



O artigo de Marc Le Bot marca uma leitura contemporânea da questão do *Design* e, mais amplamente, da tradição construtiva na arte moderna. É uma análise que busca situar as perspectivas políticas e ideológicas das teorias de produção ligadas ao chamado Abstracionismo Geométrico: a margem em que eram reforço do sistema capitalista onde se inseriam, a margem em que eram um questionamento do estatuto da arte nesse mesmo sistema.

Algumas configurações do visível tomam forma ao mesmo tempo no campo dos objetos estéticos e no dos objetos usuais ou em lugares comunitários. Concernem, ao menos em direito, à totalidade do campo social e têm valor de instituições históricas. Trata-se, pois, em um e outro campo, de um mesmo processo diferenciado que tem um único objeto. É ele que pode dar conta hoje das relações entre a arte e o *design*.

A instituição de uma ordem de visibilidade, como modelo ideal e norma perceptiva, ocorre por meio de *démarches* que são simultaneamente empíricas e reflexivas. O aspecto empírico tem, sem dúvida, supremacia quando se trata da produção de formas do espaço das quais seus produtores esperam obter uma eficácia restrita a um campo relativamente limitado e pouco conflitual. Diante de um problema de organização especial que diz respeito apenas à prática mais cotidiana dos membros de uma determinada comunidade – lugares ou objetos de trabalho, de lazer, das diversas relações hierárquicas e simbólicas – as finalidades e soluções concretas são concebidas como particulares e permanecem em grande medida inconscientes de suas implicações no sistema social global. O aspecto reflexivo se torna mais evidente toda vez que problemas análogos se colocam à escala de uma comunidade onde o poder se encontra dividido e hierarquizado em instâncias distintas, reconhecidas como tais. A definição das finalidades e das soluções passa a resultar então de um cálculo intencional, político propriamente, uma vez que seu objeto é o sistema social em sua dimensão sistemática (pouco importa que os produtores de formas, em sua intenção consciente de sistematidade, coloquem em jogo, na verdade, uma ideologia inconsciente de suas finalidades objetivas). Poderíamos dizer, em tais casos, quando se trata de construir estruturas gerais do visível, que o desenho (*dessin*) da forma e o desígnio (*dessein*) de formalização são uma coisa só. Desígnio (*dessein*) e desenho (*dessin*): o duplo sentido, exatamente, do termo *design* em língua inglesa.

De fato, as relações históricas do *design* e da arte (no sentido mais estreito do termo, que se refere apenas à atividade do pintor e do escultor) tornaram

manifesta a realidade desse cálculo em todos os casos. A arte do século XX produziu o *design* como seu subproduto, de início com uma intenção política explícita, ainda que a instituição do *design* logo tenha intervisto para inverter o sentido dessa tentativa, virando-a de cabeça para baixo. E, retrospectivamente, a ocorrência de um tal cálculo e a explicitação de semelhante intenção na história das formas agiram, por sua vez, de modo a revelar que toda forma de arte está, em essência, implicada na instituição do espaço social. Porque, de repente, na sociedade industrial do século XIX, uma contradição ou mais precisamente um conflito explodiu entre a produção artística e a produção de objetos usuais: a dimensão política das coisas foi colocada em evidência por um termo equívoco que dizia que todo desenho, enquanto estrutura geral de formalização de certos aspectos do visível, deriva efetivamente de um desígnio (*dessein*) político.

As artes plásticas – pintura, escultura – nunca em realidade desconheciam sua função política, o papel singular que desempenham na organização normativa do espaço social, na definição das relações espaciais hierarquizadas entre as diferentes instâncias de uma comunidade, seja essa função exercida pela construção de modelos concretos imediatamente aplicáveis à ordem material do ambiente natural e urbano, seja ela exercida de maneira menos direta pela instituição de um sistema ideológico de valores de representação.

O pintor ou o escultor medieval não podiam ignorar esse fato. Os seus trabalhos eram concebidos para tomar lugar em edifícios públicos ou para se efetivar em objetos sociais como o livro, a tapeçaria, certos objetos usuais de luxo. Ora, essa relação da arte com seu contexto social não se dava evidentemente como inserção pura: a produção, simbólica e formal ao mesmo tempo, estava sempre submetida à censura do poder clerical ou do poder civil. Além disso, como se sabe, os próprios artistas procuravam intencionalmente, em seu campo de ação limitado, definir as estruturas espaciais homólogas à ordem cósmica e política elaborada pela teologia, que se encontrava então na posição ideológica dominante. A pintura e a escultura da idade clássica ignoravam menos ainda essa questão política. Do século XV ao XIX, as artes plásticas estiveram entre os agentes mais inventivos e eficazes, no plano de visão, da ideologia humanista e da lógica social que a fundamenta: a redução sistemática de todos os valores investidos no visível a um sistema unitário de medida quantitativa e de equivalência geral, definido a partir do ponto de vista do sujeito espectador. As quantidades de superfície ocupadas pelos elementos, as quantidades de luz, as quantidades de pigmento colorido são todas medidas em função de uma geometria perspectiva. E esse sistema geral de equivalência é homólogo ao da economia política. Quanto às implicações concretas, topográficas, do sistema de medida e de suas atribuições de valores hierárquicos na formação do espaço da paisagem, do espaço urbano, do espaço da prática individual cotidiana, elas são ainda mais efetivas do que antes na medida em que a revolução cultural levada a efeito pela cultura humanista consiste

precisamente, no domínio das artes, em relacionar as significações do espaço plástico ao espaço do vivido.

