

## NOTAS SOBRE NOSSO TEMPO HISTÓRICO A PARTIR DE ALGUNS TRABALHOS DE YVES KLEIN, ANDY WARHOL E ROBERT SMITHSON

Fernanda Lopes Torres, PUC-Rio

**Resumo:** O texto visa a identificar distintas expressões de temporalidade em alguns trabalhos de Andy Warhol, Yves Klein e Robert Smithson, capazes, segundo nossa hipótese, de apontar para certa mudança na estrutura do tempo histórico moderno nos anos 1960/70. Para tal, tráfegaremos por entre os campos da História (Reinhardt Koselleck) e da Estética (Karl-Heinz Bohrer).

**Palavras-chave:** arte contemporânea, arte moderna, história, tempo.

*Abstract: The text views at identifying different expressions of temporality in some works of Andy Warhol, Yves Klein and Robert Smithson, that, we propose, point to a certain change in the structure of the modern historical time in the 60's/70's. In order to do that, we will deal with aspects in History (Reinhardt Koselleck) and in Aesthetics (Karl-Heinz Bohrer).*

*Key-words: contemporary art, modern art, history, time.*

Em relato sobre os anos 1960, Andy Warhol faz da referência irônica à mesmice dos programas de TV ocasião para sugerir laconicamente seu procedimento de repetição: “se eu vou sentar e assistir a mesma coisa da noite anterior, eu não quero que ela seja essencialmente a mesma – eu quero que seja *exatamente* a mesma” (WARHOL, 1980, p. 50). O que é cumprido à risca em seus primeiros filmes, ao longo dos quais experimentamos uma espécie de torpor: certo entorpecimento, que bem como a subitaneidade dos monocromos e das cosmogonias de Yves Klein e o “estágio de futuração” aludido em textos de Robert Smithson, constitui sensação física de tempo compatível com a sensibilidade temporal dos anos 1960/70. Se a era moderna pode ser compreendida a partir da crescente perda de experiências de vida estáveis e duradouras, na segunda metade do século XX vivencia-se a entropia dessa situação, ou seja, a condição irreversível dessa perda. Distante da tentativa de responder à questão aberta dos limites entre moderno/pós-moderno, nosso objetivo é tangenciá-la a partir do foco sobre alguns trabalhos que lidam com o fenômeno contemporâneo da não-contemporaneidade.

Desautorizados para o tempo, pois como que “rejeitados pelos” momentos, nós acabamos por perder contato com a própria matéria de nossa existência. Passado e futuro, sugados pelo capitalismo de consumo avançado em um espaço sincrônico em expansão, têm cada vez mais fraco seu nexos.

Nexo que indica afinal a própria condição humana universal, já que, a partir das experiências vividas e de inevitáveis expectativas, que são ou não cumpridas, estabelecemos o solo das nossas vidas.

É nesse sentido que o historiador alemão Reinhart Koselleck concebe as categorias “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa” para pensar o tempo histórico. Experiência e expectativa coexistem como tensão antropológica pré-existente que, na modernidade, é concebida como separação consciente a ser constantemente preenchida pela ação humana. Desse modo, as duas categorias são constitutivas, ao mesmo tempo, da história e de seu conhecimento, ao mostrar e produzir coordenação entre passado e futuro. Tal coordenação se desloca e se modifica no transcurso dos tempos, o que faz do tempo histórico menos uma entidade estanque do que “uma grandeza que se modifica com a história, e cuja modificação pode ser deduzida da coordenação variável entre experiência e expectativa” (KOSELLECK, 2006, p. 309). Para Koselleck, a era moderna se caracteriza como aumento progressivo da diferença entre experiência e expectativa - diferença que se mantém somente quando continuamente modificada, ou seja, com a aceleração, bem observa o historiador, para quem a modernidade tardia consiste em uma forma peculiar de aceleração.

