

A colagem foi desenvolvida por Braque e Picasso em torno de 1911, no final da primeira fase do cubismo, dita “analítica”. Ela é justamente considerada como um dos achados mais relevantes da arte moderna e como um elemento central do cubismo. Nessa condição, a colagem é objeto de interpretações variadas. Para o crítico norte-americano Clement Greenberg (1909-1994), a colagem interrompe a sintaxe cubista do período analítico, estruturada à base de planos paralelos à superfície. Ao implicar materiais e elementos não estritamente pictóricos como papel-jornal, areia, linhas etc., a colagem romperia com o primado da interação simbiótica entre o ótico e o mental, que vinha se afirmando desde o início do modernismo como essencial na pintura.

Para Giulio Carlo Argan (1909-92), por outro lado, a colagem assinala, no cubismo, uma inflexão materialista, rica em conseqüências. Nesta última perspectiva, pode-se examinar o recurso da colagem à luz da ambição de Cézanne e dos cubistas, de atualização do poder mimético das artes visuais. E, a partir daí, como um dos casos paradigmáticos em que a arte moderna rompe com a estética da contemplação, de extração kantiana, para optar, ao invés do “ótico”, pelo viés do “tátil”, na acepção de Walter Benjamin.

Se admitirmos a noção de montagem como articulação entre elementos descontínuos, qual a relação entre peças de uma engrenagem, poderemos considerar que algo de uma montagem já se apresenta em “Le Déjeuner sur l’Herbe” (1863), de Manet (1832-83).

O seu tema, dois burgueses e duas figuras femininas num bosque, soma empréstimos de duas obras da tradição: “O Julgamento de Páris”, de Rafael (1483-1520),¹ e o “Concerto Campestre”, de Giorgione (1476/8-1510).² Mas seu tratamento, em contraste com a harmonia do classicismo de Rafael e do tonalismo de Giorgione, comporta várias dissonâncias, a saber: ausência de transição entre luz e sombra, estabelecimento de zonas cromáticas opostas etc., sem falar no teor absurdo da cena: dois burgueses engravatados conversando, sentados na relva, ao lado de uma mulher no esplendor da nudez, como se nada houvesse. Ao fundo, outra figura de mulher, destacada das três figuras à frente, reforça a incongruência.

Em síntese, quebra-se assim a unidade pictórica, porque as partes são elaboradas como se situadas em telas distintas.

Analogamente, na “Olympia” (1863) (uma reinterpretção da “Vênus de Urbino”, de 1538, de Ticiano, nos *Uffizzi*), há um conjunto cujo eixo dominante é bem escuro (dado pelo fundo grená e verde, a criada negra e o gato). E há outro conjunto (dado pelo corpo nu, os lençóis e o vestido da criada) cujo eixo dominante são as cores claras (tons brancos, cremes e rosas), de tonalidades desconexas, apresentando a relação inédita e dissonante de um tom claro com outro tom claro. Além disto, o olhar e a pintura de Manet, como ingredientes de um banho

1. Esta obra de Rafael é conhecida apenas por uma cópia em gravura de Raimondi (c.1480-1534).

2. A autoria desta tela é controversa. Há quem a atribua ao jovem Ticiano (1485-1576).

químico, trazem à luz a opacidade do branco e a luminosidade do preto. No todo, resulta da atomização das partes e do anti-tonalismo o fracionamento da unidade da luz, quebrando a harmonia tonal da obra de Ticiano.

Desse modo, não apenas na reinterpretação de modelos da história da arte, mas no âmago de suas próprias obras, a busca de Manet leva ao conflito sem meios-termos. O papel fundamental das relações antitéticas na arte de Manet é denominado por Francastel (1900-70) de “princípio da oposição violenta”.³

3. Cf. FRANCASTEL,
P. *Histoire de
la Peinture Française*.
Paris: Médiations/
Gonthier, 1971, vol. II,
p. 109.

Admitindo-se o “princípio da oposição violenta”, ou a descontinuidade como princípio estrutural deste quadro, e, logo, a opção de pensá-lo como uma montagem, explica-se, como mera lógica do procedimento, o aparente *nonsense* temático. Admitido o teor descontínuo da montagem, concebe-se o quadro ao modo de uma colagem *avant la lettre* e explica-se a falta de organicidade das partes, que tanto escândalo levantou, na época, em torno da pintura de Manet.

