nomear seu estúdio de *Factory*, Warhol foi uma espécie de imagem vivente, e com bom uso de suas relações com as demais imagens e com os acontecimentos ao seu redor. Vale mais uma vez recorrer às palavras do artista, agora quase em oposição à primeira, quando se lhe perguntou quando teria começado sua série sobre morte:

31 Hal Foster, *O retorno do real*, p. 124.

32 Gene R. Swenson, *Entrevista com Andy Warhol* in: *Warhol coleção Mugrabi*, p. 21.

33 Gene R. Swenson, *Entrevista com Andy Warhol* in: *Warhol coleção Mugrabi*, p. 21.



Frank Stella, Trave-  
sias do Delaware  
Série Benjamin  
Moore, 1961.

Fomos ver O Dr. Na rua 42. É um filme fantástico, tão legal (...). Quando saímos jogaram uma bomba bem na nossa frente, numa grande multidão. E houve sangue. Eu vi sangue nas pessoas e por toda parte. Senti que estava todo sangrando. Li no jornal semana passada que tem mais gente jogando bombas - faz parte do cenário - e ferindo pessoas. Minha exposição em Paris vai se chamar Morte na América. Vou mostrar os quadros de cadeira elétrica e os cães de Birmingham e desastres de carro e alguns quadros de suicídio.<sup>34</sup>

34 Gene R. Swenson, *Entrevista com Andy Warhol* in:



Carl Andre, *Cedar Tango*, 2002, 30 x 432 x 424 cm, 26 peças de cedro vermelho com 30 x 30 x 93 cm cada.

Para Foster, o crítico e historiador Thomas Crow foi quem contestou de modo mais perspicaz a ideia de simulacro e de passividade na obra de Warhol. Os retratos abundantemente repetidos de Marilyn, Liz e Jackie, são intimamente ligados às suas alegrias e sofrimentos<sup>35</sup> condensados pelo artista entre o distanciamento do fã e a intimidade do amigo. A suposta estética da indiferença na verdade usa provocativamente a superficialidade como um dispositivo disparador dos traumas modernos. Analisado sob o ponto de vista psicológico por Freud em *Além do princípio do prazer*<sup>36</sup>, essa conjuntura do ambiente moderno leva Thierry de Duve a concluir que “a estética moderna é uma estética

de choque, do trauma<sup>37</sup>, e resumido por Foster, um “realismo traumático”<sup>38</sup>.

A Pop assinala um ambiente que leva uma grande parte dos jovens artistas da década de 1960 a serem reconhecidos como *Novos Realistas*<sup>39</sup>, a saber, aqueles afeitos a uma experiência estética interventiva na realidade eminentemente industrial, urbana e midiática da contemporaneidade. Mas dois casos particulares merecem uma breve atenção, pois parecem elucidativos para este sucinto debate sobre estética, sobretudo em relação ao embate contemporâneo com o ilusionismo. Ao persistir na elaboração da ilusão de um jeito apaixonado, quase religioso, o Hiper-realismo “convida o observador a se deleitar de modo quase es-

---

Warhol coleção Mugarbi, p. 21.

35 Hal Foster, *O retorno do real*, p. 124.

36 FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer, passim*, apud Thierry de Duve, *Cinco reflexões sobre o julgamento estético*, p. 54.

---

37 Thierry de Duve, *Cinco reflexões sobre o julgamento estético*, p. 54.

38 Hal Foster, *O retorno do real*, p. 125.

39 Pierre Restany, *Os novos realistas, passim*.

quizofrênico em suas superfícies<sup>40</sup>. O convulsio- nado fluxo de imagens do mundo contemporâ- neo é levado à quase saturação pela “sedução narcisista das vitrines, o brilho voluptuoso dos carros esportivos - em suma, o *sex appeal* do signo-mercadoria que, ainda mais do que a Pop, o hiper-realismo antes exalta que questio- na<sup>41</sup>. O mundo parece, a todo momento, posar para uma fotografia. E esses artistas sabem da impossibilidade de construir qualquer imagem ilusionista na condição pós-industrial de exis- tência sem que a relação com o mundo seja mediada pela imagem fotográfica. De certa for- ma, no contexto da vida contemporânea, toda imagem realista está sentenciada a *parecer uma fotografia*.

