

A subjetividade do artista na arte americana do pós-guerra: a Pop Art versus o Expressionismo Abstrato

Dr. Isabela Simões Bueno¹

Resumo

O presente artigo tem como objetivo abordar as principais divergências entre os expressionistas abstratos e os artistas pop do período pós-guerra americano no que concerne à subjetividade exposta em suas obras. A indagação central a ser respondida é: de que maneira o sujeito artista se faz presente –ou ausente– em sua produção artística? E quais são os elementos que nos permitem perceber suas características subjetivas ou antissubjetivas, tanto no processo de produção da obra quanto no produto final? As bases para tal estudo serão alicerçadas na constituição do sujeito e da subjetividade para a psicanálise freudiana, a qual perpassa as noções de consciente e inconsciente, e também em um exame dos métodos de produção utilizados pelos dois movimentos, dentre eles a serigrafia, os pontos *ben-day* e a *action painting*. Dentro desse contexto, seremos levados a investigar o automatismo decorrente desses processos e o seu papel distinto dentro de cada um. Dedicaremos ainda à análise das obras de arte pertinentes à discussão para tornar possível a comparação entre a pop art e o expressionismo abstrato no que concerne à subjetividade dos artistas de ambos os movimentos.

Palavras-chave: Arte moderna, Estética, Filosofia da Arte, Psicanálise, Subjetividade.

Abstract

This paper aims to approach the main differences between the abstract expressionists and the pop artists of the American post-war period concerning the subjectivity exposed in their artworks. The central question to be answered is: in what way does the subject artist makes himself present –or absent– in his artistic production? In addition, what are the elements that allow us to notice his subjective or antsubjective characteristics, both in the artwork production process and the final product? The foundations to this study will be based in the constitution of the subject and subjectivity to the Freudian psychoanalysis, which passes through the notions of conscious and unconscious, and also in an examination of the production methods utilized by both movements, among them the serigraphy, the ben-day dots and the action painting. In this given context, we will be led to investigate the automatism arising from these processes and its distinct role inside each one of them. We will also develop the analysis of the artworks that are pertinent to the discussion to make the comparison between pop art and abstract expressionism possible, concerning the subjectivity of the artists of both movements.

Keywords: Aesthetics, Modern Art, Philosophy of Art, Psychoanalysis, Subjectivity.

¹ Mestranda em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Paraná (UFPR), sob orientação da prof. Dra. Juliana Fausto de Souza Coutinho, bolsista com financiamento CAPES/DS da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pós-graduanda em Direito Penal e Processual Penal pela Academia Brasileira de Direito Constitucional (ABDConst), graduanda em Direito pela Fundação de Estudos Sociais do Paraná (FESP-PR), e bacharel e licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Realizou, além disso, as extensões universitárias *Readings in Black Radicalism*, na Harvard University, e *Derivas foucaulteanas: biopolíticas y necropolíticas en debate*, na Universidade de São Paulo (USP).

Introdução

O período pós-guerra² presenciou a emergência de diversas vanguardas artísticas na Europa, as quais influenciaram de maneira intensa a arte americana. Nos Estados Unidos, destaca-se o surgimento do expressionismo abstrato, movimento que mesclava características do expressionismo alemão –sua forte intensidade emocional- com o cubismo e o futurismo, principalmente no que concerne ao antfigurativismo. Seus representantes, dentre eles Jackson Pollock e Clyfford Still, buscavam retratar a esfera subjetiva do artista, e para isso utilizavam-se de formas não convencionais de pintura, como a célebre *action painting* de Pollock.

Nesse processo, conforme descrito por Gombrich (2012, p. 604), “tornando-se impaciente com os métodos convencionais, [Pollock] colocou suas telas no chão e pingou, derramou ou projetou suas tintas de modo a formarem configurações surpreendentes”. O objetivo era destacar aspectos próprios da subjetividade do artista, fazendo com que ele se tornasse o centro de sua obra.

Anos mais tarde, na contramão do expressionismo abstrato, surge a pop art, que, conforme sugere o termo cunhado pelo crítico de arte inglês Lawrence Alloway, buscava juntar dois conceitos tradicionalmente opostos entre si: “pop” e “art”. É possível então entender a proposta dos artistas que integraram esse movimento: a arte deveria subverter a hierarquia cultural imposta até o momento –que separava a arte exposta em museus daquilo que era popular. Grandes nomes da pop art como Roy Lichtenstein e Andy Warhol realizavam esse objetivo através não só das temáticas da grande massa, mas também a partir do uso de técnicas pouco usuais para produzir suas obras de arte.

O método da serigrafia adotado por Andy Warhol, por exemplo, era próprio da indústria têxtil, e foi utilizado pelo artista como forma de reproduzir em massa a imagem desejada. A repetição de uma mesma imagem em cima de telas brancas de tamanho igual trazia consigo uma atmosfera superficial mais ligada aos anúncios de propaganda do que à tradicional concepção de arte.

Nesse processo, conforme descrito por Gombrich (2012, p. 604), “tornando-se impaciente com os métodos convencionais, [Pollock] colocou suas telas no chão e pingou, derramou ou projetou suas tintas de modo a formarem configurações surpreendentes”. O

² Entendemos como "período pós-guerra" os anos contemplados no intervalo de 1945 até, aproximadamente, 1965. Foi nesse período que se desenvolveram, entre outros, os movimentos chave para essa pesquisa: a pop art e o expressionismo abstrato. Podemos, ainda, citar a arte bruta, a arte informal, a arte cinética, combine, assemblage, a arte de performance e a instalação (DEMPSEY, 2003, p. 22).

objetivo era destacar aspectos próprios da subjetividade do artista, fazendo com que ele se tornasse o centro de sua obra.