A constatação da indiferença recíproca entre as personagens pode, inclusive, ser estendida, mediante um exame mais acurado, aos olhares e atitudes dos quatro, observando-se então a ausência generalizada de inter-relações. Em suma, no âmbito das operações pictóricas de Manet, o isolamento de cada termo é afirmado. Para o gosto formado no classicismo, é o que se pode chamar de anti-arte.

Analogamente, observa-se a cisão da relação, pictoricamente nuclear, entre figura e fundo em várias outras telas de Manet, como; por exemplo "Le Fifre" ("O Tocador de Pífaro", 1866), na qual a figura do menino destaca-se do fundo.

Enfim, a obra de Manet atenta de vários modos contra o dogma da unidade pictórica, isto é, contra a alma da coisa criada. E, entre todos os atentados que comete, vale insistir, pelo alcance histórico, naquele contra a unidade da luz, unidade esta que era um legado do “luminismo” de Caravaggio (1571-1610) e Rembrandt (1606-69).

O luminismo, desenvolvido no arco que vai de Caravaggio até a pintura do sublime, no século XIX, ligava-se à idéia de alma como substância ou natureza pensante.

Deste modo, com Manet, ou com o princípio de oposição violenta, abre-se a era da pintura materialista, da qual a colagem será um momento significativo e até, segundo parece a Argan, emblematicamente revolucionário.

Entrementes, a pintura clara (fundada na relação sem profundidade do claro com o claro - um dos desdobramentos da "Olympia" logo adotado por Monet (1840-1926) em "Femmes au Jardin", 1867) promove um processo analítico em torno dos valores pictóricos e, entre outras coisas que os modernos desenvolverão, acabará levando à negação da cor local (a cor verossímil ou em si do objeto, independente das relações de luz e sombra), como ainda levará, depois, ao aumento de potência da cor.

Ainda em Manet, "Le Balcon" ("O Balcão", 1868-9) estrutura-se segundo o mesmo princípio de oposição violenta e tem também outra novidade análoga:

uma modificação abrupta no ângulo do enquadramento. Com este choque, o ponto de vista do espectador perde sua orientação fundamental, dada pela relação frontal com o ponto de fuga (o ponto cêntrico, como queria Leon Battista Alberti (1404-72), deveria ser estabelecido mantendo-se uma distância, com relação ao limite inferior do quadro, equivalente à representação da altura de um homem),⁴ posição tradicional que lhe descortinava, ao fundo, a linha do horizonte e o céu - portanto, permitindo situar as figuras em face da infinitude e da transcendência.

Para ficarmos nos limites dos atentados de Manet, compare-se, por exemplo, “O Balcão”, focalizando um grupo ou uma família burguesa, com o clássico “A Sagrada Família”, de Rafael. O que ocorre com o espectador de Manet? Enquanto o de Rafael é embebido de transcendência, o de Manet tem ironicamente o seu ponto de vista alçado e fica como que sem apoio, enquanto o quadro, por sua vez, tem o seu “teto” rebaixado aos limites da finitude e da imanência; o fundo zera o horizonte e refrata toda busca da profundidade.

Walter Benjamin apontou como tendência histórica irrefreável, ligada ao peso crescente dos fatores quantitativos na vida social, isto é, ao processo de materialização das formas sociais, a exigência de ter as coisas próximas de si, ao alcance da mão, e de ver “em *close*”. Manet apresenta as coisas tão próximas que enlaça as varreduras do olhar e a do pincel.

Materialista nos modos, carnal na intenção, a pintura de Manet apresentou a carne na sua verdade específica. Quanto à morte, que se veja “O Toureiro Morto”, lívido e pesado, jazendo em diagonal (uma das raras diagonais que se avistam nos quadros de Manet, como a indicar que a opacidade da morte é a única profundidade que reconhece). E que se consulte também o “Cristo com os Anjos”, com o corpo já azulado e pesado, sustentado por onde se sustenta o cadáver, pelas axilas. Quanto ao registro da vida, o próprio da carne, todos sabem, é querer tocar e ser tocada, ou seja, ser tátil. Nesse sentido, Manet é incomparável nos retratos da carnalidade feminina; vide, em especial, a extraordinária acuidade de sua arte na representação de focos de alta intensidade tátil como lábios, seios e mamilos femininos (“Loira com Seios Nus”, c. 1878). Refunda-se assim a visão em termos de tatilidade e proximidade, negando o paradigma renascentista geométrico e da representação do infinito.

