

SHINER, Larry. The Greeks Had No Word for It. In: _____. **The invention of art: a cultural history**. Chicago: University of Chicago Press, 2011, p. 19-27.

TRADUÇÃO DE ARTHUR AROHA

p. 19

CAPÍTULO 1: OS GREGOS NÃO TINHAM PALAVRA PARA ISSO

Para a maioria de nós, ir a uma encenação de *Antígona* é uma experiência de “arte” similar a ir a uma sinfonia ou a um balé em um sábado à noite. Mas quando os antigos atenienses pela primeira vez testemunharam *Antígona*, eles o fizeram como parte de um festival político-religioso, a anual “Dionísia Urbana”¹. Os cidadãos recebiam ingressos do conselho municipal e sentavam-se com suas respectivas “tribos” políticas, da mesma forma que faziam nas assembleias cívicas realizadas no mesmo anfiteatro. Os sacerdotes de Dioniso, que executavam sacrifícios em um altar no piso do grande anfiteatro, sentavam-se em assentos especialmente entalhados na primeira fila (fig. 2). O festival de cinco dias se iniciava com uma grande procissão religiosa e com cerimônias em honra aos mortos em batalhas, em que se enalteciam os aliados de Atenas e seus tributos monetários, e em que se apresentavam órfãos de guerra mantidos às custas do Estado. Só então os concursos começavam, e eram apresentadas nove tragédias, três peças satíricas, cinco comédias, e vinte hinos a Dioniso. O Teatro Romano estava igualmente imerso em um contexto político-religioso, e as peças muitas vezes acompanhavam jogos cívicos como “complementos a cerimônias que honravam os deuses e expressavam solidariedade e júbilo comunitários” (GRUEN, 1992, 221). Nestes contextos, como dizem Winkler e Zeitlin a respeito do Drama Grego, “até mesmo chamá-las de peças, no sentido moderno da palavra, parece errado” (1990, 4). Da mesma forma, seria também errado chamar as produções gregas de “belas artes” no sentido moderno.

¹ Nota do Tradutor (N.T.): A “Dionísia Urbana” era um dos vários eventos que compunham as “Festas Dionisíacas”, que contavam com diferentes etapas dispostas ao longo do calendário anual, como a “Dionísia Rural”, além das Lenéias, Antestérias e Osofórias.

Arte, *tékhne*, *ars*.

De fato, os gregos antigos, que possuíam distinções precisas para tantas coisas, não tinham uma palavra para o que nós chamamos belas artes. A palavra que mais comumente traduzimos como “arte” era na verdade *tékhne*², que como a latina *ars*, incluía muitos elementos que nós provavelmente chamaríamos hoje de “artesanato”. *Tékhne/ars* englobavam coisas tão diversas como carpintaria e poesia, confecção de calçados e medicina, escultura e criação de cavalos. Desta forma, *tékhne* e *ars* se referiam menos a uma classe de objetos do que à habilidade humana de fazer e executar. Ainda assim, gerações de filósofos e historiadores reivindicaram que as antigas sociedades grega e romana abraçavam um conceito de belas artes como o nosso, mesmo que lhes faltasse este termo. Todavia, a questão não é sobre

p. 20



[FIGURA 2: Vista dos bancos, Teatro de Dioniso, Atenas. Cortesia de Alinari/Art Resource, Nova York.

² N.T. No original, em inglês, a grafia adaptada do grego é *Techne*, mas em português é usual que se utilize a grafia “*Thékne*”.

a presença ou ausência de uma palavra, mas sobre a interpretação de um conjunto de evidências, e eu acredito que há massivas evidências de que os antigos gregos e romanos não possuíam qualquer categoria de belas artes. Mesmo as dispersas declarações e práticas que parecem similares às nossas, na maioria das vezes revelam ter um sentido diferente quando examinadas a partir de seu próprio contexto. Por mais reconfortante que a busca por precedentes e origens possa ser, nós temos muito mais o que aprender a partir das profundas diferenças entre nossos intentos e atitudes e as dos antigos.

Uma vez que muitos filósofos e historiadores insistem anacronicamente em falar das ideias platônicas e aristotélicas de belas artes, nós podemos começar notando que nem Platão nem Aristóteles – e tampouco a sociedade grega de maneira geral – trataram a pintura, a escultura, a arquitetura, a poesia, e a música como pertencentes a uma única e distinta categoria. É claro que já houve tentativas de organizar conceitualmente as artes humanas em subgrupos, mas nenhuma delas correspondia à nossa moderna divisão entre belas artes *versus* artesanaria (Tatarkiewicz, 1970). A antiga prática, sempre citada como um prenúncio de nossa ideia de belas artes, se dava pelo tratamento da pintura, epopeia e tragédia como artes de imitação (*mimesis*). Mas ao identificar a imitação como a propriedade comum

p. 21

de algumas artes, Platão e Aristóteles não as alocaram como um grupo fixo: “artes miméticas” em Aristóteles não equivale a “belas artes” no sentido moderno. Para Aristóteles, ter a imitação como ponto comum não faz com que a tragédia e a pintura estejam separadas proceduralmente de atividades como a confecção de calçados ou a medicina. Por mais ofensivo que isto possa soar às nossas sensibilidades pós-românticas, Aristóteles acreditava que o artesão/artista é aquele que toma uma determinada matéria prima (caráter humano/couro) e utiliza um conjunto específico de ideias e procedimentos (trama/fôrma de calçado) para produzir um produto (tragédia/sapatos). Como J. J. Pollitt coloca, “nas artes miméticas as formas finais são tanto imagens quanto objetos, e este fato as distingue como um grupo específico; mas Aristóteles não indica em lugar nenhum que ele pensasse seu *modus operandi* como diferente das outras artes... Se ele tivesse sentido que havia um grupo especial de belas artes, é provável que Aristóteles o tivesse dito de maneira direta” (1974, 98).