A maestria de Velásquez em sua obra mais conhecida é lembrada por Foster, pois a pintura de Richard Estes “força o paradigma barroco de reflexividade pictórica como *Las meninas*”<sup>42</sup>. Na conhecida imagem barroca o artista coloca-se em pleno ofício em meio à nobreza da corte, co- roada com a presença dos soberanos refletidos num pequeno espelho ao fundo, enquanto na pintura fotorrealista a imagem do artista con- temporâneo – somente ele agora - assume um aspecto fantasmal na espetacular vulgaridade cotidiana. Assim como ocorre com a imagem refletida do artista, quando estamos diante das vitrines nos vemos junto ao turbilhão de ima- gens convergentes na imbricação entre interior e exterior. Mas diante do quadro de Estes, por mais ilusionista que seja, não estamos lá. Ao contrário, nossa estranha posição de exteriori- dade talvez espelhe tal aspecto esquizofrênico.

É justamente no uso franco da imagem fo- tográfica pelos pintores hiper-realistas que se revela decisivamente o fato do artista não ter

mais a exclusividade da tarefa de dar vistas ao mundo, seja abrindo janelas que levem a nar- rativas de lições morais, históricas, políticas ou religiosas, ou fechando-as para enclausurar o espectador no mais íntimo espaço da arte. E aqui desponta o segundo caso, quase como uma inversão do anterior. Desobrigado do com- promisso de elaborar a ilusão, o artista percebe que o mundo é suficientemente capaz de fazer imagens de si, o que parece ser uma justificativa suficiente para o surgimento de uma tendência apropriacionista. Um exemplo proveitoso vem do uso que Richard Prince faz das representa- ções das típicas paisagens do oeste norte-a- mericano e do estereotipado mito na figura do caubói, pois estas já estão devidamente cons- truídas e ofertadas ao público – nos quadrinhos, filmes de cinema, comerciais de TV e nas propa- gandas de revistas -. Diante disso, basta ao artis- ta se apropriar desse cenário cultural midiático, refotografar uma fotografia de um anúncio, por exemplo, e interferir na imagem para dar a ela aspectos ilusionísticos tal como um pintor teria feito. É o que Prince efetivamente faz na obra *Sem título (Caubói)*, de 1989. A suspeita de uma estética de efeito tautológico persiste; por mais realista que seja, trata-se da construção de uma ilusão por meio da apropriação, manipulação e intervenção numa ilusão apriorística. Com isso, tratando-se de presença ou de ausência, esta- mos diante de uma questão de excesso.

### Apenas notas, afinal

Certamente, também aqui em pleno exercí- cio da questão da cumplicidade, consentimos respirar uma atmosfera psicológica nesta dis- cussão, e parece pertinente a ideia de Lacan da “apreensão primordial do nosso corpo num espelho”<sup>43</sup>, pois ainda que de modo realista ou

40Hal Foster, *O retorno do real*, p. 140.

41Hal Foster, *O retorno do real*, p. 138.

42Hal Foster, *O retorno do real*, p. 138.

43 Jacques Lacan, *O estádio do espelho*, in: *Escritos, apud*



Andy Warhol, Jackie (Four Jackies) (Portraits of Mrs. Jacqueline Kennedy), 1964, serigrafia e acrílica sobre 4 telas, 50.8 x 40.6 cm.



Andy Warhol, White burning car III, 1963, serigrafia sobre tela, 302.9 x 203.2 cm.

surrealista, repetido ou fragmentado, distorcido ou abstraído, o que parece recorrente no fundamento estético em geral consiste em figurar o corpo, seja por seus modos de ausência ou por seus sinais de presença. Vê-se que o arco de correspondências se estende da plena figuração no corpo da obra à plena figuração do corpo da obra. Quando nos resta a presença absoluta do objeto que antes fazia ver o corpo figurado, como num espelho danificado ou destituído do elemento que o tornava capaz de refletir o corpo, este último é lembrado por sua ausência ali. Muitos exemplos do que chamamos de arte conceitual parecem tomar essencialmente esse rumo, como se todos os passos deixados no percurso trilhado pelo exercício figurativo na história da arte, desde a disputa perdida por Zêuxis, pudessem ser apagados. Penso aqui em Robert Rauschenberg e sua obra *Desenho apagado de de Kooning*, de 1953. Rauschenberg se apropria e intervém de modo negativo na obra de outro ar-