Já se pode portanto vislumbrar, nestes aspectos da arte de Manet que escandalizaram o público da época pela crueza, a matriz das qualidades que serão características da colagem - em cuja gênese o artista, antes de “ver a imagem”, tem ao alcance da mão um pedaço de matéria; assim como o observador, de modo análogo, antes de ver o todo completo, distingue vivamente a heterogeneidade das partes.

Ao cindir figura e fundo, ao deslocar abruptamente o enfoque - suscitando o efeito que hoje facilmente se obtém com uma câmera na mão -, Manet também desencadeia o processo de mobilidade e materialização do ponto de vista,

4. Cf. ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Trad. A. S. Mendonça, apr. L. Kossovitch, intr. C. Grayson. Campinas: Unicamp, 1992, p. 89.

abrindo a via para Degas (1834-1917) e, também, para a mobilidade e a corporeidade, bem como para o espaço fenomenizado, que serão elementos fundamentais da colagem.

*

Rapidamente, abordo a questão da formação das superfícies de cor, com Van Gogh (1853-90) e Gauguin (1848-1903) e a contribuição importantíssima que deram para o surgimento da colagem.

E, por economia de tempo, passo ao largo da oposição de fundo entre o impressionismo e a colagem – gravitando o impressionismo em torno de efeitos óticos, especializando ao máximo a pintura como atividade ótica, enquanto que a colagem e o seu desdobramento direto, a escultura-construção, constituirão linguagens exemplarmente táteis, na acepção benjaminiana.

Van Gogh e Gauguin exacerbarão a tendência, desenvolvida por Manet, de constituição de campos cromáticos dissonantes, dissociando o uso da cor da gramática do plano, da lógica da profundidade e da unidade.

Van Gogh introduz uma nova concepção da cor. Depurada e potenciada analiticamente a ponto de absorver as funções legisladoras do desenho, a cor torna-se o novo fundamento da representação espacial. A cor, ganhando com Van Gogh a espessura e o estatuto de matéria, viabiliza um novo modo de representação espacial dos volumes e da distância entre as coisas. As relações de massa e distância se traduzem em correntes de energia, evidenciadas pela cor e pelos vestígios materiais das pinceladas - estas, não mais signos mas índices, sinais de um evento material sobre uma superfície, tal uma pegada.

A substituição da linha pela cor como novo padrão de medida do espaço não deve ser subestimada: a obra madura de Cézanne (1839-1906) nasce dessa espécie de “Comuna das cores” esboçada na estadia de Van Gogh na Provença, destronando a majestade do desenho como a principal das faculdades plásticas. A cor vale, no caso, como o “fio de Ariadne”. Conduz Van Gogh e Cézanne ao triunfo contra o labirinto das aparências. Permite-lhes, tal como outros meios analíticos permitiram a Marx (1818-83) e a Freud (1856-1939), ir além do naturalismo ou do bem e do mal das impressões e assentar os fundamentos de uma nova legalidade.

Se cabe ainda falar em espaço quanto aos fluxos de energia evidenciados por Van Gogh, trata-se de um espaço fenomenizado, não forma mental apriorística, mas de teor afetivo-corporal, resultante da determinação recíproca entre sujeito e objeto.

Gauguin partirá daí, e de uma releitura dos vitrais pelo pintor e escritor Émile Bernard (1868-1941), para reconceber a ordem pictórica em termos de campos de cor independentes e descontínuos, ditos “cloisonnés”. Hoje, podemos vê-los como uma proto-colagem ou como uma montagem. Dessa montagem

nascerá uma nova espécie de luz, objetivada no quadro. Será o eixo da obra de Matisse. O desenho também renascerá, agora não como reflexo do entendimento e sim da tutilidade, mas essa é outra história.

A questão da representação da luz ou da produção do valor, que se confunde com a história da pintura ocidental, é superada portanto, nesse novo patamar histórico, pela de sua fabricação segundo relações exclusivamente cromáticas – ou seja, estabelecidas somente a partir da “força de trabalho” das cores e da sua montagem, vale dizer, em decorrência só do que se produz na tela.

Com Matisse, não haverá mais lugar para referência a qualquer unidade prévia, seja a da luz metafísica exigindo o tonalismo, seja a da fluência orgânica do tempo do fazer artesanal. O quadro de Matisse é evidentemente feito de superfícies apartadas. Só que essas partes interagem, provocam-se, constituindo uma montagem ou uma nova síntese entre partes distintas e que permanecem enquanto tal (daí talvez a felicidade erótica ou a utopia materialista que as obras de Matisse prometem).