Anos mais tarde, na contramão do expressionismo abstrato, surge a *pop art*, que, conforme sugere o termo cunhado pelo crítico de arte inglês Lawrence Alloway, buscava juntar dois conceitos tradicionalmente opostos entre si: “*pop*” e “*art*”. É possível então entender a proposta dos artistas que integraram esse movimento: a arte deveria subverter a hierarquia cultural imposta até o momento –que separava a arte exposta em museus daquilo que era popular. Grandes nomes da *pop art* como Roy Lichtenstein e Andy Warhol realizavam esse objetivo através não só das temáticas da grande massa, mas também a partir do uso de técnicas pouco usuais para produzir suas obras de arte.

O método da serigrafia adotado por Andy Warhol, por exemplo, era próprio da indústria têxtil, e foi utilizado pelo artista como forma de reproduzir em massa a imagem desejada. A repetição de uma mesma imagem em cima de telas brancas de tamanho igual trazia consigo uma atmosfera superficial mais ligada aos anúncios de propaganda do que à tradicional concepção de arte.

Segundo Danto (2012, p. 30), “os expressionistas abstratos e os artistas pop tinham concepções radicalmente opostas sobre o que os artistas faziam. O artista pop não tinha segredos íntimos”. Nesse sentido, enuncia-se a diferença concernente à subjetividade nos dois movimentos. Nosso objetivo, nos próximos parágrafos, será o de enunciá-las com mais propriedade, buscando perceber a presença ou a ausência de características próprias desse sujeito artista em sua produção, perpassando tanto os processos que dão origem à obra quanto o seu produto final.

1. O sujeito e a subjetividade na Psicanálise: uma ruptura com o paradigma moderno

O significado do termo “sujeito” foi alvo de diversos autores e múltiplos estudos a partir da modernidade; o que acabou por culminar em não somente um significado para tal, mas vários. É dentro desse contexto que Sigmund Freud opta por não utilizá-lo em seus escritos, e justifica sua decisão quando discorda do significado que havia ganhado maior força em nossa cultura, oriundo de uma interpretação filosófica do termo: “sujeito como sinônimo de consciência, indivíduo autocentrado e livre, uma substância permanente, fiadora de um núcleo identitário resistente ao fluir do tempo” (MATTEO, 2007, p. 194).

A noção de sujeito oriunda da modernidade, ao realizar a substituição do discurso teológico pelo discurso científico, é a do sujeito dominado pela razão e, por conseguinte,

conduzido pela consciência. Quando René Descartes (1596 – 1650) afirma que “penso, logo sou”, faz o eu e a consciência triunfarem sobre o conceito de inconsciente, que assume o caráter reduzido de uma consciência desconhecida; tradição essa propagada na filosofia ocidental por Immanuel Kant (1724 – 1804) até Edmund Husserl (1859 – 1938). Nessa perspectiva, “a individualidade é a categoria fundamental que define o ideário da modernidade” (BIRMAN, 2006, p. 39 apud TOREZAN, 2011). O indivíduo, portanto, delimita seu espaço na relação com o outro a partir do eu e da consciência.

O rompimento com esse eixo central da modernidade, sobretudo através dos escritos de Karl Marx, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud, revela uma contestação a respeito do reinado da razão e do eu. A respeito disso, Birman afirma que:

Com Marx, o descentramento do eu se deu em relação à economia e à política, num reconhecimento das forças produtivas como ordenadoras da sociedade; com Nietzsche, aclararam-se as relações de força e de poder como centrais e reguladoras do humano, também derrubando a primazia do eu e da consciência; e, por sua vez, Freud realizou o abalo do estatuto de soberania do eu, da consciência e da razão com uma nova concepção sobre o inconsciente. Com essa concepção freudiana, na qual o inconsciente passa da condição de apêndice da consciência à estrutura particular e determinante da subjetividade, o sujeito se torna cindido em duas formas de funcionamento, a consciente e a inconsciente, e subjugado à primazia desta. (BIRMAN apud TOREZAN, 2011, p. 39)

Se o significado atribuído à modernidade para o termo “sujeito” traz à tona uma carga substancialista –contida também na própria etimologia do termo “*sub jectum*”-, Matteo (2007, p. 195) esclarece a escolha de Freud pela abstenção do uso de “sujeito” e a preferência por “subjetividade”. Esse segundo termo privilegiaria uma interpretação capaz de entendê-lo não prioritariamente como uma coisa, mas como um topos, ou ainda, um “‘campo’ interior, uma ‘outra’ cena [...] onde as experiências do sujeito são confrontadas com a corporalidade e a intersubjetividade”. Dessa maneira, constitui-se como ponto central da teoria freudiana a noção de clivagem da subjetividade através da formulação do inconsciente enquanto um sistema regido por leis próprias e não submetido a outro sistema, a saber, a consciência.

É sob esse prisma que Torezan (2011) elucida que a concepção de uma subjetividade essencialmente clivada se refere a uma cisão de regimes, ou ainda, de dois modos diferentes de funcionamento da psique. Revela-se, portanto, a proposta de Freud a respeito do inconsciente: a caracterização de um campo psíquico delimitado por uma maneira particular de operar diferente daquela sob a qual opera a consciência.

Caracterizado como um sistema possuidor de uma lógica própria e comumente adversa da consciência, o inconsciente é, conforme descrito por Freud (2012), aquilo que constitui genuinamente a subjetividade, e não é apenas dela um indesejável detalhe. A fim de abordar com propriedade a temática proposta neste artigo, definiremos a seguir o que seria a

subjetividade para a psicanálise, baseado no panorama descrito nas primeiras linhas dessa presente seção, e como compreendê-lo dentro da arte e da contemporaneidade.

1.2. O sujeito do inconsciente

Conforme descrito por Torezan (2011, p. 534), o sujeito para a psicanálise é aquele constituído a partir da relação com o Outro através da linguagem. Esse sujeito, em contraponto à concepção cartesiana, não é um agente, mas sim, determinado através da função simbólica, bem como o é a posição do sujeito em relação ao Outro –posição essa mediada pelas regras e convenções do registro simbólico. Destarte, a teoria freudiana destaca-se ao introduzir a noção de “clivagem da subjetividade”, através da formulação do inconsciente enquanto um sistema psíquico regido por leis próprias, afastadas e independentes da consciência.