Com o advento da sociedade industrial produziu-se uma ruptura histórica com relação aos aspectos da função da arte que diziam respeito à ordenação lógica do espaço social e às suas significações simbólicas. Esta ruptura, suas causas, conseqüências, podem ser localizadas comodamente no campo conceitual. Ao longo do século XIX, a língua filosófica fez do adjetivo “técnica” um substantivo. Tratava-se de permitir que se pensasse, em particular, uma oposição que até então não existia entre a produção de objetos estéticos e a produção de objetos usuais. Pois essa oposição distintiva não é um dado da natureza nem um puro fato de conhecimento. Ela não se reduz a uma melhor compreensão, devida aos progressos da razão e da ciência social, de certos elementos ou aspectos constitutivos do trabalho humano e de suas condições materiais. Na realidade histórica, essa distinção conceitual ocorre no momento em que a arte e a técnica são constituídas concretamente em dois domínios de prática social, que o sistema tende a separar absolutamente. Mais exatamente, a separação prática dos dois domínios e a oposição dos dois conceitos são ambos elementos de uma transformação radical ou revolução nas relações sociais: o que a história econômica *designa* pelo nome de “primeira revolução industrial”. Sob todas as formas que ela pôde sucessivamente tomar, (“Artes Aplicadas”, “Artes Decorativas”, “*Design*”), a questão das relações entre arte e técnica remete sempre ao processo de divisão do trabalho, ao processo de abstração e racionalização crescentes das práticas humanas que permitiu ao modo de produção capitalista reforçar seu sistema econômico, político, ideológico, estendendo a todos os setores da prática a lei da produtividade.

Indícios outros desses processos podem ser descobertos no campo dos conceitos e permitem precisar o sentido dessa oposição entre arte e técnica no quadro de uma nova forma de divisão do trabalho. Até a primeira revolução industrial, isto é, até o século XVIII, o termo “técnica” servia para qualificar os procedimentos das “artes mecânicas”. No momento em que se torna substantivo, seu deslizamento semântico o leva a *designar* as aplicações práticas das ciências. As atividades de transformação da matéria que põem em jogo instrumentos mais ou menos complexos, sob a dependência de um saber teórico, são colocadas numa relação da exclusão recíproca com a invenção no domínio das formas imaginárias. Com efeito, no mesmo tempo, as artes plásticas recebem a denominação de “Belas-Artes”, que rompe com a velha e vivaz distinção entre “artes mecânicas” e “artes liberais”. Esta denominação conservava a idéia de que a arte do artista plástico é um trabalho manual que opera a transformação de certos materiais: pasta colorida, madeira, pedra, metal. Entretanto ela conferia a essa atividade não a busca da utilidade, mas a da beleza, e com isso indicava que a materialidade e os caracteres técnicos desse trabalho ficavam apagados diante de sua finalidade precipuamente ideal.

Dessa maneira, todos esses deslizamentos de sentidos e esses jogos conceituais descobrem uma realidade social decisiva: a sociedade industrial tende a dissociar absolutamente as tarefas práticas de execução (as técnicas manuais ou instrumentais) e as tarefas de concepção (a ciência e a arte como puros fatos de cultura). Este fato de civilização atesta também, no que concerne à diferença da prática artística em relação às práticas científicas e técnicas, uma espécie de redução e empobrecimento, bem como uma rejeição na marginalidade social. Se a ciência se torna ao mesmo tempo instrumento e álibi do sistema e de sua organização técnica do trabalho, a arte por sua vez perde suas antigas possibilidades de intervenção na produção. Ela não é mais produtora de objetos comunitários, nem produtora de modelos para o artesanato. E acaba também perdendo suas ligações com o conhecimento, que tinham sido estabelecidas pelos pintores geométricos e anatomistas do Renascimento. Sabe-se bem como a arte do século XIX protestou – a ponto de ligar-se abertamente à loucura – contra essa monstruosa dicotomia que extirpava do trabalho algumas de suas finalidades humanas ao colocá-lo sob a dependência de uma racionalidade científica e técnica cujo desenvolvimento era guiado exclusivamente pela pura instrumentalidade da máquina. Ao mesmo tempo, ao separar o trabalho da cultura artística, supostamente pura e auto-suficiente, esta última se tornava um privilégio discriminatório, um instrumento ideológico do poder do Estado e um signo de ligação com a classe dominante. Nessas condições, a própria arte é negada enquanto modo de trabalho social, excluído das instâncias de responsabilidade como o é – de uma ou de outra maneira – o proletário: a arte é apenas o ornamento da riqueza e do poder, um dos signos de seus privilégios, ao mesmo tempo em que seus produtos entram no circuito não apenas da propriedade privada, mas no da especulação comercial.

Na perspectiva histórica em sentido inverso que possibilita a consideração da existência do *design* hoje, não resta dúvida de que foram os movimentos de artes aplicadas – com suas ideologias e suas práticas de uma espécie de neo-artesanato – os primeiros a colocarem a questão de uma reconciliação entre a arte e o trabalho industrial. Na realidade, foi apenas o *design* quem terminou por dominar globalmente essa contradição – mas somente no plano ideológico – quando se colocou, desde a Bauhaus ou mesmo o De Stijl e os “produtivistas” soviéticos dos anos 20, como capaz de fornecer as normas quantificadas para a ordenação da totalidade do espaço social: desde o objeto usual até o urbanismo, incluindo os comportamentos do corpo humano. Ele o fará, aliás, somente quando a lógica expansionista do capitalismo industrial quiser que seus próprios produtos sejam tomados como signos de uma nova cultura ligada à tecnologia, aquela precisamente que o *design* pretende definir. Essa estratégia, porém, sempre presente no *design*, nunca teve realmente por fim conciliar o “belo e o útil”, como se dizia por volta de 1900. As diversas teorias funcionalistas – e especificamente as teorias do *design* – que se sucederam desde a metade do século XIX, e que não cessam de se

