

Filipe Ferreira Pires Volz<sup>1</sup>

# **Distração, recolhimento, planaridade e afetação geral: a reestruturação da recepção na arte moderna**

Distraction, recollection, planarity  
and general affection: the  
restructuring of reception in modern  
art

Distraction, collection, planarité et  
affection générale  
La restructuration de la reception  
dans l'art moderne

## Resumo

No ensaio A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, primeira versão, Walter Benjamin descreve dois modos de recepção da obra de arte, o 'recolhimento (recepção ótica) e a distração (recepção tátil). Temos dois objetivos neste artigo: mostrar como historicamente esses dois modos configuraram a relação do espectador com as obras de arte em épocas distintas; a partir do entendimento das mudanças artístico-sociais do século XX propor uma conceituação para o modo mais próprio de recepção de obras de arte hoje. Para isso, seguiremos as seguintes etapas: Na introdução, apresentar os significados de recolhimento e distração em Benjamin; a seguir, a partir de Benjamin, C. Greenberg e E.H. Gombrich, construir um paralelo entre a arte pré e pós-renascentista para entender o desenvolvimento que levou ao Modernismo, através da relação entre tri-dimensionalidade e bidimensionalidade da pintura. Segundo Greenberg, é possível fazer um paralelo entre a arte bizantina e moderna. Por fim, na parte final do desenvolvimento e conclusão, entender como se diferenciam dois desenvolvimentos que a arte moderna dá aos resultados adquiridos pelo impressionismo na questão da planaridade da superfície da tela e voltando a Benjamin, traçar as linhas gerais da reestruturação moderna dos modos de recepção da arte.

**Palavras-chave:** Pintura; Filosofia da Arte; Teoria Crítica.

---

<sup>1</sup> Doutor pela UFRJ (PPGF), Ex professor na UFF e UFRJ, atualmente dá um curso na pós-graduação em Curadoria do Parque Lage e aulas para o ensino médio. Membro fundador e ex-editor das revistas Aproximação (ISSN: 2175-7534 ) e A! (ISSN: 2446-6158). <http://orcid.org/0000-0001-6997-4522>. <http://lattes.cnpq.br/8750770115081310>

**Abstract**

In *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, first version, Walter Benjamin describes two types of the artwork's reception, 'recollection (optical reception), and distraction (tactile reception). We have two objectives in this article: to show how historically these two types have shaped the relation of the spectator with the artworks at different times; and from the understanding of the artistic-social changes of the twentieth century, to propose a conceptualization for the most proper way of experiencing works of art today. To achieve this, we will these steps: In the introduction, we'll present the meanings of recollection and distraction in Benjamin; Then, reading texts from Benjamin, C. Greenberg and E. H. Gombrich, we'll construct a parallel between pre and post Renaissance art to understand the development that led to Modernism, through the relation between three-dimensionality and two-dimensionality in painting. According to Greenberg, it is possible to draw a parallel between Byzantine and modern art. Finally, in the last part of the development and conclusion of the article, we'll understand how differentiate with each other two developments that modern art gives to the results acquired by Impressionism in the matter of the flatness of the surface of the canvas and, returning to Benjamin, draw the general lines of the modern restructuring of the types of Reception of art.

**Key-words:** Painting; philosophy of art; critical theory.

**Résumé**

Dans l'essai *L'œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique*, première version, Walter Benjamin décrit deux manières de recevoir l'œuvre d'art, le recul (réception optique) et la distraction (réception tactile). Nous avons deux objectifs dans cet article: montrer comment historiquement ces deux modes ont configuré la relation du spectateur avec des œuvres d'art à des moments différents; de la compréhension des mutations artistiques et sociales du XXe siècle, proposant une conceptualisation de la manière la plus appropriée de recevoir des œuvres d'art aujourd'hui. Pour cela, nous suivrons les étapes suivantes: Dans l'introduction, présentons les significations du retrait et de la distraction chez Benjamin; puis, de Benjamin, C.Greenberg et E.H.Gombrich, pour construire un parallèle entre l'art pré et post-Renaissance pour comprendre le développement qui a conduit au modernisme, à travers la relation entre la tridimensionnalité et la bidimensionnalité de la peinture. Selon Greenberg, il est possible de faire un parallèle entre l'art byzantin et l'art moderne. Enfin, dans la dernière partie du développement et de la conclusion, comprendre comment deux développements que l'art moderne donne aux résultats acquis par l'impressionnisme dans la question de la planéité de la surface de la toile sont différenciés et, pour revenir à Benjamin, tracer les lignes générales de la restructuration moderne des modes de réception d'art.

**Mots-clés:** Peinture; Philosophie de l'art; Théorie critique.

“Para os seres despertados, há somente um mundo comum”.  
Heráclito

## 1. Introdução

Duas noções do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin nos interessam neste artigo: o recolhimento e a distração – dois modos de recepção da obra de arte. Procurarei explicá-las agora, da maneira como as compreendo, para em seguida, baseado em uma relação estabelecida por Clement Greenberg entre Arte Bizantina e Impressionismo/Modernismo (ou seja, o antes e depois do horizonte renascentista) propor em linhas gerais o que seria um modo contemporâneo de recepção de obras de arte/indústria cultural.

É habitual que se olhe a obra de arte como algo não habitual. A obra se destaca dos objetos comuns, assim como o modo como lidamos com ela se destaca do modo como lidamos com as coisas em geral. Por isso, apreciar as obras demanda um envolvimento, a construção de uma percepção. As exigências são altas e por essa razão o número de apreciadores é reduzido. No entanto, o Louvre está sempre cheio.

“Afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção” (BENJAMIN, 1994, p.192). O recolhimento faz o espectador “mergulhar” dentro da obra (Idem, p. 193), mas acima de tudo, nos parece, a ter consciência da obra enquanto obra, objeto de destaque do mundo, diferente das coisas comuns, produzido por um autor com intenções, ao mesmo tempo ressoante de algo de essencial e maior que a mera expressão subjetiva, algo da “condição humana” com o qual nos identificamos de modo bastante pessoal, capaz de despertar em nós a devoção. A distração, por sua vez, faz a obra mergulhar em nós (Idem), no sentido de não alterar, através de uma ruptura, o nosso modo de lidar com as coisas – afinal, a distração já é o nosso modo habitual de estar no mundo. Conhecedor ou massa, estamos a maior parte do tempo distraídos, realizando funções práticas, por vezes maquinais, em nossos trabalhos e no dia-a-dia, sem pensar a cada instante o que é isso o que fazemos, sem tomar consciência das coisas ao nosso redor do modo que tomamos como quando olhamos com recolhimento as coisas que julgamos especiais.

*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* tenta traçar o perfil de uma época em que os meios de reprodução dos chamados “bens culturais” (como escritos, pinturas, músicas, etc.) evoluem de tal maneira que é possível falar de uma mesma cultura de massas que engloba indivíduos de lugares e culturas muito diferentes. Esta característica muda radicalmente à forma desses bens, que agora se adaptam não apenas para servirem a muitas pessoas em lugares diferentes do mundo, mas também se adaptam a vida cotidiana das massas assalariadas nas grandes cidades do começo do século XX. É neste contexto que Benjamin vai falar em distração e recolhimento.

Envolvido pelos outdoors da cidade, pelas propagandas nas revistas, pelas foto

e áudio novelas, a “pulp fiction” feita para ser lida no transporte ou no horário do almoço, pelos shows de variedades no centro da cidade, pela música de cabaret, este novo cidadão se relaciona com obras não mais de uma maneira recolhida e atenta, mas aberta e distraída. Isso desperta em Benjamin uma reflexão profunda sobre o caráter dessa cultura que é ao mesmo tempo onipresente e superficial. Seria um estímulo diferente que aquele da antiga recepção recolhida? Esta pulverização holística da cultura nas grandes cidades, impossibilita uma detida reflexão consciente e crítica (que custa tempo e esforço), permite talvez novos tipos de reflexão? Ou as novas obras apenas reproduzem uma alienação capaz de potencializar a produtividade no trabalho?

De qualquer modo, a distração se impõe como um novo problema para a teoria estética. Os próprios artistas incorporam a distração na criação de suas obras, como uma forma de incorporar na obra a experiência de viver em um mundo como esse. A planaridade da pintura, tema central do nosso texto, que foi adotada por diversas correntes modernistas, parece impor um novo tipo de receptividade. Faria sentido olhar um quadro de Matisse como uma paisagem de Poussin, ou uma dama cubista de Picasso como uma madona de Rafael? Sem o uso intensivo da perspectiva a obra não mais nos tira do mundo, mas nos joga nele. A ontologia da arte ganha um novo terreno. A realidade do quadro é agora a mesma que a da tela que o abriga. O recolhimento nos levava a abandonar este mundo e, através da catarse, adentrar em outro. Mas neste novo mundo, cercado de estímulos audiovisuais, a atenção, a visão e a atitude recolhida tanto do autor como do público parece anacrônica. A distração, própria da existência humana envolvida pelo cotidiano, agora caminha para dentro da atividade artística.

Na arquitetura, cuja “história é mais longa que a de qualquer outra arte”, tendo em vista a permanente “necessidade humana de morar” (Idem), os dois modos se confundem de alguma maneira. Afinal, a arquitetura pode ser contemplada como se contemplaria um quadro, à distância, porém, à diferença do quadro, o aspecto ótico é meramente parcial. O criador de edifícios não é um escultor. Prédios são feitos para serem usados. A beleza de sua forma se manifesta tátil e oticamente. Segundo Benjamin, nela estão em jogo o recolhimento, a recepção ótica, e a distração, a recepção tátil. Porém, não como modos paralelos e separados, que podem ser adotados de acordo com a perspectiva (como os quadros do Louvre examinados pelos especialistas ou fruídos, com câmeras fotográficas, pelas massas turísticas), mas com uma proximidade entre si.

Essa proximidade é, na verdade – e esse ponto parece interessar a Benjamin especialmente – um englobamento do ótico pelo tátil. “Desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão”. Sua “dupla recepção”, “pelo uso e pela percepção”, não pode ser pensada através do recolhimento: “o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica” (Idem). Na obra arquitetônica, mesmo a contemplação recolhida é transpassada pelo hábito de modo essencial, por isso ela serve, para Benjamin, como um expressão clara do que julgamos ser seu objeto no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: uma redefinição da recepção de obras através

da centralidade da distração, o que acarretaria também, em última instância, uma alteração na própria definição de arte.

