

## **A INSCRIÇÃO DA AÇÃO NAS ARTES VISUAIS: UMA LEITURA**

FERNANDO CESAR RIBEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ).

### **Resumo**

As artes visuais são estáticas por natureza: o movimento físico começa a aparecer no início do século XX em obras de arte de efeitos óticos. Mas a ação humana sempre esteve relacionada ao processo de produção da obra de arte de outros modos, tendo pelo menos seu fim relacionado ao surgimento dessa. Há, no entanto, um momento em que o conceito de ação, particularmente, passa a chamar a atenção da crítica de arte – senão da produção ela mesma. É a partir do período pós-Segunda Guerra Mundial, com o trabalho de artistas europeus, mas em especial norte-americanos, que a ação se transformará em fator incluso e significativo da obra de arte. Nesse sentido, a contribuição do crítico de arte Harold Rosenberg, com seu artigo “Os Action Painter Norte-Americanos”, de 1952, revela na reflexão teórica o processo prático da inscrição da ação como componente da obra de arte. Para o autor, a ação torna-se a especificidade da nova arte de sua época. Atribuindo ao agir humano tal importância, Rosenberg esboça uma pequena teoria da ação a partir do trabalho prático dos artistas. Rer suas reflexões e afirmações em tal artigo, sob a luz da filosofia da arte de Paul Ricoeur, possibilita não somente uma compreensão maior da teoria e da prática, mas também verificar as contribuições teóricas e práticas para as produções de arte subsequentes.

### **Palavras-chave:**

Artes Visuais, Action Painting, Filosofia da Ação.

O seguinte trabalho se propõe a uma leitura específica do artigo “Os Action Painters Norte-Americanos” do crítico de arte Harold Rosenberg, tendo como referência a filosofia da ação de Paul Ricoeur. Neste artigo, o crítico centra-se na questão da ação como mudança de paradigma da pintura e, para tal análise, praticamente esboça uma teoria da ação, no sentido filosófico propriamente dito.

Para tal proposta, este trabalho se desenvolve em duas partes: num primeiro momento, a construção de um aparato teórico sobre a ação; e, em um segundo momento, o desenvolvimento da leitura do artigo de Rosenberg, demonstrando os cruzamentos e diálogos com a filosofia da ação de Paul Ricoeur.

Portanto, não é intenção aqui abordar toda a filosofia da ação de Paul Ricoeur, mas as principais características, as que permitam refletir sobre a ação no artigo de Rosenberg, assim como na relação deste com o seu tema: a nova pintura de sua época e suas conseqüências.

Assim, filosofia da ação de Paul Ricoeur é erigida sobre o cruzamento entre a filosofia analítica, a fenomenologia e a hermenêutica. Mais do que áreas estranhas e diversas, para Ricoeur elas tornam-se complementares.

Em “O Discurso da Acção”, Ricoeur reforça que existe uma especificidade da ação a ser estudada pela filosofia, diferentemente das ciências humanas, assim como da ética. O seu projeto se apóia na descrição da ação e na “análise dos discursos em que o homem diz o seu fazer, abstraindo do louvor e da censura pelos quais qualifica o seu fazer em termos de moralidade” (Ricoeur, 1988: 11). Para ele, a filosofia analítica da linguagem e, principalmente, a filosofia da linguagem ordinária trazem contribuições precisas para o estudo da ação.

O desenvolvimento de sua filosofia a partir dessas duas áreas específicas permitem a ele um estudo da ação como um campo prévio aos da ética, política e jurídica. Antes de se verificar as imputações dessas áreas na ação, é do seu interesse o estudo da ação mesma, tendo como âncora a sua descrição através da linguagem.