Informações instantaneamente processadas e imagens exponencialmente multiplicadas em telas de naturezas distintas encurtam distâncias enquanto trazem aceleração ao tempo cotidiano. Nessa estrutura temporal auto-acelerada aumenta a sensação de transitoriedade, e a entropia em nossa percepção das possibilidades futuras. É nessa direção que focalizamos nos trabalhos de Warhol, Klein e Smithson expressões de temporalidade compatíveis com a perda de um “sentimento de futuridade” (CLARK, 2006, p. 135) tipicamente moderno. De um futuro como infinita possibilidade a um futuro que já começou com o anúncio de uma fatalidade (Smithson escreve sobre “esperanças abandonadas” no relato de sua incursão a Passaic) a ser conjurada nos programas para reger nossas práticas.

Suspensão, expansão, condensação ou simples marcação de um fluxo de tempo constituem tentativas de garantir alguma continuidade no tempo; ao menos ali, enquanto experimentamos as obras, vivenciamos alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos viver e agir, respirar e nos

movimentar. Esses artistas lidam com o (difícil) assentamento de experiências, indispensável para a garantia da amplitude experiência-expectativa, estabelecendo assim a re-potencialização da existência, própria de toda experiência estética, no “local” mesmo de nossa temporalidade. Se por certo compreendemos a obra de arte como uma realidade autônoma que existe fora da estrutura histórica contínua de espaço e tempo, ela é fruto da estrutura histórica em que se situa.

O artista duplica a consciência de sua era em suas dimensões política, psicológica e epistemológica, e assim relativiza nosso momento *histórico* presente. Vemos a realidade de um modo jamais visto até então; é quando passamos a pensar algo que não havíamos pensado antes, e assim nos encontramos “de fato” com a obra, ligamo-nos a *seu* momento, que coincide com o *nosso*, de modo a permitir “que eu agarre meu próprio tempo repentino e me ensine que há uma conexão especial entre meu tempo, tempo passado, e tempo futuro” (BOHRER, 1994, 67). Algo na obra se liga com nosso caos interior, que, de certo modo organizado, nos mobiliza em nossas vidas. A partir da conexão com o evento fundamental de nossa existência perpetuamente em curso, sentimo-nos revigorados para enfrentar nossas condições de possibilidade – o que somos e o que podemos vir a ser, a partir de um novo envolvimento positivo com a realidade.

Diante do que não pode ser mudado na vida real, somos levados, na experiência da obra, a experimentar uma disponibilidade que, sem nela esgotar-se, iguala-se a um movimento na direção de um futuro específico, distinto daquele vulgar da vida real. O agora da pura intencionalidade estética é “produzido” pelo artista que, plenamente conectado a seu momento *presente*, experimenta a realidade como ninguém até então o fez, e dela faz algo, a partir da qual alça novas decisões. A perseguição da verdade dessas decisões perfaz o elemento utópico do momento estético, que assim não se ajusta ao momento presente real, mas parte dele. Nesse sentido o historiador da arte T. G. Clark menciona a capacidade que a experiência da obra de arte tem de liberar o potencialmente utópico em nossas formas de vida atuais (CLARK, 2006, p. 134). Toda obra de arte possui temporalidade distinta da experiência cotidiana do tempo e, obviamente, de uma história progressiva. Ao contrário,

ela obedece à “lei de nossa estrutura psicológica-antropológica” (BOHRER, 1994, p. 124).

Assim o fazem as obras dos nossos artistas: elas atuam nos termos mesmos de “nossa mente inconsciente, anterior e ao longo de nossa historicidade” (BOHRER, 1994, p. 124), de modo a nos alertar para a difícil conexão com o evento fundamental de nossa existência perpetuamente em curso. Para tal, esses artistas fazem do tempo seu próprio *meio*. Robert Smithson o afirma literalmente quando declara o desejo de pensar o tempo através da construção de sistemas de refração proporcional à “dupla perspectiva de passado e futuro”. Em vão o artista “teria construído algumas réplicas de tais perspectivas”, já que “elas lhe dizem cada vez menos sobre a estrutura do tempo” (SMITHSON, 1996, p. 17). Parece possível reconhecer tais réplicas nas *Câmeras Enantiomórficas*, estruturas metálicas onde espelhos são dispostos frente a frente, mas de modo a cancelar qualquer possibilidade de fusão das imagens. Ao invés de as imagens refletidas multiplicarem-se ao infinito, sugerindo a conversão para um ponto de fuga, elas redirecionam o olhar do espectador, situado entre os espelhos, para sentidos opostos. O espectador se vê diante do que o artista chama de ponto cego, equivalente ao “presente não-existente”, em que passado e futuro se afastam em direções opostas.