## 2. Arte Bizantina

A antiguidade da arquitetura a torna o primeiro suporte das artes plásticas. Não apenas as estátuas ocupavam recintos sagrados (quando isso era permitido pela religião), mas as paredes das igrejas são os antepassados da tela; seu primeiro efeito é o efeito decorativo: o estatuto de decoração de um ambiente, em outras palavras, o pertencimento da pintura ao ambiente em que ela se encontra, a ressonância da experiência da obra neste ambiente. Segundo Greenberg (2013a, p. 196) a arte romana tardia e bizantina possuía “fins decorativos”, porém “a distinção entre o decorativo e o não decorativo tendia a ficar obscurecida” (talvez por ser uma distinção estabelecida posteriormente, no Renascimento, com a diferenciação entre belas artes e artesanato). Ao mesmo tempo, como toda decoração, a arte na parede da igreja pede mais do que o recolhimento: nós podemos parar e observá-la, assim como podemos parar e observar um detalhe arquitetônico ou o acabamento dos bancos, mas é só como parte da edificação como um todo que ela encontra o seu sentido original – e se um artista trabalha contando com a experiência de um lugar, não é olhando, mas ocupando o lugar, que acolhemos esse sentido. Por outro lado, o quadro, a pintura de cavalete “... subordina o efeito decorativo ao dramático. Ela recorta a ilusão de uma cavidade em forma de caixa na parede atrás de si, e dentro desta, como uma unidade, ela organiza aparências tridimensionais.” (GREENBERG, 2013a, p.181).

A pintura de cavalete, nascida em outra época histórica (o Renascimento) é móvel, podendo se adequar a diversos ambientes e possuindo uma diferenciação “em termos de luz e sombra” dos elementos de seu quadro – que compõe uma cena representada – “mantidas em equilíbrio dramático” para dar realidade a essa representação (Idem, p.182). Nesse âmbito se localizam pinturas de cavalete como a *Mona Lisa*, mas também pinturas em paredes de igreja, como as feitas por Michelangelo na Capela Sistina. Ao mesmo tempo, ícones russos como os de Andrei Rublev pouco tem em comum com o cavalete renascentista. Isso se dá porque não se trata apenas de uma condição de posição ou mobilidade, mas de um estilo de pintura que absorveu em si a habilidade da obra de pertencer a um ambiente, como na arte bizantina e pré-renascentista em geral – ou de ser o seu próprio ambiente, como no caso do cavalete, onde “mergulhamos”, para usar o termo de Benjamin. Vamos examinar as características desses estilos agora.

Devemos entender o que Greenberg quer dizer com “tátil”, “escultural” e “tridimensional”, características da pintura de cavalete, centrais durante os períodos da arte que seguem do Renascimento, com Giotto e depois Da Vinci, Ticiano, até o impressionismo, passando pelo Maneirismo, Barroco, Rococó, Neoclassicismo, Realismo etc. Esse tipo de pintura se baseia sobretudo em causar no espectador uma ilusão, a de que o que acontece dentro da tela é uma cena passada na realidade (não literalmente, mas apenas no que diz respeito à catarse da experiência do quadro). Para

criar essa representação, o pintor se usa da perspectiva, que dá profundidade à tela e provoca no olhar a fantástica ilusão de que o quadro é como uma passagem para uma realidade tridimensional, como a nossa, e não uma tela bidimensional sobre a qual o artista manipulou a tinta. A luz e a sombra se reconfiguram em cada elemento do quadro de acordo com as suas posições de distância na perspectiva, que, como perspectiva, é sempre em algum sentido uma reprodução do olhar humano (como se o quadro fosse uma espécie de fotografia).

“Qualquer coisa que sugira uma entidade reconhecível (e todas as entidades reconhecíveis existem em três dimensões) sugere a tatalidade ou o tipo de espaço em que a experiência tátil é possível” (GREENBERG, 2013a, p. 195). Greenberg chama esses efeitos de táteis e esculturais porque, assim como as esculturas (na verdade, assim como qualquer objeto comum), existem em “nosso mundo”, que, afinal, é tridimensional. Nisso reside a grande tensão que esse tipo de pintura tenta resolver, a saber, como representar algo tridimensional em um suporte bidimensional. Essa questão só se oferece, é claro, quando a representação é colocada como objetivo da arte.

Este não parece ser o objetivo da arte bizantina, que assume para si certos preceitos vindos do começo da tradição judaico-cristã em Roma, zeladora de uma visão iconoclasta de Deus e proibitiva na produção de imagens que o representassem (o Islamismo também adota essa proibição e a sua produção artística é igualmente afetada por isso). As imagens são fruto da tradição pagã e não devem ser cultuadas, como demonstra o episódio de Moisés e o bezerro de ouro no Antigo Testamento. Com os primeiros cristãos, ao contrário do esplendor da representação greco-romana, “a pintura deixara de ser algo belo em si. Seu principal objetivo era, agora, lembrar os fiéis dos exemplos de misericórdia e poder divinos” (GOMBRICH, 2013, p.99).

Na arte bizantina, luz e sombra, os meios de se produzir “ilusão escultural”, oriundos da adoção da perspectiva e profundidade de campo na pintura, são “estilizados em padrões planos” e abdicam de maneira significativa da qualidade ilusória. A pintura e o mosaico bizantinos possuíam uma “visão integral da cor, na qual o contraste de claro e escuro era radicalmente diminuído” (GREENBERG, 2013a, p. 197). Basta compararmos uma obra da época, como por exemplo o *Pantocrator* na Basílica de Monreale, junto da comitiva de santos que o cerca, com algum clássico do Barroco, algo de Rembrandt ou Caravaggio, onde se aplica plenamente o *chiaroscuro* e a luz ilumina o que o artista escolhe destacar, ao mesmo tempo em que as sombras ao redor regulam a intensidade desse destaque. Nas obras bizantinas, é como se os santos fossem cercados por mil holofotes à luz do dia. A luz simplesmente não tem papel algum na obra, não serve para levar a cabo nenhum efeito dramático. Ao mesmo tempo, há um brilho, nos mosaicos e mesmo nas pinturas, pelo uso expressivo da cor e livre da cor. Greenberg o denomina como “integral” porque, sem a luz, não há quase nenhuma nuance no tom da cor ao longo da extensão da figura que colore, como por exemplo na túnica azul do *Pantocrator* – e por isso a cor pode brilhar intensamente.