Em suas palavras (Ricoeur, 1988):

Em vez de nos entregarmos a uma intuição das essências do vivido, apreendidas em exemplos singulares bem escolhidos, apoiamo-nos na codificação da experiência no seu dizer e contamos com a notável propriedade da linguagem não só de articular a experiência, mas de conservar, graças a uma espécie de seleção natural, as expressões mais aptas, as distinções substis mais apropriadas ‘as circunstâncias do agir humano’. (p. 12)

É, pois, partindo da descrição da linguagem, que uma primeira configuração da ação se faz no contraste com o movimento. Ou seja, ação e movimento são de duas naturezas diferentes. Fazer não é acontecer, pois este se pressupõe como observável, como movimento, como conhecimento empírico. Algo evidenciado no seu exemplo: “os músculos do braço contraem-se; ele levanta o braço; ao levantar o braço, fez sinal de que vai virar. Só o primeiro enunciado se refere a um acontecimento que ocorre na realidade os outros dois designam uma acção, um nomeando-a, o outro, explicando-a pela sua intenção” (Ricoeur, 1988: 30).

No entanto, o que difere precisamente o campo da ação do campo do movimento é o que Ricoeur chama de rede conceitual da ação. A ação, considerada como “aquilo que alguém faz”, faz parte de uma rede que inclui outros diversos conceitos como agentes, “circunstâncias, intenções, motivos, deliberações, moção voluntária ou involuntária, passividade, constrangimento, resultados desejados etc.” (Ricoeur, 1991:

75). Todos esses conceitos estão diretamente interligados e são dependentes da própria rede. Compreender sentido e significado de cada termo está relacionado a compreender a intersignificação entre eles, e, com isso, o sentido da própria rede.

Segundo o autor, um modo eficaz de identificar toda a rede está nas questões que se podem levantar a respeito dela (Ricoeur, 1991):

As noções-chave da rede da ação tiram seu sentido da natureza específica das respostas levadas às questões específicas que elas próprias se “entre-significam”: Quem? O quê? Por quê? Como? Onde? Quando? (p. 75)

Concluindo esta primeira parte, é importante fazer três observações, necessárias para uma configuração mais completa da ação. A primeira se refere ao poder-fazer e ao saber-fazer do agente. Por poder-fazer entende-se a capacidade de ação, o poder de agir, o que cada agente pode fazer, o possível. Por saber-fazer, entende-se um saber gerido por intermédio da ação mesma, e não de um conhecimento empírico. Como observa Ricoeur: “O conhecimento sem observação e o raciocínio prático (...) apontam ambos para essa espécie de saber que não é um saber que, mas um saber como” (Ricoeur, 1988: 34).

A segunda observação refere-se ao caráter público da ação. A inteligibilidade da ação é pública, a partir do momento que se pode compreender praticamente toda a rede conceitual. Há aqui uma inteligência prática, dado que o saber-fazer é um saber que existe tendo em vista a possibilidade de se ensinar a partir de um exemplo seu.

E, enfim, a terceira observação refere-se à passividade. O agente também é paciente; ou seja, age e também sofre conforme as circunstâncias. Considerando o caráter público da ação, Ricoeur afirma que “agir é sempre agir ‘com’ outros: a interação pode assumir a forma da cooperação, da competição ou da luta” (Ricoeur, 1994: 89).

Assim, tendo a reflexão sobre a ação em Paul Ricoeur desenvolvida, focando nas questões referentes à rede conceitual da ação, ao seu caráter público, ao poder e saber do agente e ao caráter de passividade e interação, segue-se a leitura do texto de Harold Rosenberg.

Em 1952, o crítico de arte publicou o artigo “Os Action Painters Norte-Americanos”, refletindo sobre a nova pintura de sua época. Centrado na produção de artistas como Willem de Kooning e Jackson Pollock,

Rosenberg desenvolve em seu artigo uma reflexão teórica, evidenciando como característica única e inovadora dessa produção artística a inclusão da ação na obra de arte final. Ou seja, a pintura torna-se um ato, sendo ação de pintar e pintura, indiscerníveis.

O artigo pode ser dividido em duas partes. Na primeira, Rosenberg praticamente esboça uma teoria da ação, em um sentido filosófico propriamente dito, a partir da produção artística contemporânea. A segunda parte refere-se a uma sociologia da arte e a crítica de arte. Ou seja, segunda parte pressupõe a primeira, sendo essa a analisada aqui.