A autora ressalta também que, a partir da concepção de um *modus operandi* característico do inconsciente, podemos entender a “inexistência de arbitrariedade nos acontecimentos psíquicos, pois eles são determinados pela lógica do inconsciente” (TOREZAN, 2011, p. 532). Com isso, o inconsciente não pode ser descrito como simplesmente o caos, o mistério, o ilógico; e suas manifestações apontadas na obra de Freud na forma de sonhos, lapsos, atos falhos, entre outros, implicam na existência de um sujeito não unificado. Trata-se, portanto, do *sujeito do inconsciente*.

Na esteira do que pudemos expor anteriormente, relembramos o surgimento da psicanálise e dos escritos de Freud na modernidade, momento em que a concepção cartesiana de sujeito, centrada no eu e na racionalidade, dominava o pensamento em vigor. Em contrapartida, a concepção freudiana brinda-nos com a noção de que o sujeito e a subjetividade³ são determinados não pela consciência, senão pelo inconsciente, que deixa de ser um mero apêndice da consciência e assume caráter de uma estrutura particular. E qual seria essa estrutura?

Lacan (1985, p. 29) afirma ser “o inconsciente estruturado como uma linguagem”, e, em adição, que “o sujeito é efeito do significante”. Tais postulações levam à conclusão de que existe um sistema de relações que são pré-existentes ao próprio sujeito, ou, ainda, de uma ordem significante pré-existente. Ora, se o Outro que precede o sujeito já possui o domínio da linguagem e é por ela tomado, o indivíduo, ao nascer, já é inserido em uma ordem humana a

³ Entendemos por “subjetividade” as experiências próprias do sujeito, o que, como veremos, não se restringe apenas às suas vivências particulares e isoladas, senão também engloba seu engajamento com o ambiente no qual está inserido e com o Outro.

ele anterior, ordem essa na qual adentra pelo próprio uso da linguagem. O que Lacan verifica é que essa ordem da linguagem é muito semelhante à ordem do inconsciente tal qual descrito por Freud, ao passo que coexistem regras estruturais comuns entre ambos.

Nesse sentido, Lacan relaciona o sistema e a estrutura da linguagem ao funcionamento do inconsciente, sendo através da primeira que o segundo pode advir. É o que Garcia-Roza (2000) denomina, ainda a respeito dos escritos de Freud, de “parábola freudiana”: o surgimento do sujeito oriundo da linguagem. O autor explicita que Freud, ao teorizar sobre a formação dos sonhos, considera o discurso sobre o sonho mais relevante que o sonho por si mesmo: o que importa é o relato do sujeito, no qual o inconsciente encontra sua articulação essencial.

2. Considerações a respeito da técnica

Tão importante quanto a obra de arte final é o estudo a respeito da técnica utilizada pelo artista para a produção de seu trabalho. Os processos escolhidos pelos autores não só influenciam no resultado estético do produto final, mas também revelam importantes ideias e percepções que buscavam ser ressaltadas. Nesse sentido, a compreensão da oposição entre as técnicas utilizadas pelos artistas pop e os expressionistas abstratos faz-se de extrema importância para que possamos visualizar a totalidade de ambos os movimentos.

A técnica do *dripping* explorada por Jackson Pollock, que constituía em respingar e gotejar tinta sobre a tela, permitiu ao artista desenvolver sua proposta de retratar o inconsciente de maneira efetiva: segundo Brooks (apud LEJA, 1993, p. 121), "nenhum outro artista teria mergulhado com tal profundidade no irracional e levado tão longe a prospecção do inconsciente". Ele teria reconhecido, frente à desilusão acarretada pelo período pós-guerra, o resultado de uma busca interior.

Motivados pelo movimento surrealista, os expressionistas abstratos de modo geral, em meados da década de 1940, foram introduzidos à noção de automatismo psíquico e entraram em contato direto com as teorias de Freud e de Jung. Assim, Pollock mostrou-se "particularmente sensibilizado pela ideia de que a arte tem sua origem no inconsciente" (ROSE, 1975, p. 32), levando o crítico de arte Harold Rosenberg (1952, p. 26) a afirmar que "a nova pintura [do expressionismo abstrato] aboliu a distinção entre arte e vida".

Assumindo uma posição radicalmente oposta, os artistas da *pop art* fizeram a opção por técnicas que permitiam a reprodução em massa das imagens. A serigrafia adotada por

Andy Warhol na maioria de seus trabalhos, oriunda da produção industrial⁴, dialoga diretamente com seu estilo declaradamente impessoal e maquínico. Talvez as temáticas trazidas à tona por Warhol não tivessem tanta força se pintadas tradicionalmente com tinta a óleo e pincel: o próprio fato de que a serigrafia poderia ser reproduzida por qualquer um – e não necessariamente o artista pessoalmente – já carrega uma grande carga simbólica dentro da obra de arte pop. Na mesma direção, a escolha de Roy Lichtenstein pelos pontos *ben-day*, extraídos das histórias em quadrinhos (HQs), aliada com os elementos publicitários e midiáticos por ele retratados, formam um indissociável conjunto capaz de transmitir com mais força as percepções do artista.

Esta seção, de caráter majoritariamente descritivo, busca revelar a importância da compreensão do processo de produção da obra de arte no expressionismo abstrato e na pop art como meios de revelar a subjetividade do artista, ou escondê-la.