tista, e neste ponto vale lembrar que de Kooning já era um nome importante do modernismo, e apesar de ser holandês figurava como um dos ícones da tendência que frisava a proeminência do gesto e a expressividade dos elementos plásticos na dita Escola de Nova York, o Expressionismo Abstrato. Se a insustentabilidade do gesto dos derradeiros pintores modernistas de permanecer “montando guarda junto ao seu túmulo”<sup>44</sup> é verdadeira, isso sobrevém precisamente porque “ao tentar pensar a pintura, sempre chegamos, literalmente, ao mesmo objeto ou à mesma ausência de objeto”<sup>45</sup>, pois existe de fato “um patamar de reflexividade além do qual o registro é apagado”<sup>46</sup>. O que antes se encontrava contido na obra a ponto de enganar os pássaros ou o próprio artista, agora deve necessariamente estar ausente dela. Como na cena de um crime da qual foi retirado o cadáver da vítima, onde restam os vestígios guardados

44 Yves-Alain Bois, *A pintura como modelo*, p. 270.

45 Yves-Alain Bois, *A pintura como modelo*, p. 270.

46 Yves-Alain Bois, *A pintura como modelo*, p. 270.

Hal Foster, *O retorno do real*, p. 192.

Richard Estes,  
*Double Self-Portrait*, 1976. Óleo  
 sobre tela, 60 x  
 90 cm.



pelo aparato institucional: o papel de desenho com as marcas do corpo que ali estava, o *passé-partout* e a moldura que tanto restringem como protegem de qualquer contaminação o lugar do sinistro acontecimento, e a etiqueta grafada com a legenda de identificação da autoria, título e data, que neste caso assume o caráter de um bilhete de confissão, confirmação da suspeita de que o autor e o investigador são a mesma pessoa, talvez um parente íntimo da vítima.

Mais uma vez, parece que a metáfora não fora extinguida, somente estendida ou invertida. Como gesto, elemento essencialmente constitutivo da corporeidade, o apagamento é intensamente revelador daquilo que procura figurar. Afinal de contas, o que a estética busca descortinar não reside na imagem ilusionista em si, tampouco em alguma especificidade anti-ilusionista de seus elementos formadores, mas no gesto que lhe dá figura, ou mesmo que lhe apaga.

Mais uma vez proponho um caminho reflexivo inverso. Na postura crítica do pintor contempo-

râneo norte-americano Mark Tansey, exemplificada em seu quadro *The Innocent Eye Test*, de 1981, uma obra de outro pintor holandês é retomada, agora sem intervenção ou apagamento, mas copiada. Trata-se do quadro *The Bull*, que Paulus Potter pintou em 1647. Alguns historiadores contam que esta pintura alcançou à época notoriedade igual a de *Ronda noturna*, de Rembrandt. Como na citação anterior da obra de Velásquez, mais uma vez o impressionante ilusionismo Barroco é lembrado. Tansey reproduz a antiga pintura de forma realista situada provavelmente numa sala de museu - nota-se uma pintura de Monet ao fundo -, mas em tons de cinza, à maneira de um antigo registro fotográfico documentário. Um dos funcionários do museu - aquele que ocupa o lugar do fazendeiro do quadro copiado e serve de conexão entre os dois planos pictóricos: o de Potter e o de Tansey- descortina a imagem ilusionista barroca ao retirar o pano que cobria a tela histórica e, com isso, põe frente-a-frente a vaca em repouso no campo representada por Potter com a vaca



Richard Prince,  
Sem título  
(Caubói), 1989,  
fotografia, 127 x  
190.5 cm.

conduzida ao museu por Tansey, enquanto ao fundo os especialistas registram suas conclusões do experimento estético. Acontece que a vaca de Potter não é menos real que a vaca de Tansey, e ambas nos vêm à fruição igualmente figuradas no mesmo plano pictórico. Vimos que Zêuxis concluiu que sua imitação da figura humana não era tão convincente quanto sua imitação de uvas, mas, acima de tudo, que a imitação mais perfeita, a cortina de Parrásio, talvez jamais esteja disponível aos pássaros.

