

Editora Intermeios  
Rua Luis Murat, 40 – Vila Madalena  
CEP 05436-050 – São Paulo – SP – Brasil  
Fone: 2338-8851 – www.intermeioscultural.com.br

HISTÓRIA E ARTE  
ENCONTROS DISCIPLINARES

© Artur Freitas • Rosane Kaminski

1ª edição: junho de 2013

Edição eletrônica, produção Intermeios – Casa de Artes e Livros  
Revisão Jacob Lebensztayn  
Capa Rai Lopes

CONSELHO EDITORIAL

Vincent M. Colapietro (Penn State University)  
Daniel Ferrer (ITEM/CNRS)  
Lucrécia D'Alessio Ferrara (PUCSP)  
Jerusa Pires Ferreira (PUCSP)  
Amálio Pinheiro (PUCSP)  
Josette Monzani (UFSCar)  
Rosemeire Aparecida Scopinho (UFSCar)  
Ilana Wainer (USP)  
Walter Fagundes Morales (UESC/NEPAB)  
Izabel Ramos de Abreu Kisil  
Jacqueline Ramos (UFS)  
Celso Cruz (UFS)  
Alessandra Paola Caramoni (UFBA)  
Claudia Dornbusch (USP)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

F862 Freitas, Artur, Org.; Kaminski, Rosane, Org.  
História e Arte: encontros disciplinares. / Organização de Artur Freitas  
e Rosane Kaminski. – São Paulo: Intermeios, 2013.

222 p. ; 16 x 23 cm.

ISBN 978-85-64586-52-9

1. História. 2. História Cultural. 3. Arte. 4. História da Arte. 5. Criação Artística. 6. Cultura. 7. Arte Moderna. I. Título. II. Encontros possíveis. III. Arte e perspectivas historiográficas. IV. Arte e intermediações culturais. V. Arte moderna revisitada VI. Schwarcz, Lília Moritz. VII. Ferreira, Glória. VIII. Knauss, Paulo. IX. Kaminski, Rosane. X. Fabris, Annateresa. XI. Malta, Marize. XII. Sereza, Luiz Carlos. XIII. Reis, Paulo. XIV. Alambert, Francisco. XV. Camargo, Geraldo Leão Veiga de. XVI. Freitas, Artur, Organizador. XVII. Kaminski, Rosane, Organizadora. XVIII. Intermeios -- Casa de Artes e Livros.

CDU 930.85.7.036  
CDD 700

Catalogação elaborada por Ruth Simão Paulino

## Arte moderna: notas sobre a autonomia

ARTUR FREITAS

No campo cultural, a ideia de modernidade traduz uma concepção muitas vezes equivocada, porque voltada a separar os modos de ruptura artística do contexto que os autoriza, como se os gestos iconoclastas surgissem à revelia da dinâmica social, o que evidentemente não é verdade. No limite, é justamente a presença de um campo social próprio à experiência da arte o que autoriza, numa mesma instância de legitimação, a existência simultânea de temporalidades heterogêneas. Para Jacques Rancière, todavia, as diversas formas temporais da arte moderna se apoiam num princípio comum, que consiste em “fazer da arte uma forma autônoma da vida e, com isso, afirmar, ao mesmo tempo, a autonomia da arte e sua identificação a um momento no processo de autoformação da vida”.<sup>1</sup> Na prática, a contradição constitutiva da arte moderna nasce da copresença de ao menos duas grandes formas temporais.

De um lado, colocando em xeque a estabilidade do conceito de “obra de arte”, há o ímpeto vanguardista de dissolução da “arte” na “vida”, uma abordagem que tende a ver no “trabalho” do artista de vanguarda mais uma forma de comportamento ou de postura existencial diante do mundo, que propriamente a motivação de um objeto raro e exemplar produzido pela figura kantiana do “gênio”. Bons exemplos nesse sentido são as fotomontagens dadaístas, as *assemblages* surrealistas e os *ready-mades* de Marcel Duchamp, ou seja, procedimentos estéticos e ideológicos dispostos a admitir a potência

1. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: exo / Ed. 34, 2005 [2000], p. 39.

poética dos escombros da experiência comum. De outro lado, temos a ideia de que a experiência artística não apenas pode como, aliás, deve correr em paralelo às degradações sociais da cultura de massa e do mundo da mercadoria. Nesse viés, a ideologia da emancipação estética assume suas formas mais elaboradas no âmbito da chamada autonomia da arte.

O que chamamos de arte moderna é, entre outras coisas, a soma desses dois modos complementares de existência. Para os limites deste texto, todavia, pretendo me concentrar na análise exclusiva do viés autonomista, com ênfase no mapeamento teórico e historiográfico dos diversos caminhos da autonomia da arte entre fins do século XIX e início do XX. Contra o pano de fundo da Primeira Guerra Mundial e, na sequência, do totalitarismo, é evidente que a simples possibilidade de “uma arte independente desenvolve, em si e em relação a si mesma, um aguçado corte crítico”.<sup>2</sup> Por outro lado, é também evidente que tal posição essencialista acabe encobrindo as forças institucionais e inclusive mercadológicas que, justamente, autorizam a defesa de qualquer “essência” da arte, seja ela espiritual ou cognitiva, expressiva ou especializada, sublime ou profissional. Por conta disso, ao longo do texto, começarei com uma apresentação sumária dos fundamentos da ideia de autonomia, para em seguida analisar alguns casos exemplares que permitam compreender os dois grandes caminhos autonomistas, a saber: a autonomia narrativa e a autonomia formal.

## 1. AUTONOMIA

Começemos com uma pergunta direta: o que se entende, afinal, por “autonomia da arte”? Para Annateresa Fabris, trata-se, de saída, de um conceito temporal inerente a uma determinada conjuntura política e econômica. No seu entender, a ideia da autonomia da criação artística não pode ser dissociada daquela nova paisagem tecnológica e social a que chamamos, muito singelamente, de modernidade. Nesses termos, o processo de autonomização da arte é um correlato histórico dos novos modos de percepção impostos por duas transformações fundamentais. De um lado, a revolução industrial, responsável pela divisão do trabalho e pela respectiva alteração no modo de produção dos artefatos, dos transportes e da comunicação. E de outro, a

2. WOOD, Paul. “Precondições e perspectivas”. In: *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 15.

revolução francesa, que surge como o modelo político para a formação de uma sociedade igualitária, republicana e democrática, ainda que inicialmente classista e burguesa.<sup>3</sup> Por outras palavras, se a modernidade não concretiza, ela ao menos anuncia a possibilidade de emancipação da razão e do sujeito, aí incluída a emancipação da experiência estética e da própria arte.