2.1. Action painting

Conforme já brevemente abordado, o expressionismo abstrato e a *pop art* podem ser diferenciados a partir de diversos aspectos, entre eles a técnica escolhida e utilizada pelos artistas de cada um dos movimentos. O primeiro deles, a *action painting*, refere-se à técnica utilizada por artistas como Jackson Pollock e Willem De Kooning dentro do expressionismo abstrato. A *action painting* consiste em respingar e jogar a tinta em uma tela de grandes proporções com o auxílio de facas, varetas e colheres. Era comum estirar as telas ao chão, de forma que o artista se posicionava na posição vertical e a tela na horizontal.

O resultado caracteriza pinturas densas onde é possível visualizar nada mais que um emaranhado de tinta, criado pela sobreposição de diversas camadas de tinta atiradas na tela. Pollock e os demais pintores da *action painting* abandonam os princípios tradicionais de composição, de forma que o olhar do espectador continua a mover-se incessantemente pelo quadro. Esse ideal de movimento é resultado justamente pela junção entre as manchas de tinta e a maneira como elas foram aplicadas pelo artista: gotejando e pingando.

O já previamente citado quadro *Autumn Rhythm n. 30* de Pollock (1950) atesta tais observações: o emaranhado da tinta gotejada em branco, preto e diferentes tons de cinza cria uma tensão que impede o observador de focar em um só ponto ou aspecto da obra. Até mesmo

⁴ Apesar de a origem da técnica da serigrafia remontar à Antiguidade e seu uso primeiro ser atribuído aos chineses, na modernidade, a serigrafia torna-se importante meio de produção mecânica de imagens seriadas, o que explica o fascínio de Warhol pela técnica em questão: quando busca retratar o contexto no qual estava inserido e a objetificação e frieza que o acompanham, a serigrafia apresentou-se como método ideal para complementar as temáticas populares elegidas pelo artista.

o tamanho da tela sugere movimento: esta, assim como a maioria das telas produzidas pelo grupo de pintores da *action painting*, é de grandes proporções. *Autumn Rythm n. 30*, especificamente, mede 266.7 cm x 525.8 cm, e leva o observador a percorrê-la inteiramente, sem ser possível observá-la em sua totalidade de um ponto específico ou de maneira estática.

As cores escolhidas por Pollock criam um degradê não uniforme de tonalidades: caso colocadas em ordem, poderiam gerar uma escala capaz de representar desde o claro até o escuro. Entretanto, a intenção não era essa: ao embaralhar as cores sem uma ordem pré-estabelecida ou ainda sem uma intenção previamente definida, o artista enfatiza o caráter de ação presente tanto no resultado final quanto no seu próprio processo criativo.

O termo “*action painting*” (em tradução literal, “pintura de ação”) foi cunhado pelo crítico de arte americano Harold Rosenberg em 1952 em seu ensaio intitulado *The American Action Painters*. Nele, Rosenberg descreve a tela como “uma arena para que se possa atuar” (ROSEMBERG, 1952, p. 23), trazendo a ênfase não no objeto artístico em si, mas na maneira de produzir do artista: a tela terminada seria apenas uma manifestação física da verdadeira obra de arte, que seria encontrada no processo de criação.

Sobre tal assunto, disserta Rosenberg:

Não é possível conseguir [pintar] Lucrecia com uma adaga manchando um pedaço de tecido e colocando formas em movimento nele. Ela teve de existir em algum outro lugar antes de existir na tela, e a tinta foi o meio que Rembrandt utilizou para trazê-la a este local. Agora, tudo estava nos tubos, nos músculos dos pintores e no mar cremoso e colorido em que ele mergulha. Se Lucrecia aparecer, ela estará entre nós pela primeira vez -uma surpresa. Para o pintor, ela deve ser uma surpresa. Nesse sentido, um ato será inútil se já sabemos o que ele contém. (ROSEMBERG, 1952, p. 22 – tradução nossa)

A “surpresa” retratada por Rosenberg demonstra o caráter subjetivo da obra: ao não optar por nenhuma temática específica, ou tampouco partir de um objeto pré-definido como base, os artistas da *action painting* negam a objetividade e valorizam aquilo que seria produto de seu subconsciente. Nesse sentido, o resultado da pintura expressionista abstrata é pessoal e enigmático, e pode ser considerado “um evento” (ROSEMBERG, 1952, p. 22)⁵.

Danto (2012) ajuda-nos a esclarecer essa questão ao afirmar que a ideia fundamental do expressionismo abstrato era que o pintor mergulhasse em seu inconsciente a fim de traduzir seu “impulso criativo original” através das marcas de tinta depositadas nas telas com gestos largos e enérgicos (DANTO, 2012, p. 30). Isso porque esses artistas buscavam romper

⁵ Objeções à exaltação metafísica da *action painting* elaborada por Rosenberg foram amplamente desenvolvidas inúmeras vezes. Entre elas, notavelmente citamos as críticas de Krauss (1986, pp. 243-329), em *The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*, livro no qual a autora questiona a concepção de imediatismo na qual é fundada, entre outras técnicas adotadas na arte moderna, a *action painting*. O critério decisivo para Krauss, no entanto, é a “horizontalização” (KRAUSS, 1986, p. 258) da figura, interpretadas como uma “ação existencialmente agressiva”, em oposição ao que a autora considera como a “verticalização sublimadora”.

com a realidade exterior, marcada pelo período pós-guerra e pela desesperança, procurando desenvolver formas livres e autônomas de expressão advindas do contato com o inconsciente.

2.2. Serigrafia e pontos ben-day

Diferentemente dessa linha de pensamento, os artistas da *pop art* adotaram um estilo que foi, diretamente, o resultado do desenvolvimento de novas técnicas e novas formas de pensar a produção artística que dialogavam com o contexto de reprodutibilidade técnica no qual estavam inseridos. Como exemplo disso, é possível citar o método da serigrafia adotado por Andy Warhol, que possibilitava ao artista uma reprodução imagética em massa: a obra de arte deixa de ser um objeto único e singular e passa a ser fruto de uma produção mecânica.

