
Modernidade,

MOACIR DOS ANJOS

valor e arte

INTRODUÇÃO

E

xplorando dimensões distintas da especificidade do olhar moderno sobre o objeto artístico, Georg Simmel e Walter Benjamin – dois dos

pensadores que mais contribuíram para o entendimento corrente da natureza própria da modernidade – identificam a ocorrência de um progressivo mas radical descolamento entre o valor atribuído a uma obra de arte e os bem definidos critérios que costumavam presidir, até meados do século XIX, sua apreciação e julgamento. O olho moderno – concordam aqueles autores – não mais consegue ver, numa determinada obra, qualidades que antes se evidenciavam de modo desproblematizado, tais como a capacidade de narração e de representação realista do mundo. Na modernidade, o reconhecimento das qualidades estéticas de um artefato artístico passa a ser mediado e informado por critérios outros e diversos, expressivos das particularidades da nova sensibilidade então emergente. Além de sugerir algumas das mais prováveis e assentadas causas dessa mudança, busca-se, neste breve ensaio, indicar suas conseqüências para o processo de criação artística no mundo moderno.

MOACIR DOS ANJOS
é ensaísta e pesquisador
do Instituto de Cultura da
Fundação Joaquim
Nabuco.

EMBOTAMENTO DE SENTIDOS

Alguns dos traços definidores desse novo universo sensível se deixam entrever, na obra de Simmel, através de suas reflexões sobre a relação entre moeda e cultura no mundo moderno (1). Para Simmel, é o desenvolvimento da moeda como instituição central ao processo de geração de riqueza que torna possível a emergência e a consolidação de valores culturais inequivocamente associados à modernidade, tais como a indiferença à individualidade alheia e a autonomia do sujeito. Seu argumento ancora-se na constatação de que é apenas em economias monetárias que as relações interpessoais estabelecidas na esfera produtiva adquirem a garantia do anonimato, mediadas que são pelo uso generalizado da moeda.

Não são apenas as relações de produção modernas, contudo, que passam a ter na moeda seu elemento socializador; em verdade, diz Simmel, qualquer produto de trabalho humano só adquire inteligibilidade social se expresso em termos da avaliação convencional de valor contida em sua forma monetária. Por ser instituição constituinte e constitutiva do mundo moderno, a moeda estabelece limites aos modos como os indivíduos apreendem e expressam os estímulos a que são submetidos diante das formas particulares assumidas por aquele produto, seja ele um objeto puramente utilitário ou um artefato artístico. A imperiosidade de fazer-se reconhecer pelo meio de troca universal torna, assim, qualquer valoração qualitativa do produto do trabalho humano subsidiária àquele reconhecimento e sempre por ele escamoteada ou transformada.

Como resultado dessas mudanças, os indivíduos, ainda que dotados de maior autonomia, perdem sua capacidade de reagir às gradações, nuances e peculiaridades dos objetos; uma perda que contribui para a construção de uma sensibilidade através da qual satisfações definitivas são cada vez mais difíceis de alcançar e mesmo até de serem idealmente formuladas. Esta sensi-

bilidade se expressa, de acordo com Simmel, na atitude *blase* assumida por homens e mulheres modernos, que, diante do enorme fluxo de impressões e imagens emanados dos objetos que os cercam – seja no cotidiano da vida na metrópole ou na seqüência arbitrária de quadros numa exposição –, se descobrem crescentemente incapazes de apreendê-los em sua singularidade e incomparabilidade; de reconhecerem, naqueles objetos, valores irredutíveis a outras formas de pertencimento ao mundo (2).

Através da progressiva interiorização dos procedimentos valorativos inerentes ao funcionamento das economias monetárias maduras, os indivíduos modernos se incapacitam, portanto, para manifestar preferências entre as coisas em função do que lhes seja específico e próprio. Resultado desse embotamento do poder discriminatório dos sentidos, o artefato artístico quase não se diferencia de outros objetos quaisquer, sujeito que está, no espaço reificado e fugaz das trocas mercantis, à diluição crescente dos critérios que organizavam e limitavam sua inserção no universo de bens materiais.

UM OLHAR DISTRAÍDO

Em um de seus mais famosos e influentes ensaios, Benjamin também reflete sobre a especificidade do modo de olhar e perceber a obra de arte no mundo moderno (3). E embora sua análise divirja da feita por Simmel em aspectos cruciais, ela corrobora algumas de suas conclusões. Benjamin associa a natureza distinta do acercar-se da obra de arte na modernidade a um processo de perda. Não à perda de valor de seu conteúdo estético, mas à perda de sua “aura”, de sua capacidade de evocar, a quem a observa e contempla, significados capazes de atestar seu enraizamento em uma determinada tradição cultural.