Diante da pintura de Tansey, e lembrando que De Duve afirma que devemos “nos perguntar qual foi o critério estético, artístico ou histórico que tornou aceitável o qualquer coisa dadaísta”<sup>47</sup> – o ready-made -, também podemos questionar quais critérios teriam elevado à época a obra de Potter ao patamar que ainda hoje atribuímos à pintura de Rembrandt, e quais o

fizeram quase desvanecer na grande narrativa da historiografia da arte. Talvez a arte tenha se adaptado demasiadamente à vida burguesa urbana e os valores pastoris expressos na pintura de Potter tenham perdido seu poder de, pelo menos, atrair os pássaros. Mas isso não explica a persistência do valor atribuído à *Ronda noturna*, pois nenhum aluno de graduação em artes estuda o Barroco sem ser apresentado a essa obra. Tampouco responde ao questionamento de de Duve sobre o Dadaísmo, que parece driblar os *experts*.

Na busca de elucidar a questão de Duve recorre a Kant, para quem “não relacionamos a representação ao objeto com vistas ao conhecimento, mas a relacionamos ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e de desprazer”<sup>48</sup>. Ensaio adicionar aqui que é no corpo na obra, da obra ou do espectador, que reside tal relação entre a

47Thierry de Duve, *Fais n'importe quoi*, in : *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, p. 109.

48Thierry de Duve, *Cinco reflexões sobre o julgamento estético*, p. 48.

Robert Rauschenberg, *Desenho apagado de de Kooning*, 1953,

representação e o sentimento. Entretanto, com toda a abertura da arte do século XX que pontuamos, e na falta de critérios específicos para exercer um julgamento estético que não seja pontual, “se deve concluir que se pode fazer arte moderna, e julgá-la, com todos os sentimentos, inclusive aqueles que parecem excluir a própria possibilidade de um julgamento estético”<sup>49</sup>.

O quadro barroco pouco lembrado pela historiografia recente atraiu um artista contemporâneo por uma questão de ordem estética recorrente nas últimas décadas do século XX: o que é preciso para fazer pintura depois do ready-made, do purismo formalista, da literalidade minimalista e do apropriação conceitualista? A resposta de Tansey parece tão óbvia quanto irônica: figurar, imitar, copiar, pintar. Diante da ossada da pintura deixada por alguns de seus antecessores recentes, o pintor contemporâneo parece assumir a tarefa de restituir-lhe *oincarnat*. Mas sua pintura trata a imitação sem a pretensão de iludir. Me pergunto se seria possível classificá-la como uma imitação anti-ilusionista, isso porque, se a estética minimalista parece disposta a fechar definitivamente a cortina da caixa cênica barroca para transferir a teatralidade para os “corpos espectadores”<sup>50</sup>, neste ponto a estética tenta dar conta de uma atividade artística sem grandes segredos a serem desvendados. A problemática do antropomorfismo parece residir não numa questão pontual alusiva ao jogo sinuoso entre interioridade e exterioridade, mas numa “constante inquietude visual: um lugar feito para colocar o olhar numa *dupla distância* nunca apaziguada”<sup>51</sup>. A justa distância