De acordo com Charles Harrison, defender o autogoverno ou a independência da arte em relação às outras atividades sociais não é o mesmo que simplesmente constatar a associação, central para vários artistas modernos, entre a autonomia da arte e a liberdade do indivíduo. De qualquer modo, uma vez que “a oposição à autonomia da *prática* artística é o assunto mais abertamente político da arte moderna”, então é preciso ter em mente, desde já, o caráter inevitavelmente polêmico dessa noção.<sup>4</sup>

Em linhas gerais, o “problema da autonomia da arte”, com o nomeia Luigi Pareyson, deriva das contradições lógicas e éticas de uma dupla exigência. A primeira delas fundamenta-se na necessidade de reconhecer a “presença da arte em todas as atividades humanas”; ao passo que a segunda consiste no desejo de “especificar a arte propriamente dita, como atividade distinta das demais”.<sup>5</sup> Tal problema, como se sabe, torna-se visível no século XIX. Nesse contexto, “exatamente no momento em que se afirma a autonomia da arte, coloca-se o problema de sua articulação com as outras atividades, isto é, de seu lugar e sua função no quadro cultural e social da época”.<sup>6</sup> Desse modo, assim como um discurso político ou um cartaz publicitário podem ser mais ou menos “artísticos”, também uma obra de arte incontestável não está isenta, por sua parte, de proferir valores morais ou comunicativos. Uma coisa evidentemente não anula a outra. A questão essencial, logo se vê, não reside em estabelecer diferenças ontológicas entre formas distintas de atividade, como se fosse realmente possível confirmar, por meios empíricos ou conceituais, onde acaba o trabalho não artístico e começa a verdadeira arte. Não se trata, portanto, de sancionar o mito da independência da produção artística, sempre evocado quando a aliança com

3. FABRIS, Annateresa. “Arte moderna: algumas considerações”. In: FABRIS, Annateresa; ZIMMERMANN, Silvana. *Arte moderna*. São Paulo: Experimento, 2001, p. 15-7.

4. HARRISON, Charles. “Abstração”. In: HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998 [1993], p. 219.

5. PAREYSON, Luigi. “Autonomia e funções da arte”. In: *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1966], p. 29.

6. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1970], p. 11-2.

o real pressupõe alguma forma de subordinação ou servilismo. Ao invés de *independência* ou *isolamento* da arte, trata-se antes de constatar a sua capacidade de *especificação*, aqui entendida como o ato pelo qual a arte afirma sua própria especificidade e identidade particular, mas sem reivindicar uma independência impossível. Desse modo, a autonomia como especificação é um processo que implica a garantia de um valor próprio à arte, mas de um valor que, nas palavras de Pareyson, “acolhe em si a totalidade dos valores espirituais, de modo que esta plenitude de significados e de funções irradia de sua própria realidade de arte”.<sup>7</sup>

No contexto da arte moderna, fundar uma especificidade de valor artístico significa, em contrapartida, recusar, ainda que de modo relativo, determinados regimes de valor já estabelecidos na sociedade. Por mais radical que seja o movimento de recusa, ele é sempre pontual e localizado, ou seja, voltado à proclamação de liberdade criativa em relação a alguma sujeição específica. Ao longo do século XIX, essa proclamação pode assumir as mais variadas frentes, indo da rejeição às narrativas do poder, visível nos gêneros aristocráticos ou religiosos, à desconfiança diante dos métodos acadêmicos, como o desenho correto, a perspectiva linear ou o uso da cor local, passando pela resignação diante da pujança cultural da imagem técnica, como no caso da fotografia e do cinema. Na prática, embora a autonomia da arte seja a postura padrão para a interpretação da modernidade artística, é preciso ter em conta qual é exatamente o regime de valor que se problematiza a cada caso.

Em linhas gerais, proponho que a defesa de especificidade da arte tenha variado, desde os primórdios da arte moderna, em torno de dois eixos fundamentais, cada qual vinculado a uma determinada problemática. No primeiro caso, o artista recusa deliberadamente toda a hierarquização do visível imposta, enquanto regime de valor, pelas práticas acadêmicas. Trata-se, nesses termos, de uma tentativa de emancipação dos objetos do discurso, que será aqui nomeada de “autonomia narrativa”. Já no segundo caso, temos a defesa da especificidade dos próprios meios de representação, aí incluída a fatura material, o método de verossimilhança ou a própria conexão com os objetos do mundo visível. Nesse viés, em lugar do imperativo histórico e aparentemente inviolável da *mimesis*, assistimos a uma espécie de liberação dos procedimentos formativos, a que nomearei doravante de “autonomia formal”. Evidentemente, esses dois eixos podem se sobrepor numa mesma

7. PAREYSON, Luigi. Op. cit., p. 44.

trajetória poética e mesmo numa única obra, o que é aliás bastante comum. De resto, interessa por ora apenas identificar algumas das possíveis variações do discurso autonomista, aqui entendido como um dos dois modos de existência da arte moderna.

### 1.1. AUTONOMIA NARRATIVA

No transcorrer do século XIX, a modernidade é antes de tudo uma forma de experiência, uma maneira de vivenciar as rápidas alterações do cotidiano, um mergulho apaixonado na vida das grandes cidades. Imerso num contexto de crescente agitação urbana, o artista moderno parece considerar “as experiências sociais modernas inseparáveis de uma atitude consciente em relação ao modo pelo qual tais experiências pudessem ser representadas”.<sup>8</sup> Das variações da moda à miséria dos operários, passando pelo submundo boêmio e a prostituição, a arte se encontra com os saldos contraditórios do capitalismo industrial, denunciados por Marx e Engels. Na clássica formulação de Baudelaire, “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”.<sup>9</sup> Assim, embora conectado ao sentido “eterno” da experiência estética, o artista verdadeiramente moderno deve flunar pela impureza barulhenta e feérica das ruas, entrando “na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade”.<sup>10</sup>

Numa palavra, o surgimento de uma nova sensibilidade artística implica a reconsideração radical *do presente*. Visitando as exposições de seu tempo, Baudelaire se espanta com “a tendência geral dos artistas para vestirem todas as personagens com indumentária antiga”. O raciocínio é admiravelmente simples. Quando um artista do passado, como Jacques-Louis David, vestia os seus personagens “à moda antiga”, isso se justificava pela escolha de “temas especificamente gregos ou romanos” – como na obra *Juramento dos Horácios*, digamos. Agora, todavia, “os pintores atuais, escolhendo temas de uma natureza geral que podem se aplicar a todas as épocas, obstinam-se em

8. BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. “As práticas modernas da arte e da modernidade”. In: FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998 [1993], p. 53.

9. BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 [1863], p. 26.

10. Idem, p. 21.

fantasiá-los com trajes da Idade Média, do Renascimento ou do Oriente". Para Baudelaire, não há o que justifique essa investidura vazia do passado: tal zelo servil da tradição, "evidentemente, é um sinal de preguiça".<sup>11</sup> A ironia é óbvia. "Preguiça", aqui, é simplesmente a escolha menos arriscada entre duas opções: de um lado, aventurar-se à mundanidade fugidia da vida moderna, e de outro, aceitar, como de praxe, a autoridade e o prestígio social das convenções difundidas pela Academia.

Como órgão estatal, o sistema acadêmico é o principal aparelho estético-ideológico da burguesia, que por seu intermédio pretende "perpetuar a ilusão de um gosto francês aristocrático e superior", entendido como "uma arma necessária na crescente concorrência mercantil com a Inglaterra e a Alemanha".<sup>12</sup> No contexto de Baudelaire, as escolas acadêmicas ainda contam com o mesmo currículo do século XVIII, à exceção da inclusão, aliás sintomática, da aula de História Antiga. Na prática, o ensino acadêmico volta-se para a difusão do *style historique* – a grande "pintura histórica", de caráter edificante e convencional, com seus temas "elevados" oriundos da mitologia, da Bíblia e da história política. Sujeita, portanto, a padrões hierárquicos de visibilidade, a pintura acadêmica reitera, em suas obras, a ordem do mundo burguês, confirmando assim a partição do sensível imposta pela divisão do trabalho. "Os artistas acadêmicos", de acordo com Nigel Blake e Francis Frascina,

eram restringidos em suas escolhas de temas pelo legado das noções aristocráticas quanto ao que era digno de representação e de que modo. Esse "decoro" era codificado em uma hierarquia de gêneros. A pintura histórica era considerada mais "elevada" que o retrato, que por sua vez tinha mais valor que a "pintura de gênero" (retratando a vida cotidiana e pessoas comuns). A paisagem estava ainda mais abaixo, com a natureza-morta no escalão inferior da hierarquia. [...] Por fim, certos temas ou assuntos – violência, a plebe, o crime comum, os vícios menos respeitáveis e assim por diante – não deveriam ser mostrados; ou, se o fossem, como o eram a violência aberta e a atividade sexual, apenas na segurança de contextos convencionais (e tipicamente mitológicos).<sup>13</sup>

11. Idem, p. 25-6.

12. BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. Op. cit., p. 61.

13. Idem, p. 59-60.

Daí, portanto, a ironia de Baudelaire, que aposta na força poética do cotidiano moderno, em lugar da perpetuação de um regime hierárquico de visibilidade. Para Jacques Rancière, a arte moderna surge, precisamente, com a "abolição do paralelismo que alinhava as hierarquias das artes com as hierarquias sociais, a afirmação de que não há temas nobres ou baixos, tudo é tema da arte".<sup>14</sup> Dessa forma, a ruína da autoridade acadêmica tem início

com a revogação da hierarquia dos gêneros, com a reabilitação da "pintura de gênero", essa representação de pessoas comuns que se ocupam de atividades comuns e que se opõem à dignidade da pintura histórica. [...] Ela começa, portanto, com o cancelamento da submissão das formas picturais às hierarquias poéticas, de certa ligação entre a arte das palavras e a arte das formas.<sup>15</sup>



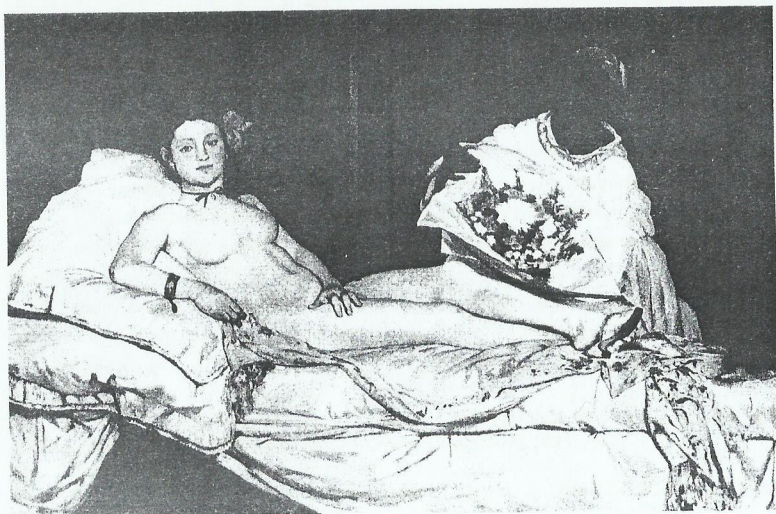
Gustave Courbet, Os quebradores de pedra, óleo sobre tela, 1849.

14. RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 [2003], p. 117.

15. Idem, p. 86.

Em 1849, Gustave Courbet realiza *Os quebradores de pedra*, uma tela de grande formato – mais de dois metros e meio de largura –, pintada numa escala tradicionalmente dedicada à “pintura histórica”. Na obra, vemos dois homens anônimos e pobres absorvidos num trabalho braçal extenuante. O primeiro, muito jovem, se esforça para carregar um pesado cesto de pedras, enquanto o segundo, curvado pela velhice, tritura as pedras maiores contra o chão, num movimento mecânico e resignado. A cena é prosaica, e demonstra o interesse, ainda incomum, de dar visibilidade a certas práticas socialmente invisíveis.

A capacidade de representar o irrepresentável é um dos vetores dessa nova postura. Como quem toma as rédeas da fortuna e com elas se embrenha no devir da história, o artista moderno se quer senhor do próprio discurso. Recusando a hierarquia canônica da visibilidade, ele oferece a linguagem em penhor de sua própria verdade sensível. A partir de então, o que importa é o embate com o presente, o processo permanente de ressignificação da vida prática, coloquial. Dessa imersão baudelairiana na vida moderna, desponta uma contraditória vontade de posse e independência sobre o *quê* se diz – sobre *aquilo* que é dito – e sobre o *quando* e o *onde* se pode dizer. Chamo a essa vontade de autonomia narrativa, e vejo nela uma das primeiras e mais evidentes marcas da modernidade artística.



Édouard Manet, *Olympia*, óleo sobre tela, 1863.