Tanto as cores quanto o desenho das obras bizantinas e similares manifestam a bidimensionalidade da pintura, a superfície plana da parede da igreja. Elas poderiam

ser interpretados como se fossem grafites em um muro. Sua intenção não é furar a parede como num *trompe l'oeil*, mas salientá-la. A parede faz parte da obra.

A arte sacra representa figuras que existem de fato para os autores e espectadores. Por isso, por um lado as figuras são belas, mas irreais, já que o objeto figurado é inadequado à expressão sensível (o mundo sensível é corrupto) e mais sublime que a técnica humana (essa técnica deve ressaltar sua própria incapacidade); por outro lado, a igreja é um espaço de manifestação dessas entidades divinas, um espaço único no mundo, onde a comunidade encontra sua destinação e sua unidade. Para que a figura seja, a seu modo, o sinal da presença de Deus, ela deve ocupar o mesmo espaço que os homens, estar na igreja junto a eles. Por isso, o fundo das imagens é a própria parede da igreja. Desse modo, a pintura não atrai o espectador para dentro de si, mas se joga para o mesmo mundo tridimensional do espectador – não como uma escultura, mas como a pintura. “Os bizantinos desmaterializavam a realidade imediata invocando uma realidade transcendente” (GREENBERG, 2013a, p.197). Assim, a pintura é uma entidade bidimensional em um mundo tridimensional, presente no mundo ao mesmo tempo em que o transcende, como um aceno do paraíso para nós, na terra.

### 3. Arte moderna

Greenberg escreve que o cubismo “criou a pintura mais plana que a arte ocidental já viu desde a época dos bizantinos” (2013b, p. 378). A arte moderna encontra um paralelo na arte bizantina no seu intuito de superar a ilusão dramática que virou o centro da pintura desde o Renascimento, levando para o século XX o que os impressionistas e pós-impressionistas iniciaram no XIX. O impressionismo e em especial Cézanne, que para Picasso era “o pai de todos nós”, não tanto romperam, mas radicalizaram com os preceitos ilusionistas clássicos. A intenção era passar na pintura o que o olho humano concretamente percebia, adequando a pintura bidimensional a um órgão que vê tridimensionalmente. Essa “inadequação” gera distorções do escultural, da luz e da perspectiva na tela que acabam realçando a sua planaridade, rompendo com o “mergulho” do efeito dramático predecessor.

“O esforço de Cézanne para conduzir o impressionismo ao escultural se transfere, na prática, da estrutura da ilusão pictórica para a configuração da própria pintura como objeto, como superfície plana” (GREENBERG, 2013a, p.77). Para Greenberg, “os extremos se encontram” e arte bizantina e moderna levam a uma arte “anti-ilusionística” (Idem, p.198). Observar paralelamente os dois tipos de obras deixa clara a proximidade entre ambas. Sem a perspectiva, as cores se realçam e as figuras se achatam ou se espalham pela superfície bidimensional da tela, mesmo quando ela se parte em diversas camadas “esculturais”, como no cubismo. O desenho perde o seu caráter de cópia exata do real. Todos os elementos do quadro, mesmo os que deveriam estar no fundo, avançam para a “frente” dele. As leis físicas são rompidas. Podemos lembrar dos edifícios ao fundo da *Anunciação* de Andrei Rublev – a maneira como eles não parecem responder à gravidade, além de se contorcerem em um “esforço” de



adequação à planura, criando uma arquitetura bizarra. Muitas vezes montanhas são retratadas da mesma maneira verticalizada, lembrando algumas paisagens cubistas de Braque.

A questão se estende para as diferenças entre as vanguardas, em um debate amplo que não podemos abordar aqui. Porém, há um ponto específico da interpretação de Greenberg que discordamos, referente ao que ele quer dizer, na citação acima, com a palavra "objeto". A visão de Greenberg sobre a arte moderna pode ser resumida da seguinte maneira: o modernismo é uma etapa na auto-consciência sobre si mesma da arte, porém, – e aqui reside a tese mais específica de Greenberg – essa auto-consciência provoca uma nova finalidade para a arte: não mais cumprir funções sagradas, como na arte bizantina, ou reproduzir o real, como na pintura de cavalete, mas se auto-afirmar como o que é, demarcar o seu próprio terreno, separando-se daquilo que não é arte, purificando-se rumo a um estado puro. "O Modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte" (GREENBERG, 1984, p. 98).

"O que tinha de ser exibido e tornado explícito era o que havia de único e irreduzível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular" (Idem, p. 97). Assim, a pintura se voltou para o que era somente seu – e não da escultura (p.99) –: a bidimensionalidade. "Somente a superfície plana era única e exclusiva daquela arte" (p. 98). A pintura se torna objeto de si mesma e, com isso, encontra sua essência bidimensional. Já nos impressionistas (Manet, para Greenberg, seria o primeiro modernista – p.98) a tensão fundamental da arte desde o renascimento – o embate "cor versus desenho" – deixa de fazer sentido e é substituído pela "experiência meramente ótica" versus experiência ótica baseada em "associações táteis", quer dizer, experiência não exclusivamente ótica (p.100).

Enquanto os antigos mestres criaram uma ilusão de espaço em que nos era possível imaginar que estávamos andando, a ilusão criada por um pintor moderno é a de que se pode ver e através da qual se pode viajar, mas somente com a vista (p.102).