renovar, não foram senão ideologias que buscaram transformar em natureza (funções e necessidades) as exigências do sistema de valor de troca e do lucro. Nem se tratou tampouco de permitir, sob a cobertura da beleza, que os produtos industriais servissem a fins de trocas simbólicas entre os membros do corpo social. Impondo uma máscara de cultura e de racionalidade funcional à normalização produtivista do trabalho, a estratégia sempre tendeu a acelerar a própria produção fazendo com que os produtos industriais entrassem nos ritmos da moda e do consumo.

Tudo indica que os termos e a ordem das questões segundo os quais o *design* pensa atualmente a oposição e a conciliação possível entre a produção de objetos estéticos e a produção de objetos industriais tenham sido primeiro elaborados e formulados nesse setor da atividade artística que se chamou, desde 1910, a arte de vanguarda. Essas novas formulações propostas mais ou menos ao mesmo tempo por alguns pintores cubistas na França, pelo futurismo italiano, pelos construtivistas soviéticos, pelos artistas plásticos agrupados em torno de De Stijl e, também, de modo negativo, pelo Dada. O fato do *design*, como ideologia e como prática, ter uma tal origem não é insignificante. Esta origem obriga a que se pergunte se o *design* efetivamente retomou a problemática definida pela primeira vanguarda dos anos 20, ao menos em certos aspectos, e se esta problemática permanece determinante ainda hoje.

Porque ainda hoje é nesse mesmo campo restrito da arte de vanguarda, sob todas as suas formas ditas tecnológicas, que a arte e o *design* estabelecem entre si relações de proximidade tais que seus produtos parecem às vezes se confundir, por exemplo, sob a categoria do gadget. Tudo teria então se passado como se a vanguarda de ontem houvesse colocado questões tão radicais, no que se refere à prática formal e suas implicações sociais, que a ideologia dominante tenha que procurar manter, como ponto estratégico decisivo, esse setor da arte dita de vanguarda. Mas poderia se dizer também, e seria a mesma coisa, que a vanguarda teve de saída uma relação ambivalente com a sociedade industrial, apresentou-se sempre com uma dupla face: a de uma crítica radical do sistema, porque este optara inicialmente por uma política cultural acadêmica, excluindo a arte das atividades produtivas, mas também a de um conluio com o sistema em busca de uma nova inserção da produção artística. Esta ambivalência originária faz com que a arte de vanguarda permaneça o ponto modal de onde se recortam sempre todas as contradições que prosseguem em ação na ordem da invenção das formas.

A tradição acadêmica havia retomado para si, segundo a perspectiva de uma separação absoluta entre a cultura e o trabalho, uma concepção romântica da arte como domínio privilegiado diante do conjunto das atividades da sociedade industrial. Mais precisamente, ela apresentava uma imagem invertida da lógica objetiva das coisas, alegando que a própria arte tornara a iniciativa de promover uma espécie de retorno sobre si mesma (“arte pela arte”) e de uma espécie de ostracismo contrário às atividades e aos produtos industriais. Nessa conjuntura,

pode-se dizer que os primeiros atores e teóricos da vanguarda se apresentaram como revolucionários – a títulos diversos, é claro, e até opostos – em matéria de cultura e de política. Todos queriam operar uma reconciliação da arte com a vida moderna, naqueles aspectos que a indústria e a tecnologia transformavam a seu ver de forma espetacular. Eles o fizeram com a intenção de promover ou mesmo, para falar como a vanguarda russa, de liberar forças produtivas, para as quais acreditavam poder contribuir na qualidade de produtores de formas. Fossem quais fossem suas perspectivas de política cultural a longo prazo, todos desejavam uma sociedade mais poderosa, mais senhora de seu destino. No mais das vezes uma sociedade igualitária senão socialista. Esses são traços gerais que permanecem presentes na ideologia do *design*. Mas o que caracteriza mais singularmente a primeira vanguarda e o que a faz romper brutalmente com as referências míticas da tradição pictórica, é o fato de desejar que a modernidade técnica se transformasse em referência obrigatória da “criação artística”. As técnicas produtivas da indústria e os novos modos da vida cotidiana no meio urbano são postulados como fatos culturais positivos e determinantes.

Fernand Léger foi sem dúvida o primeiro, em 1913, a formular de maneira sistemática e um pouco rigorosa as opiniões que tinham cursos amplos nos diversos setores da vanguarda no que se refere às relações da arte com a produção industrial. Léger considerava maravilhoso ver a inscrição, sobre o corpo da cidade e ao longo das vias de circulação, de uma nova categoria de signos: a publicidade, suas luzes e suas cores vivas. Ao mesmo tempo fazia a elegia da beleza intrínseca da máquina e dos objetos técnicos, quer dizer, reconhecia o engenheiro e o técnico como legítimos inventores da forma quando punham em ação a lógica da produção mecânica. Solicitava inclusive que o artista rivalizasse com eles, que o objeto estético rivalizasse em beleza com o objeto técnico. Mas eis o que dá a medida real de seu pensamento: de saída o pintor abstrai numa grande medida as redes de significação social traçadas por esses signos e por esses objetos e retém apenas sua ordem formal generalizada, por ele definida como uma ordem contrastada. Retém portanto apenas a abertura de sentido mais geral dessa estrutura formal e diz que a totalidade da prática social está submetida agora a uma dinâmica produtiva absolutamente nova na história: que ela carrega junto em seu ritmo acelerado elementos heterogêneos ou mesmo tradicionalmente opostos; que tem recursos para harmonizar os contrários e constituir uma nova cultura unânime, já aparente na ordem contrastada do visível. Daí decorre a sua teoria do contraste generalizado em pintura – tintas, valores luminosos, formas, matérias – independentes de qualquer função representativa, isto é, de qualquer referência da imagem a uma realidade objetiva. Não há como se equivocar. Essa noção abstrata do contraste como definidora da ordem da nova cultura ligada à tecnologia moderna toca no essencial. Ela diz, em suma, que o sistema social é descritível formalmente como um jogo global de oposições diferenciais e que