*

Observemos agora como se coloca o cubismo analítico no caminho do surgimento da colagem. Do cubismo analítico surgirá antiteticamente, às vésperas da I Guerra Mundial, a colagem. Os principais atores e inventores de um e outra são sempre Braque (1882-1963) e Picasso (1881-1973).

Francastel vê o cubismo como “decomposição e deslocamento das partes da visão clássica”,⁵ isto é, como dissociação, ao longo do eixo do infinito, da estrutura monocular.

Assim os cubistas, nos passos de Cézanne, atribuem, diz Francastel,

“Importância primordial (...) ao problema da decomposição dos planos. Esta inserção dos planos constitui, ademais, a grande invenção espacial desse tempo; ela rompe definitivamente com a concepção do espaço cenográfico cúbico para substituí-la pela concepção de um espaço aberto, no qual os planos constituem, eles próprios, objetos suscetíveis de se recobrirem parcialmente sem se anularem. O que se perde é a crença na virtude do feixe visual único que exclui do real tudo o que se situa fora de um ângulo momentâneo da visão. Surge a idéia de que a arte é capaz de evocar por simples fragmentos objetos figurativos parcialmente dissimulados. Nada disso vai contra a realidade do mundo sensível. Há reinterpretação, não anulação do mundo das aparências.”⁶

Para se compreender essa ênfase na vinculação do cubismo com o sensível - para alguns, vinculação não evidente no cubismo analítico -, é preciso retornar à questão de Cézanne (1839-1906), cujos passos os cubistas retomam.

Com a redução positivista da forma e da visualidade em geral ao binômio luz/ar feita pelo impressionismo, o plano perde seu valor metafísico. Recordemos: Alberti pusera o plano como janela ou secção da pirâmide visual cujo termo virtual era o infinito. Tal como a consciência finita quanto ao pensamento da infinitude,

5. Cf. FRANCASTEL, P. *Peinture et Société*. Paris: Denoël/Gonthier, 1977, p. 262.

6. Cf. FRANCASTEL, P. op. cit., 1971, p. 170.

o plano era, pois, a contração, o equivalente, em termos finitos, do espaço infinito. Voltando ao impressionismo, quando este dissolve o valor transcendente da forma sob a ação do binômio luz/ar, dissolve-se também o valor metafísico do plano, fundamento pictórico das formas.

O plano sem metafísica - tal como o Esteves da Tabacaria, no poema impressionista de Álvaro de Campos/Fernando Pessoa - é um mero fato bidimensional; seu correlato é a pintura meramente ótica. A crítica dessa posição será feita por Cézanne. Para ele, a natureza é mais do que aquilo que aparece e o sujeito mais do que aquele que vê.

Sem desprezar a premissa imanentista dos impressionistas, de partir da sensação e do fenômeno, mas esquivando-se do impasse a que o naturalismo e o positivismo haviam levado o impressionismo, Cézanne retoma o problema do espaço clássico e do significado da pintura.

Com suas pinceladas - em séries regulares e, ao mesmo tempo, em direções divergentes -, Cézanne afirma uma ética e fragmenta a unidade da cena em inúmeros blocos sem direção comum. Pinta como se martelasse. Faz cair a Bastilha do estilo dos papas e dos reis absolutistas e uma miríade de planos atomizados, uma explosão, toma o lugar da cena frontal renascentista. Resulta a evidência de um espaço vivo, a emergência de um espaço-problema e em relação dialética com o observador.

O cubismo analítico segue os passos de Cézanne, vendo cada pincelada como um ponto de vista [como uma percepção, diz Meyer Schapiro (1904-1996)] ou um plano. Ao discriminar os planos, aparta-os da tarefa clássica de simbolização do infinito. Logo, Cézanne e o cubismo corresponderiam, tal como o kantismo, a uma problematização ou crítica; enfim, a uma delimitação da razão clássica.

Kant (1724-1804), pela crítica, interditou o acesso à coisa-em-si, ao absoluto. Em termos visuais, o que fazem os cubistas? Continuam a manter a representação do espaço em planos transparentes, em hipóstases visuais da consciência, conforme os clássicos. Entretanto, se o instrumento e o impulso de pensar, a vontade de significar, ainda atuam, o acesso ao infinito, ao absoluto, está suspenso por obra da crítica. De algum modo, então, a transparência dos planos, sua destinação ao absoluto, está vetada. O que se tem?

