Ansiedade de uma crítica

Fernanda Torres*

Harold Rosenberg, *Objeto ansioso* (1964). São Paulo: Cosac & Naify, 2004

Objeto ansioso é a segunda[1] coletânea de textos do crítico de arte norte-americano Harold Rosenberg traduzida para o português numa bonita edição da editora Cosac & Naify. São artigos originalmente escritos para periódicos como *The New Yorker*, *Partisan Review*, *Art in América*, entre outros, selecionados e organizados pelo próprio autor em seis partes que demarcam a situação da arte americana por volta de 1964. Momento inaugural da arte contemporânea, é considerado em sua plena emergência por um crítico atento às mudanças incrivelmente rápidas do ambiente artístico nos primórdios da cultura de massa.

O crítico percorre ao longo dos artigos a nova e inequívoca realidade pública da arte, entendida como uma oficialização institucional acrítica das obras e sua imediata recepção por uma audiência massificada. Uma "situação praticamente irreconhecível",[2] alerta o autor no calor da urgência de uma discussão. Afinal, a maior ameaça à ansiedade da arte – condição *sine qua non* de toda a arte moderna –, ou ao menos a que cabe ao crítico de arte, é a falta de um debate público. A leitura de *Objeto ansioso* mostra-nos, então, a constituição da contemporaneidade artística americana segundo a ampla visão cultural de um pensador ansioso pela própria sobrevivência da arte, bem entendida ali como a atividade do artista. O objeto ansioso de Harold Rosenberg consubstancia a arte como ato de criação em detrimento do seu produto final, sustentando o valor da capacidade produtiva do indivíduo-artista frente à nascente sociedade de consumo. Desse modo, a tarefa do crítico não se resume a um estéril ataque aos novos elementos formadores do mundo da arte, mas abrange a compreensão deles, de modo a sustentar a constante redefinição da ansiedade da arte, como a "vontade de que a arte continuará existindo, a despeito das condições que possam tornar sua existência impossível".

Em texto posterior ("Desestetização"[3]), Rosenberg define o objeto ansioso como a 'espécie de criação moderna destinada a suportar a incerteza de ser, ou não, uma obra de arte'. Essa falta de garantia de identidade mobiliza o artista numa tensão criativa que vitaliza a arte moderna como circulação poética contínua entre obra, artista e público da arte. Uma vontade de realização impulsiona a atividade intelectual

* Fernanda Torres é mestra em História Social da Cultura pela PUC-Rio e doutoranda no mesmo programa.

1 A primeira é *A Tradição do Novo*, publicada no Brasil em 1974 pela editora Perspectiva.

2 Todas as citações entre aspas foram retiradas do livro em questão.

3 Publicado no *The New Yorker*, em 1970, e republicado na coletânea *A Nova Arte*, organizada por Gregory Battcock, também publicada pela editora Perspectiva.

do "indivíduo-artista" – ações intermitentes que respondem ininterruptamente à indefinição social da arte. É junto a essa organização social da arte que o crítico atua, seja no seu interior ou "opondo-se a ela".

Ameaçada essa "corrente contínua" pela consideração da arte como produto final, podemos ver em *Objeto ansioso* o exercício crítico de Rosenberg em ação. "Numa velocidade ... alucinante", a arte americana parece resumir-se a "pacotes",[4] prontos para o consumo: executados por artistas recém-profissionalizados, são absorvidos rapidamente por um novo e ruidoso público-massa e suspeitamente legitimados por "historiadores-curadores". Ao desconsiderar a "natureza problemática do fazer artístico", a imediata oficialização da inovação e da experimentação anuncia uma "profissão não-ansiosa", acionando a crítica ativa de Rosenberg empenhada em compreender os fatores determinantes da diminuição da ansiedade da arte – equivocada abordagem histórica da arte, instauração de uma realidade pública, crise produtiva e consoante suspensão estética.

Por vezes uma ironia elegante, só possível a alguém intelectualmente preparado como Rosenberg, conforma uma observação. Nenhuma espécie de arrogância, porém, perpassa os textos. Ao contrário, o efetivo comprometimento com a atividade artística enquanto expansão constante dá a Rosenberg a "paciência" necessária para enfrentar mais um momento de indefinição, permitindo a precisa detecção de questões (ainda que não desenvolvidas) fundamentais da arte contemporânea. Se o autor não adere à Pop Art, bem a localiza no terreno ambíguo (arte/cultura, real/ilusão) característico de uma consciência crítica do duplo estatuto da produção humana: "numa civilização onde os acontecimentos e os personagens públicos existem para nós através dos meios de comunicação de massa, em que os eventos muitas vezes são preparados para ocorrerem exclusivamente nessas mídias, uma reflexão sobre ilusionismo é muito relevante". Nessa mesma dimensão *pop*, "arena glamorosa na qual artistas talentosos rivalizam com a fama de senadores ou de astros de tevê", Rosenberg é capaz de vislumbrar uma oscilação existencial junto à crescente exigência pública "entre uma investigação da alma do artista e a análise e manipulação da mente do espectador". Do mesmo modo, logo de saída, o crítico acena para a natureza problemática da história da arte naqueles tempos de asserção redutora e homogênea "como se a história da arte tivesse resolvido virar a página e tirar um cochilo".