Como fundamento geral, a tentação irresistível de manejar o valor dos enunciados presume uma postura ativa, arriscada mas viva, diante da moral burguesa. Com *Olímpia*, Édouard Manet presentifica a tradição, inserindo a imagem lânguida e pudica da *Vênus* de Ticiano no cenário decadente da prostituição parisiense. Em comparação com os “artistas atuais” descritos por Baudelaire, que tendiam a travestir os temas de hoje com as roupas de ontem, Manet inverte os sinais, aceita a impureza do tempo histórico e veste o passado com a potência do presente. Não há coincidência. A cortesã, a negra, o gato, as flores: *Olímpia*, nota Giulio Carlo Argan, é “quase uma dedicatória” ao repertório baudelairiano.<sup>16</sup> O escândalo provocado no Salão de 1865 é a prova do dissenso moral. A obra, afinal, não passa de “uma pequena prostituta que um sucesso efêmero tirou da rua”, e fere profundamente o decoro e a solenidade da Academia. *Olímpia*, em síntese, está “no polo oposto, mas em paralelo, aos *Quebradores de pedra* de Courbet”.<sup>17</sup>

Todavia, essa forma determinada de autonomia, em tudo oposta à hierarquização do visível, é apenas uma linha de força geral, que como tal admite uma gama intrincada de desvios narrativos. O realismo objetivo, que comporta a descrição dos costumes, a demonstração da diversidade moral e o engajamento político, é apenas o primeiro e mais óbvio desses desvios. Mas também é preciso considerar, em complemento, outras formas de deslocamentos narrativos.

Baseada numa relação conflituosa com o progresso técnico-científico, a arte moderna é pródiga em obras voltadas à negação direta ou indireta da razão civilizatória. O “mito do camponês rural”, por exemplo, com sua predisposição “inata” ao enlevo moral, é tão significativo nesse sentido quanto o “primitivismo” eurocêntrico, que pressupõe, igualmente, a “pureza” do “outro” como um reflexo invertido da erosão ética da sociedade industrial. Nos dois casos, passamos de um exotismo amorfo, já visível no romantismo, para um verdadeiro culto à alteridade. O saldo geral é um modernismo selvagem, incivilizado, *naïf*, evidente na grande recusa de Gauguin, bem como na valorização de um Rousseau ou na africanização do cubismo. No fundo, são todos modos narrativos distintos mas afins, porque decorrentes de uma cultura expansionista, ela mesma responsável

16. ARGAN, Giulio Carlo. “Manet e a pintura italiana” [1983]. In: *A arte moderna na Europa*: de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 422.

17. Idem, p. 424.

por aproximar o artista europeu dos espólios coloniais mais distantes.<sup>18</sup> Não por acaso, constata Argan, “os anos do ‘caso Rousseau’ coincidem com a fuga de Gauguin para o Taiti e de Rimbaud para a África”.<sup>19</sup> O fascínio discursivo sobre o “outro”, em resumo, é indissociável de

um exotismo de época, que se estendia às explorações, aos diários de viagem, às expedições coloniais, aos romances de aventura, cuja aura de mistério estava sendo intensificada pela fotografia, pelo cinema, pelas gravações sonoras e pelo desenvolvimento da etnologia de campo.<sup>20</sup>

A citação é de Félix Guattari. Para o autor, a modernidade, ao problematizar a lógica tecnicista, a normalidade e os “equilíbrios dominantes”, corre “em direção ao caos”, e com ele instaura um novo paradigma estético baseado na subjetividade.<sup>21</sup> Os hábitos coletivos, sejam eles “progressistas” ou “primitivos”, são agora sublimados pela investigação da vida psíquica. Responsável pela racionalização da experiência, o cientificismo burguês é deliberadamente recusado, dando margem à aparição de novos desvios narrativos. O artista moderno, nesse viés, vê na normatividade das convenções discursivas um reflexo indireto do pai castrador, seja ele o estado, o tabu ou a consciência. É quase natural, portanto, que o surrealismo surja, nesse contexto, como o exemplo mais evidente de “revolta contra a repressão dos instintos por parte do ‘bom senso’ e do ‘decoro’ burgueses”, configurando assim, nas palavras de Argan, o “primeiro desafio da imaginação no poder”.<sup>22</sup> Para entender o funcionamento do inconsciente, afirma Briony Fer,

os surrealistas exploraram a linguagem e os processos de funcionamento do sonho. Olharam para dentro de si mesmos em busca do que era infantil, mas também exploraram os lapsos de memória, as repressões de toda uma cultura; voltaram-se para o passado, ou para os mitos ancestrais, com o intuito de

18. PERRY, Gill. “O primitivismo e o ‘moderno’”. In: HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século xx*. São Paulo: Cosac Naify, 1998 [1993], p. 7.

19. ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 135.

20. GUATTARI, Félix. *Caosmos: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 128-9.

21. Idem, p. 99.

22. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Op. cit., p. 361.

questionar o presente e imaginar uma saída para as condições atuais – como um meio de transgredir as fronteiras estabelecidas da representação.<sup>23</sup>



Man Ray, Sem título, fotografia, 1933.

É a ação do “passado” no “presente”, portanto, entendida como a potência do mito ou da memória inconsciente, e não mais o “presente” estrito, baudelairiano, que permite aqui a transgressão da normalidade narrativa. Uma verdadeira revolução moral, mobilizada pela fúria da Primeira Guerra e ancorada nas descobertas de Freud, põe em xeque as noções de pecado sexual e vergonha. Destituída da obrigação de reiterar os interditos sociais, a “representação”, se ainda existe, agora se abre ao devaneio, ao livre jogo das fantasias oníricas e à revelação dos desejos reprimidos. Uma fotografia de Man Ray, por exemplo, pode “revelar” uma vagina nas dobras de um chapéu, e com isso sugerir uma reinterpretação do mundo ordinário, aparentemente habitual. Para Baudelaire, o “homem moderno” só se sente em casa nas ruas: a cidade é o seu lar e como tal lhe é “familiar”. Mas para os surrealistas, ao contrário, o que pesa é o poder revelador do “estranho”, do *unheimlich* freudiano, capaz de evocar o familiar reprimido dentro dele.<sup>24</sup>

23. FER, Briony. “Surrealismo, mito e psicanálise”. In: FER, Briony et al. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entreguerras*. São Paulo: Cosac Naify, 1998 [1993], p. 181-2.

24. Idem, p. 199.

Pressupondo o ocaso da hierarquização do sensível, o artista moderno aposta na liberação dos objetos do discurso, como se a experiência estética fosse uma espécie de desvelamento de tramas ocultas, sejam elas sociais ou afetivas. Desse modo, embora por vias distintas, a sexualidade, a loucura, a abjeção e os atos falhos dispõem da mesma vocação emancipatória que a valorização do “outro” ou a presentificação do “cotidiano”. Juntos, enfim, o realismo objetivo, o culto à alteridade e o irracionalismo fantástico consistem em formas diversas mas convergentes de autonomia narrativa.