Rosenberg inicia sua reflexão com a problemática da definição de um movimento com um termo geral, que não dá conta das características individuais, mas que é ao mesmo tempo necessário para capturar o que há de essencial nelas. A partir dessa aporia, sua reflexão desembarca na produção artística norte-americana que, logo após a Segunda Guerra Mundial, voltou-se a todo tipo de estilo artístico europeu, principalmente os focados na arte abstrata.

Partindo de sua dúvida “será isso a atualização habitual com as formas de arte européias por parte da América do Norte? Ou algo de novo estará sendo criado?” (Rosenberg, 1974: 12), Rosenberg pontua a necessidade de uma definição e reflete sobre a produção da arte americana como uma revisita à pintura moderna européia.

Ao final dessa pequena introdução, Rosenberg inicia sua teoria da ação. O autor levanta a questão de que a nova pintura norte-americana não se caracteriza como uma escola artística, pois para essa é necessário não somente “uma nova conscientização de pintura, como também de uma conscientização desta conscientização”, e, ainda, que “a escola é o resultado da união da prática com a terminologia – telas diferentes são atingidas pelas mesmas palavras” (Rosenberg, 1974: 12). Rosenberg pontua que, nesse novo paradigma da pintura, as palavras não pertencem à arte, mas aos artistas.

Apesar de ainda não ter iniciado sua tese sobre a ação, já traz a primeira questão relacionada a esta: o agente. Assim, Rosenberg detecta a rede conceitual da ação por um de seus conceitos-chave. Desse modo, já indica o agente como a pessoa do artista, ou seja, chamando a atenção para a representatividade do “quem” da ação em contrapartida a uma possível interpretação de um agente coletivo, a escola. Nesse sentido, é preciso, ao afirmar a dificuldade que há em uma ação coletiva, atribuir as responsabilidades a seus mais diversos agentes. Não existe um agente coletivo.

Logo a seguir, Rosenberg precisa a sua tese (Rosenberg, 1974):

Em determinado instante, para um pintor norte-americano depois do outro, a tela começou a afigurar-se como uma arena na qual se age – mais do que um espaço no qual se reproduz, se reinventa, se analisa ou se ‘expressa’ um objeto, real ou imaginado. (pg. 12-13)

Tal estrato traça exatamente a mudança de paradigma da pintura por meio da ação. Esta, que sempre esteve relacionada ao momento da criação, da produção artística, transcende esse limite em direção a obra de arte. Reproduzir, reinventar, analisar ou expressar são ações relacionadas ao momento anterior à obra de arte, e nunca parte desta. Afirmar que se age é colocar a ação em primeiro plano, inscrevê-la na pintura, fazer de ambos um só, e não uma ação e sua consequência. Desse modo, Rosenberg coloca a pintura na rede.

E ele continua: “o que se destinava às telas não era um quadro, mas um acontecimento” (Rosenberg, 1974: 13). O termo acontecimento nesse contexto merece atenção especial. O sentido empregado na frase é o de ato e não o de movimento, como visto com Paul Ricoeur. Refere-se a relação temporal da ação; o momento, mais do que um observável, do que um objeto do acontecer. Aqui, o acontecimento não é o ‘quê?’ da ação, mas o ‘quando?’. Assim como a tela se transforma em arena no sentido do ‘onde?’ da ação.

Reforçando a questão da pintura como ação ser um observável, ele é mais enfático ao afirmar (Rosenberg, 1974):

Que se chame a esta pintura de ‘abstrata’, ‘expressionista’ ou ‘abstrata-expressionista’, o que conta é o seu motivo especial para eliminar o objeto, que não é o mesmo de outras fases abstratas ou expressionistas da arte moderna. (p. 13).