A repetição de uma mesma imagem em cima de telas brancas de tamanho igual, traduzida em cores vibrantes associadas à publicidade e retratando ícones midiáticos em geral (estrelas de cinema, cantores pop, produtos consumidos em larga escala), trazia consigo uma atmosfera superficial mais ligada aos anúncios de propaganda do que à tradicional concepção de uma obra de arte.

A escolha do uso da serigrafia por parte de Warhol não foi ao acaso: a técnica, largamente difundida na indústria têxtil, ligava o trabalho do artista com o comércio e a produção publicitária. Ao aliá-la com temas oriundos da mídia ou até mesmo da própria publicidade, o artista pretendia chamar atenção ao fato de que os gostos e valores da grande massa já não podiam mais se separar da arte de vanguarda. Em seu livro *Popismo*, ele descreve a “simplicidade intrigante” do processo (WARHOL, 2013, p. 72), capaz de produzir inúmeras cópias da mesma imagem, porém com pequenas diferenças em cada uma.

Uma de suas mais famosas serigrafias, *Green Coca-Cola Bottles* (1962), é resultado desse processo. Nela, observamos uma série de cento e doze garrafas do refrigerante reproduzidas lado a lado, sendo poucas as diferenças entre elas. Os detalhes que diferem uma garrafa da outra foram adicionados com o uso de um pincel e tinta a óleo pelo próprio artista posteriormente. Elas estão dispostas em sete fileiras, fazendo alusão às prateleiras de um supermercado, onde qualquer consumidor poderia comprar uma garrafa do refrigerante que seria idêntica à garrafa ao lado.

Mais semelhante a um anúncio publicitário do que a uma obra de arte nos moldes até então estabelecidos, o conjunto de garrafas verdes de Warhol retrata a tentativa de aproximação do cotidiano do americano comum dos anos 1960 com o meio artístico. Além da temática publicitária e da inserção em galerias e museus da representação de um produto

largamente consumido na América e no mundo, a opção por retratá-la em serigrafia é, de maneira complementar, uma maneira de representar o popular.

Assim como as demais séries de serigrafias de Warhol, onde a repetição está presente, a maneira como as figuras estão dispostas –lado a lado, em fileiras-, já pré-determina de maneira estruturada a forma como o público irá observá-la: o olho do observador seguirá da esquerda para a direita e de cima para baixo, tal como em uma prateleira de supermercado. Entretanto, o padrão visual tende a ser quebrado quando nos deparamos com uma garrafa que seja mais escura ou mais clara, conforme os detalhes adicionados manualmente pelo artista. Tal característica seria, talvez, a única expressão de movimento presente na obra.

Da mesma maneira, Andy Warhol ainda retratou pelo método da serigrafia ícones aclamados pela cultura midiática como Marilyn Monroe, Michael Jackson, Elizabeth Taylor e Liza Minelli, retratos esses que trazem cores fortes e contrastantes, utilizadas em larga escala pela publicidade. A escolha de tonalidades que remontam à propaganda também deve ser entendida como um fator de aproximação da arte erudita com a grande massa, além das características supracitadas.

O Díptico de Marilyn (1962) foi exibido na mesma exposição que Green Coca-Cola Bottles, sendo um dos vinte e quatro retratos que Warhol produziu da atriz. Ele traz dois grupos de vinte e cinco serigrafias de Marilyn Monroe lado a lado: o primeiro deles, com cores fortes e gritantes (amarelo-cromo, verde amarelado, vermelho, rosa), e o segundo, à direita, em preto e branco. Os retratos coloridos apresentam grande uniformidade em relação à quantidade de tinta, mesmo considerando a despreocupação do artista em manter as cores dentro do contorno das figuras. Nos retratos preto e branco, ao contrário, é possível perceber certa variação, na medida que a quantidade de tinta é mais ou menos intensa entre as fileiras.

Conforme analisado por Danto, as feições vão tornando-se cada vez mais fracas e pálidas, até que na última coluna parecem desaparecer. Quando percorremos a obra com o olhar da mesma maneira sugerida em Green Coca-Cola Bottles, assistimos Marilyn perder suas cores e formas: “como uma representação gráfica de Marilyn morrendo sem que o sorriso lhe deixe a face” (DANTO, 2012, p. 68). Dessa forma, a série de retratos da atriz aqui descrita difere das demais séries de serigrafia de Warhol, que tendiam a ser mais estáticas e uniformes, conforme observamos nas garrafas de refrigerante.

Danto ainda constata que a repetição serigráfica presente no Díptico de Marilyn pode ser considerada uma “repetição transformadora” (DANTO, 2012, p. 68), pois conserva os

acidentes do processo de produção da serigrafia e transforma-os na própria narrativa que compõe a obra.

O trabalho de Roy Lichtenstein, por sua vez, aponta na mesma direção das obras de Warhol, mesmo que com métodos distintos. Suas pinturas também faziam referência direta a elementos da grande mídia facilmente reconhecidos, principalmente as histórias em quadrinhos, com cores fortes e apelativas. Lichtenstein tinha com isso o objetivo de fazer com que o espectador esquecesse que estava observando uma pintura, pois sua escolha temática e pictórica desafiava a tradição: a relevância artística da temática de suas obras era constantemente questionada por ser intrinsecamente ligada à publicidade e à mídia.

A técnica utilizada por ele, chamada “ben-day”, assemelha-se ao pontilhismo a medida em que consiste em colocar, lado a lado ou sobrepostos, pequenos pontos coloridos para criar uma cor. Nas revistas em quadrinhos dos anos 1950 e 1960, as quatro cores subtrativas (ciano, magenta, amarelo e preto) eram utilizadas como forma de criar cores secundárias como o verde, o roxo e o laranja de maneira barata.