Apesar do famoso ataque platônico à imitação no livro 10 da *República* tratar a poesia e a pintura conjuntamente como artes imitativas, em outros momentos Platão classifica a sofística, os truques de mágica e a mímica de sons de animais como artes imitativas da mesma maneira. É claro que nem Platão nem Aristóteles simplesmente igualavam tudo o que era produto da ação humana (*tékhne*), como se as tragédias não estivessem num nível mais elevado que ferramentas agrícolas, ou estátuas não fossem melhores que sandálias (Roochnik, 1996). Mas uma hierarquia não é uma polaridade. Após revisar os argumentos de estudiosos que continuam tentando encontrar uma teoria das belas artes em Platão, Eric Havelock concluiu que eles o fazem “em contradição ao fato de que nem ‘arte’ nem ‘artista’, *da forma que usamos tais palavras*, são traduzíveis para o grego arcaico ou clássico” (1963, 33).³

Se nossa categoria moderna de belas artes não tem equivalente no mundo antigo, o mesmo acontece com outros componentes, como a “literatura” ou a “música”. Conquanto na antiguidade tardia o termo *litteratura* possa ter sido ocasionalmente usado para se referir a um corpo de escritos, “literatura” certamente não possuía o sentido moderno de um cânone de escrita criativa. Ao invés disso, ele conotava o aprendizado da escrita e gramática de modo geral. Erich Auerbach argumentou que na Roma imperial havia uma “alta” linguagem “literária”, que era falada e escrita pelo reduzido estrato social oriundo das classes com acesso à educação, e que também compunha o principal grupo de leitores/recitadores de textos. Ainda que estes textos incluíssem não somente escritos cerimoniais e de cunho jurídico, mas também poesia, e que os falantes e escritores deste “Alto Latim” frequentemente se preocupassem com o estilo, a escrita “literária” que cultivavam era muito mais ampla do que as noções modernas de uma dimensão especialmente dedicada à literatura imaginativa (Auerbach, 1993).

Entre os antigos o mais próximo equivalente de nossa ideia de literatura era a categoria de poesia. Certamente a poesia mantinha um status muito mais elevado do que qualquer uma das artes visuais, parcialmente porque estava associada à

³ Nota 1 do Autor (N.A. 1): Havelock e Pollitt não somente quiseram dizer que não havia uma “palavra” como “belas artes”, mas também que não havia conceito ou prática. Infelizmente, estudantes são susceptíveis a serem enganados por traduções anacrônicas. Por exemplo, *mimetés* é literalmente “imitador”, mas muitas traduções usam a palavra “artista” com suas conotações modernas. Algumas das melhores discussões estes problemas e outros relacionados podem ser encontrados no volume sobre crítica clássica editado por George A. Kennedy (1989).

educação das classes sociais mais altas. Como resultado, as antigas noções de poesia se assemelham mais com as nossas. Estudiosos que tensionam

p. 22

as continuidades entre os pontos de vista antigos e modernos sobre a poesia têm um acervo de textos favoritos, tais como a *Poética* de Aristóteles, o qual distinguiu a poesia trágica como a imitação de uma ação a partir de uma ciência versificada, e contrastou a universalidade da poesia com a particularidade da história. Mas não convém exagerar no paralelo entre a distinção de Aristóteles e a nossa própria. A forma verbal de poetizar (*poein*), por exemplo, significa simplesmente “fazer”, com nenhuma de nossas implicações harmônicas e de criatividade romântica incluídas.

A única classificação geral das artes no mundo antigo que significativamente se assemelhava às concepções modernas era, já no contexto do Helenismo tardio e de Roma, a divisão das artes em liberais e vulgares (ou “servis”). As artes vulgares eram aquelas que envolviam trabalho físico e/ou pagamento, enquanto as artes liberais ou livres eram intelectuais e consideradas apropriadas aos bem nascidos e cultos. Embora a categoria das artes livres não fosse rígida, seu núcleo incluía as artes verbais da gramática, retórica e dialética, e as artes matemáticas da aritmética, geometria, astronomia e música. Já a poesia era usualmente tratada como uma subdivisão da gramática ou retórica, e a música era incluída por causa de sua função educacional e sua natureza matemática, como exposto pela tradição Pitagórica da harmonia das oitavas, alma e cosmos. Contudo, a “música” concebida como arte liberal era essencialmente a *ciência* musical, que explorava as teorias da harmonia; a habilidade de cantar ou tocar um instrumento somente era considerada uma arte liberal quando fazia parte da educação ou recreação das classes mais altas. Cantar e tocar nos banquetes em troca de pagamento era tido como parte das artes vulgares (Shapiro, 1992). Alguns escritores da antiguidade adicionavam outras artes ao núcleo das sete principais, sendo as mais frequentes a medicina, a agricultura, a mecânica, a navegação e a ginástica, ainda que ocasionalmente a arquitetura e a pintura fossem também incluídas. Mais frequentemente, todavia, estas artes adicionais eram alocadas em uma terceira categoria de “artes mistas”, vista como uma combinação de elementos liberais e servis. Assim, o esquema das artes liberais da antiguidade geralmente agrupava a poesia com a gramática e a retórica; a música (teoria) com a

matemática e a astronomia; e ou consignava as artes visuais e práticas musicais à dimensão “servil”, ou as agrupava como artes intermediárias com coisas como agricultura e navegação (Whitney, 1990).