possui uma força unificadora porque sua ordem define o valor de seus próprios elementos – indivíduos e bens – pelas diferenças e “contrastes” que lhes atribui em sua estrutura. E se essa proposição não figura textualmente nos escritos de Léger resulta de seu próprio sistema formal, que submete figuras e coisas à mesma formalização contrastada e muitas vezes mecanomorfa.

Por meio do caso exemplar de Fernand Léger vê-se que a primeira vanguarda não pretendeu essencialmente testemunhar, sob formas de representação, as transformações concretamente operadas pela atividade industrial no ambiente urbano e natural assim como nas relações sociais e psicológicas por ela determinadas. Somente os futuristas italianos enfatizaram esse aspecto das coisas e trabalharam em representações artísticas de espetáculos já integrados ao concreto pela nova sociedade industrial. A arte de vanguarda de um modo geral ia mais longe: queria ser parte integrante na construção de um novo sistema de valores formalmente inscritos no visível. Procurava, portanto, definir abstratamente sistemas formais que fossem homólogos (“equivalentes”, diz Léger) ao sistema que considerava estar sendo montado pelos aspectos mais modernos da realidade social. Mais exatamente, queria propor, na ordem do visível, configurações cujas estruturas pudessem ser instrumentos do pensamento em seu desejo de dominar o processo social em todos os seus aspectos e em particular no aspecto tecnológico.

O fato de, originalmente, os artistas pensarem as ligações que vão se estabelecer entre as formas do objeto estético e as do objeto produzido industrialmente sob a categoria de “arte abstrata” é bastante significativo. A arte de vanguarda escapava então à problemática da representação sob sua forma então corrente: aquilo que já se chamou de “crise do assunto” que, com suas contradições, esteve sempre presente na pintura e na escultura do século XIX, no momento em que a indústria transformava a aparência dos ambientes urbanos e naturais e quando se colocava, para a “arte social” em particular, a questão de saber se não era o caso de privilegiar referências – tomando-as por “assuntos” – à vida miserável dos proletários, tornando-se assim, de um modo que Baudelaire não previra, o testemunho de uma certa “modernidade”. A arte de vanguarda propõe uma concepção radicalmente diversa da função social da arte. Esta função deixa de ser a de testemunhar. A sua hipótese fundamental é a de que a “criação artística é sempre formalmente solidária dos procedimentos históricos de transformação da matéria. E seria assim, em particular, no que concerne às modalidades técnicas mais atuais. É portanto nesse sentido preciso – aquele que define a prática formal a seu nível de maior generalidade ou de maior abstração – que a vanguarda recusa a disjunção da arte e do trabalho e solicita sua integração. Essa recusa e essa solicitação têm um caráter positivo, que rompe com a negatividade patética da “arte social” quando esta protesta contra a inumanidade do sistema e propõe a contemplação dos males da industrialização. A vanguarda rompe com a ideologia

humanista. O problema das relações de princípio entre arte e a técnica se transforma no problema prático da inserção da arte na sociedade técnica enquanto modo de trabalho social. A arte pretende intervir outra vez na produção de formas de um modo geral, numa relação positiva com a produção industrial. Pretende cooperar, segundo sua função específica de ordenadora do imaginário coletivo, na transformação das relações sociais.

Em seus aspectos mais concretos e mais evidentes, esse desejo foi formulado explicitamente, entre 1917 e 1928, em manifestos polêmicos, teorias e obras, simultaneamente no terreno da realização de objetos usuais – do *design* no sentido mais estreito do termo – e no da arquitetura e daquilo que Malevitch já chamava de cidades novas ou “cidades do futuro”. No que diz respeito aos objetos usuais, destacam-se sobretudo as iniciativas dos construtivistas soviéticos e a dos arquitetos ligados ao De Stijl, elaborando formas para objetos seriais da indústria e para anúncios publicitários e políticos. Do lado da arquitetura e do urbanismo estão, em particular, as proposições de Malevitch, Tatlin, Mondrian e Van Doesburg. Sua visada social, enquanto proposições de artistas plásticos, tem a característica de retomar o sonho ou o mito de uma “arte total”, obsessão do pensamento artístico desde o final do século XIX. Esse sonho estava inicialmente localizado na ópera wagneriana; Eisenstein o retomou para o cinema. Sob a forma arquitetônica e urbanística ele é particularmente claro: seu desejo é que a imagem artística seja efetivamente uma projeção utópica do espaço social, dentro da lógica de sua ordem formal.