O processo é aplicado na obra de Lichtenstein –inspirada pelos quadrinhos- dentro de figuras bem delimitadas e contornadas, na maioria das vezes pela cor preta. A diferença do trabalho do artista para as revistas de quadrinhos tradicionais, entretanto, residia no tamanho e no material utilizado para a realização da técnica ben-day. Para inserir os pontos dentro do contorno do desenho, os quadrinistas deveriam comprar folhas transparentes de diferentes tamanhos para realizar a sobreposição dos pontos, mas limitavam-se ao espaço da revista. Lichtenstein, por sua vez, utilizava suportes de maior tamanho –seus quadros atingiam grandes dimensões- e o auxílio da técnica do stêncil para recriar o efeito dos pontos ben-day com tinta a óleo ou acrílica.

O resultado são trabalhos sem pinceladas pessoais ou expressivas: a técnica utilizada por Lichtenstein em pouco demonstra sua subjetividade, dando lugar a um resultado semelhante ao obtido pelas impressoras de revistas em quadrinhos. Com isso, o artista pretendia atingir um resultado semelhante ao das máquinas, mesmo que as obras fossem feitas à mão, e desafiar as noções propostas por movimentos como o expressionismo abstrato, em que a pincelada ou a tinta gotejada pelo artista constituía o símbolo máximo de sua expressão e personalidade (LANCHNER, 2009, p. 13).

Em *Brushstroke* (1965), encontramos tanto na técnica quanto na temática um exemplo desta contravenção. Em relação à técnica, a obra não apresenta o emaranhado de tinta gotejada de Pollock ou De Kooning, muito menos é a escolha de cores oriunda do estilo expressionista abstrato, tampouco teria Pollock adotado a técnica dos *action painters*. Pelo

contrário; Lichtenstein utiliza-se a dos pontos ben-day, impressas com o auxílio de stêncil na superfície da tela, remontando ao universo dos quadrinhos conforme já constatado.

A temática, por sua vez, reforça a crítica de Lichtenstein aos expressionistas abstratos: a figura principal de Brushstroke é apenas uma pincelada, com um forte contorno em preto e preenchida com o amarelo de maneira uniforme. O fundo é composto por pontos exclusivamente azuis, contrastando com o amarelo da figura principal. A pincelada do artista aqui nada propõe, nada significa e nada simboliza em relação à subjetividade ou ao subconsciente do próprio Lichtenstein.

Levando essas observações em consideração, é possível constatar que a pop art reagiu ao fenômeno da despersonalização na cultura de massa com um estilo igualmente impessoal, com o objetivo de redefinir o papel da individualidade e da subjetividade na arte. Conforme elucidado Danto (2012), os expressionistas abstratos e os artistas pop pensavam de maneira radicalmente distinta a respeito do papel do artista. Segundo o autor:

O artista *pop* não tinha segredos íntimos. Se ele revelava alguma coisa aos espectadores, era algo que estes já conheciam ou pelo menos já tinham ouvido falar. Por esse motivo, já existia um elo natural entre o artista e o espectador. [...] Ele [Warhol] se comovia com as mesmas coisas que comoviam o público. (DANTO, 2012, p. 42)

A subjetividade exacerbada do expressionismo abstrato não é, portanto, presente na pop art quando abordamos seus aspectos técnicos e quando voltamos nossos olhos ao processo de produção da obra de arte. Na próxima seção, exploraremos os aspectos subjetivos ou antissubjetivos de cada um dos movimentos, tanto em relação ao artista quando à obra de arte e seus meios de produção, que nos permitem concluir acerca de uma maior ou menos presença do sujeito artista.

3. Aspectos subjetivos e antissubjetivos nas obras pop e expressionistas abstratas

No decorrer da segunda seção, constatamos a estreita relação do sujeito com o inconsciente a partir da manifestação da linguagem. Nessa presente seção, verificaremos um desdobramento de relação particular: a do sujeito artista com seu inconsciente a partir da obra de arte. Podendo ser a linguagem uma forma manifesta do inconsciente (LACAN, 1985, p. 29), teria a obra de arte –assumindo ela suas mais variadas formas- o papel de trazer à tona a subjetividade do artista?

3.1 A arte e os efeitos de sujeito

Ao teorizar a respeito da obra da artista francesa Sophie Calle, Rivera (2007, p. 16) a apresenta como “radicalmente subjetiva, podendo ser tomada como pertencendo a uma espécie particular, dentro de uma pretensa classificação de gêneros artísticos”. Essa subjetividade radical é por ela denominada de “efeitos de sujeito”, os quais define:

Tais efeitos de sujeito não dizem respeito à presença do autor, do artista, em uma obra. O artista designa-se por sua obra e não antes dela, ele não preexiste como artista a seu trabalho. Por mais que uma obra apresente-se como francamente autobiográfica, ela distancia-se do eu que a enuncia em prol de uma universalidade. Freud afirma que a verdadeira arte poética residiria na conjuração do que é estritamente pessoal em prol de um laço com o outro, o espectador ou leitor (Freud, [1908] 1976). No entanto, não deixam de ser as fantasias do sujeito seu ponto de partida. As fantasias são próprias ao sujeito, ou melhor, ele com elas se forma, constituindo-se ao tornar suas as fantasias do Outro, que a ele preexistem. (RIVERA, 2007, p. 16)

Essas fantasias por ela mencionadas, mesmo que próprias do sujeito, manifestam-se fortemente em um trabalho artístico dito “radicalmente subjetivo”. A fim de envolver o Outro, o artista convida-o à apropriação, à reconstituição dessas fantasias a partir de seu próprio olhar. Quando Rivera escreve sobre a dor de Calle, manifesta expressamente em suas obras, destaca que essa dor vira a própria dor do espectador, e ainda que sua história é endereçada ao espectador de maneira a convidar que este refaça sua própria.