O Artesão/Artista

Se nos voltarmos para o ponto de vista da antiguidade sobre o “artista”, nós descobriremos que ele está muito mais perto de nossa ideia de um artesão do que dos ideais modernos de independência e originalidade. Na pintura e escultura, assim como na carpintaria e navegação, os artesãos/artistas Greco-Romanos tinham que combinar um domínio intelectual dos princípios técnicos com o entendimento prático, destreza e elegância. No mundo antigo, chamar uma atividade de

p. 23

“arte” carregava o mesmo tipo de prestígio que chamar alguém de “cientista” hoje gera. Consequentemente, houve numerosos tratados sobre a questão “X é uma arte?”. De Hipócrates a Cícero, inúmeros escritores procuraram traçar distinções entre as artes produtivas, como a construção naval ou a escultura, onde um fabricante poderia garantir um produto satisfatório; e as artes performáticas como a medicina ou a retórica, em que tanto o conhecimento quanto o resultado eram menos previsíveis. Contudo, estes tratados não desenvolveram uma distinção entre belas artes e artesanato em nosso sentido (Roochnik, 1996).

O influente contraste aristotélico da arte produtiva (*tékhne*) e sabedoria ética (*phronesis*) exagerou a racionalidade de cálculo do artesão/artista, e teve efeitos lamentáveis nas subseqüentes teorias do artesanato. Em *Ética a Nicômaco*, por exemplo, Aristóteles definiu a *tékhne* produtiva como a “habilidade treinada de fazer algo sob orientação do pensamento racional” (1140.9-10). Na cultura Grega de maneira geral, contudo, o sentido de *tékhne* não era tão estreitamente racionalista ou “tecnicista” como a fórmula aristotélica sugeria, pois incluía uma dimensão de sensibilidade espontânea. Esse senso ampliado e de compreensão flexível de *tékhne* tinha um paralelo na noção grega de *metis*, a “destreza inteligente”⁴ do caçador ou do

⁴ N.T. “Cunning intelligence”, no original.

Odisseu de Homero.⁵ Os antigos praticantes de várias artes, da medicina e estratégia militar à cerâmica e poesia, não eram nem “artesãos” nem “artistas” no sentido moderno, mas artesãos/artistas: profissionais habilidosos e sensíveis.

O que está impressionantemente ausente no ponto de vista dos antigos Gregos sobre o artesão/artista é a nossa ênfase moderna na imaginação, originalidade e autonomia. De modo geral, imaginação e inovação eram apreciadas como parte constituinte da produção comissionada de um artesão contratado para um propósito, mas não no seu enfático sentido moderno.⁶ Apesar das realizações do naturalismo Grego na pintura e escultura dos séculos IV e V a.C. terem sido muito admiradas pelos seus contemporâneos, a maior parte dos pintores e escultores ainda eram vistos como trabalhadores manuais, e Plutarco chegou a dizer que, mesmo após ver e admirar o famoso Zeus de Phidias, nenhum jovem aristocrata talentoso iria querer *ser* Phidias (Burford, 1972, 12). A grande população Grega nem sempre dividia este desdém aristocrático pelos artesãos/artistas, e posteriormente o status dos (já mortos) escultores e pintores Gregos se tornou bastante elevado em alguns círculos romanos, ainda que o que muitos admirassem nas esculturas e pinturas fosse apenas sua habilidade de produzir verossimilhança. Assim, apesar das passagens em Plínio e Cícero que mostravam grande respeito por pintores e escultores, permaneceu um forte preconceito aristocrático contra todas as performances ou produções manuais feitas em troca de pagamento, não importando o quão inteligentes, habilidosas ou inspiradores elas pudessem ser.

É claro que as observações precedentes sobre o relativamente baixo status dos produtores de pinturas e esculturas não se aplica aos produtores de discursos ou poesia. O conceito e figura do poeta eram complexos, e passaram por muitas

p. 24

permutações ao longo do percurso de quase oitocentos anos que separa Homero de Plutarco (Nagy, 1989). No início deste período as noções de poeta e profeta não eram

⁵ N.A. 2. Ver Detienne e Vernant (1978) e Dunne (1993). O próprio Aristóteles por vezes usa *tékhnē* de uma forma mais flexível, embora usualmente para as artes performativas, e em oposição às artes produtivas.

⁶ N.A. 3. Apenas no período helenístico nós encontramos discussões sobre imaginação, e principalmente entre teóricos da retórica, que falavam de visualização vívida na oratória. Mas daí até Kant e os Românticos há um longo caminho (Pollitt, 1974; Barasch, 1985; Vernant, 1991).

totalmente distintas, e mesmo quando os dois passaram a ser diferenciados, os poetas continuavam recebendo comissões para elaborar hinos de festivais ou odes a vitórias (Pindar). Alguns filósofos e teóricos da literatura reivindicaram que a declaração de Platão no *Íon*, de que a poesia não é uma produção racional, mas uma inspiração irracional (ele não pretendia fazer um elogio), mostraria que os Gregos fizeram uma distinção implícita entre as belas artes de inspiração e talento criativo e os meros ofícios de regras. Esta reivindicação não apenas projeta para o passado uma depreciação moderna sobre as habilidades artesanais, como também negligência o fato de que as formulas para invocação das Musas convocam as divindades tanto para imbuir o escritor com informação, conhecimento e técnica, quanto com o que nós chamamos inspiração (Gentili, 1988). No contexto romano e grego tardio as alusões à liberdade do poeta não devem ser lidas como reivindicações de uma independência ou “concepções românticas de imaginação criativa” (Halliwell, 1989, 153). Tampouco o renascimento da figura romana dos *vates* (sacerdote-poeta) feita por Virgílio e Horácio deve ser vista através do nevoeiro das ideias românticas; Virgílio e Horácio usaram a noção de *vates* em parte para acobertar seu papel de escritores patrocinados, e em parte como um substituto para a ideia de talento como complemento da técnica. Ainda que a técnica (*ars*) tenha permanecido absolutamente central, o texto *Ars Poética* de Horácio codificou para os séculos subsequentes as doutrinas de unidade e adequação (conveniência) e a necessidade de polimento incessante.