Planos diversamente perspectivados, segundo diferentes pontos de vista, correlatos à mobilidade do sujeito empírico ou à raiz fenomênica da consciência; planos, além de dissonantes, turvos, meios de refração, hipóstases de um intelecto opaco, finito, fenomênico.

Assim, o cubismo concebe um novo sistema figurativo eminentemente crítico. Analisa e reflete sobre o processo e os meios da arte (linha, forma, cor etc.). Trata-se de uma reflexão sobre o modo de produção, que é ela própria uma produção.⁷

7. Ver ARGAN, G. C. "Il Cubismo", in IDEM, *Da Hogarth a Picasso*. Milano: Feltrinelli, 1983, p. 436.

Isso posto, a que responde a introdução no espaço pictórico de objetos não-pictóricos, como aqueles a que recorre a colagem? Respondo nos termos da interpretação que venho expondo e que, grosso modo, desdobra as posições de Argan (1909-92) e Francastel. A introdução de elementos extra-pictóricos corresponde a um esforço ulterior de objetivação ou de superação dos limites do solipsismo e do teor fundamentalmente abstrato da razão crítica burguesa. Os novos objetos incorporados pela colagem trazem para a tela cubista a opacidade e a resistência das coisas do mundo.

Mas com isso estou atalhando o debate, o confronto entre as posições do crítico Clement Greenberg (1909-1994) e de Argan acerca da colagem.

Greenberg, ao explicar a lógica da colagem,⁸ apesar de mencionar substâncias não-pictóricas - areia, tiras de papel, superfícies marmorizadas etc. - destaca o primado de uma sintaxe, de marca cubista, que conjuga planos paralelos à superfície. A sua exposição de uma estrutura dinâmica oscilatória regendo a relação destes planos entre si é bastante detalhada e complexa. Seria demorado, impossível, reconstituí-la aqui; penso ter sido extraída por Greenberg das obras futuristas e, de qualquer modo, *se non è vera, è ben trovata*.

Entretanto, para se estabelecer a oposição com Argan, o que importa em relação à posição de Greenberg é que a materialidade das partículas não-pictóricas fixadas na tela é subsumida na dinâmica dos planos. Desencadeia-se aí uma relação visual de profundidade a partir das formas complexas de reciprocidade que se estabelecem entre os planos. Talvez essa estrutura seja importante para a compreensão de uma pintura como a de Morandi (1890-1964), de um tonalismo complexo. Mas o fato que resta é que, nesta versão de Greenberg, a colagem não difere crucialmente do cubismo, não configura uma crítica ou reflexão sobre os limites deste movimento, e a materialidade dos elementos da colagem pouco importa frente ao sistema complexo de planos.

O outro ponto decisivo para o contraste das duas posições vem de antes. Vem da interpretação do cubismo, movimento que Greenberg, aliás, enaltece como fato capital na história da arte. Greenberg desconsidera, no cubismo, e faz o mesmo na colagem, o exercício da sensação ou da intuição, a relação da percepção com o fenômeno.

O que está em jogo aí? De acordo com o princípio ou compromisso semântico e representacional do cubismo, insistentemente recordado pelos títulos dos trabalhos e sublinhado por Francastel e Argan, a colagem combina referências óticas e elementos táteis. Na produção, recorre a fragmentos de materiais diversos ao alcance da mão.

Entretanto, o que é crucial para a compreensão da colagem é que esta, à diferença do cubismo analítico e do futurismo, não dissolve, nem na ordem das intuições, nem na do aporte dos elementos à tela, a heterogeneidade múltipla destes elementos...

8. Dentre os três textos em que Greenberg trata centralmente da questão da colagem - "Review of the Exhibition Collage" (The Nation, 27.11.48); "A Revolução da Colagem" (The Pasted-Paper Revolution, Art News, 1958); e "Colagem" (1959, Arte e Cultura) -, vou me referir principalmente ao de 1958. O primeiro, de 48, defende um certo "materialismo positivista", na linha de um texto emblemático, "L'Art Américain au XXe Siècle", escrito em 46 para *Les Temps Modernes* (set.), no qual reclama um "positivismo estético", promovido por "materialistas vigorosos" como os que via "nos negócios e na política" de seu país. Isto tem a ver com a afirmação de uma natureza específica dos "media", na linha do texto de Lessing, Laocoon, calçado, penso, no modelo das ciências da natureza, ou, pelo menos, na tentativa de dotar a estética nascente de algo como "leis naturais". Como este não é o tema aqui, deixo de lado o texto de 48. O texto de 1958, "A Revolução da Colagem", não difere fundamentalmente daquele de 59, é mais claro e sintético quanto ao aspecto que pretendo salientar e pode ser encontrado no livro organizado por Cecília Cotrim e Glória Ferreira, *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, Zahar, 1997.