### 1.2. AUTONOMIA FORMAL

Na modernidade, o lugar, o valor e o próprio sentido da arte são fundamentalmente contraditórios. Theodor Adorno vê nessa contradição a expressão de uma ambiguidade latente. Para ele, o “caráter ambíguo” da arte moderna deriva de sua inesperada capacidade de ser, a um só tempo, uma prática “autônoma” e um “fato social”. Todavia, é apenas na recusa da sociedade de troca total, onde tudo existe para-outra-coisa, que a arte, no movimento de ser-para-si, sobrevive como “forma de resistência”. Não é, portanto, numa tomada de posição manifesta, ainda que “crítica” e “engajada”, que o artista se aproxima do “social”. A relação da arte com a sociedade, sempre conforme Adorno, não se define na “trama dos momentos objetivos”, mas sim quando “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma”<sup>25</sup>

O argumento é aberto, mas situável. Trata-se de uma das mais notáveis defesas da autonomia formal. Nesses termos, “forma” é uma espécie de “imã que organiza os elementos da empiria de um modo que os torna estranhos ao contexto da sua existência extra-estética”, permitindo-lhes assim assenhorear-se, por vias estéticas, das formas e meios do mundo comum.<sup>26</sup> A definição é admirável, pois não pressupõe independência ou isolamento, mas apenas a especificidade de um certo modelo de interiorização. Embora não seja a intenção de Adorno, sua defesa da “emancipação histórica do conceito de forma” se aproxima, exatamente, da concepção canônica de “arte moderna”.

25. ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982 [1970], p. 16.

26. Idem, p. 254.

No campo das artes visuais, tal concepção pode ser compreendida por meio da metáfora da “acomodação visual”, proposta por José Ortega y Gasset. Para o autor, colocar-se diante de uma pintura, por exemplo, é abrir-se a uma “questão de ótica extremamente simples”. A longa citação, a esse respeito, pode ser esclarecedora:

Para ver um objeto, precisamos acomodar de certo modo o nosso aparelho ocular. Se a nossa acomodação visual é inadequada, não veremos o objeto ou o veremos mal. Imagine o leitor que estamos olhando um jardim através do vidro de uma janela. Nossos olhos se acomodarão de maneira que o raio da visão penetre o vidro, sem deter-se nele, e vá fixar-se nas flores e folhagens. Como a meta da visão é o jardim e até ele é lançado o raio visual, não veremos o vidro, nosso olhar passará através dele, sem percebê-lo. Quanto mais puro seja o vidro, menos o veremos. Porém logo, fazendo um esforço, podemos prescindir do jardim e, retraindo o raio ocular, detê-lo no vidro. Então o jardim desaparece aos nossos olhos e dele só vemos uma massa de cores confusas que parece grudada no vidro. Portanto, ver o jardim e ver o vidro da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra e requerem acomodações oculares diferentes.<sup>27</sup>

O experimento ecoa a polissemia do famoso “coelho-pato” de Jastrow – analisado por Wittgenstein – e se aproxima das conclusões de Gombrich acerca da psicologia da percepção pictórica. Em todos esses casos, aprendemos que cabe ao observador decidir qual a interpretação mais consistente, uma vez que “não podemos manter simultaneamente interpretações conflitantes”.<sup>28</sup> Para Gasset, todavia, a arte moderna surge no exato momento em que os artistas forçam o espectador a acomodar sua atenção não sobre o “jardim”, mas sobre o “vidro da janela”, o que decerto reforça o aspecto intencional dessa postura. Com isso, nos vemos diante da primeira modalidade de autonomia formal, entendida como a busca de independência dos próprios procedimentos formativos, aí incluídas a fatura e a cor. Amplificando o registro da “pintura pictórica” de Wölfflin, o artista moderno turva a transparência da janela renascentista de Alberti e passa a explorar os efeitos materiais e expressivos da tinta. Embora evidente em Goya,

27. ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1999 [1925], p. 27.

28. GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995 [1959], p. 249.

Turner ou Delacroix, o uso ostensivo da pincelada só se sistematiza quando a luminosidade da tinta pode ser vista como um análogo da experiência evanescente do mundo. Não admira, portanto, que Argan afirme, sem meias palavras, que o impressionismo seja “a primeira pintura moderna”.<sup>29</sup>

Disposto a trabalhar não com a paisagem, mas com a sensação visual da paisagem, Claude Monet pinta energeticamente, enfrentando a variação luminosa do dia por meio de pinceladas rápidas, ora largas e escorregadias, ora curtas e fragmentadas, embora sempre evidentes. O mito acadêmico da “cor local” é deliberadamente questionado. Teimosa, uma luz se acende mesmo nas dobras mais escuras e profundas de uma das *Catedrais de Rouen*. Noutra obra, um monte de feno amarelo ganha uma inusitada sombra violácea. A cor, enquanto fenômeno plástico, dispõe de uma relativa independência, assim como a materialidade da tinta.

Quanto a esta última, aliás, uma comparação pode ser útil. No neoclassicismo, o delineamento objetivo das coisas é uma afirmação da verdade: uma prova da fidelidade do artista com o mundo. O “desenho”, diz Ingres, “é a honestidade da arte”. Assim, a pincelada deve ser invisível, “lisa como uma casca de cebola”, pois a clareza do imageado depende, na pintura, da transparência “honestá” da “janela”. Já no impressionismo, ao contrário, árvores e pessoas flutuam numa atmosfera brumosa, como se estivessem grudadas numa cortina de tinta. Aqui, a paisagem não é descrita, mas apenas sugerida: Monet simplesmente acredita na capacidade interpretativa do observador. Longe da obsessão neoclássica com os pormenores, a “janela” pictórica agora se encontra embaçada, autoevidente, e requer da visão um esforço crítico adicional. O artista moderno parece desconfiar da solidez do mundo: em última análise, o que vale não é o “tema” – descrito por Monet como “uma coisa secundária” –, mas os próprios *meios de representação*. A partir do impressionismo, resume Argan, “a natureza é um pretexto, talvez um meio; a finalidade é o quadro: um tecido denso, animado, rico, vibrante de notas de cor sobre uma superfície”.<sup>30</sup>

De um ponto de vista perceptivo, as pinceladas impressionistas borram o contorno linear dos objetos, salientando mais a integração entre as manchas na superfície pictórica que propriamente as discriminações objetivas do desenho. Por outro lado, a rigor, o impressionismo não rompe com a tradição naturalista instaurada no renascimento e reproduzida nas

29. ARGAN, Giulio Carlo. *Manet e a pintura italiana*. Op. cit., p. 417.

30. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Op. cit., p. 102.