O típico escritor de poesia romano, de fato, era ou um aristocrata amador ou um subordinado que vivia de patrocínio e raramente tinha liberdade completa para escolher temas e estilos (Gold, 1982). Os patronos romanos geralmente “esperavam que poetas, assim como filósofos de casa, lhes fizessem companhia e proporcionassem distração” (Fantham, 1996, 78). Alguns poetas realmente proporcionavam significativa distração, e Maecenas, o gerente de patronagem de Augusto, sabia como nutrir gratidão em escritores como Virgílio e Horácio, cujas celebrações do Imperador eram de bom gosto e indiretas. Claramente a figura do poeta ficava muito acima da dos pintores e escultores que trabalhavam com as próprias mãos, ainda que o poeta também fosse uma figura bem diferente, tanto conceitualmente quanto de modo prático, das noções modernas de artista.⁷

⁷ N.A. 4. Um exemplo de pontos de vista conflituosos sobre a presença ou não de ideias modernas de arte na Grécia Antiga são os artigos do novo *Grove Dictionary of Art* (Turner, 1996), de Paolo Moreno

Beleza e Função

Se Gregos e Romanos não possuíam nossas categorias de belas artes ou de artista, será que eles olhavam para a escultura, poesia ou música com o tipo de distanciamento contemplativo que nós chamamos estética? Há duas razões para pensarmos que não. Primeiro, muitas das coisas que nós classificamos como belas artes gregas ou romanas estavam completamente incorporadas a contextos sociais, políticos, religiosos e práticos, como as

p. 25

performances competitivas de tragédia nos festivais dionisíacos atenienses. A Panateneia, por exemplo, incluía não somente procissões e rituais acompanhados por música, mas também competições de recitação dos épicos de Homero, e concursos atléticos cujos prêmios eram ânforas de azeite de oliva finamente decoradas. Uma característica especial da Panateneia era a apresentação para Atena de um peplo⁸ tecido por uma seleção de moças de origem nobre. O peplo era um tecido retangular, que era provavelmente envolto nos ombros de uma estátua que retratava Atena liderando os Olímpianos à vitória contra os gigantes (Neils, 1992). A poesia lírica e a épica romanas também estavam amarradas a contextos sociais, como forma de comunicação, persuasão, instrução ou recreação. A *Eneida* não era memorizada e recitada como uma obra de arte em nosso sentido, mas era utilizada para ensinar gramática e estilo erudito, para inculcar exemplos de virtude cívica, e para exibir o pertencimento de um indivíduo às classes “instruídas”. De modo similar, a “música”, em seu amplo sentido antigo (que incluía o drama e a dança), não era algo para se escutar em um silencioso e estético estado de espírito, mas uma coisa que servia para sincronizar a marcha, para beber e, acima de tudo, para cantar e tocar como uma forma de auxiliar a memorização, a comunicação e os rituais religiosos.

e Marta Nussbaum. Moreno encontra a moderna distinção entre belas artes e artesanato já no Período Clássico (Moreno, 1996, 13: 548, 549, 553); Já Nussbaum diz que “deve-se começar enfatizando o quão diferente das nossas eram as concepções gregas” (Nussbaum, 1996, 1: 175).

⁸ N.T. Peplo é o nome de uma variedade grega de túnica feminina muito fina e de alta qualidade, sem mangas e presa aos ombros. Também era o nome dado a uma espécie de véu branco que era instalado na embarcação que transportava a imagem da deusa Atena durante as Panateneias.

Além das muitas funções sociais das artes gregas, uma segunda razão para haver pouco da atitude “estética” moderna, é que muitos Gregos e Romanos admiravam esculturas ou recitais poéticos da mesma forma que admiravam discursos políticos bem feitos – pela sua união de uso moral com execução aprazível. Nas palavras de Martha Nussbaum: “poesia, artes visuais e música eram todas levadas a ter um papel ético, tanto em virtude de suas formas quanto em virtude de seus conteúdos” (1996, 1:175). O mais famoso exemplo é o argumento de Platão na *República* contra certas métricas na poesia e certos ritmos na música por causa de seu efeito na alma. Quando Aristóteles, na *Poética*, falou sobre os prazeres derivados das representações de sofrimento, ele pode parecer ter chegado mais perto das noções modernas de estética. Todavia, o foco de Aristóteles estava na forma pela qual a tragédia combinava prazer com edificação, e seu famoso comentário sobre a pena e o medo levarem a uma catarse parece significar não apenas purgação e purificação, mas também, acima de tudo, uma “clarificação”, uma clareza da alma e aprofundamento de entendimento moral (Nussbaum, 1986). Halliwell conclui simplesmente que Aristóteles “não possuía uma doutrina de prazer estético autônomo” (1989, 162).