9. Cabe recordar, aqui, de Cervantes, uma das *Novelas Exemplares*: *O Licenciado Vidriera*, citada no livro de Rodrigo Naves, *El Greco/ O Mundo Turvo* (Brasiliense, 1985), de onde retirei o seguinte trecho, descrevendo a doença que acomete um jovem, Tomás Rodaja, recém-licenciado em Leis pela Universidade de Salamanca: "Ficou (...) louco da mais estranha loucura que entre as loucuras se tinha visto até então. Imaginou o infeliz que era todo feito de vidro..." Assim, temendo partir-se ao contato com as pessoas, pedia "... que lhe falassem de longe, porque a todos responderia com mais entendimento, por ser homem de vidro e não de carne: e, por ser de uma matéria tênue e delicada, a alma operava através do vidro com mais prontidão e eficácia do que no corpo, feito de matéria pesada e terrestre". (p. 11-2).

10. Cf. "A Revolução da Colagem (The Pasted-Paper Revolution, Art News, 1958)", in COTRIM, Cecília, e FERREIRA, Glória (org.), *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. São Paulo: Zahar, 1997, p. 99.

Essa procedência diferenciada, tal a de uma multidão numa artéria urbana moderna ou, para ficar com uma representação visual, tal o povo subindo as escadas e invadindo o palácio em "Outubro" (1927) de Eisenstein, alude a uma unidade explodida. O processo perceptivo-intelectivo ou o modo de cognição, antes unificado segundo um substrato supra-sensível, é exposto, agora, como um processo de fabricação ou como a exposição de um modo de produção. Temos intuições isoladas como peças e a demonstração de que, para montá-las, é preciso fazer como um engenheiro ou, ainda, como um montador de cinema, que para evocar ou reconstituir na moviola um conjunto de relações tem de ordenar os elementos desconexos produzidos pelos equipamentos cinematográficos e que não necessariamente se fundem num todo.

Já Greenberg, quando concebe a colagem como um sistema de planos que desferem movimentos simultâneos, ruma na contramão do processo analítico que havia decomposto a unidade do objeto em diversas facetas, correspondentes cada uma à singularidade da intuição.

Greenberg faz, assim, com cada intuição isolada o mesmo que fizera com os materiais não-pictóricos quando os apresentara já abstraídos, reduzidos à idéia de plano como unidade mínima. Ou seja, cada intuição surge, para Greenberg, já perpassada e transfigurada pela atividade sintética do entendimento, convertida em representação da consciência. Isto é, toda intuição surge assim como algo transparente, fruto de um corpo inexistente - ou do fantasma de um corpo de vidro.⁹

Deste modo, no ver de Greenberg, cada um dos elementos da colagem emana de um princípio único e se apresenta idealizado ou à luz do entendimento como idéia, emanação ou representação. Vale dizer, desde logo: sem a opacidade própria ao vestígio material de um fenômeno, tal a que comporta uma intuição sensível frente ao objeto mais trivial, conforme demonstram as telas de Van Gogh.

É por isso, enfim, que Greenberg - que, aliás, não tinha olhos para a obra de Van Gogh -, pode concluir seu texto sobre a colagem, situando-a à sombra do cubismo e afirmando que nela todos os termos são "transcendidos e transfigurados numa unidade monumental".¹⁰

Já para Argan, contrariamente a Greenberg, o plano torna-se suporte, realidade física, superfície e, como diz:

"Adquire, como entidade plástica, a força de atrair e integrar fragmentos da realidade externa, por exemplo pedaços de jornal, de papelão, de madeira. A técnica da colagem, que quer demonstrar como a obra de arte vive uma existência própria e não mais reflexa, demonstra também que o espaço não é mais concebido como uma entidade homogênea e unitária, mas como uma dimensão indefinida, que apenas pode ser capturada aos bocados, cuja extensão e cuja figura determinam-se a cada vez a partir daquilo que ocorre ou se faz no espaço: concepção que, enquanto de um lado se coaduna com a noção de espaço da ciência moderna, de outro lado reflete a experiência da visão fragmentária, de acordo com situações singulares, difundida pela fotografia e pelo cinema. Como estrutura nova da operação artística, que substitui gradualmente a disposição cromática da pintura e a

modelação da escultura, a colagem permanece como uma das técnicas fundamentais da arte moderna, mesmo depois do cubismo e independentemente dele”.¹¹