O atrofiamiento da aura da obra de arte se deve, segundo Benjamin, à possibilidade que se abre, no mundo moderno, à reprodução mecânica e serial de imagens até

1 Georg Simmel, “Money in Modern Culture”, in *Theory, Culture and Society*, vol. 8, 1991, pp. 7-31.

2 Idem, “A Metrópole e a Vida Mental”, in O. G. Velho, *O Fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

3 Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in W. Benjamin, *Illuminations*, London, Fontana Press, 1973.

então detentoras da condição de serem expressão e registro únicos de experiências vivenciadas pelos artistas que as produziram. Ao imporem-se como mediadoras entre a obra de arte e o espectador – e também por ampliarem as oportunidades desse confronto –, tais reproduções velam aquela condição e transformam, de modo definitivo, a forma como o artefato artístico é percebido por quem o vê. Imagens que antes encapsulavam, de maneira exemplar, o olhar de um artista imerso em certo tempo e lugar tornam-se efêmeras, disponíveis, livres do contexto em que foram criadas; perdem o poder de preservar, em si mesmas, a singularidade de sua gênese.

O obscurecimento da natureza única da imagem resulta, assim, do fato de que os diversos e distintos usos de que dela são feitos terminam por multiplicar, fragmentar e, portanto, por ocultar seus significados e funções originais. Através desse processo, a imagem da obra de arte é destituída do “valor de culto” que lhe era atribuído e assume, de forma gradual e irreversível, um “valor de exibição” emancipado do contexto em que foi concebida.

Ofuscada pela superexposição de sua imagem, a sensibilidade moderna não mais reconhece, na obra de arte, qualquer vestígio da autoridade que a localizava em uma determinada tradição e que lhe conferia autenticidade. Defronta-se, ao contrário, apenas com ruínas, estilhaços desarticulados de discursos e sensações voláteis incapazes de estimular, no espectador, uma atitude de recolhimento e reflexão. Ao invés do sentimento de contemplação antes despertado por sua imagem, no mundo moderno a obra de arte promove a “distração” e a indiferença daquele que a olha, em prejuízo da apreensão de seu significado histórico e social. E à percepção distraída das imagens é possível associar a atitude *blase* identificada por Simmel, pois ambas são maneiras características e formalmente semelhantes de homens e mulheres modernos relacionarem-se com o objeto artístico.

Perdida sua aura, a obra de arte deixa de ser valorizada por seu significado original, pela autoridade fundadora de que sua ima-

gem fora possuidora e testemunha. Em consequência, os critérios que regem sua valoração passam a reportar-se ao âmbito de sua individualidade como *objeto* de arte: ainda que sua imagem não seja mais única e exclusivamente a ela atrelada, a obra de arte, como artefato material, preserva seu caráter de obra singular e deve, por sua inequívoca raridade, possuir um determinado valor de mercado, o qual só ganha reconhecimento social quando expresso em termos monetários (4).

ESPAÇO DE FUGA

A exacerbação do caráter mercantil da obra de arte não esgota, contudo, o teor da mudança nos critérios que passam a reger seu poder de chamar, a si, a atenção do olhar moderno. Desvencilhando-se, a partir da segunda metade do século XIX, de mecanismos valorativos baseados na evocação do real, o objeto artístico faz-se, também – e contrariando o movimento acima exposto –, espaço de expressões estéticas irredutíveis a outras formas quaisquer de experimentação do mundo. Na origem desse deslocamento está a força transformadora do sentimento de exclusão sentida pelo artista moderno diante do vulgar e massificado materialismo que o envolve (5); encurralado entre os escombros da tradição e o avanço da esfera mercantil, a ele coube inventar um espaço de fuga, um modo de instituir a autonomia de seu ofício e de resistência à banalização de sua obra.

Movimentos como o surrealismo e o expressionismo são, nesse sentido específico, testemunhos da capacidade do artista moderno de afirmar, como critério que norteie o acercamento das tantas obras que buscam a aprovação consagrada do olhar, a energia criativa que, como indivíduo, possui. É na pintura feita pelos expressionistas abstratos norte-americanos nas décadas de 1940 e 1950, contudo, que tal poder mais se exercita. São esses pintores (Jackson Pollock, Willen de Kooning, Franz Kline, Barnett Newman, dentre outros) que

4 John Berger, *Ways of Seeing*, London, Penguin/BBC, 1972.

5 Kate Linker, “Abstraction: Form as Meaning”, in H. Singerman (ed.), *Individuals. A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*, New York, Abbeville Press, 1986.