Calle, de acordo com Rivera, concebe seu trabalho artístico como um tratamento analítico ou psicoterápico, radicalizando a relação entre sua arte e a psicanálise. De maneira análoga, podemos transpor essa análise para a obra de Jackson Pollock, por sua estrita preocupação em dar vazão ao seu inconsciente através da *action painting* ou, ainda, de seus desenhos psicanalíticos. Langhorne (1998, p. 49) relata que, em 1939, Pollock teria iniciado uma terapia com o analista junguiano Joseph Henderson, que relacionou o estado psíquico do analisando com um sentimento de frustração estética. A cura, portanto, era indissociável de suas pesquisas e experimentações artísticas, e "consistiu na descoberta da sua própria identidade como artista". No final da terapia, Pollock teria oferecido 87 desenhos que, futuramente, foram tornados públicos e revelavam o pintor em "luta com as suas inibições, medos e esperanças, no momento em que se entregava às suas experiências formais" (LANGHORNE, 1998, p. 49).

Os efeitos de sujeito, conforme definidos por Rivera, transpassam, portanto, a obra de Pollock como um todo, e atingem seu ápice com as enormes telas nas quais o artista desenvolveu a *action painting*. Tal técnica, conforme já explicitado em parágrafos anteriores, foi o meio adotado por Pollock para expressar sua subjetividade em termos além da consciência. Na verdade, o artista relata:

Quando me dedico a minha pintura, não estou consciente do que faço. É apenas depois de uma espécie de "período de habituação" que me dou conta do que havia realizado. Não tenho medo de introduzir alterações, destruindo a imagem etc., porque o quadro tem vida própria. Tento deixá-lo emergir. É quando perco contato com o quadro que o resultado se revela caótico. Caso contrário, há pura harmonia, uma relação espontânea, e a pintura surge naturalmente. (POLLOCK apud ROSE, 1975)

Nesse sentido, o que vemos são as “fantasias próprias ao sujeito” (RIVERA, 2007, p. 16) gotejadas em telas de enormes proporções e de maneira pouco ou nada consciente. Se o confronto com uma dessas telas de Jackson Pollock causa tamanho espanto ou tanto intrigam os espectadores, talvez seja porque tais fantasias perpassam aquele que as observam de maneiras igualmente intangível ao sistema da consciência.

Rivera ressalta, porém, ao versar a respeito da obra de Sophie Calle, que tal relação entre obra de arte, artista e psicanálise como verificamos em Pollock não deve ser entendida como o único panorama da arte moderna ou contemporânea: devemos compreendê-la como “uma espécie particular, dentro de uma pretensa classificação de gêneros artísticos” (RIVERA, 2007, p. 16). É sob esse prisma que podemos compreender com mais propriedade o que enunciamos anteriormente: apesar de contemporâneas entre si, as obras de Jackson Pollock parecerem apresentar uma complexa linguagem que busca traduzir seu inconsciente, enquanto que as de Warhol ou Lichtenstein parecem correr na direção oposta. É na ausência do sujeito artista –caracterizada pela ausência do inconsciente- que a pop art busca definir-se.

Não por acaso, são muitas as menções de Warhol ao longo de seu livro *Popismo* (2013) a seus anseios por uma arte impessoal, frívola, maquínica e reproduzível, tal qual os objetos que buscava retratar. Quando observamos o *Díptico de Marilyn* ou qualquer outra das diversas serigrafias de ícones midiáticos produzidas pelo artista, entendemos mais a respeito da sociedade americana dos anos 1950 e 1960 do que de Warhol enquanto sujeito. Isso porque sua concepção a respeito de seu trabalho era radicalmente diferente da dos expressionistas abstratos.

Sobre o assunto, elucida Osterworld (2015, p. 8):

Um movimento artístico formado ao redor de Jasper Johns e Robert Rauschenberg teria contrariado o subjetivismo e o culto obsessivo pela realização do eu visto no expressionismo abstrato e na action painting com uma nova objetividade. A pop arte rejeitou a inquietude interna do modo expressivo em prol da clareza intelectual e da ordem conceitual. Artistas pop reagiram distanciando-se da linguagem pessoal, substituindo-a por uma representação impessoal. E eles responderam à pintura da subjetividade e dos modos psicossomáticos com reflexões objetivas da realidade contingente que viam como símbolos da vida como era vivida.

Em termos visuais e práticos, essa reflexão traduz-se na escolha de cores avessa à espontaneidade, refletindo ao observador clareza e coerência, forma e conteúdo delimitados,

realismo e estratégia conceitual (OSTERWORLD, 2015, p. 9). Essa estratégia buscava incorporar o que os críticos da época denominaram “relevância social” da arte⁶. Os artistas pop haviam professado a despersonalização e o anonimato na produção artística, revelando uma clara preferência por uma arte antissubjetiva e propositalmente objetiva.

Contudo, a fim de evitar generalizações apressadas, Osterworld (2019, p. 11) ressalta haver também uma dose de subjetividade presente nas obras de arte pop, mesmo que em menor escala se comparadas às obras dos expressionistas abstratos. De acordo com o autor, mesmo com o esforço pela antissubjetividade e pelo emprego de métodos maquínicos e automatizados, além da escolha aparentemente arbitrária de temas e símbolos cotidianos, o processo de produção artístico demandava uma reação pessoal do artista. Em outras palavras, a opção pela objetividade já significa, em si, um traço de subjetividade.

As diferentes manifestações da pop art, visível na comparação da obra de seus diferentes artistas, definiram-se como o produto do desenvolvimento do artista em relação à técnica e a temática de sua escolha. Sua subjetividade estilística e sua individualidade, entretanto, foram neutralizadas pela despersonalização do ambiente ao qual sua arte respondia –a saber, o espaço midiático e publicitário cotidiano. Entre os diversos caminhos tomados pelos artistas da pop, ressaltamos, ao longo do presente texto, dois: obras cujas formas e temática fazem referência às estruturas e métodos da mídia de massa através do uso de técnicas mecânicas de reprodução, ou ainda meios industriais de manufatura (como observamos em Warhol); ou obras nas quais a referência à mídia de massa se verifica primordialmente pela análise do seu conteúdo, e a referência formal é simulada por meios e técnicas próprias do artista (como feito por Lichtenstein).