A perspectiva *dualista* da visão enantiomórfica, suscitada através do emprego freqüente de espelhos ou da recorrente referência à estrutura do cristal, em esculturas e textos, remete à refração ininterrupta de imagens produzidas por câmeras foto/cinematográficas cada vez mais onipresentes no cotidiano, que enfatizam o irremediável caráter remoto do mundo. O artista bem sabe que o grau de entropia aumenta proporcionalmente à quantidade de informação adquirida, pois uma informação tende a cancelar a outra. Ao mesmo tempo, porém, cada uma delas corresponde a um universo de infinito potencial de multiplicação. Um tanto melancólico, Smithson então se resigna às câmeras, por seu “poder de inventar muitos mundos”. Afinal, “quanto mais olhamos através da câmera ou assistimos uma imagem projetada, mais remoto o mundo se torna, ainda que nós comecemos a compreender melhor esse caráter remoto” (SMITHSON, 1996, p. 139).

Daí o fascínio do artista por mapas, anúncios, livros de arte e de ciência, gráficos, diagramas, jornais, revistas em quadrinhos, panfletos – imagens/informações cujo reconhecido papel entrópico é convertido, por assim dizer, para sua dialética entre *site/non-site* (lugar/não-lugar). Nas palavras de Smithson, o *site* o envia a algum lugar, “é a periferia ou extremidade” (SMITHSON, 2006, p. 284) do sistema, cujo centro é o *non-site*. Entendemos o *site* como a potencialidade estética/futuro específico da arte, espécie de vazio que se desdobra ad infinitum em “cinzas” - conforme termo empregado pelo próprio artista - objetos, fotografias, filmes.

O tempo de Andy Warhol é o da repetição: como se retirasse o conteúdo de determinado evento, o artista nos deixa somente o diferencial da passagem do tempo. Na conhecida série *Death Disasters* o tempo aparece como *ilusão* de movimento, pois não ocorre qualquer mudança no estado inicial da coisa retratada. Uma inteligente diagramação das repetidas imagens de acidentes automobilísticos - que tira proveito de nossa tendência habitual de leitura – aliada aos cinza óticos – produzidos por variação da quantidade de tinta utilizada ou alteração da pressão empregada durante a impressão - resultam em vibração “serigráfica”. Uma latência que nos mobiliza num percurso ininterrupto pela seqüência de imagens na (vã) busca do início e/ou do fim do acontecimento. Certa expectativa é ininterruptamente preenchida pela “mesma” experiência, o que provoca um entorpecimento - intensificado na sala onde assistimos a seus filmes sem enredo, projetados em velocidade de cinema mudo (18 quadros por segundo, ao invés dos 24 em que foi filmado).

Nada acontece. Daí o incômodo. Impossibilitados de nos identificar com o ator/atriz que está na tela, ou com o ato nela sugerido, como ocorre nos filmes comuns, nós podemos re-dirigir nossa atenção, afinal, para *nosso próprio tempo* vivido na sala de cinema. Diz Warhol:

Normalmente, quando você vai ao cinema, você se sente num mundo de fantasia, mas quando você vê algo que te incomoda, você fica envolvido com a pessoa perto de você ... Você pode fazer mais coisas assistindo meus filmes do que com outros tipos de filme; você pode comer e beber e fumar e tossir e olhar para frente ou olhar para trás e eles ainda estarão lá (WARHOL Apud GOLDSMITH, 2004, p. 92).