Ao longo dos artigos, Rosenberg esboça um quadro da fronteira entre a arte moderna e a contemporânea ao identificar e discorrer brevemente

4 Termo utilizado por Rosenberg para se referir à nova situação dos objetos de arte da década de 1960. "A criação arquetípica da mídia é o pacote, não importa se contém flocos de milho, um motor de 240 cavalos ou uma exposição retrospectiva das pinturas de Jackson Pollock. As qualidades do pacote são: economia e confiabilidade na produção, estandardização de qualidade, conveniência na entrega, facilidade na assimilação. Tradicionalmente, a arte não possui nenhuma dessas características (...) Mas um movimento contrário tem acontecido recentemente – para fazer arte de acordo com as técnicas industriais mais avançadas. Seguindo os métodos da mídia, a arte hoje é com freqüência concebida eficientemente, produzida industrialmente, um pacote estético auto-explicativo." (Tradução livre da autora). Rosenberg, Harold. Art and Its Double. *In*: *Artworks and Packages*. London, Thames and Hudson, 1969, pp. 20-21.

De Kooning. *Woman* (Mulher), pastel e carvão sobre papel, 75 x 50,2cm, c. 1952

sobre determinados elementos em sua ascensão *in loco*. São assuntos como o da imagem, o da originalidade, o da subjetividade e o da própria história da arte, que, ainda em pauta, se encontram ali em todo o frescor de sua emergência consoante à urgência de uma discussão.

Modo preferencial da permanente luta – que "vai continuar, de uma forma ou de outra" – do crítico militante da *action painting* "para preservar o encontro direto entre o artista e o espectador", essa discussão revela o mesmo procedimento do *action painter*. O que não equivale à adoção de uma posição rígida na defesa de um estilo, mas sim conforma uma conduta efetivamente empenhada. Se para o pintor a tela configura a arena de seu enfrentamento com o mundo, a efetivação de uma discussão pública corresponde à arena do embate do crítico no novo ambiente cultural. A crítica de Rosenberg parte de uma dúvida acerca daquela "fase inquietante, quando a estranheza faz com que as obras nos pareçam fugir ao domínio da arte [é ali] que as pinturas inovadoras ampliam nossa consciência e sensibilidade". E não é mesmo pela provocação que a arte vale? À consideração desse incômodo segue o vigor de sua crítica pautada no espanto estético essencial como uma questão ética – "apreciar o novo como novo envolve considerações que vão além da estética (...) A nova arte é valiosa por induzir no espectador um novo estado de percepção e pelo que lhe revela sobre si mesmo, sobre o mundo físico, ou simplesmente sobre seu *modo de* reagir às obras".

Rosenberg começa, em "Passado e possibilidade", pela consideração equivocada acerca da consciência histórica da arte. Elemento decisivo da ansiedade da arte, pois "permanente escolha de possibilidades," configura-se como matéria praticamente palpável da atividade do artista moderno, em constante redefinição. O crítico condena, assim, a omissão da história da arte como inquietação fundamental por parte de toda uma "legião de participantes do mundo da arte", que, preocupada exclusivamente com seu funcionamento (enganosamente) eficiente, reduz essa consciência histórica a um elemento estável capaz de autenticar ilegitimamente as obras. É o caso da *action painting*, que, resumida num estilo inserido na continuidade histórica teria facilmente garantido seu valor mercadológico (o que é ocasião para uma referência explicitamente irônica a Greenberg como vendedor de "prognósticos sobre obras-primas, presentes e futuras"). A eliminação do elemento inquietador primordial da *action painting* promove-a à arte facilmente consumível, privando-a da verdade de sua natureza – essencial tensão existencial num momento de crise –, o que "falsifica a relação existente entre a arte e a sociedade e também inverte a relação entre o artista e a arte". A eliminação daquela tensão vital seria responsável por uma emoção

rasa, que Rosenberg lamenta e caracteriza como "senso de discrição e distanciamento" na pintura pós-expressionista abstrata.