Mas se a questão fosse apenas essa – o desejo de uma nova inserção da arte na prática social – aconteceria com essas posições e proposições o mesmo que ocorrera com os movimentos de artes aplicadas e artes decorativas. Todos fariam disso e o comércio de luxo se aproveitaria de suas produções. Não teriam se efetivado escândalos que caracterizam toda a história da vanguarda: não haveria a agressividade recíproca entre os artistas e o público, nem as perseguições que sucederam aos artistas soviéticos.

A violência em ação na arte de vanguarda se deve certamente ao fato dela colocar face a face, corpo a corpo, a arte e a técnica, a arte e isso que se chama de não-arte, a cultura artística e tudo mais que tem origem no trabalho e na vida cotidiana. Ela assim ultrapassa os limites que separam os dois domínios e os constitui como instâncias exclusivas uma da outra, toma partido contra uma política de segregação manifesta das classes sociais em classes cultivadas e classes não cultivadas. Mas o essencial não está nessa espécie de arrogância, nem em alguns de seus gestos mais espetaculares como, por exemplo, a entronização no museu, por parte de Marcel Duchamp, de uma peça de mictório. Sob a sua forma de “arte abstrata” (faríamos melhor se a chamássemos formalista porque, na verdade, pouco importa se nela subsistem ou não elementos de representação), a arte de vanguarda mobilizou um procedimento crítico irreversível na história

das formas, na medida em que estabeleceu entre ela própria e toda e qualquer ideologia artística a distância de um certo saber. É precisamente sobre esse ponto fundamental, ainda que as implicações políticas dessa operação não aparecessem imediatamente, que a vanguarda manifesta sua ambivalência escandalosa.

O caráter sistemático dessa operação não se pode formular, ao menos num primeiro momento, senão em termos de abstração e de saber. Se a arte abstrata merece esse nome não é por ter cortado toda e qualquer referência e se desligado de toda e qualquer representação. Isso não é possível, pelo menos num sistema de pensamento ordenado a partir da estrutura do signo. Se uma imagem dita abstrata tem um sentido é porque se refere necessariamente a qualquer coisa. Mas efetivamente, não mais à ordem espetacular do vivido na experiência perceptiva cotidiana, como ocorre com a imagem representativa no sentido histórico do sistema clássico da representação. A sua referência passa a ser a própria produção pictórica. A arte abstrata, a arte formalista produz assim abstrações, na medida em que permite conhecer alguma coisa das condições formais-materiais de toda produção de formas visuais e, de algum modo, lança em suas obras uma teoria icônica de iconicidade. É a este nível fundamental de uma tentativa de conhecimento que a arte de vanguarda acredita poder confrontar (Léger, Malevitch, Mondrian e Van Doesburg dizem isso explicitamente) e mesmo poder conciliar a prática comum e a prática artística. Juntar, identificar “arte e vida”, se dizia por volta de 1920. Porque é um fato, aos olhos dos artistas de vanguarda, que uma e outra prática têm seus destinos ligados. Seu objeto comum é a ordenação do espaço social ao nível da lógica de determinadas condutas perceptivas e das atribuições de valores que carregam consigo, das quais as abstrações da “arte abstrata” permitem fazer a teoria. A primeira conquista da arte formalista de vanguarda seria assim a de ter se colocado de um ponto de vista exterior, e por isso mesmo numa posição crítica diante de toda e qualquer cultura de privilégio, na medida em que se refere à lógica e às modalidades técnicas mais gerais da produção de formas em um momento dado da história. À função ideológica da arte típica da tradição humanista a vanguarda tenta substituir, por meio de seus procedimentos sistemáticos, uma função por assim dizer teórica e realmente crítica da ordem cultural que a arte tradicional induz nas relações sociais: a vanguarda afirma que a cultura não é um domínio separado e que não deve ficar limitado ao campo fechado da arte de elite.

No terreno da prática, para se tornar capaz de inovar e trazer, inicialmente para o campo do conhecimento, as condições mais amplas que fundam a instituição histórica de uma ordem de visibilidade, a vanguarda rompeu em todos os pontos com a ordem espacial da representação tradicional. Ela rompe, no essencial, com o postulado metafísico que supõe a existência exterior de uma ordem absoluta da Beleza, o que obrigaria a arte a tentar apreendê-la pela imitação da natureza das coisas. E que reserva aos privilégios do espírito, ao “gênio”

em primeiro lugar, o acesso a essa ordem transcendente do Belo, o que em última instância justificaria a exclusão recíproca da arte e do trabalho, plenamente realizada pela dominação de classe do capitalismo industrial.

O primeiro movimento da arte de vanguarda – logicamente e cronologicamente (Léger, Tatlin, Malevitch, Mondrian, antes de 1920) – foi o de lançar as bases de um novo código icônico. Código “não representativo”, “abstrato”, que teria um valor universal, aplicável a todos os aspectos da organização concreta do visível, tanto pela generalidade de suas regras associativas quanto de seus elementos distributivos. Seus elementos são os constituintes abstratos dos dados perceptivos, as categorias da percepção estética e as condições formais da prática do artista plástico: a cor, com suas variações de tintas, de saturação e de luminosidade; a matéria; os limites internos e externos das diferentes unidades icônicas, desde o traço ou mancha até o campo total da imagem (esquemas de composição, formatos, proporções); e, afinal, o seu próprio suporte material. Em resumo, tudo aquilo que Mondrian chama de “meio plástico” (diríamos melhor os “componentes” pictóricos, retomando o conceito elaborado pelos lingüistas formalistas da Rússia revolucionária), as condições formais de inscrição do objeto pictórico ou escultórico, tratados e considerados como variáveis abstratas. Quanto às suas regras de combinação, têm o mesmo caráter de abstração. As combinações efetivamente levadas a cabo pela arte de vanguarda são diversas, não são absolutamente unificadas. Ainda que se possa dizer que derivam todas de um pensamento que age por meio de variações diferenciais e pela permuta sistemática de elementos, ainda que se possa falar delas em termos de uma combinação, são específicas de cada pintor ou grupo de pintores. O essencial é que cada um desses pintores ou desses grupos expõe sempre uma ordem figurativa puramente lógica de suas combinações e tenta instituí-la como razão – como Fernand Léger postulando a lei do contraste generalizado em matéria de pintura e conduzindo efetivamente, pela aplicação dessa lógica, a efeitos de dissociação ótica dos “componentes” pictóricos.