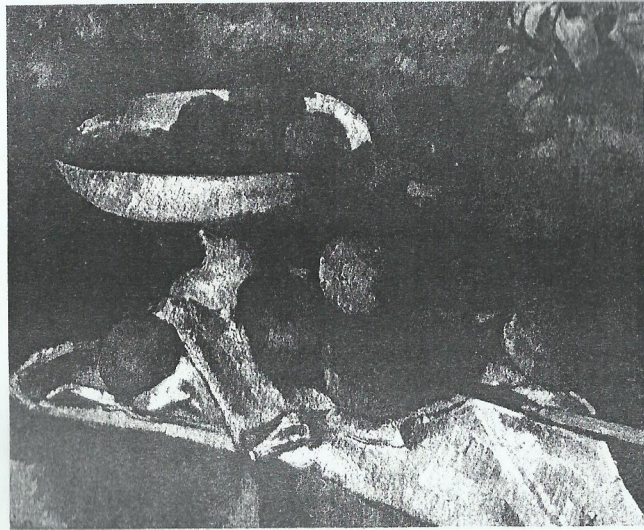
academias. Como no passado, Monet e Renoir ainda pretendem pintar a natureza tal como a veem. A diferença em relação aos mestres tradicionais, como aponta Gombrich, é menos de objetivo que de método. Assim, apesar da liberdade de cor e fatura, o fato é que todos os elementos representados numa pintura impressionista ainda exibem uma silhueta proporcional, baseada na semelhança. O impressionismo, em resumo, sustenta-se num impulso de observação do visível, e pode ser entendido, na história da pintura, como um dos últimos momentos no processo de “conquista da natureza”.<sup>31</sup>

Ainda que oriundo da experiência impressionista, Paul Cézanne, por sua vez, não se restringe à tradução das sensações visuais. Para o artista, o trabalho de arte, embora motivado pela natureza, com ela rivaliza, baseando-se em regras próprias. Atento às especificidades da composição pictórica, Cézanne mostra-se disposto, quando necessário, a sacrificar as convenções de similitude. Nesses termos, o equilíbrio das relações internas de uma pintura pode eventualmente implicar a erosão da própria ordem do mundo visível. Desse modo, se uma natureza-morta, por exemplo, apresenta vazios coerentes mas ainda assim indesejáveis, Cézanne não reluta em distorcer a silhueta de uma fruteira, corrompendo sua simetria óbvia e – até então – inquestionável. O artista, claro, “não tem o propósito deliberado de distorcer a natureza; mas não lhe importa muito se ela tiver que ser distorcida em alguns detalhes de menor importância, desde que isso o ajude a obter o efeito desejado”.<sup>32</sup>

31. GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Itc, 2009 [1950], p. 536.

32. Idem, p. 544.





Paul Cézanne, Natureza-morta, óleo sobre tela, c. 1879-82.

Nesse ponto, estamos diante de uma segunda modalidade de autonomia formal, centrada na problematização da *mimesis* como procedimento canônico. Aqui, em lugar da duplicação servil do mundo visível, encontramos artistas desconfiados diante das regras seguras da perspectiva, como se o esquadramento lógico do espaço não passasse de um empecilho à investigação das estruturas formais da linguagem. Do pós-impressionismo ao cubismo analítico, ou ainda melhor, de Cézanne a Picasso, a arte moderna se embrenha na desfiguração do sensível, mas apenas para reconfigurá-lo numa nova unidade. Para alguns, como Kirchner, tal reconfiguração deriva de um trabalho subjetivo e interior, como se a independência pictórica relativa ao mundo objetivo fosse a expressão de agitações emocionais ou espirituais.<sup>33</sup> Ao passo que para outros, como Braque, a pintura se converte numa diligência da razão: como um analista da forma, o artista desmonta a “volumetria dos objetos”, abole o *chiaroscuro* e considera a obra de arte como “um fato intelectual, e não mais sensorial”.<sup>34</sup>

33. PERRY, Gill. Op. cit., p. 63.

34. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Op. cit., p. 427-30.

O resultado é conhecido: no início do século xx, difunde-se internacionalmente um pensamento plástico fundamentado numa figuração livre e desprendida da similitude, já visível nos primórdios do pós-impressionismo. Assim, se o desvio da *mimesis* é a operação-chave do “modernismo”, então parece óbvio que a arte moderna tenha nascido, justamente, com Cézanne – como se vê na clássica *História da pintura moderna* de Herbert Read e em tantas outras “histórias”.<sup>35</sup> Na célebre definição do crítico inglês Clive Bell, Paul Cézanne é o marco zero: “o Cristóvão Colombo do novo continente da forma”.<sup>36</sup>

Uma vez evidenciada, a autonomia formal passa a habitar o centro da modernidade artística. Em tal cenário, mesmo um pintor estritamente figurativo como Maurice Denis pode defender, já em 1890, que “um quadro, antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer, é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem”.<sup>37</sup> Com a difusão dessa tese, o projeto de desfiguração dos motivos pictóricos leva alguns artistas europeus, ao longo dos anos 1910 e 1920, a produzirem obras de arte pretensamente libertas do encargo da “representação”. Para Charles Harrison, tal projeto se desdobra

em dois sentidos correlatos mas distintos: para referir-se, no caso de certas obras de arte, à *propriedade* de serem abstratas ou ‘não figurativas’; e para referir-se ao *processo* pelo qual certos aspectos dos temas ou motivos são enfatizados nas obras de arte em detrimento de outros.<sup>38</sup>

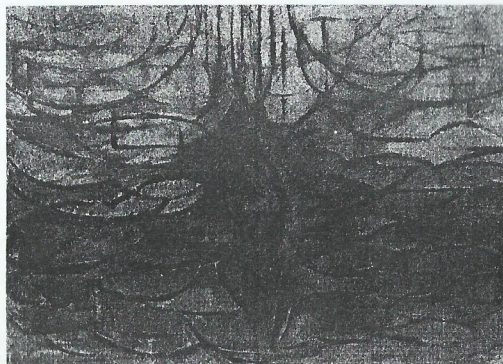
A abstração como processo, apontada por Harrison como abstração em sentido fraco, refere-se àquelas obras que chegam à aparência não figurativa por meio de distorções graduais dos objetos representados. É o que ocorre, por exemplo, com pinturas como *Mulher com violão* (*Ma Jolie*), de Pablo Picasso, em que o contorno interrompido e a decomposição dos planos dificultam, na obra, a identificação de uma mulher ou de um violão. É o caso, igualmente, do processo de simplificação plástica efetuado por Piet Mondrian nas suas famosas pinturas de árvores, que a cada novo quadro surgiam mais esquemáticas e menos reconhecíveis.