Em "O objeto de arte", segunda parte do livro, Rosenberg se detém nos objetos pop e, mais amplamente, na realidade do objeto de arte e suas novas condições de experiência estética. Identifica com perspicácia um "novo realismo" que corresponde à nova sensibilidade evidenciada pela Pop Art. Segundo Rosenberg, ao trazer à tona o princípio do realismo/ilusão, a Pop teria dado uma grande contribuição para a crítica da arte. Já no que concerne a uma realidade artística, o crítico distingue em outro texto o realismo da chamada *american scene* da realização visual que é efetivada como modo de pintar na *action painting*, realidade artística capaz de constituir um autêntico objeto da arte americano. Ainda nessa segunda parte, Rosenberg aborda em "O objeto de arte e a estética da impermanência" a especificidade da experiência estética contemporânea condicionada pela circulação das obras de arte em diversas exposições e publicações. A impermanência característica da verdadeira experiência estética – encontro vivo entre o ato criador do artista e a emoção do espectador na realidade da obra de arte – seria substituída por outra, de espécie diferente, provocada por uma circulação que dilui a realidade da obra "por sua onipresença em livros de arte, artigos ilustrados, catálogos de exposições, TV e cinema e nos discursos dos críticos e historiadores da arte".

Na seção seguinte, "Os Artistas", o crítico se concentra nas obras de artistas que giram em torno do expressionismo abstrato – desde Willem De Kooning, que para Rosenberg é um *action painter* por excelência, até Jasper Johns, que emprega pinceladas "expressivas" em sua "arte do cálculo". Os textos contêm uma descrição das personalidades desses pintores – descrição espiritual –, de modo a evidenciar suas respectivas artes como comprometimentos existenciais. A começar por Arshile Gorky, cujos auto-retratos configuram o processo de sua autoconstrução, decisiva para a afirmação de sua identidade artística.

A certeza do crítico norte-americano na arte como realização existencial aparece no título do texto dedicado a De Kooning, "Pintar é um modo de viver", citação do próprio artista, o que revela a profunda identificação do crítico com ele. Tal identificação evidencia-se na participação de ambos no mesmo movimento de autoproposição contínua de problemas. É nesse sentido que Rosenberg se refere à "contínua criação de obstáculos por De Kooning à sua atividade", o que possibilitaria a ocorrência do erro, como aquele da execução de *Mulher I*. Condição de possibilidade do erro, tal procedimento problematizador, porém, envolve o risco inerente à condição do autêntico artista moderno.

Indiferente a erros ou acertos, esse artista que trabalha nos "limites do ato artístico" (título do segundo texto dedicado a De Kooning) possui uma capacidade de improvisação a partir de uma prática empenhada, sem qualquer modelo que não aquele do "alpinista ou do pugilista, isto é, o sentido instantâneo da precisão, desenvolvido pelo treinamento".

Assunto de dois textos, Hans Hoffman, a quem Rosenberg dedica o livro, parece ser alvo de uma espécie de carinho por parte do autor. O primeiro texto aborda sua anacrônica escola de arte, onde a arte moderna européia, ensinada como tradição, persistia como uma espécie de crença extemporânea na arte. Bem distante da linha de frente do embate público da arte, Rosenberg reconhece a contribuição de Hoffman, porém, na formação de técnicos e estudiosos qualificados para executar funções coadjuvantes fundamentais na "revolução que vinha ocorrendo no gosto americano".

Já o segundo texto dedicado ao artista evidencia mais uma vez o caráter ético da *action painting* ao afirmar a originalidade como uma sinceridade consigo mesmo. Também por sua convicção existencial, reconhece o trabalho do artista gráfico Saul Steinberg – "artista estudioso de si mesmo"–, assim como considera os retângulos de Barnett Newman "formas vivas e reais" cujo sentido é dado por seu envolvimento físico e espiritual no ato da pintura.

Debruça-se a seguir sobre a obra de Jasper Johns, a qual incorpora um cálculo estético ausente do expressionismo abstrato, resultando numa expressividade esquisita. Ao distingui-la das vulgaridades Pop e da *action painting*, localiza-a no significativo intervalo entre um conteúdo expressivo e uma dimensão pública – "o conteúdo autobiográfico ou de risco pessoal envolvido na pintura foi substituído pelo gesto do estrategista que avalia meios e fins". Identifica acertadamente seu procedimento de transfiguração do imprevisto ou acidente expressivo numa disposição planejada de elementos estéticos, situando com lucidez sua obra numa interseção característica da ansiedade contemporânea com a situação mais ampla da arte.

Na quarta parte do livro, Rosenberg focaliza a dimensão definitivamente pública assumida pela arte norte-americana. Começa pela inserção dessa arte no cenário mundial e pela preparação de um público de vanguarda na famosa Armory Show, terminando por circunscrever, na década de 1960, uma nova geografia da arte, destituída de um centro determinado. Em "A arte dos livros de arte", distingue a informação sobre a arte – contida nos "museus imaginários de reproduções" constituídos pelos livros de arte – de uma efetiva formação proporcionada pela autêntica experiência estética no contato direto com

as obras. Tal deturpação da experiência estética é capaz de transformar o próprio caráter da arte ao reduzir o fundamental espírito inquisitivo a um "contexto de conhecimento" já pronto.