Com respeito ao valor universal dessas abstrações, talvez seja Van Doesburg aquele cujas teorias e obras melhor revelem como as novas regras figurativas, que vão determinar ao mesmo tempo a abstração dita geométrica e o *design*, estão ligadas à abstração das relações sociais no sistema da economia política da era industrial. E sobretudo como a generalidade abstrata desse sistema leva a pintura, ao mesmo tempo e de uma forma contraditória, a preocupar-se com o conhecimento de todas as ordens visuais sistemáticas na história e a sofrer o fascínio cúmplice que toda sistematicidade provoca.

Van Doesburg diz que “O Neoplasticismo” ou a “Nova Plástica” se baseia “no simples saber dos elementos de expressão primária e universal”. Donde decorre, para ele, a possibilidade de “um método universal tanto para arte como para a produção industrial”. Os novos modelos visuais propostos são efetivamente

desligados dos valores simbólicos tradicionais, atribuídos pela arte representativa ao universo dos objetos naturais e artificiais, do espaço habitado e ainda de todo recorte institucional do espaço vivido. Estão ligados apenas ao que Van Doesburg designa como as funções sociais e as necessidades do corpo em sua universalidade, isto é, a todo o campo de expansão atual do *design*. Daí porque Van Doesburg cita a cadeira de Rietveld – o primeiro objeto-*design* efetivamente realizado cujos únicos antecedentes são os projetos de jóias “suprematistas” de Malevitch – e cita uma arquitetura ou um conjunto urbano como oriundos de uma mesma lógica construtiva, a qual caberia à pintura produzir os modelos mais gerais. Daí também porque Mondrian diria de seus quadros que eram “Placas a desenvolver”: extensíveis ao espaço das paredes do quarto individual, da casa, da cidade. Malevitch e os construtivistas soviéticos têm propósitos e posição concreta análogos.

Nas intenções de Van Doesburg, em seu desejo de uma racionalidade formal universal, se manifesta o mito fundador do *design*: o de uma natureza humana que não seria mais definida em arte em termos psicológicos, como havia solicitado Montaigne na aurora do pensamento humanista, mas em termos absolutamente objetivos e racionais, isto é, em termos de necessidade e funções antropológicas supostamente primárias e universais.

A idéia de uma verdade antropológica universal das necessidades e das funções, como se vê, é apenas o retorno de um velho problema sobre o qual não vale mais a pena se deter. Ele deporta o debate para o lado da eternidade, longe do processo histórico do capitalismo industrial. Foi outra coisa o que fez descambar para a mitologia, e não para a teoria, uma parte da vanguarda formalista (De Stijl, com Van Doesburg, e a Bauhaus em primeiro lugar; na França o “purismo” pictórico de Le Corbusier e suas seqüelas ou desenvolvimentos na teoria da arquitetura). Essa outra coisa foi o fascínio pelo poder e pelos seus símbolos: era a máquina enquanto símbolo do poder, tomada como modelo de comportamento perceptivo. A máquina era entendida como uma combinatória de elementos seriais cujo agenciamento resultava de uma pura razão científica. O que dizia então uma fração da vanguarda era que a arte devia tomar como modelo essa lógica abstrata porque respondia a finalidades sociais definidas abstratamente pelo espírito e isso é que a tornaria completamente humana. E já que se considerava que a função artística era instituir um código visual de significação que fosse homólogo às novas formas tecnológicas de ação na sociedade industrial, esse código seria necessariamente lógico e artificial, isto é, semiológico propriamente: combinatória de elementos insignificantes (os componentes icônicos abstratos) articulados segundo regras que procuravam imitar os cálculos da mecânica e suas formas aplicadas. Pode-se ver assim, ao nível de uma análise abstrata, como o retorno histórico da pintura sobre si mesma, sobre suas próprias condições formais-materiais de produção, como todo esse movimento de conhecimento crítico se dirigiu em direção ao que Jean Baudrillard chamou de a paixão perversa do código, que

também é caracterizada por uma mitificação ou uma espécie de divinização do objeto-máquina.

Concretamente, os modelos daquilo que se pode chamar arte-*design* estão no universo dos objetos industriais: com os movimentos e os ritmos específicos (o primeiro objeto cinético, fabricado por Gabo, data de 1920), com os cortes e as formas reduzidas a figuras geométricas que se dão aos objetos técnicos. E, em consequência, com as mesmas conotações de racionalidade que essa simbólica de formas angulares e circulares carrega consigo. A figura mítica da máquina com frequência aparecia em pessoa na imagética, aliás diversa entre si, de alguns cubistas construtivistas, futuristas e dadaístas. Ela retornou ainda com mais insistência recentemente, quando a arte que se diz “cinética”, a arte luminosa e cinética, a arte ótica em geral, fez “escola”.