Com o realce da superfície plana a pintura se abre para a abstração, pois a experiência pura de visão bidimensional não se encontra no mundo. Cada vez fica mais claro que, se há figuração, há sobrevida da tridimensionalidade; sem ela estamos libertos para a experiência "pura" da visão, mas, como Greenberg ressaltou, ela é uma ilusão, afinal a bidimensionalidade "não pode jamais ser completa" (p. 102). Estamos, então, ainda no terreno da ilusão renascentista. O Modernismo não é uma ruptura com o passado (p.104) e o paralelo bizantino é, de fato, uma relação paralela – não um encontro.

A nossa questão é que, adotando essa perspectiva sobre o modernismo, Greenberg<sup>1</sup> torna-se obrigado a excluir as vanguardas modernas que não preenchem esses requisitos. Essas eram as vanguardas que interessavam a Benjamin, em

---

1 Cf. GREENBERG, 2013a, p. 29, para um dos vários exemplos da distância que o crítico deliberadamente tomou em relação a esse tipo de arte. Aqui ele deixa claro que há dois tipos de vanguarda, uma que queria "experimental" e outra que queria "manter a cultura em movimento em meio à violência e confusão ideológicas", sendo estes últimos os modernistas que o interessavam. Também é possível achar mais exemplos em 2013b, p.259 e p.374.

especial o Dadaísmo e o Surrealismo. Os dadaístas “aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações” e era impossível “consagrar algum tempo ao recolhimento ou à avaliação” de uma obra dadaísta (BENJAMIN, 1994, p.191).

*Ao recolhimento, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento antissocial, opõe-se a distração, como uma variedade do comportamento social (...) E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica (Idem).*

Por que o tátil possui essa importância histórica, atrelada à distração como comportamento social e não antissocial? O recolhimento ilusório, levado ao extremo da abstração na arte moderna *da qual* Greenberg fala (são, portanto, dois tipos diferentes e antagônicos de arte moderna), seria antissocial, segundo Benjamin, pois isolaria os espectadores da obra uns dos outros. De fato, para Benjamin “a pintura não pode ser objeto de uma recepção coletiva” (1994, p. 188) e é por isso que o dadaísmo tem a clara intenção de acabar com a pintura, em especial com aquilo que ela possui de mais próprio, – a sua aura –, ancorada na bidimensionalidade e na exclusividade ótica.

“Desde Courbet, acredita-se que a pintura é endereçada à retina; este foi o erro de todo mundo” (CABANNE, 2012, p.50), declara Duchamp. As pinturas dadaístas, como conta Benjamin, usam detritos, colagens, obscenidades, furam a tela, abandonam o quadro e, no seu caso-chave, trocam o quadro pelo mictório. Os *ready-mades* poderiam ser chamados de táteis, como são táteis os anjos de Rafael? Por certo, o tátil de Benjamin acontece fora da tela: o mictório não é ilusão escultural, ilusão tátil: ele é literalmente tátil, como são todas as coisas, todos os objetos comuns que nos rodeiam. Por certo eles nos cercam em muito maior quantidade e presença no século XX, em comparação aos séculos anteriores, tendo em vista o salto na produção industrial de bens de consumo.

#### 4. Afetação Total

Com efeito, os objetos são onipresentes em nossa vida – de uma maneira que nos torna absolutamente distintos de um ser humano nos séculos da arte bizantina. São poucos os instrumentos que nosso antepassado conhece. Não há reprodução de imagens e, ao contrário de nós, que vivemos cercados de outdoors, as únicas imagens fabricadas que ele podia assistir encontravam-se, possivelmente, restritas à igreja. Não é estranho que ele atribua realidade e sacralidade a elas. A pergunta que nos resta colocar aqui é: é possível estabelecer um outro paralelo bizantino, não mediado pela retina? Haveria também entre os “lixos” da anti-arte Dada um paralelo bizantino?

Impressionistas e modernistas levaram a arte ao reconhecimento de sua superfície plana, o objeto-tela. Aqui há um solo comum entre os abstracionistas que interessavam a Greenberg e a anti-arte que interessava a Benjamin. Isso gera proximi-

dades. Picasso e o cubismo tem ligações com o dadaísmo e surrealismo (e Greenberg condena essas ligações<sup>2</sup>). Duchamp, por sua vez, começa como pintor e ganha notoriedade com obras de arte amplamente influenciadas pelo cubismo; seu primeiro *ready-made* – a *Roda de Bicicleta* – data de 1913, um ano depois de *Nu Descendo a Escada nº2*, obra semi-figurativa com aspectos cubistas<sup>3</sup>. Há claras ligações entre esses dois polos diferentes do modernismo.

Porém, é na interpretação do que seria a tela do quadro, no sentido desvelado pelo impressionismo, que o caminho se bifurca. A anti-arte não encontra na tela a pureza ótica, a bidimensionalidade, o recolhimento contemplativo – agora a caminho da pura abstração –, a separação mais radical, nunca antes tentada, entre arte e mundo. O interesse é exatamente o contrário: interpretar a tela literalmente, não como suporte do bidimensional, não como suporte da representação, mas como suporte de nada, um objeto comum, a própria tela branca<sup>4</sup>, utensílio com uma função prática, mercadoria à venda em lojas de pintura e artesanato.