Desdobrando esta reflexão noutro ensaio, afirma Argan:

“As colagens e as construções estão entre as primeiras tentativas direcionadas para uma arte que esteja além da representação, e decorrem (as colagens e construções) de uma reviravolta (*rovesciamento*) da situação perspéctica normal, do paradoxo de uma perspectiva “para fora” em vez de “para dentro”, não mais acolhedora (*invitante*) mas invasiva e agressiva. Assim o objeto nasce da destruição do espaço, é anti-espaço”.¹²

Entenda-se aqui o espaço como figura do espírito, como um *a priori* da representação; ser anti-espaço é portanto ser irredutível à representação, é resistir, como matéria, às determinações da consciência.

Argan concebe assim a colagem como uma técnica de apreensão da realidade, desvinculada de algum substrato supra-sensível ou da pressuposição de espontaneidade e infinitude da razão. Em que medida? Recorde-se o fato de que a colagem opera com o que encontra, incorpora o que está ao alcance da mão, e nisso, aliás, aparenta-se aos *ready-mades* de Marcel Duchamp¹³ como às garatuhas e manchas de Miró (1893-1983) sobre telas e papéis - que, para ele e para Klee (1879-1940), são suportes de ações táteis. Vale dizer, o horizonte da colagem é definido não como infinitude ou projeção da razão, mas sim como mapeamento do raio de ação de um corpo em função de um conjunto de informações sensíveis-operacionais ligadas ao campo de interesses e de ações do corpo. Estamos, assim, no mundo da tatilidade, na acepção de Walter Benjamin, vale dizer, de uma arte derivada dos hábitos, do uso e de uma intervenção na realidade. Em síntese, trata-se de uma arte materialista e não contemplativa que ruma contra a cisão entre a esfera do trabalho, da produção e da vida da maioria, de um lado, e a esfera da cultura, da especulação e do conhecimento, de outro. Tal cisão, no campo da estética, tem uma certidão de nascimento: o tratado *Da Pintura*, de Leon Battista Alberti, datado de Florença, 1436. E tem um documento de maioridade, onde consta o carimbo: “Apto ao juízo estético desinteressado”, datado de Königsberg, 1790.

Um último comentário: ao se referir ao fenômeno da reviravolta no âmbito da perspectiva, no trecho citado há pouco, Argan utiliza o termo “*rovesciamento*”, que é empregado correntemente em ligação com a idéia de “derrubada” ou “queda” de um governo ou sistema de poder. O que implica esta ênfase?

Consultemos os arquivos de fotos ou nossos telejornais: quando se esboça ante a opressão alguma forma de resistência popular, cada um apanha o que possa ser utilizado ou transformado em arma, aquilo, enfim, que vê à mão. Tal é, à primeira vista, a diferença entre populares dispostos à luta e à liberdade e um exército regular, vinculado a um Estado. Tal será, a se crer na descrição de Argan, a diferença essencial entre uma colagem ou as esculturas-construção, etapa subsequente das colagens, e a arte pura clássica.

11. G. C. Argan, *Arte e Critica d'Arte*, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 91. De modo análogo, afirma Argan em “L'Arte del XX Secolo”: “A grande novidade artística da primeira metade do século XX é a colagem dos cubistas (...). O quadro (dos cubistas) não é apenas um objeto real que ocupa um espaço real, mas tem uma força que se poderia dizer magnética e que lhe permite captar a realidade que o circunda, ou antes, tomar como reféns alguns fragmentos. Assim, a técnica da colagem, que tende a transformar a obra do artista em uma espécie de montagem, desenvolve-se rapidamente e torna-se um dos maiores fundamentos lingüísticos da arte moderna. (...) A prova de que a colagem constitui, de 1910 em diante, quase uma constante lingüística, está no fato que essa técnica e as suas derivações não permanecem exclusivas do cubismo e dos movimentos construtivistas que a ele se ligam mais ou menos diretamente”. Cf. ARGAN, G. C., “L'Arte del XX Secolo”, In: IDEM, *Da Hogarth a Picasso*, op. cit., p. 389-90.