Aqui se efetiva o conluio, sempre possível, entre a arte e o sistema, do qual o objeto estético passa a ser uma espécie de apologia. Apologia da técnica sob uma determinada forma lúdica. A arte tecnológica, sob todas as suas formas e categorias, incluindo o *design* de objetos e de ambientes, retorna a título de jogo – dessa espécie de jogo que se compraz com a novidade das aparências, mas que se proíbe de desviar de seus fins a ordem que imita – os efeitos óticos secundários do funcionamento da máquina e do universo urbano mecanizado. Ela joga com os efeitos de surpresa e de desconcerto dos hábitos perceptivos adquiridos durante as experiências cotidianas do olhar que permanecem codificadas segundo estruturas de sentido antigas e que seguem escapando à racionalidade do sistema: o seu material são os choques, as condensações, os deslizamentos óticos provocados pela velocidade da percepção, o valor simbólico ligado à formalização geométrica, a complexidade de agenciamentos que impõe a idéia de uma ciência indecifrável e por isso mesmo toda-poderosa, tudo isso, enfim, que está em ação no universo tecnológico. A arte *design* e o *design* propriamente dito, em seu formalismo comum, fazem o jogo do costume e da complacência para com esses efeitos. Nesse particular, a função ideológica do *design* se torna evidente pelo gadget: objeto não utilitário mas onde se acumulam os signos secundários da técnica, de tal modo que a técnica aparece miticamente como toda-poderosa e a máquina, que não é senão seu emblema, como um objeto sagrado onde se poderão investir crenças e afetividades. Nesse domínio da produção estética, nenhuma forma tem mais, na verdade, aquele valor de abstração, no sentido crítico que vimos estar presente na primeira “arte abstrata”. Elas funcionam, ao contrário, como um símbolo do universo tecnológico.

É ao nível do formalismo abstrato, sempre atual, entretanto, que está colocada fundamentalmente a questão do valor colusivo ou crítico da arte de vanguarda. É nesse nível que se efetua uma espécie de clivagem determinada pela ambivalência da relação dos homens aos objetos sociais que concerne à totalidade da arte contemporânea. Para perceber essa clivagem e essa ambivalência e suas

conseqüências na produção artística é necessário considerar a ideologia explícita dos artistas, o que vai permitir retomar categoricamente a questão que eles mesmos colocaram. Mas essa ideologia não vai dar conta da realidade das coisas. Essa realidade resulta do próprio trabalho da arte, ela só pode ser captada no ponto preciso em que uma produção artística vai se inserir no social.

Mondrian, a quem se pode considerar o pai de todos os formalismos, exigia que o pintor realizasse sua função social – para ele, uma espécie de “missão” espiritual organizando a matéria visível (pintura, arquitetura) segundo princípios de equilíbrio que estabelecessem “para todos os direitos de um mesmo valor e apesar de tudo diferentes. O equilíbrio, por uma oposição contrariante e neutralizante, aniquila os indivíduos como personalidades singulares e cria portanto a sociedade futura como uma verdadeira unidade”. No plano fantasmático, essa ideologia manifesta uma angústia diante da sociedade tecnocrática: fala da perda de identidade e de retorno à unidade perdida. No plano do projeto político, propõe uma arte socialmente capaz de integrar os indivíduos em um sistema sempre aberto, em uma combinatória infinita de combinações equivalentes, da qual ninguém será excluído por sua diferença. Mas já se disse; longe de aprofundar as diferenças e de estabelecer uma comunicação ou trocas mais intensas entre as alteridades, o sistema assim definido os nega e os anula. Ele os articula segundo um jogo de oposições diferenciais que define cada elemento por uma única posição, sempre comutável, dentro da estrutura do sistema.

No plano da crítica ideológica, isto é verdade. Sobram, porém, os efeitos do trabalho de transformação que as pinturas de Mondrian e cada forma de arte operaram no próprio campo do pictórico e que se abrem para outras condutas de olhar estético, e não para o debate de idéias. Eis um homem que durante vinte anos pintou uma série virtualmente infinita de combinações nas quais as mesmas variáveis são submetidas a variações: quadrados monocromáticos, vermelhos, amarelos, azuis (as três cores “primárias” em pintura), que variam em quantidade de superfície e na localização do campo; praias de não-cor, brancas, que variam do mesmo modo; grades ortogonais feitas de grossas linhas negras se entrecortando segundo afastamentos igualmente variáveis; enfim superfícies (a dos quadros), retângulos, quadrados, losangos, de tamanhos e proporções diversas. Esse mesmo Mondrian era quem opunha a maneira como representava “O Mar de Scheveningue”, em 1914, por uma multiplicidade de pequenas cruces, ao que se tornou para ele, a partir de 1920, uma nova plástica. “O Mar de Scheveningue” era representado por meio de ortogonais, retomando o cruzamento das extensões da areia e do mar com as barreiras de madeira que se erguem nas praias da Holanda para conter o deslocamento das dunas. “Mas eu trabalhava ainda à maneira de um pintor impressionista e exprimia meu próprio modo de sentir, não a realidade como ela é”. Deve-se entender que a realidade “como ela é” revelou-se ao pintor por volta de 1920, em uma variação combinatória de linhas ortogonais

e de quadrados inscritos sobre um retângulo diversamente orientável que são, dizia ele, os dados primários de toda prática figurativa. Ele dá a perceber, a pensar óticamente, segundo a lógica de um trabalho que tem como meta produzir as condições mais gerais dessa prática figurativa, os “componentes” materiais da forma e da cor bem como suas virtualidades associativas.