Nos relacionamos, por meio da distração, com objetos desse tipo; mesmo quando utilizamos ou pensamos e falamos sobre eles, não se efetivam como um “furo” no cotidiano, mas como parcelas de uma trama de eventos, coisas, pessoas, lugares que compõe o mundo. Quando não estamos recolhidos, mas simplesmente vivendo nosso cotidiano, estamos também percebendo o mundo. Somos como o famoso passante, o *flanêur* que Benjamin fala, a partir de Baudelaire, um possível modelo de novo sujeito receptor de obras de arte – mas também, de mais do que elas. Contemplando um quadro alegórico de Rubens – da forma ao conteúdo – podemos refletir sobre muitos dos seus aspectos; ele é complexo e provocador. O mictório não possui essa complexidade, nem com todo o esforço retórico de uma interpretação forçada – e que contraria o desinteresse estético/teórico que faz parte d’*A Fonte*, segundo seu próprio autor. No entanto, colocá-lo em um museu é uma “jogada”, uma estratégia para provar um ponto. O ponto é esse: não se trata de olhar Rubens ou *A Fonte* através do recolhimento, mas, através da distração, não olhar para eles, mas antes passar ao seu lado, habitar o mesmo espaço. *A Fonte* é, afinal, sobre os objetos que estão fora do museu, não sobre aquele objeto específico, assinado, aurático, “retiniano”, como diz Duchamp.

Andando pelas ruas, como o passante, vivendo em um mundo, já nos encontramos em uma “afetação total”. Tudo está acontecendo ao mesmo tempo, nos afetando do modo como esperaríamos ser afetados por obras de arte ou por qualquer grande acontecimento. A questão é que os pequenos acontecimentos sempre nos mudam, de qualquer maneira. O que esperaríamos encontrar no recolhimento, já temos na distração, negligenciada pela teoria – e por isso Benjamin busca analisá-la.

2 Cf. GREENBERG, 2013a, p.84 para a vinculação de Picasso a aspectos do dadaísmo e surrealismo; p.86-7 e também 88-9, para a crítica de Greenberg ao caráter ilusionista e tridimensional de algumas obras de Picasso, além de uma crítica ao “mero objeto” (p.89) que salienta sua divergência com o dadaísmo.

3 Cf. CABANNE, 2012, p. 50, parte da entrevista a Cabanne onde Duchamp diz que queria incorporar o olho do espectador ao quadro e produzir nele uma “imagem estática do movimento”, o que, nos parece, claramente expõe a influência do solo comum impressionista em sua obra, em época bem próxima a criação dos *ready-mades*.

4 Há de fato um pintor que chegou na tela branca, Malevitch, pintor russo criador do suprematismo, seguindo um caminho lógico que o leva do Quadrado Negro (1915) ao Quadrado Branco (1917 – mesma data d’*A Fonte* de Duchamp). Segundo Zizek (2009, p. 163), “não há Duchamp sem Malevitch”. O suprematismo se via como o último estágio da arte. Depois do Quadrado Branco, que representa “o fim da pintura como tal”, Malevitch deixa de pintar e se dedica à teoria e ao magistério (MALEVITCH, 2007, p. 25 - segunda nota de rodapé, de autoria da tradutora). Cf. também 2014, p. 95-6, onde o artista fala sobre a tela branca e p.99 onde justifica seu abandono do pincel pela pena (pintura pela escrita teórica).

Seu interesse era construir, como aponta Terry Eagleton, “uma estética revolucionária a partir de dentro da própria mercadoria” (EAGLETON, 1993, p.237), sendo a mercadoria composição essencial do mundo das coisas que cercam o passante (que somos nós, inseridos no tempo de nosso dia, em sua praticidade, inconscientes). Na época de Benjamin e do Modernismo, segundo Eagleton, a filosofia, ao contrário do passado, se torna “consciente do indivíduo como constituído até suas raízes por forças e processos completamente opacos à consciência cotidiana”, ou seja, o “sujeito autodeterminado do pensamento liberal clássico” é substituído pelo “sujeito moderno”, que não é mais “a fonte fortemente individualizada de suas próprias ações”, mas sim uma “função obediente de uma estrutura ordenadora mais profunda, a qual agora parece fazer por ele o seu pensar e agir” (Idem, p.230). Segundo o ensaio de Benjamin sobre surrealismo<sup>5</sup>, estar em sintonia com essa mudança, em arte, significaria alterar radicalmente o centro da produção, recepção, finalidade e teoria artísticas:

A estética do pintor, do poeta *en état de surprise*, da arte como a reação do indivíduo ‘surpreendido’, são noções excessivamente próximas de certos fatos preconceitos românticos. (...) De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano (BENJAMIN, 1994, p.32-3).

Podemos dizer, em uma interpretação, que os quadros impressionistas (Manet, Renoir, Seurat), pós-impressionistas (últimos Cézanne e Monet; Gauguin, Rousseau, Van Gogh) e modernistas (Picasso, Gris, Matisse) podem romper com a pintura predecessora segundo somente o conteúdo da ilusão do quadro, ou seja, ao invés da catarse harmoniosa, uma ansiedade própria de sua época histórica, uma incompletude enigmática; Leo Steinberg, citando uma declaração de Picasso, diz que “a função da arte moderna é transmitir essa ansiedade ao espectador”, fazendo da obra “um problema existencial genuíno” (STEINBERG, 2008, p. 35).

Contudo, se a obra transmite uma ansiedade epocal, se a questão afinal é de “transmissão”, não faria mais sentido ir à época, ao mundo, de uma vez? Se a arte transmite algo do mundo, qual o valor de sua mediação, entre nós e a experiência direta do mundo? Impressionistas, pós-impressionistas e modernistas sabiam disso e por isso a planaridade dos seus quadros joga as figuras e cores contidas nele para fora, em direção ao espectador, para o seu mundo. Isso não fica no nível do mero palavreado metafórico: é de fato, literalmente, uma intrusão das imagens no mundo. Vamos nos concentrar nisso agora.