As artes visuais eram ainda mais firmemente embutidas em contextos funcionais. A arquitetura de acordo com Vitruvius dependia igualmente da solidez, utilidade e beleza. Já em relação a escultura e pintura, muito do que nós contemplamos em nossos museus hoje eram coisas de uso cotidiano ou ritualístico: jarros de armazenamento, taças, estatuária votiva, placas ou marcadores funerários, partes de templos, fragmentos de decoração de casas. Até mesmo as estátuas independentes da Grécia Antiga que nós contemplamos esteticamente, eram feitas não para serem admiradas como belas artes, mas para servirem a vários

p. 26

propósitos religiosos, políticos e sociais (Barber, 1990; Spivey, 1996). Sem rodeios, John Boardman fala sobre a atitude grega em relação às artes visuais antes do período helenístico: “Arte pela Arte’ era um conceito virtualmente desconhecido; não havia nem um Mercado da Arte real, nem Colecionadores; toda arte tinha uma função e artistas eram fornecedores de uma mercadoria em pé de igualdade com um sapateiro” (1996, p. 16).

Mas e a beleza? A ideia de beleza no mundo antigo usualmente combinava o que nossa teoria estética tipicamente separou. “Beleza” (*kalon*) era um termo generalista de louvor que era aplicado não só à aparência física, mas também à mente e caráter, e a costumes e sistemas políticos. Tanto o grego *kalon* quanto o latino *pulchrum* eram muitas vezes utilizados simplesmente para denotar “moralmente bom”. Apesar do aparecimento de uma ideia um pouco mais estreita de beleza como aparência sensual dentre os Sofistas, o sentido ampliado de beleza continuou dominante.⁹ No final da Antiguidade, Plotino, e mais tarde Agostinho, que incluíram a escultura, a arquitetura e a música em suas discussões sobre beleza, ainda colocaram estas artes muito abaixo da beleza moral, intelectual e espiritual. Até no influente tratado de Plotino estamos longe de qualquer noção de um conjunto de belas artes unidas por um princípio interno comum, e tão agudamente opostas à artesanaria. Plotino tampouco recomenda uma contemplação desinteressada dos trabalhos de arte como um fim em si mesmo.¹⁰ Embora os antigos fossem “confrontados com excelentes trabalhos de arte e fossem bastante suscetíveis a seu charme, [eles] nem ansiavam nem eram capazes de separar a qualidade estética daqueles trabalhos de arte de seus usos intelectuais, morais, religiosos e de seus conteúdos ou funcionamentos práticos, nem tampouco poderiam utilizar tal qualidade estética como forma de agrupar as belas artes” (Krosteller, 1990, 174).

No longo período Helenístico entre a morte de Alexandre em 323 a.C. e o início do Império Romano com a vitória de Augusto em 31 a.C., todavia, há evidências de que atitudes e comportamentos como os nossos começaram a aparecer entre as classes sociais elevadas, e de que aqui e ali até sobreviveram ao triunfo da Cristandade. Alguns escritores alexandrinos como Calímaco, por exemplo, focaram na técnica poética para a exclusão de seu propósito moral, e podemos citar a reivindicação do aristocrata romano Ovídio (que esperava reverter o decreto de banimento de Augusto) de que a poesia mira somente prazeres inocentes. À parte do fato de que o prazer aqui aludido provavelmente não era o prazer especificamente desinteressado da teoria estética moderna, os olhares de escritores como Calímaco e Ovídio dificilmente eram a norma. Ao invés disso, a mistura de “instrução e prazer”

⁹ N.A. 5. Proporção na beleza física era uma ideia ligada à noção de medida e ordem no cosmos e na sociedade humana, e não algo restrito às artes (Pollitt, 1974, 14-22).

¹⁰ N.A. 6. Barasch apresentou o caso a Plotinus defendendo a criatividade (1985, 34-42). Mas ver também Tatarkiewicz (1970, 322).

(*prodesse...delectare*) ou “uso e deleite” (*utile dulci*) da *Ars Poetica* de Horácio permaneceu como a mais típica atitude, e foi transmitida à Idade Média e ao Renascimento.

Houve também algumas impressionantes antecipações das ideias e práticas modernas em relação às artes visuais. Quando os exércitos romanos terminaram a pilhagem da

p. 27

estatuária e objetos de ouro gregos, muitos proeminentes romanos começaram a colecionar e encomendar cópias de trabalhos gregos. Alguns historiadores argumentaram que este colecionamento de arte e o mercado de antiguidades que produziu, juntamente com a prática romana de cópia das estátuas e pinturas de bem conhecidos artesãos/artistas gregos, implica que tais trabalhos eram agora apreciados por si mesmos, como belas artes.¹¹ O Imperador Adriano, por exemplo, era um apaixonado admirador e colecionador de escultura Grega, além de um inspirado patrono de arquitetura, como os Jardins de Tivoli¹² e o Panteão atestam; e certamente pode-se encontrar em Cícero, Plínio e outros escritores comentários sobre pintura e escultura que possuem um toque moderno. Ainda que muitas das coleções e cópias que ocorreram neste período tivessem mais a ver com enriquecimento e prestígio do que com um interesse na arte por ela mesma, e mesmo no Helenismo tardio e na Roma imperial uma boa parte das artes visuais romanas ainda fossem produzidas como imagens de culto sociopolítico, e os emergentes mistérios religiosos também subordinassem as imagens a propósitos religiosos (Elsner, 1995). O reconhecimento oficial do Cristianismo no Século IV e a subsequente destruição do Império Romano reforçaram ainda mais o funcionalismo da poesia, música e imagens visuais, de modo que a Europa necessitaria de outros mil e quinhentos anos antes que um sistema de belas artes e estética pudesse ser estabelecido.