Enquanto nos filmes comuns o encadeamento da trama implica uma continuação diferente, nos filmes de Warhol temos uma espécie de

continuação igual. A duração dos movimentos das pessoas retratadas muitas vezes corresponde à dos próprios filmes, já que os rolos de película são simplesmente repetidos. Não se recorre à edição para construir qualquer resolução. Os infinitos re-começos das tomadas do filme não se propõem a evitar um suposto ápice da ação, cancelam sim qualquer totalidade narrativa ou dramática. A nós não são dadas condições para que o ato de assistir repouse sobre uma cena imaginária ou um objeto definido. Cada *momento* se torna uma dificuldade – assim como ocorre com os eventos que se sucedem ininterrupta e imprevisivelmente no curso de nossas vidas.

Quando nós nos identificamos com as imagens em movimento, não sobra espaço para o tempo constituir um objeto da consciência<sup>1</sup>. A presença material física da passagem do tempo acaba por ser obliterada para que a ação proceda. Se não nos perdemos, no entanto, nessa identificação, é-nos permitido “sentir” o tempo. Warhol nos restitui – ao menos ali, através da repetição mecânica como material de seus filmes - o contato com o tempo que estamos a perder progressivamente.

Rever um filme de 5 min é diferente de vê-lo pela primeira vez. Pode-se então perguntar: esses são os mesmos 5 min? O intervalo é mais longo? Há cortes faltando? São eles os mesmos cortes? Eles parecem mais curtos nessa segunda vez. Afinal, o conhecido re-visto parece mais curto, já que a ele falta a ansiedade do desconhecer. Tal postura questionadora da visão é entrelaçada e provocada pelo temporal (GIDAL, 2008, p. 38). Leva *tempo* figurar, tentar ver e pensar a partir de percepções do conhecido, do reconhecimento do real. Esse tempo tomado, paradoxalmente, aceleraria o tempo para o espectador, enquanto funciona material e psicologicamente como tempo consumido. Isso porque preencher o tempo é o que o oblitera. Quando nada acontece na tela, quando não existe aparentemente nada ali para tomar o tempo, aquele vazio “traz a passagem do tempo em si tanto para a superfície material da tela quanto para o *tempo do espectador*” (grifo meu) (GIDAL, 2008, p. 38).

Se Warhol atua de modo incisivo em nossa condição antropológica a partir dos dados cotidianos, Yves Klein, por sua vez, a ela se dirige através da condição *sine qua non* da criação artística – o instante. O pintor francês se lança tão plena quanto subitamente à arte/vida, para a qual nos conduz do mesmo modo, através do impacto da saturação máxima da cor, no

monocromo, ou da medida básica do registro, na fotomontagem do salto no vazio. Aquele que salta “no futuro de hoje” (KLEIN, 2005, p. 293) intercepta num átimo a possibilidade – age -, de modo a viver sempre para frente. Na linguagem de Klein, o momento significa “sensibilidade que nos pertence”, com a qual conquistamos a vida “que não nos pertence”. Assim a disposição para o que ele denomina “aventura monocromo” reitera a conduta por excelência do artista, que, ao experimentar a realidade presente como ninguém o faz, traz a ela algo jamais formulado até então.

Eis o tipo de futuro colocado em jogo pelo artista: ininterrupto alcançar de novas decisões, do que pode vir a ser, num permanente confronto com o estabelecido no presente. No linguajar kleiniano, o “vazio”, ou “espaço incomensurável da sensibilidade” proporcional à ininterrupta novidade da vida, demonstrada de modo literal nas *Cosmogonias*, telas recobertas de tinta que marcam a passagem de vento, chuva ou areia. Nelas o pintor afere a unidade mínima da duração de sua existência (instante) ao registrar a coincidência entre sua atividade e o universo em sua manifestação cósmica e/ou corriqueira. Denominado, com propriedade, pelo artista “marca do imediato”, o ato de captura e fixação desses fenômenos naturais demonstra a qualidade descontínua e plena do instante que equivale à recusa de todo tipo de continuidade antecipada, inerente à potencial renovação da vida humana.