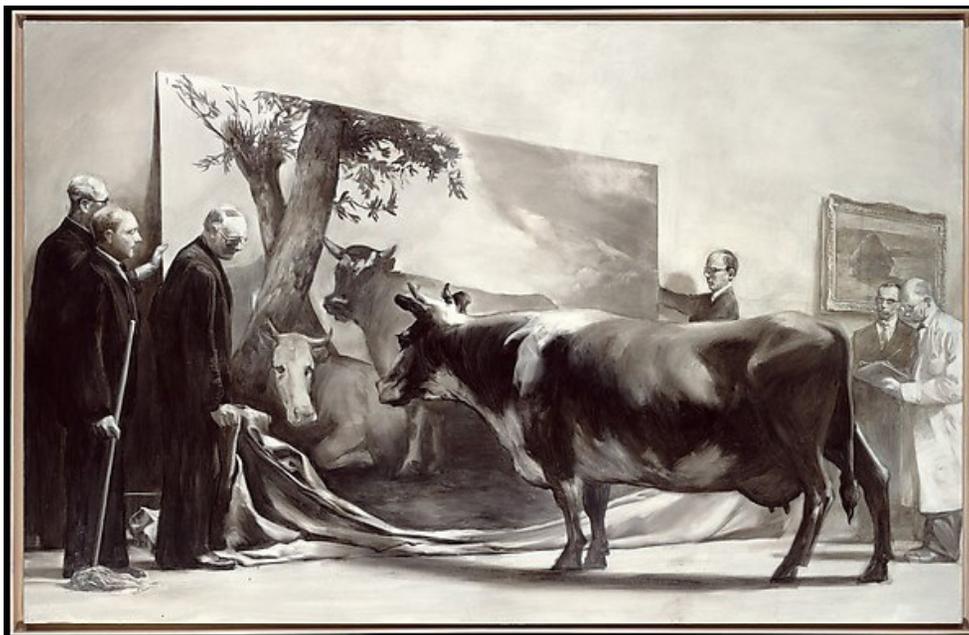
dá-se como uma sucessão de pausas numa busca que é, por definição, eminentemente processual, jamais um ponto decisivo. Portanto, difere da necessidade de uma verdade pontual, senão circunstancial, até sucedânea, pois suscita a impressão de estarmos lidando com uma realidade que sempre se esquia à inteira representação, dada sempre por enquanto, ou mesmo, no entanto. Afinal de contas, desde a pintura clássica de Parrásio até a pintura contemporânea de Tansey, cortina alguma foi aberta.

Se fosse possível, a eliminação de todo sinal de antropomorfismo da obra de arte significaria também a supressão de toda a sua essencialidade metafísica. Por alguns instantes chego a hesitar: será que a arte contemporânea conseguiu levar a cabo aquilo que os filósofos tanto se esforçaram em fazer em seu campo, desde pelo menos a autocrítica kantiana? A problemática da figuração na arte ocidental parece ir além do desenvolvimento autônomo ou da especificidade da forma artística, mesmo que esta tenha realmente sido conduzida até a literalidade pelo minimalismo, convulsionada à exaustão pelo excesso dos novos realistas ou apagada pelo

49Thierry de Duve, *Cinco reflexões sobre o julgamento estético*, p. 53.

50 Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, p. 141.

51 Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, p. 139-141.



Mark Tansey, *The Innocent Eye Test*, 1981. 1 x 304,8 cm.

exercício discursivo analítico da arte conceitual, pois essa questão reside na base antropomórfica da estrutura fundante do pensamento que rege o gesto de criação, de produção, de recepção e de discussão da obra de arte. Nota-se afinal, seja pela presença, cumplicidade, distância ou excesso, tratar-se, ainda, de uma questão de estética.

### Referências

- BOIS, Yves-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)*. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *AbyWarburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Pp. 17-28.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUVE, Thierry de. *Fais n'importe quoi, in : Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*. Paris: Editions de Minuit, 2002, p. 107-144.

DUVE, Thierry de. *Kant depois de Duchamp*. In: Glória Ferreira e Paulo Venâncio Filho (org.), *Arte & Ensaio nº 5*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2004, pp. 125-152.

DUVE, Thierry de. *Cinco reflexões sobre o julgamento estético*. In: Revista Porto Arte. Porto Alegre, v. 16, n. 27, nov. 2009. Pp. 43-65.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Clemente Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRIED, Michael. *Arte e objetividade*, in: *Arte & ensaios nº 9*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002, pp. 130-147.

HARRISON, Charles. *O ensino da arte conceitual*. In: Glória Ferreira e Paulo Venâncio Filho, *Arte & Ensaio nº 10*, Revista do PPGAV-EBA-UFRJ,

Paulus Potter, *The Bull*, 1647, 235.5 x 339 cm.



2003, pp. 114-125.

HUCHET, Stéphane. *Passos e caminhos de uma teoria da arte*. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Pp. 7-23.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura - VI. I: O mito da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

NEVES, Alexandre Emerick. *A perda da contemplação serena e a percepção colaborativa, num piscar de olhos*. In: Farol, ano 11, nº 14. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Artes/Centro de Artes, UFES, 2015, pp. 17-33.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SWENSON, Gene R.. *Entrevista com Andy Warhol*. In: *Warhol coleção Mugarbi*. Rio de Janeiro: CCBB, 1999.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Editora, 2001.