¹¹ N.A. 7. Alsop (1982) enfatiza a ação de colecionar, mas Gombrich acredita que colecionar é um indicador ambíguo e que copiar é o sinal crucial da presença de algo como a ideia moderna de arte por si mesma (1960, 111; 1987). Sobre a questão da estética *versus* outros motivos para colecionar estátuas, ver Gruen (1992).

¹² N.T. Em português este local é conhecido como “Vila Adriana”.

SHINER, Larry. Modernism, Anti-Art, and the Bauhaus. In: _____. **The invention of art: a cultural history**. Chicago: University of Chicago Press, 2011, p. 246-268.

TRADUÇÃO DE ARTHUR AROHA

p. 246

CAPÍTULO 14: MODERNISMO, ANTIARTE, E A BAUHAUS

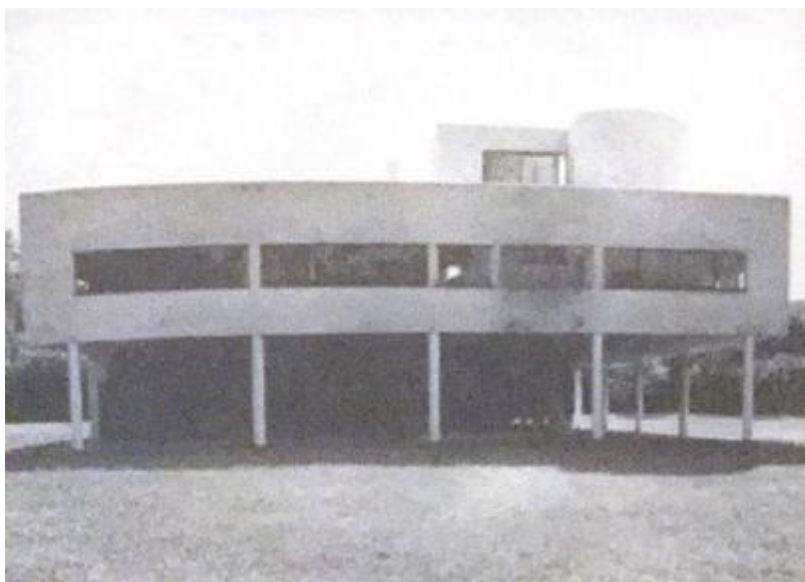
Modernismo e Pureza

Embora seja notoriamente difícil de definir e datar, o establishment do modernismo é muitas vezes identificado com o período de 1890-1930, que testemunhou uma profunda ruptura de estilo nos modelos representacionais da pintura (Picasso), nas técnicas narrativas tradicionais do romance (Woolf), nos sistemas tonais padrões da música (Schoenberg), nos movimentos do balé clássico (Duncan), e nas formas tradicionais da arquitetura (Le Corbusier) (fig. 70).¹³ Se as características e cronologia do modernismo são difíceis de fixar, também o são as grandes forças sociais e culturais que o alimentaram. Muitos historiadores têm percebido o modernismo como uma resposta artística à rápida industrialização e urbanização do final do século XIX, uma profunda ruptura social que levou aos paradoxais extremos de uma crença no progresso ilimitado e a uma crescente sensação de anomia. Os horrores da Primeira Guerra Mundial logo explodiram a crença no progresso, mas não frearam o ritmo das mudanças tecnológicas e sociais, nem seus efeitos desorientadores. O poeta T. S. Eliot capturou o humor sombrio do período pós-guerra em um dos trabalhos definidores do modernismo literário, *The Waste Land*: “Filho do homem... você conhece apenas / Um amontoado de imagens quebradas” ([1922] 1952, 38).

¹³ N.A. 1. As raízes do modernismo vão fundo século XIX adentro, variando de arte para arte e variando também de acordo com quais características do modernismo são enfatizadas. A bibliografia sobre a definição e desenvolvimento do modernismo é enorme. Um bom lugar para começar é o livro de William Everdell, *Os Primeiros Modernos*, o qual é também uma deliciosa discussão sobre os primórdios do modernismo entre a década de 1880 e a Primeira Guerra Mundial (1997, 1-12, 363-64).

Dentre os muitos outros catalisadores do modernismo estava também a descoberta das artes de culturas que não tinham uma ideia de belas artes como uma dimensão autônoma. A assimilação das máscaras rituais africanas e das figuras de fetiche por Picasso (*Les demoiselles d'Avignon*, 1907), por exemplo, tem sido parte da lenda do modernismo, da mesma forma como o anterior impacto das impressões japonesas nos pós-impressionistas. Na música, um igualmente importante momento foi a descoberta dos exóticos ritmos africanos e asiáticos na Exposição Universal de Paris, em 1889 (que também inaugurou a Torre Eiffel). Claude Debussy estava animado com os sons dos tocadores de gamelão javanês¹⁴, e descobriu que seu contraponto rítmico era muito mais complexo e sutil do que qualquer coisa na música Ocidental até então: “Se nós escutarmos, esquecendo nossos preconceitos europeus... somos forçados a admitir que nossa [música]¹⁵ soa como o ruído bárbaro de um circo itinerante” (Chanan, 1994, 227) Três anos depois, Debussy escreveu um dos trabalhos pioneiros da transição para a música moderna, *Prelúdio à Tarde de um Fauno*.

p. 247



[FIGURA 70: Le Corbusier. *Villa Savoye*, exterior, Poissy, França (1929-31). Cortesia de Anthony Scibilia / Art Resource, Nova York.]

¹⁴ N.T. O gamelão javanês é um instrumento musical coletivo, composto por xilofones, metalofones, tambores, gongos, flautas de bambu e cordas.