O que verificamos nos trabalhos de Lichtenstein, sob a luz do pensamento de Osterworld (2015, p. 59) é uma intencionalidade exacerbada em pintar representações tão fidedignas das ilustrações originais a ponto de fazer com que o observador esqueça estar olhando para uma pintura, ou ainda, para uma obra de arte. No caso de Warhol, ainda segundo Osterworld, é através da escolha por métodos mecânicos e na reprodução seriada da serigrafia que esquecemos tratar-se de um objeto artístico. Em ambos os casos, a pretensa despersonalização do traço ou da temática escolhida pelo artista revelam um grande esforço em criar uma arte objetiva, ou antissubjetiva, em resposta aos efeitos do sujeito e das marcas do inconsciente verificadas no expressionismo abstrato.

⁶ Tal denominação erroneamente leva à interpretação de que a arte introspectiva e subjetiva desenvolvida pelos expressionistas abstratos seria socialmente insignificante e, portanto, irrelevante. Por esse motivo, importamos em destacá-lo entre aspas e cautelosamente.

Considerações finais

Em suma, o que verificamos ao longo desse presente artigo foi que a resposta ao período pós-guerra na arte americana não foi uníssona. As diversas vanguardas artísticas desenvolvidas ao longo da segunda metade do século XX apresentaram maneiras distintas de lidar com o vazio trazido pelas grandes Guerras Mundiais, notoriamente ressaltando dois movimentos radicalmente distintos: a pop art e o expressionismo abstrato.

Buscou-se, no decorrer desse texto, brevemente versar a respeito da presença do sujeito artista nas obras de arte e meios de produção artística de ambos os movimentos supracitados, baseando-nos na concepção de sujeito da psicanálise, para a qual o sujeito define-se a partir não somente de sua consciência, mas também –e principalmente– do inconsciente. Ademais, ressaltamos não ser o sujeito da psicanálise o mesmo sujeito da modernidade: não mais dono de si e consciente, o indivíduo encontra-se perpassado constantemente pela linguagem do inconsciente.

Tal sujeito enquanto autor –ou, ainda, artista– foi nosso foco quando versamos a respeito das técnicas e do automatismo em cada um dos movimentos escolhidos como objetos de estudo: nesse momento, o que concluímos foi que a escolha do artista por uma técnica mais ou menos pessoal relaciona-se intrinsecamente com seu objeto artístico e sua intencionalidade. Nisso justifica-se a escolha de Andy Warhol pelo método serigráfico, que dialoga diretamente com a produção industrial de massa, enquanto que Jackson Pollock opta pela técnica dripping, gotejando sobre a tela seu inconsciente em uma pintura que transborda efeitos de sujeito.

Poderíamos, por conseguinte, falar em uma arte subjetiva e outra antissubjetiva? Para responder essa questão, consideramos, além da escolha por uma ou outra técnica, a proposta artística do expressionismo abstrato, especialmente na figura de Pollock, em dar vazão ao inconsciente através de grandes e enigmáticas telas; e, em contrapartida, a proposta da pop art em reagir à essa pintura subjetiva com um estilo impessoal e objetivo. Apesar de termos ciência de que a própria escolha por essa impessoalidade e objetividade possa sinalizar a presença do artista na obra de arte pop, traduzimos seus esforços por oferecer uma arte na contramão do expressionismo abstrato e, portanto, majoritariamente antissubjetiva.

Por fim, se artistas como Jackson Pollock e os expressionistas abstratos reagiram à grande desilusão do período pós-guerra através de uma arte subjetiva e diretamente aliada aos processos psicanalíticos, a pop art apresentou uma reação oposta: foi no retrato da

superficialidade da vida cotidiana e na opção pela despersonalização que o movimento se definiu.

Referência Bibliográfica

- DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: Guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GOMES, Gilberto. A teoria freudiana da consciência. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, v. 19 n. 2, p. 117-125, mai/ago 2003.
- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*, vol. 1. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- _____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (o caso Dora) e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.
- KUSPIT, Donald. *Signos de la psique en el arte moderno y posmoderno*. Madri: Ediciones Akal, 2003.
- LACAN, Jacques. *O Seminário*, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LANCHNER, Carolyn. *Jackson Pollock*. Nova York: The Museum of Modern Art Publications, 2009.
- _____. *Roy Lichtenstein*. Nova York: The Museum of Modern Art Publications, 2009.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário de Psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- LEJA, Michael. *Reframing Abstract Expressionism - subjectivity and painting in the 1940's*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1993.
- MATTEO, Vincenzo di. Subjetividade e cultura em Freud: ressonâncias no 'mal-estar' contemporâneo. *Revista Discurso*, São Paulo, n. 36, Dossiê Filosofia e Psicanálise, p. 190-213, 2007.
- OSTERWOLD, Tilman. Anonymity and Subjectivity: The Styles Of Pop Art. In: _____. *Pop Art*. Cologne: Taschen, 2015. p. 52-63.
- RIVERA, Tania. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. *Revista Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, vol. 19, n. 1, p. 13-24, 2007.
- ROSE, Barbara. *American Art since 1900 - Revised and expanded edition*. Nova York: Praeger Publishers, 1975.

ROSEMBERG, Harold. *American Action Painters*. Nova York: ARTnews, 1952. Disponível em:

<<http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/rosenberg%20american%20action%20painters.pdf>>. Acesso em: 01/02/2019

TOREZAN, Zeila C. O sujeito da psicanálise: particularidades na contemporaneidade. *Revista Mal-estar e Subjetividade*. Fortaleza, vol. XI, n. 2, p. 525-554, 2011.

WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol: de A a B e de volta a A*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

WARHOL, Andy. *Popismo – os anos 60 segundo Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.