Em seguida, Rosenberg afirma (Rosenberg, 1974):

“A nova pintura norte-americana não é arte ‘pura’, pois a expulsão do objeto não se verificou em consideração à

estética. As maçãs não foram varridas da mesa a fim de sair de modo a que nada obstruísse o caminho da ação de pintar. Neste gesticular com materiais, também se subordinou a estética” (p. 14)

Ao se referir à arte pura, aludindo ao surgimento da arte abstrata ou mesmo a ‘arte-pela-arte’ do modernismo europeu, o crítico não só distancia a nova pintura da tradição moderna, como a classifica como base primitiva o campo da ação. Do mesmo modo que para Ricoeur o campo prático é prévio aos da ética, política e jurídica, para Rosenberg também se tornou prévio à estética. A ação não foi somente adicionada à pintura, como o foi com as colagens nos cubistas, ela foi inscrita diretamente na pintura por intermédio da ação de pintar, fazendo parte do seu âmago e tornando-se *a priori* da própria estética.

E, finalizando a parte referente à sua teoria da ação, Rosenberg afirma (Rosenberg, 1974):

Uma pintura que seja um ato é inseparável da biografia do artista. Constitui-se ela em si mesma um ‘momento’ na mistura adulterada de sua vida – quer o ‘momento’ signifique os precisos minutos empregados em manchar a tela, quer signifique a duração total do drama lúcido desenrolado em linguagem simbólica (p. 14).

Temos aqui um ponto final na sua teoria da ação em concordância com a rede conceitual da ação em Ricoeur. A “biografia do artista” constata não só a atribuição direta da ação ao seu agente, mas também, em outro nível, a relação que o campo prático possui com o campo histórico. Isso também é reforçado devido a inserção clara da questão temporal relacionando a pintura ao momento, ou seja, o “quando” da ação.

E, concluindo, o autor finaliza o parágrafo que “o ato de pintar é da mesma substância metafísica que a existência do artista. A nova pintura acabou com todas as diferenças entre a Arte e a vida.” (ROSENBERG, 1974: 14). A substância metafísica que o autor sugere pode ser compreendida claramente como a rede conceitual da ação, com suas

significações e inter-significações. É considerando o artista, o pintar, a pintura como rede que Rosenberg pode afirmar a extinção do limite entre arte e vida. A inscrição da ação não foi na obra de arte, mas nas artes visuais. Ao inscrevê-la como campo *a priori* da estética, como elemento significativo e indiscernível, transpõe e organiza o mundo artístico, o mundo da ação, o mundo da história e o mundo vivido em uma mesma rede.

Os ecos da compreensão da pintura como ação terá reflexos numa geração posterior dos artistas da *action painting*. Em 1955, no Japão, o Grupo Gutai, que nutre um grande apreço ao trabalho de Jackson Pollock, apresenta trabalhos em que a ação é a linha-guia. Em 1959, o artista norte-americano Allan Kaprow apresenta o seu trabalho “18 happenings em 6 parts”, no qual leva ao extremo, ao eliminar a pintura como na *action painting* e transformar a ação mesma na obra de arte. Esse seu trabalho deu origem a uma nova modalidade artística, denominada happenings, ou, em bom português, acontecimento. O happening foi teorizado e se popularizou na década de 1960, entretanto, de uma maneira diferente do trabalho inaugural ou mesmo da ação da *action painting*, rumando e intentando a uma ação coletiva. Será com a *performance art*, a partir de meados da década de 1960, mas com força maior a partir da década de 1970, que a ação como rede será retomada pelas artes visuais.

## Referências

RICOEUR, Paul. **O discurso da acção**. Edições 70: Lisboa, 1988.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Papirus: São Paulo, 1991.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: Tomo 1. Papirus: São Paulo, 1994.

ROSENBERG, Harold. In: A TRADIÇÃO DO NOVO. **Os Action Painters Norte-Americanos**. Perspectiva: São Paulo, 1974. p.11-22.

SÁNCHEZ, Alfredo Martínez. La filosofía de La acción de Paul Ricoeur. **Isegoría**, Madri, n. 22, p. 207-227, 2000.