¹⁵ N.T. Inclusão nossa.

Ainda que o modernismo e seus teóricos não tenham alterado radicalmente as crenças básicas do sistema de belas artes, encorajaram uma mudança de ênfase nele. Os experimentos modernistas com abstração, múltiplos pontos de vista e atonalidade ajudaram a finalizar tais critérios secundários de definição das belas artes como imitação e beleza, abrindo caminho para sua substituição por mais complexas versões de teorias expressionistas e formalistas. Chamar algo de belo estava começando a parecer um elogio fraco comparado a descrições como “significante”, “complexo” e “desafiador”. Agora o ideal de visão criativa estava explicitamente oposto à representação, função e beleza.

Houve inumeráveis variedades de teoria expressionista, que oscilavam desde a noção de ingenuamente causal de Tolstói até o sutil idealismo das teorias de Croce ou Collingwood, que viam a expressão como o artista dando forma criativa a uma experiência anteriormente incipiente. As teorias expressionistas da arte obviamente se encaixavam no movimento expressionista de princípios do século XX, na música, pintura e arquitetura, mas as teorias expressionistas em si pretendiam explicar todos os estilos da arte, e de fato se provaram úteis na descrição de uma ampla variedade de trabalhos experimentais, bem

p. 248

como das recém-descobertas “artes primitivas”. Nas primeiras décadas do século, a filosofia da arte expressionista de Croce, capturada na frase “intuição é igual a expressão” tornou-se amplamente influente.

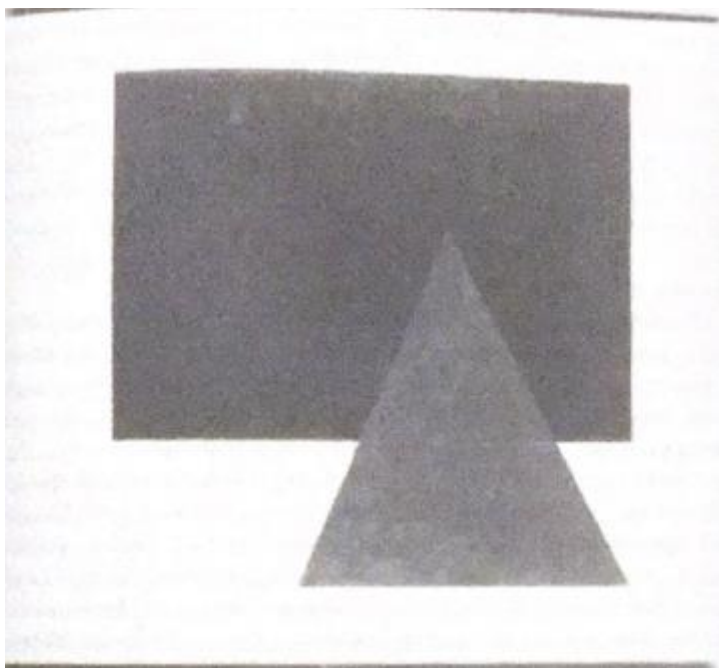
As teorias formalistas cumpriram um papel paralelo às expressionistas e, por vezes, eram a elas combinadas, eventualmente ganhando vantagem nos anos 1950. Como uma teoria da arte, o formalismo já estava implícito nas chamadas de Kant e Schiller para uma contemplação desinteressada da forma e, na década de 1850, Eduard Hanslick argumentou que o que faz da música uma bela arte são seus padrões formais de harmonia e estrutura melódica. Música é algo “independente e sem necessidade de conteúdo externo a ela mesma”, consistindo “unicamente de tons e suas combinações artísticas” (1986, 28). Pelo final do Século XIX, historiadores da arte como Riegl e Heinrich Wölfflin desenvolveram uma abordagem formalista complexa para as artes visuais, e críticos como Roger Fry e Clive Bell logo estavam

defendendo a pintura pós-impressionista e cubista, bem como as esculturas “primitivas”, argumentando que o que faz de algo arte é a exploração formal da linha, cor e composição, e não o conteúdo representacional ou a beleza (Bell [1913] 1958). Mais ou menos ao mesmo tempo em que Bell estava destituindo a imitação e a beleza em favor da “forma significativa”, os críticos e teóricos literários conhecidos como Formalistas Russos estavam argumentando que o que faz um poema ou novela ser “literatura” são seus recursos autorreferenciais de padrão, imagem, tropo e ritmo.

Conquanto os modernistas tenham produzido uma desconcertante variedade de manifestos e programas, um motivo recorrente era a especial importância que muitos atribuíam à “pureza” do meio, uma exigência que os artistas “pós-modernistas” de nosso tempo tomaram particular gosto por violar. “Pureza”, para os primeiros modernistas, significava um percurso para limpar a pintura, música ou literatura de tudo que era alheio à sua essência. Ainda que pureza não significasse necessariamente um formalismo absoluto ou uma crença na arte pela arte, mas pudesse ser combinada com a noção estabelecida de que a arte revela verdades profundas inacessíveis para a ciência ou o pensamento discursivo. Nestas condições, o *Ulysses* de Joyce, *To the Lighthouse*¹⁶ de Woolf, e *Em busca do tempo perdido* de Proust, usaram técnicas experimentais para incorporar a textura da experiência cotidiana e explorar os profundos conflitos espirituais da vida moderna. Os pintores Kasimir Malevich e Wassily Kandinsky acreditavam que a abstração poderia expressar a dimensão espiritual com mais aptidão do que os estilos representacionais, e o compositor Arnold Schoenberg se agarrou à convicção romântica de que a música pura sem referência externa revela “uma forma superior de vida pela qual a humanidade evolui” (Schoenberg [1947] 1975, 136; Kandinsky [1911] 1977) (fig. 71).