Assim como as pinturas bizantinas, os novos quadros, abdicando da perspectiva, puxam para frente, simultaneamente, todos os seus elementos. É uma pintura de certo modo “democrática”: esses elementos são vistos pelo olho ao mesmo tempo, não se destacam de maneira vertiginosa uns dos outros, mas estão igualados no mesmo plano. “O plano da pintura como um todo imita a experiência visual como um todo; ou, antes, o plano da pintura como objeto total representa o espaço como

5 O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia.

objeto total” (GREENBERG, 2013a, p.201) Os quadros abstratos tem uma unidade de elementos muito maior nesse sentido, como os de Pollock. Porém, mesmo pinturas abstratas que possuem “protagonistas”, como o *Quadrado Negro* ou os quadros mais famosos de Rothko, possuem esta condição de “objeto total”, que Greenberg (Idem) esclarece aqui:

Os antigos mestres perseguiram os efeitos esculturais (...) porque a visão pós-medieval do mundo ratificava a noção comum de espaço como algo livre e aberto, e de objetos como ilhas nesse espaço livre e aberto. O que se insinuou na arte moderna é a noção oposta de espaço como um continuum que os objetos infletem, mas não interrompem, e de objetos como constituídos por sua vez pela inflexão do espaço. (...) espaço que une ao invés de separar também significa espaço como objeto total...(Idem)

Como o espaço da pintura clássica é “furado” pelos seus elementos, a organização deles fica a cargo do artista, que cria estruturas piramidais, quadraturas, tripartições para não apenas posicionar no centro do quadro – e do olhar do espectador – as divindades ou potestades, mas também para funcionalizar os elementos menores como um realce dos elementos maiores, em uma unidade de harmonia, composta, no entanto, por uma cadeia de diferenças. A nova pintura, de Manet a Pollock, aos poucos se torna uma única impressão explosiva.

As pinturas bizantinas já ensaiavam as hierarquias geométricas do renascimento; nesse sentido elas se apresentam como bastante distintas em relação à modernidade. No entanto, devemos buscar nelas algo importante, nos precavendo de converter essa impressão explosiva no fetiche do enigmático que Benjamin aponta. Assim como a planaridade impressionista ressalta o seu suporte - a tela - a dos bizantinos ressalta o seu - a parede. Ela é um chamado à contemplação do todo da igreja. Nós podemos dizer que de igual maneira a pintura moderna nos chama para o todo do museu, pois ela nos chama para a própria tela enquanto objeto tridimensional (e não janela para outro mundo) e, com isso, para o mundo ao seu redor. Do mesmo modo que a arte bizantina chama o espectador para a igreja, a arte moderna chama o espectador para o museu. É o “mundo da arte”, um horizonte simbólico, uma estrutura de significância que emerge contrastando com o mundo das coisas comuns (o mundo do passante).

Um importante apontamento de Gombrich parece “resolver” a questão ao situá-la sobre novos trilhos. Segundo Gombrich (2013, p.426), uma certa geração de artistas depois de Cézanne tentou “solucionar” um conflito<sup>6</sup> de sua pintura entre profundidade e cor (para ter uma é necessário abdicar da outra, mas Cézanne quis equilibrar as duas). Eles escolheram causar uma impressão mais forte, sobretudo com a cor, sacrificando a modelagem em nome de uma simplificação do quadro, influenciados pela arte japonesa. Com a abertura forçada da rota comercial do Japão com o ocidente, chegou à Europa, a baixo custo, uma série de mercadorias japonesas, cujos embrulhos e estampas continham gravuras que encantaram os primeiros

---

<sup>6</sup> Este conflito é na verdade uma expressão da “contradição essencial da pintura, que reside no fato de que ela representa a profundidade em uma superfície” (GOMBRICH, 2013, p. 446).

impressionistas (Idem, p.404). Nos pós-impressionistas e modernistas essa arte ainda era o indicativo de um caminho pictórico não percorrido pelo passado europeu<sup>7</sup>. A grande questão aqui, para nós, é que a “limpidez estilizada” dos artistas modernistas, vinda diretamente de um desenvolvimento do impressionismo, somado ao contado com as figuras japonesas, traz a pintura para um outro ambiente: “Não é por acaso que essa pintura nos lembra cartazes de propaganda, pois o estilo aprendido pelos europeus com os japoneses revelou-se particularmente adequado para uso da publicidade” (GOMBRICH, 2013, p. 426)

Não é no museu, mas fora dele, na rua – por onde anda o passante – que o desenvolvimento da afetação total dos elementos igualados pelo plano do quadro pode levar a cabo, de modo pleno, a sua invocação natural do ambiente ao redor, além da consequente unificação do quadro com esse entorno, concluindo o seu chamado “efeito decorativo”.

Essa ligação entre arte e propaganda é o modo da própria pintura chegar, por si mesma, no mesmo resultado que a anti-arte: o objeto comum. As vanguardas da pintura na arte moderna compreenderam isso: temos por exemplo Mondrian<sup>8</sup> e a *De Stijl* (fundada em 1917), desenvolvendo de modo “literal” o efeito decorativo; os artistas soviéticos, em especial os construtivistas, na propaganda da revolução e depois na URSS, em um estilo que até hoje é influente na publicidade; ilustradores citados por Gombrich, como Beardsley e Morris, além do famoso criador de cartazes Toulouse-Lautrec, no período da chamada *Art Nouveau*, cujas “pinturas e gravuras deveriam oferecer ao olhar um padrão agradável bem antes de o espectador discernir o que estava representado” (Idem, p.427); variados artistas que fizeram eventuais obras panfletárias, como Picasso para o lado esquerdo da Guerra Civil espanhola; variadas manifestações dentro do dadaísmo, surrealismo e proximidades. Na continuidade da história da arte os exemplos vão aumentando, com o ponto alto na *Pop Art* da década de 60<sup>9</sup>.