Isso porque a realidade que o pintor deve conhecer não é outra senão a dos dados específicos de seu trabalho formal e as condições mais gerais sob as quais ele tem acesso ao sentido. E o que está em causa nessa operação nada tem a ver com a retomada, a título de modelo hipostasiado, da lógica e dos efeitos óticos da mecânica, nada tem a ver com a mitologia da máquina. Ela deriva, é certo, de um processo de abstração cujas determinações históricas gerais estão ligadas à abstração generalizada das relações sociais à qual o sistema capitalista tende a submeter a totalidade das práticas. Mas esse processo de abstração generalizado introduz no sistema contradições inéditas. E as primeiras conseqüências que o formalismo abstrato de Mondrian tira delas é por a nu, através da própria pintura, as condições invariáveis de sua eficácia específica e de seu modo de inserção no social, de tal modo que esse conhecimento pode modificar essa eficácia e esse ponto de inserção.

A modificação consiste no seguinte: a desconstrução do código histórico da representação, de início descrita como uma *démarche* analítica, o que na realidade ela é: combinações de variáveis que são apenas, em última análise, um jogo caleidoscópico dos “componentes” pictóricos. E esse jogo se desliga das finalidades da reprodução imitativa de um visível já instituído. Ainda mais, põe em questão a própria pintura como sistema de significação e termina por se desligar também de qualquer finalidade de produção positiva, mesmo a de modelos utópicos de um espaço social ideal: produz efeitos óticos que desviam o visível pictórico de qualquer lógica e qualquer sentido intencional em direção à expressão imprevisível de afetos.

Pois o menos surpreendente na operação levada a efeito por Mondrian não é que a ruptura radical que realizou com respeito à ideologia da representação, e o que vale a pena na sua pintura como trabalho teórico, tenha desembocado numa espécie de delírio lógico. Como se a arte, ao termo de uma ascese de conhecimento, descobrisse o fundo de seu desejo de conhecer. Alegria súbita, que Mondrian descobre nos últimos três anos de sua vida, de acolher os efeitos de não-sentido que sua pintura provoca: não apenas com relação às significações estanques e do sentido já prescrito de toda representação, que procura sempre fundar seu valor ou sua beleza fora de si, numa ordem de valores ou de belezas ditas “naturais” – transcendentemente portanto ao trabalho da forma – mas com relação à própria lógica de seu sistema e seu esforço de conhecimento. Alegria de consentir, para esse louco solitário, isso que se poderia chamar de sua loucura de rigor, mas que subitamente desemboca num desprendimento de seus próprios

cálculos e suas razões de pintar. Ou ainda – o que é a mesma coisa – que desemboca naquilo que na seqüência indefinidamente aberta da pesquisa remete seu olhar ao próprio prazer presente no ato de ver.

No cruzamento das ortogonais e nos confins dos quadrados de cores, na pintura de Mondrian se produzem lapsos óticos: o olho salta e transporta, de acordo com um fenômeno fisiológico sobre o qual os pintores costumam meditar desde Seurat ou mesmo Delacroix, a complementar da cor percebida para o vazio do branco vizinho, de uma maneira tal que a ordem sistemática das cores primárias fica rompida pela dispersão. Ou então porque o quadrado negro na junção de duas grossas linhas fica apagado como se fosse um ponto cego, torna-se um cinza, isto é, uma cor neutra, de tal maneira que a oposição das duas entidades – horizontal e vertical – fica anulada. Nas últimas telas de Mondrian as cores se deslocam ao longo dos eixos de corte: os papéis se invertem e os valores de oposição são desfeitos. A cor substitui a regularidade do corte do espaço pelas linhas negras e a regularidade passa a existir apenas para ser negada pela cor e pelo ritmo de sua desordem. A última pintura dessa série permaneceu inacabada, não apenas por causa da morte do pintor, mas vamos dizer, por direito, já que toda a obra de Mondrian, em sua essência, é feita para provocar um desejo de ver sem conclusão. Ela leva o nome vitorioso de um ritmo rápido ao qual os músicos de jazz opunham o ritmo lento dos blues, como a tristeza se opõe à alegria: Victory Boogie Woogie.

Como tentar analisar a obra formalista sem captá-la dentro da lógica e seu desenvolvimento histórico? Em seu excesso de rigor, nessa operação de conhecimento voltada para si e que chega a se desligar de suas próprias razões para sondar o desejo que a anima, a arte de Mondrian se opõe à arte do *design* mecanomorfa ou a qualquer forma de arte ótica que não proceda, em sua própria história, pela desconstrução alegre da ordem cristalizada da representação. Essa oposição ou diferença categórica, colocada no interior do campo artístico, é o único meio de pensar a arte não como efeito secundário, não como instituição parasitária e suntuária do sistema social, mas como lugar marginal e descentrado com relação ao centro político de decisão, onde o código social e a ordem política podem ser ao mesmo tempo refeitas e desfeitas. Comparando ao formalismo crítico, suas razões e seus despropósitos, a arte-*design* como arte, com seus efeitos sempre referentes ao universo-modelo da tecnologia, são coisas muito razoáveis e muito conformistas, quer dizer: conformes aos interesses de classe de seus comandatários.

*Artigo publicado na revista *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 20-24, abr./maio./jun. 1976.

Marc Le Bot (1921-2001), crítico e ensaísta, fundador e diretor do Centro de História da Arte Contemporânea da Universidade de Paris X- Nanterre. Escreveu inúmeros estudos sobre a arte do século XX, dentre os quais Francis Picabia et la crise des valeurs figuratifs (1968), Peinture et machinisme (1972) e Figures de l'art contemporain (1977).