A enfática incorporação da modalidade do instante pelo Klein que vivencia plenamente o medo do desconhecido evidencia o risco – metáfora auto-evidente para a condição humana, tão distante de nossa realidade cotidiana quanto cara a todo artista - próprio ao artista moderno. Arriscar significa possuir o instante, conectar com o evento fundamental de nossa existência *perpetuamente em curso*, enfrentar o que somos e *também* o que podemos *vir a ser*.

Isso fica patente na era moderna, quando, responsáveis por nós mesmos, passamos a viver um novo tempo histórico. De modo esquemático podemos observar a mudança de concepção do tempo histórico junto à representação do espaço na história da arte.

O espaço medieval não-sistematizado corresponde a uma concepção de história equivalente a desígnios divinos: ao homem cabia apenas registrar e classificar a sucessão dos acontecimentos sem articulá-los de modo a

determinar seus significados. A essa concepção providencial da história, que se repete ao infinito obedecendo a um tempo cíclico, contrapõe-se no Renascimento a da história como “mestra da vida” (*magistra vitae*, segundo Cícero), capaz de instruir aos homens sobre como tornar-se mais prudente ou relativamente melhor. A história não se repete, mas o passado continua a agir como causa material e espiritual no presente: assim o historiador da arte G. C. Argan reconhece a consciência renascentista de uma intencionalidade histórica que tem seu equivalente espacial na perspectiva. Ordenam-se os diversos aspectos que se sucedem no tempo conforme se representam os diversos aspectos do real num sistema espacial abstrato. A perspectiva constrói racionalmente a forma da realidade natural, a história constrói a forma da realidade humana (ARGAN, 2003), e integram a unidade tempo-espacial de uma cena pela qual o homem se desloca desenvolvimento por pelo menos cinco séculos.

Nesse extenso espaço de tempo, ainda que não haja mudança significativa em termos de representação do espaço, para o que nos interessa, cabe atentar para o abandono da visão teológica judaico-cristã de história no século XVII. A razão iluminista submete à crítica a história sagrada, sinônimo de sucessão de intervenções providenciais, e inaugura a noção moderna de história, que, baseada na experiência humana terrena, tem como argumento a confiança no futuro. Natureza e história separam-se conceitualmente: a natureza não é a ordem revelada da criação ou fonte do saber, é ambiente da existência humana e objeto de pesquisa cognitiva. Esvazia-se então o conteúdo significativo da “história como mestra da vida”, em que expectativas são inteiramente sustentadas pelas experiências dos antepassados<sup>ii</sup>. Passado e futuro não mais praticamente coincidem; as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então. Como um dos principais sucedâneos do arbítrio divino, a noção de progresso instala-se na História. Vislumbra-se um mundo sempre melhor, dependente exclusivo da ação do homem. Assim a história pode ser concebida no século XVIII como processo de contínuo e crescente aperfeiçoamento, a ser planejado e posto em funcionamento pelos homens.

Esse sentimento de história como aperfeiçoamento humano constitui o modelo ético do ideal clássico do pintor J.-L. David. Compor significa duplicar a



exemplaridade do tema em uma execução sujeita ao estilo de um modelo de discurso cívico e moralizador. Vide a solene homenagem a Marat, em *Marat assassinado*. Fiel à estética clássica, David exhibe dois tempos de qualidade distinta: a “perene” inscrição dedicatória *A Marat, David, ano dois*, que eterniza Marat como herói, e os instantes fugazes do atentado que têm seus índices ou vestígios na carta, na escrita cursiva e na faca. O intervalo que separa os dois momentos de escrita “é ocupado pela arte e pelo trabalho da arte. Entre essas duas datas, o tempo oscilou: ele *entrou numa nova era*” (STAROBINSKI, 1979, p. 78, grifo meu). Parece então possível situar a tela na iminência do modernismo em sua impossibilidade da transcendência – segundo Baudelaire, “em torno dessa banheira fria e fúnebre, uma alma rodopia”.