**Jackson Pollock,
Autumn
Rhythm:
Number 30,
óleo sobre tela,
1950**

tornam o espaço da tela o domínio absoluto da liberdade inventiva do artista, de sua capacidade de, anulando “toda a distinção entre arte e vida”, fundar o mundo que habita (6). Fazendo da superfície pictórica “arena” para a ação espontânea do artista, os expressionistas abstratos terminam por enfatizar mais o ato de pintar do que mesmo o que dele resulta; e é através da subsunção relativa da materialidade da arte na construção identitária tecida sobre o suporte que o *gesto* de quem pinta se *autonomiza* frente à objetividade mercantil do artefato artístico. Dentre todos que desse projeto partilham, Jackson Pollock é certamente quem mais sugere, desde o ato mesmo da pintura, a presença irredutível da subjetividade artística. Deitando a tela diretamente sobre o piso, circula ao seu redor – lata de tinta e instrumentos diversos nas mãos – e deposita, com o vigor do corpo em movimento, filetes do líquido sobre o plano branco e duro do suporte: faz do objeto (pintura) meio incontestado de afirmação da presença, no mundo, do artista (Figura 1).

O embate pela autonomização do ato do artista não apaga, contudo, a presença física da obra de arte; ao contrário, a consciência do poder por aquele detido age, no mundo moderno, como estímulo à perma-

nente reinvenção da forma plástica, atualizando elementos só nela contidos. Ocupado em redefinir a função de seu trabalho frente ao surgimento dos instrumentos de apreensão mecânica da realidade, o artista moderno questiona os valores acadêmicos e extraplásticos que até meados do século XIX conformavam o campo artístico e desdenha do poder detido pelas instituições que lhes davam sustentação, tais como as escolas de belas-artes e as competições oficiais (7). Movimentos como fauvismo e cubismo emergem, assim, como reflexões críticas sobre a natureza singular e *autônoma* do objeto de arte no mundo moderno, sedimentando os códigos estéticos próprios a uma das mais fecundas tradições plásticas do modernismo. São também os expressionistas abstratos, contudo, os que mais radicalmente fazem, do espaço plano da tela, o terreno da criação, em termos plásticos, de um mundo auto-referente, de afirmação da “opacidade” do meio físico das artes visuais e da irredutibilidade de seu significado a termos ou temas não pertencentes ao universo pictórico (8); e é no “resíduo” material deixado, na tela, pela “ação” de Pollock em seu entorno que mais se explicita e afirma, paradoxalmente, a impermeabilidade do objeto de arte a valores estranhos a sua forma física (Figura 2).

6 Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York, Da Capo Press, 1994.

7 Pierre Bourdieu, “The Historical Genesis of Pure Aesthetic”, in P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Cambridge, Polity Press, 1993.

8 Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, in J. O’Brian (org.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Volume 1. Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

A AMBIGÜIDADE DO MODERNO

Os juízos que moldam a sensibilidade moderna não se limitam, assim, a alçar a obra de arte ao mundo das mercadorias, nela também reconhecendo o sedutor poder da forma plástica tecida pelo ato autônomo do artista. O exercício da individualidade artística não contradiz, por sua vez, o fato de que artefatos artísticos sejam constantemente exibidos, a eles atribuídos valores monetários e, eventualmente, vendidos (9). Em verdade, a exacerbação conjunta dos aspectos formais da obra de arte e da autonomia da expressão artística fez-se sempre acompanhar de gradual e pronunciada mercantilização do objeto de arte, contribuindo mesmo até – no que se refere aos expressionistas abstratos – para o deslocamento do pólo dinâmico do mercado de arte

moderna de Paris para Nova York. A constituição da autonomia do campo artístico e o aprofundamento do poder de invenção individual que a promove não antagonizam, portanto, a intensificação do caráter mercantil do objeto de arte. Aparentemente contraditórios, os processos de mercantilização e autonomização (da obra de arte e do trabalho do artista) refletem, na sua simultânea presença, a ambigüidade que preside a generalização das relações monetárias no mundo moderno, a qual sujeita os sentidos a mecanismos homogeneizadores e promove, ao mesmo tempo, a liberdade expressiva do indivíduo (10). São, de fato, esses dois movimentos – mercantilização e autonomização – os termos da tensa equação modernista que, reconhecendo a perda da aura que envolvia a obra de arte, empenhou-se em afirmar a transcendência do que, ainda assim, resulta do gesto do artista.

9 Idem, "How Art Writing Earns Its Bad Name", in J. O'Brian (org.), Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.

10 Georg Simmel, "Money in Modern Culture", op. cit.



Jackson Pollock
pintando
Autumn
Rhythm:
Number 30