12. ARGAN, *La cultura di Picasso*, In: IDEM, op. cit., p. 453.

13. A roda de bicicleta é de 1913, o porta-garrafas de 1914, a pá de neve de 1915.

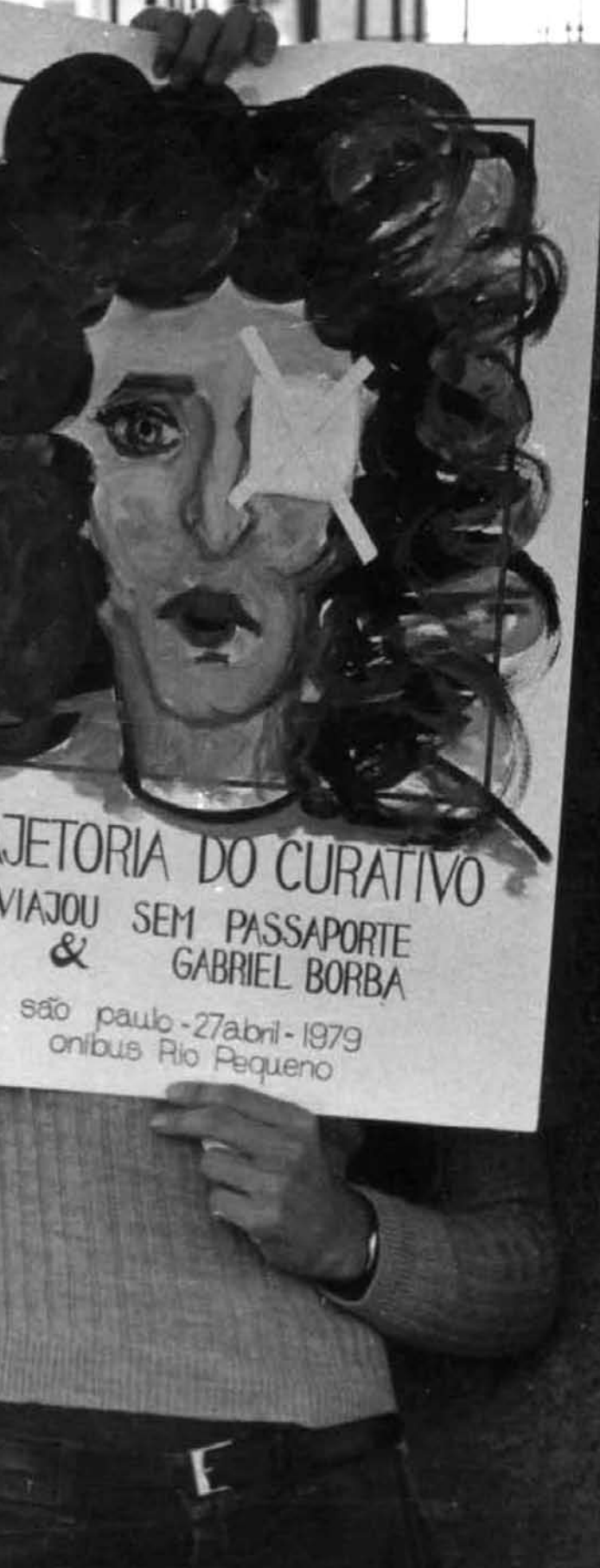
A colagem evidencia um potencial de transformação da realidade e também um impulso de intervenção efetiva no seu processo, de acordo com o que Argan denomina como realismo, em oposição à contemplação. Assim, nas suas palavras:

“A representação é um pôr-se de fora, um contemplar; e, como tal, é sempre fundamentalmente naturalística. Ao contrário o realismo é um ser na realidade, uma intervenção nos seus processos (...)”.¹⁴

14. ARGAN,
Op. cit., p. 459.

Nesse sentido, nos ouvidos de Argan, ecoam, emblematicamente, nos interstícios das colagens, brados do tipo “*aux armes, citoyens*”; ou, analogamente, em suas cogitações, as colagens já antecipam a torrente revolucionária de outubro de 1917. Assim, não por acaso, Eisenstein (1898-1948) e Vertov fariam da montagem um recurso-chave do cinema revolucionário. Já o triunfo da burocracia e o uso da colagem para outros fins, como se vê hoje na publicidade, é uma outra história.

Luiz Renato Martins é professor do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo



Revista ARS
Arte,
Crítica,
História da Arte,
Resenhas.