Goya, seu contemporâneo, faz face ao radical momento histórico em “figuras grotescas que nascem do sonho da razão” (STAROBINSKI, 1979, p. 129). A história que parecia progredir no sentido da liberdade se torna a cena insana retratada na tela do fuzilamento de 3 de maio de 1808. A França revolucionária, de onde irradiava a luz dos princípios racionais, apresenta-se com os soldados de rostos escondidos, à sombra, enquanto a luz é dedicada às vítimas, com destaque para o homem do povo, cuja camisa branca parece emanar a intensa luz do quadro. Goya restitui assim à realidade sua aridez através do valor mais elementar da liberdade inseparável da existência mais comum (ARGAN, 1996). O desafio à fatalidade da matéria real conforma o caráter moderno do artista, que exerce uma espécie de pressão sobre a modernidade e seus modos “até um ponto de ruptura” (CLARK, 2006, p. 137). Esse seu *ato* artístico: ele atua no mundo no “momento” de sua pintura. À crescente tensão do moderno se libertando da continuidade com um mundo anterior, o artista responde com sua atividade. E nesse sentido, o efeito de luminosidade do quadro citado vale ser aqui considerado junto à conhecida sentença do historiador francês Tocqueville: “como o passado cessou de lançar sua luz sobre o futuro, a mente do homem vaga na obscuridade”.

Em um mundo cada vez menos iluminado pelo passado também se ouve cada vez menos seus ecos. À eloquência própria ao tema da morte, Manet apresenta sua *Execução de Maximiliano*, silenciosa, poderíamos falar com Bataille, que reconhece certo silêncio proporcional à eliminação do tema. Sobram manchas de diferentes cores, escreve o pensador, para quem a

impressão assustadora de que um sentimento deveria nascer do tema suscita a estranha impressão de uma ausência. Dessa ausência, contudo, emana uma plenitude pesada, que enche o olhar daquele que se põe diante da tela. Ausente qualquer transcendência, esse homem, agora editor de sua própria história, começa a sentir certa perda de profundidade histórica (suposta sucessão passado-presente-futuro), e vivenciar o espaço cada vez mais raso do presente de um mundo pleno. Bem ao contrário da teleologia que fundamenta a ciência histórica, a arte significativa da época revela um tempo em suspenso (Malraux).

A esse homem que começa a experimentar seus limites psico-fisiológicos é apresentada a verdade do tempo como um fluxo de instantes fugazes. O que é radicalizado na descontinuidade sígnica das colagens/construções de Picasso. O tempo picassiano é o absoluto presente, continuamente efêmero - tempo do homem de ação que “esquece tudo exceto a coisa que quer fazer, é injusto para com aquele que o precede e não conhece senão um direito, o direito daquele que agora vai nascer” (NIETZSCHE, 2005, p. 77).

O Picasso “fazedor”, obcecado por trazer ao mundo novas criaturas, é aquele da emergência do desconhecido num contexto cultural estabelecido, que se dá, diria Nietzsche, como “momento” que escorça o “horizonte”. Distante do infinito da perspectiva histórica universal, que paralisa o homem num passado supostamente direcionado para o futuro, tal escorço equivale a uma espécie de redução da ‘existência verdadeira’. Somente uma extensão limitada da visão deve ser admitida. Somente com tal “horizonte” restrito é possível criar as ficções e ilusões que tornam possível a ação ao homem.

Assim Nietzsche aborda a *construção* estética que, juntamente com o *tema* estético da “aparição da aparência”, conforma uma teoria estética que condiz com nossa natureza antropológica. O filósofo traz uma mudança histórica ao conceito de aparência, ambivalente na linguagem coloquial e na teoria estética, desde Schiller e Kant, como uma tensão entre reivindicação à verdade e objeção à aparência existente somente como efeito. Se a defesa de Schiller da aparência estética é somente temporariamente livre do propósito de representar a verdade, na medida em que o conceito de aparência permanece função do progresso moral da história, Nietzsche redescobre o lado retórico do

problema da aparência, e separa o conceito de aparência do de verdade. Para ele, nós apreciamos a natureza ilusória da poesia enquanto o que compatibiliza com nossa natureza terrestre. Assim, a realidade em si é aparência.