35. READ, Herbert. *História da pintura moderna*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974 [1959], p. 11.

36. BELL, Clive. *Arte*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009 [1914].

37. DENIS, Maurice. “Definition du néo-traditionnisme” [1890]. In: CHIPP, Herschel (org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 90.

38. HARRISON, Charles. *Abstração*. Op. cit., p. 185.



Piet Mondrian, Macieira em flor, óleo sobre tela, 1912.

Todavia, é somente quando determinados artistas se veem dispensados da obrigação de representar algo reconhecível, que podemos falar, nos termos de Harrison, de uma abstração em sentido forte, como no caso exemplar das pinturas geométricas posteriores do próprio Mondrian. Por outro lado, o discernimento estrito entre sentidos fortes e fracos de abstração é algo bastante subjetivo, que interessa somente à psicologia da percepção ou à ontologia dos trabalhos de arte. Por ora, cabe apenas esclarecer que a possibilidade de uma abstração “pura” não é necessariamente um dado das obras, mas uma decorrência das variações históricas dos debates sobre o lugar e o valor da arte na modernidade.

Em 1912, no contexto do *Der Blaue Reiter*, o pioneiro pintor abstrato Wassily Kandinsky assume uma postura marcadamente idealista ao defender a abstração como “uma via de acesso à alma” do artista. Para ele, “o espírito do artista se espelha na forma”, e somente ela, a estrutura formal de uma obra, é capaz de exprimir “o selo da personalidade”. Desse modo, uma vez que a personalidade “está subordinada até certo ponto ao tempo (época) e ao espaço (povo)”, deduz-se que a abstração, para Kandinsky, consiste num meio de resistência espiritual diante do “materialismo obtuso” da sociedade capitalista.<sup>39</sup> Logo, fica implícito que a defesa da arte abstrata, nesses termos, implica a consideração de uma dimensão espiritual aparentemente

39. KANDINSKY, Wassily. “Sobre a questão da forma” [1912]. In: CHIPPE, Herschel (org.). Op. cit., p. 154-6.

autônoma, porque “indiferente aos valores variáveis e conflitantes da história e da vida social”.<sup>40</sup>



Wassily Kandinsky, Improvisação 26, óleo sobre tela, 1912.

É compreensível, portanto, que tal reivindicação de autonomia seja vista, em certos contextos, como uma renúncia individual e metafísica diante da concretude das lutas políticas. Filiado ao partido comunista alemão desde sua fundação, na passagem de 1918 para 1919, o artista George Grosz, por exemplo, acusa os meros “criadores de formas e cores” de abdicarem “a todas as possibilidades artísticas de influência ideológica, permanecendo silenciosos e indiferentes, ou seja, irresponsáveis em relação às ocorrências sociais”.<sup>41</sup> Tal veredicto, diga-se, intensifica-se quando contraposto à tese da arte como disciplina especializada e independente. Conforme essa tese, a produção artística apresenta determinações próprias, centradas na estrutura da linguagem, e como tal pressupõe, entre outras coisas, a existência de um público apto a apreciar os jogos formais propostos pelos artistas. Assim, do

40. HARRISON, Charles. Abstração. Op. cit., p. 219.

41. GROSZ, George; HERZFELDE, Wieland. “Art is in danger” [1925]. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org.). *Art in theory - 1900-2000: an anthology of changing ideas*. 2. ed. Malden: Blackwell, 2002, p. 468.

Grupo de Bloomsbury, na Inglaterra, à Escola de Nova York, a defesa da arte moderna sustenta-se na convergência, supostamente incomum, entre a pureza formal (das obras) e a autonomia do juízo (do público).

Em 1914, Clive Bell esforça-se por traçar uma diferença clara e incontestável entre obras de arte e objetos cotidianos. Para o autor, um objeto comum, seja ele natural ou artificial, evoca emoções igualmente comuns, conhecidas, ao passo que apenas uma obra de arte é capaz de provocar a emoção estética. Por emoção estética, Bell compreende uma emoção particular despertada pela “forma significante”, ali definida como o conjunto das “relações e combinações de linhas e cores” de uma obra específica. Desse modo, uma vez que a representação de cenas reconhecíveis não toca na “essência” emocional da arte, a pintura figurativa só tem valor “enquanto forma, e não como representação. O elemento representativo numa obra de arte pode ser ou não nocivo, mas é sempre irrelevante”.<sup>42</sup> Opondo-se à arte sentimental e ilustrativa predominante no gosto inglês de sua época, Clive Bell acaba por articular uma apologia da abstração, defendendo a especificidade de um padrão estético invulgar, embora pouco acessível aos não iniciados.

Tido como um dos maiores defensores do modernismo na Inglaterra, o crítico Roger Fry é companheiro de Clive Bell no Grupo de Bloomsbury, e com ele compartilha a ideia de que a autonomia da forma, embora necessária para a arte moderna, resulta num inevitável distanciamento entre o artista e o público comum. Num texto de 1917, Fry afirma que

o artista do novo movimento avança para uma esfera cada vez mais afastada daquela do homem comum. À medida que a arte torna-se mais pura, diminui o número de pessoas que é capaz de atrair. Ela eliminou da vida todos os matizes românticos que costumavam servir de isca para induzir os homens a aceitar uma obra de arte. Dirige-se apenas à sensibilidade estética, e esta é relativamente fraca na maioria das pessoas.<sup>43</sup>

Como Kandinsky, Roger Fry acredita que a força da arte moderna reside na expressão da liberdade espiritual, em tudo oposta às pressões materiais do modo de vida capitalista. Entretanto, é apenas nos Estados Unidos, com sua pujante produção industrial, que a generalização de uma

42. BELL, Clive. Op. cit.

43. FRY, Roger. “Arte e vida” [1917]. In: *Visão e forma*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 51-2.

cultura efetivamente “de massa” permite, por reação, que a forma autônoma seja vista como o último refúgio da “cultura legítima”. Em resposta à difusão de ficção barata, música de cabaré e filmes de Hollywood, o artista moderno se especializa na imanência da linguagem, entendida como a única cultura viva disponível. Assim, se nos regimes totalitários o diálogo com as massas depende do rebaixamento da cultura às modalidades do kitsch, então é apenas na sociedade democrática, apesar da sua visível decadência cultural, que a “linguagem avançada” pode se estabelecer. É este, ao menos, o argumento do crítico Clement Greenberg em seu famoso ensaio *Vanguarda e kitsch*, publicado em 1939.<sup>44</sup> Baseado numa interpretação particular do trotskismo, Greenberg inverte a abordagem “espiritualista” da arte moderna para defender, precisamente, o caráter material da obra de arte, destacando assim suas propriedades físicas inerentes, como o suporte, a tinta e a cor.