Em "O tempo e os valores", Rosenberg afirma a necessidade da tomada de uma posição quanto à atribuição de valor para uma novidade numa "época de transição" (expressão colocada entre aspas pelo próprio autor). Não aceita o argumento da transição como uma espécie de período de exceção que permitiria a diminuição do intervalo de avaliação crítica entre o aparecimento da novidade e sua inserção na história da arte. Pois "esses valores terão de ser construídos durante a própria transição e deverão trazer em si a peculiaridade da época", escreve, assegurando a possibilidade exclusiva de atribuição de valores numa consonância contemporânea, seja em "improvável época de estabilidade", seja em época de transição. Afinal, o futuro "é resultado de escolhas e ações feitas no presente" – o sentido da ação da *action painting* e da sua correspondente crítica ativa é precisamente este da contemporaneidade do ato da escolha decisiva para o futuro.

Ainda no âmbito da transição e da estabilidade, Rosenberg defende os movimentos artísticos como intercâmbios poéticos essenciais para a elaboração das atividades artísticas e a conseqüente manutenção da ansiedade da arte. A partir dessa consideração histórica produtiva, o autor reafirma em "A estabilidade do novo" seu posicionamento histórico frente a uma suposta atemporalidade, ou "troca da história da arte pela estética", percebida em certos textos da época, que encobriria o "problema do novo". Afinal, é esse novo aflito que permite a sobrevivência da arte como redefinição contínua pelo permanente empenho do artista, do crítico e do espectador.

O mote do último texto, que de algum modo condensa todos os fatores anteriormente analisados, é precisamente o caráter de movimento inerente à ansiedade da arte: da noção de movimento trabalhada pelos artistas cinéticos (arte que move) aos *happenings* dos artistas-atores, ligação entre expressionismo abstrato e "novo realismo" (Pop); definição e desenvolvimento mútuos de arte e artista ou o movimento de constituição da realidade da arte, desde a inclusão de centenas de galerias, pequenos e grandes colecionadores da arte até chegar ao Congresso americano depois da suposta "aprovação de uma lei federal sobre as artes", passando pela inclusão de uma legião de especialistas e profissionais. A partir dessa idéia de movimento presente nos vários domínios dessa nova realidade, Rosenberg reafirma a crença na possibilidade de um objeto ansioso como corrente contínua, próprio ato de criação de "valor distinto do valor do objeto no qual finda" a exigir

Jasper Johns. *Light Bulb* (Lâmpada), bronze, 10,8 x 15,2 x 10,2cm, 1960

do espectador a postura ativa de um ato criativo pessoal. "A arte deve sua sobrevivência a essa corrente contínua de criações. É por meio dela que as tensões intrínsecas entre o artista, a obra de arte e o público da arte se renovam, seja no interior mesmo da organização social da arte, seja a ela se opondo".

O que vale para os participantes do jogo da arte é a ação-conduta que estabelece uma ligação vigorosa (e ansiosa) entre indivíduo e mundo, artista e obra, artista e espectador, obra e espectador, garantindo a única originalidade válida. "A originalidade é uma conseqüência da duração da ação, da longa experiência de suportar a ansiedade e persistir. No decorrer do enfrentamento, forja-se um espírito. Fora isso, toda espécie de excelência pode ser copiada". Em meio à crise produtivo-estética contemporânea a Rosenberg, permanece sua crença na capacidade intelectual e emocional do incerto indivíduo-artista contemporâneo, que se deve constituir precisamente no confronto com tal realidade indefinida. Passados 40 anos da primeira publicação do livro, num mundo da arte cada vez mais saturado pública e historicamente, a convicção de Harold Rosenberg no exercício crítico emociona por seu comprometimento apaixonado. Um comprometimento que, se certamente não cabe como tal nos dias de hoje, vale como sinalização de uma emoção essencial envolvida na experiência e crítica da arte. Espécie de "paixão essencial" de Sören Kierkegaard (filósofo citado duas vezes ao longo do livro) que, se "retirada, a única motivação e tudo se torna sem sentido externamente, destituído de caráter, então a fonte de idealidade pára de fluir e a vida também se torna água estagnada".[5]

5 Kierkegaard, Sören, *apud* Roberts, Robert C. Existence, Emotion and Virtue: Classical Themes in Kierkegaard. *In*: Hahhnay, Alistair, Marino, Gordon (ed.) *The Cambridge Companion do Kierkegaard*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 181.

Cindy Sherman. *Untitled film still #6"*,
25 x 20cm, 1978