É nesse sentido que, para o crítico literário Karl-Heinz Böhrer, Nietzsche formula conceitualmente o repentino, que ele, Böhrer, elabora dentro do conceito de “suddenness”<sup>iii</sup>, para pensar obras de escritores modernos como Marcel Proust, James Joyce, Robert Musil. Fundamentada na modalidade do “momento”, “suddenness” é uma categoria que diz respeito à fenomenalidade do trabalho de arte em relação a seu efeito estético, pois remete ao potencial de todo momento em relação ao tempo como um todo, e marca uma barreira contra um conceito de tempo distorcido pelo pensamento teleológico da teoria da história.

Compatível com a aceleração tipicamente moderna, o signo “de repente” experimenta uma dramatização de sua reflexão do tempo no fim do século XIX (BOHRER 1994, p. x). Sem um significativo conteúdo de experiência, a idéia moderna de cognição se desloca para o ato estético da linguagem exploratória de si. Daí o meio como a matéria mesma do artista romântico/moderno, equivalente à impossibilidade de medição do algo novo que ele traz ao mundo por aquilo que já existe. A compreensão de atos cognitivos dá-se então “como um evento – um evento que de repente se torne consciente de si” (KLEIST, Apud BOHRER, 1994, p. 10). Tal conhecimento surge “de repente, como um cintilar” de modo a *direcionar a linguagem a ela mesma* e assim trazer “algo incompreensível ao mundo” (Idem).

Herdeiros dessa ênfase romântica/moderna no fato físico e técnico do meio de produção, nossos artistas se preocupam com sua qualidade temporal ou processual. O filme de Warhol constitui um processo material no tempo; o monocromo insiste na “intensidade do fenômeno” da pintura através da “verdade” do meio empregado (preservação da integridade do grão de pigmento). Os “futuros abandonados” de Smithson não constituem metáfora nem signo abstrato para algo concreta, mas uma forma de matéria que consubstancia, por assim dizer, um sentimento de futuridade proporcional ao flagrante colapso de modelos epistemológicos clássicos, em grande parte decorrentes de uma concepção de história que

“rouba do presente a possibilidade de ser experimentado como o presente, e escapa para um futuro no qual o presente inapreensível deve ser capturado pela filosofia da história ... essa alteração de revolução e reação, que supostamente leva ao paraíso final, deve ser entendida como um futuro sem futuro (...)” (Koselleck, 2006, p.18).

Esse o processo de formação do mundo moderno, que culmina na segunda metade do século XX, com a emergência de vários discursos sobre “fim”- da história, da arte e da história da arte (Hans Belting, Arthur Danto) -, junto a previsões pessimistas (Alvin Tofler) e otimistas de comunhão global (Marshall MacLuhan).

Para Smithson, emerge um novo tipo de monumentalidade que nos incita ao esquecimento do futuro. Ela está nas “ruínas às avessas” do subúrbio de Passaic, edificações que “se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas” (SMITHSON, 2001, p. 46), e diz respeito à perda de validade de um “sentimento de futuridade que a idade moderna tinha no início, mas que jamais poderia atingir” (CLARK, 2006, p. 131). Como se a infinita possibilidade moderna tivesse sido ultrapassada sem qualquer devido cumprimento, ele vivencia um “estágio mais baixo de futuração”. E formula com propriedade: “será que deixei o verdadeiro futuro a fim de avançar para um falso futuro? Sim, foi isso. *A realidade estava atrás de mim* naquele ponto de minha odisséia urbana.” (SMITHSON, 1996, p. 46/7).

Ao absoluto presente moderno, prenhe de possibilidade, se contrapõe um presente latente, que parece expandir-se e contrair-se simultaneamente. Smithson vislumbra naqueles anos 1960/70 a estrutura de um tempo que possui “pouco ou nenhum espaço; é estacionário e sem movimento, vai a lugar nenhum (...) é contra as polias do relógio” (Idem). Esse tempo que não ocupa espaço, que não transcorre, também é perspicazmente percebido por “pragmático” Warhol no relógio digital. O novo modo de medir o tempo indicaria uma “assustadora” mudança: o “novo tempo em minhas mãos” não mais ocupa o espaço (do relógio), parece estar fora de nosso alcance<sup>iv</sup>.