Como antes, o resultado aqui é a divisão entre um público restrito, “iniciado” na ordem oculta de uma “arte para artistas”, e um público “de massa”, incapaz de “se submeter a uma iniciação”.<sup>45</sup> Por essas e por outras, Greenberg foi muitas vezes acusado de elitismo, e não sem razão. Todavia, é preciso compreender que essa defesa da universalidade dos valores formais se baseia, curiosamente, numa pretensão democrática, ainda que discretamente imperialista. Para um nova-iorquino trotskista, há algo de positivo em acreditar na existência de uma qualidade comum a todas as obras de arte, como se o manuseio da forma pertencesse a todos e a ninguém, mesmo que isso eventualmente sirva para justificar a superioridade da cultura capaz de perceber tal qualidade. Assim, por exemplo, quando Greenberg retorna de uma viagem à Índia, ele

tem a satisfação de anunciar que ‘não leva muito tempo para aprendermos a lidar e a fazer nosso olhar coincidir com o olhar dos nativos. E você verá que juízos de nosso próprio gosto não discrepam tanto assim do gosto deles’. Greenberg pode não saber o nome do deus ou do episódio do *Ramayana* representado numa escultura indiana, mas é capaz de compreender a forma significante com tanta facilidade quanto qualquer outra pessoa, o que o

44. GREENBERG, Clement. “Vanguarda e kitsch” [1939]. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 27-41.

45. Idem, p. 31.

coloca em pé de igualdade com seus eruditos colegas asiáticos ao observar a arte asiática.<sup>46</sup>

Ao final da Segunda Guerra, torna-se um senso comum constatar que Nova York substituiu Paris como centro propulsor da cultura ocidental. Num artigo de 1948, sintomaticamente intitulado *O declínio do cubismo*, Greenberg afirma sem rodeios que “as principais premissas da arte ocidental acabaram migrando para os Estados Unidos, juntamente com o centro de gravidade da produção industrial e do poder político”.<sup>47</sup> Nesse período, as reflexões do crítico vão gradativamente se deslocando de uma esfera sociocultural, como em *Vanguarda e kitsch*, para o domínio estrito da arte ou da “crítica de arte”, como em *Pintura americana* (1955) e *Pintura modernista* (1960).<sup>48</sup> O pano de fundo é a ascensão institucional do expressionismo abstrato, que a partir de 1945 passa a simbolizar a vitória da Escola de Nova York – e por extensão da “pintura americana” – no cenário artístico internacional.

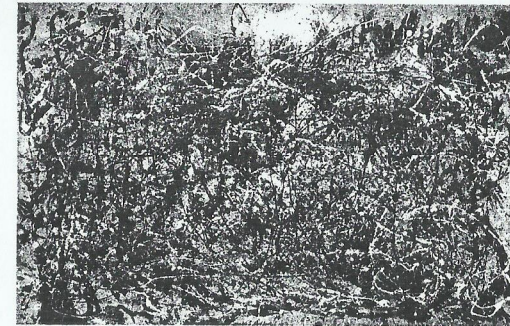
A pintura de Jackson Pollock é parte central nesse processo. Abrindo mão de pincéis e cavaletes, o artista passa a gotejar tinta industrial sobre grandes telas sem chassi estendidas sobre o chão. O resultado, visível a partir de 1948, são pinturas abstratas de grande formato que envolvem o espectador numa trama ótica e vibrante, como se a intensa gestualidade do artista alegorizasse a liberdade individual do *american way of life*, em oposição direta ao realismo socialista, ali entendido como o saldo débil de uma arte dirigida pelo Estado. Para parte da crítica de arte norte-americana, Pollock e sua geração representam a realização definitiva, em solo americano, das pretensões autonomistas da pintura europeia, confirmando assim a vitória *também cultural* dos Estados Unidos em tempos de Guerra Fria.<sup>49</sup>

46. PERL, Jed. *New art city: Nova York, capital da arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [2005], p. 155-6.

47. GREENBERG, Clement. “The decline of cubism” [1948]. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org.). *Art in theory*. Op. cit., p. 579.

48. HARRIS, Jonathan. “Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930-1960”. In: WOOD, Paul et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos 1940*. São Paulo: Cosac Naify, 1998 [1993], p. 56.

49. Idem, p. 57.



Jackson Pollock, Número 1, óleo e esmalte sobre tela sem base, 1948.

Na Europa, a pintura abstrata de Kandinsky ou Miró ainda se baseia na sucessão de planos e na organização interna de um espaço compositivo. Na pintura americana, ao contrário, a recusa da “tridimensionalidade” e o abandono da “composição” levam Pollock à invenção de obras vistas como planares e *all over*. Para Greenberg, a especialização das áreas de conhecimento é uma característica inerente à modernidade. Desse modo, assim como Kant “usou a lógica para estabelecer os limites da lógica”, a “pintura modernista”, na mesma linha, define-se pela “autocrítica”, na exata medida em que se liberta dos resquícios literários e escultóricos.<sup>50</sup> A partir de então, a “planaridade” (*flatness*) da superfície pictórica, evidente nas pinturas de Pollock, torna-se “mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica critica-se e define-se a si mesma no modernismo”.<sup>51</sup> Além disso, a eloquência da “escala americana”, típica nas pinturas de grande formato do expressionismo abstrato, parece acusar, por contraste, a timidez da pintura de cavalete, evidente no modernismo francês, italiano, russo ou alemão.

Confirmada pela força institucional da Escola de Nova York, a autonomia formal passa a ser entendida, muitas vezes, como sinônimo de arte moderna. Inclusive no plano historiográfico, é bastante recorrente a interpretação de que a “arte contemporânea”, em oposição à “moderna”, surge no momento

50. GREENBERG, Clement. “Pintura modernista” [1960]. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Op. cit., p. 101.

51. Idem, p. 103.

de crise do modelo autonomista, como se Rauschenberg, Jasper Johns ou Andy Warhol, valendo-se do desprestígio ideológico de Greenberg, fossem responsáveis pela saudável reintegração da "arte" com a "vida". De minha parte, contudo, defendo que a autonomia das formas – que sequer consiste, como vimos, no único viés autonomista –, é apenas uma parte dos modos de existência da arte moderna.