## 5. Considerações finais

A separação entre arte e mundo, sendo este mundo um mundo como o nosso, permeado de imagens nas mais diversas formas – audiovisual, moda, design, cartaz, outdoor –, além das diversas fontes novas e ainda não-catalogáveis de produção de imagens abertas pela internet e seus dispositivos, cada vez mais resume a primeira a um jogo isolado ou a uma antessala do segundo. Nos parece que o mínimo que a teoria da arte pode fazer é relacionar os dois – se já não é o caso de abertamente se lançar na busca pelo entendimento do segundo. Isso implicaria uma séria reformu-

7 É interessante que dois importantes artistas socialistas, Bertold Brecht e Serguei Eisenstein, tiveram contato com o teatro asiático, respectivamente o chinês e o japonês (o kabuki), e dele colheram percepções parecidas, envolvendo essa ideia de afetação total. Eisenstein relata sua experiência falando de um “monismo de conjunto” (2002, p.28) e compara a influência das gravuras japonesas no impressionismo com a que poderia ser dada pelo kabuki ao cinema sonoro (p.31).

8 Cf. por ex. MONDRIAN, 2014, p.117: “No futuro, a ideia neoplástica se deslocará cada vez mais da obra de arte para sua realização na realidade palpável, onde será mais intensa (...). Que futuro feliz teremos quando não necessitarmos mais dos artifícios ‘quadro’ ou ‘escultura’, quando vivermos a arte realizada!”

9 A partir daí as relações com a propaganda vão se intensificando de forma vertiginosa, cada vez mais implicando a submissão do artista aos interesses privados. Para o tema, uma boa consulta é o livro *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*, de Chin-Tao Wu.

lação da interpretação dessas “obras”. Por exemplo, sobre as imagens do mundo é muito difícil atribuir a autoria como a conhecemos e menos ainda dizer que elas são produzidas desinteressadamente. Aqui, o estudo da arte e da política se associam de maneira incontornável.

Em seu texto sobre o surrealismo, Benjamin diz que os artistas fracassaram na tarefa de “estabelecer um contato com as massas proletárias” porque esta tarefa “não pôde mais ser realizada contemplativamente” (BENJAMIN, 1994, p.34). Não se trata de converter o artista burguês em artista proletário através da mera modificação do conteúdo de sua arte, mas sim “fazê-lo funcionar, mesmo ao preço de sua eficácia artística, em lugares importantes desse espaço de imagens. Não seria a interrupção de sua ‘carreira artística’ uma parte essencial dessa função?” (Idem).

Duas citações nos apontam o encaminhamento benjaminiano para a nova teoria e produção/recepção da arte na época da indústria cultural que ainda hoje nos ajudam a pensar nosso tempo e como transformá-lo.

Hobsbawn, retornando ao começo deste artigo:

O fluxo da cultura industrial produz não (ou produz apenas por acaso) a ‘obra’ que requer atenção individual e concentrada, mas o contínuo mundo artificial do jornal, da tira de quadrinhos, ou a sucessão infindável de episódios de westerns ou de policiais. Produz não a ocasião específica do balé formal, mas o constante fluxo do salão de baile, não a paixão, mas a disposição de ânimo, não o bom prédio, mas a cidade, nem sequer a experiência exclusiva e específica, mas a multiplicidade simultânea: a justaposição de títulos heterogêneos, a jukebox no café, o drama intercalado de anúncios de xampu. Isso não é inteiramente novo – Walter Benjamin observou certa vez que esta é a maneira tradicional de desfrutar da arquitetura, ou seja, como ambiente geral de vida e não como soma de prédios individuais – mas hoje é preponderante. A crítica estética tradicional nesse caso é irrelevante, porque os produtos da industrialização cultural contornam as técnicas da arte e prosseguem diretamente para uma intensificada estilização da vida. (...) Paradoxalmente esse fenômeno ultramoderno nos leva de volta para as mais arcaicas funções das artes... (HOBSBAWN, 2013, p. 305-6).

E Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*:

A ideia decisiva de Benjamin é a de que os modos de percepção se transformam graças às transformações das técnicas de reprodução, mas que, com isso, também ‘ter-se-ia transformado o caráter geral da arte’. Em lugar da recepção contemplativa característica do indivíduo burguês, deve surgir uma recepção característica das massas, ao mesmo tempo distraída e racionalmente verificadora. Em lugar de basear-se no ritual, ela se funda, daí por diante, na política (BÜRGER, 2012, p.62).

## Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

\_\_\_\_\_. *Estética Doméstica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

\_\_\_\_\_. *A Pintura Modernista*. In: BATTCKOCK, Gregory (org.) *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HOBBSAWN, E. *Tempos Fraturados*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

MALEVITCH, K. *Dos novos sistemas na arte*. São Paulo: Hedra, 2007.

\_\_\_\_\_. *O suprematismo - 34 desenhos*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura - Vol.14: Vanguardas e Rupturas*. São Paulo: Editora 34, 2014.

MONDRIAN, P. *Arte realista e super-realista*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura - Vol.14: Vanguardas e Rupturas*. São Paulo: Editora 34, 2014.

ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum: ensaios sobre o cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.

Submetido em: 02/11/2018

Aceito em: 16/04/2020