<sup>i</sup> “Nós não temos consciência do tempo nas imagens em movimento dos filmes comuns, porque muita coisa acontece sem que haja tempo para que o tempo mesmo venha a ser um objeto da consciência.” DANTO, 2004, p. 103.

<sup>ii</sup> A validade do topos *historia magistra vitae* depende de uma real constância de circunstâncias que implicam potencial similitude dos eventos. Quando alguma coisa mudava, esta se dava tão lentamente

que a ruptura entre a experiência adquirida até então e uma expectativa ainda por ser descoberta não chegava a romper determinada visão de mundo. Até duzentos anos, o mundo camponês vivia em consonância com os ciclos da natureza, a vida cotidiana permanecia marcada pelo oferecido pela natureza. O curso e o cálculo de eventos históricos foram garantidos por duas categorias de tempo: o ciclo das estrelas e planetas e a sucessão natural de governantes e dinastias. A colheita boa ou á dependia do sol, do vento e do clima, e as habilidades que precisavam ser aprendidas eram transmitidas de uma geração a outra. As inovações técnicas existiam, mas se impunham com tamanha lentidão que não provocavam nada capaz de promover uma ruptura na vida. As pessoas se adaptavam a elas sem que o arsenal da experiência anterior se modificasse. Mesmo as guerras eram experimentadas como enviadas ou permitidas por Deus. KOSELLECK, 2006.

<sup>iii</sup> Localizado no início do período romântico (Schelling, Kleist), o repentino teria sido conceitualmente formulado por Nietzsche, por meio das noções de “aparição da aparência” e “escorço do horizonte”, e elaborado por autores modernos como Marcel Proust (“memória involuntária”), Walter Benjamin (“alegoria barroca”), James Joyce (“epifania”). Imagens conceituais envolvidas na busca de materiais antropológicos irredutíveis à linearidade progressiva da filosofia da história, elas recusam as mediações de significado de modo a abrir possibilidade de regressão e progressão, e assegurar liberdade de futuro na medida em que nenhum conceito o contém.

## Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Arte Moderna*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1996.
- BOHRER, Karl-Heinz. *Suddenness: on the moment of aesthetic appearance*. New York, Columbia University Press, 1994.
- CLARK, T. G. “Modernismo, pós-modernismo e vapor”. In Ars Revista do programa de pós-graduação em artes visuais ECA/USP, ano 4, nº 8. São Paulo, 2006.
- DANTO, Arthur. “O filósofo como Andy Warhol”. In: Ars: Revista do programa de pós-graduação em artes visuais ECA/USP, vol. 1, n. 4. São Paulo, 2004.
- GIDAL, Peter. *Andy Warhol Blow Job*. Londres, Afterall Books, 2008.
- GOLDSMITH, Kenneth (ed.). *I'll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews*. New York: Carrol & Graf Publishers, 2004.
- KLEIN, Yves. *Le Dépassement de la Problematique de l'art et autres écrits*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005.
- KOSELLECK, Reinhart. *Passado Futuro: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro, Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. II “Consideração Intempestiva: sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida”. In *Escritos sobre a História*. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora PUC-Rio/Edições Loyola, 2005.
- SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996.

STAROBINSKI, Jean. *1789: Les Emblèmes de la Raison*. Paris, Flammarion, 1979.

WARHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol (from A to B and Back Again)*. New York/London, Harcourt Brace & Company, 1977.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. *POPism: The Warhol '60s*. New York/ London, 1980.

Fernanda Lopes Torres é graduada em Desenho Industrial e Doutora em História; atuou como professora substituta no Instituto de Artes da UERJ (2002,2004, 2006-2008), é pesquisadora do grupo de pesquisa do CNPq *Tecnologias da arte: sistemas, dispositivos e fissuras*, tendo publicado artigos em revistas universitárias de História da Arte.