O ideal da pureza do meio logo foi interpretado como se a abstração na pintura, a atonalidade na música e o experimentalismo na literatura não fossem apenas possibilidades estilísticas contingentes, mas também como o destino de cada uma das belas artes.

¹⁶ N.T. Neste caso mantive a grafia original em inglês pois o livro nunca foi traduzido para a língua portuguesa.



[FIGURA 71: Kasimir Malevich. *Retângulo Preto, Triângulo Azul* (1915), Stodeluk Museum, Amsterdam. Foto Marburg / Art Resource, Nova York.]

Schoenberg observou em 1912 que quando Kandinsky ou Kokoschka pintavam quadros que pareciam ser “difícilmente mais do que uma desculpa para improvisar em cores e formas”, eles expressavam a si mesmos “como apenas o músico havia se expressado até então”, e eram parte de um novo movimento que tinha descoberto “a verdadeira natureza da arte” ([1947] 1975, 144). Pet Mondrian capturou este aspecto do *ethos* modernista com particular acuidade em um ensaio de 1920: “Atualmente cada arte se esforça para se expressar mais diretamente através de seu *meios plásticos* e busca *libertar seus meios*¹⁷ o máximo possível. *Música* tende à libertação do *som*, *literatura*, à libertação da *palavra*... pintura... *expressa puro relacionamento*” ([1920] 1986, 138). Doravante, para muitos dos modernistas, a “verdadeira arte” deveria ser a arte “pura” da abstração ou experimentalismo; mesmo assim, nem todos artistas interpretavam isto como arte para o bem da arte, mas, como Mondrian, acreditavam que a abstração poderia unir todas as artes aplicadas e belas artes e levar a um mundo melhor.

A contribuição do próprio Schoenberg para as tendências puristas e experimentalistas era

¹⁷ N.T. O termo utilizado pelo autor, “*means*”, poderia ser traduzido como *meios*, *recursos* ou *significados*.

um ataque sistemático ao tradicional sistema tonal que governou a música europeia por mais de trezentos anos. Ao tornar cada tom de igual importância, a atonalidade eliminou o puxão de uma chave central e a subordinação da dissonância à consonância. Esta libertação da dissonância pode ser vista como o equivalente musical das cores extravagantes e formas distorcidas pelas quais os pintores expressionistas transmitiram a turbulência e angústia da experiência moderna. No rescaldo da I Guerra Mundial, Alban Berg produziu o quintessencial trabalho do expressionismo atonal com sua ópera *Wozzeck* (1917-20), que usava dissonância irritante e tonalidades não resolvidas para contar a história de um soldado perturbado que assassina sua amante e comete suicídio.

O abraço da atonalidade e dissonância eram apenas uma entre inúmeras inovações modernistas na música, visto que compositores de Charles Ives a Béla Bartók exploravam novas cromáticas, estruturas e ritmos. A música mais famosa tornou-se *A Sagração da Primavera* (1913), de Igor Stravinsky, um balé que reencenava o sacrifício de donzelas na Rússia pré-histórica. Os choros e gritos felinos que saudavam os ensurdecidos ritmos primitivos de Stravinsky e os desconcertantes saltos dos dançarinos quase impediram a performance. Por volta de 1920 Schoenberg adotou uma abordagem ainda mais abstrata e sistemática, conhecida como serialismo ou dodecafonismo, na qual cada composição é feita de uma série de doze tons ordenados de acordo com estritos procedimentos determinados antes da composição começar. Em posteriores desenvolvimentos do serialismo por Anton von Webern e outros, a duração, intensidade, timbre e textura também foram tratados como elementos cujas ordens pudessem ser predeterminadas, dando ao compositor uma sensação de “controle total”. Para ouvintes educados no sistema tonal maior-menor, estas músicas produzidas via técnicas altamente racionais em realidade soavam aleatórias e sem sentido. O Serialismo, mais do que outros experimentos modernistas com tonalidade, timbres e ritmos, era uma pura música abstrata, que se prestava especialmente bem às justificativas formalistas. Apesar de Schoenberg ter continuado a ver a música abstrata como uma revelação do infinito, outros compositores e críticos modernistas tomaram versões mais finitas da teoria formalista. Em 1939, Stravinsky falou da música

de modo similar a que Hanslick o fizera, chamando-a de “uma forma de especulação em termos de som e tempo”, e negando a ela objetivos como a expressão de sentimentos e a representação de ações.

Ainda que alguns críticos e historiadores tenham vagado para fora do antigo invólucro discursivo de uma vanguarda heroica rejeitada por uma classe média ignorante, a recepção da música moderna foi muito mais complexa. *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, por exemplo, teve defensores não somente em sua primeira audiência, mas também foi bem recebida de maneira geral pelos críticos, logo entrando no repertório clássico. Já os serialistas tiveram mais dificuldades em conseguir que suas músicas fossem realizadas em orquestras estabelecidas, e

p. 251

uma profunda divisão se desenvolveu entre os novos compositores mais abstratos e experimentalistas e as audiências tradicionais. Contudo, o serialismo sempre foi considerado parte da “música de arte”, até por aqueles que não gostavam dela. Seu problema era menos de assimilação na categoria de belas artes e mais de aceitação pelo público de música clássica existente. Ainda assim, maestros começaram a inserir peças “modernas” entre as favoritas dos tradicionais barroco e romantismo, e as pessoas aprenderam a tomar suas doses de modernismo com estoico silêncio e polidos aplausos.

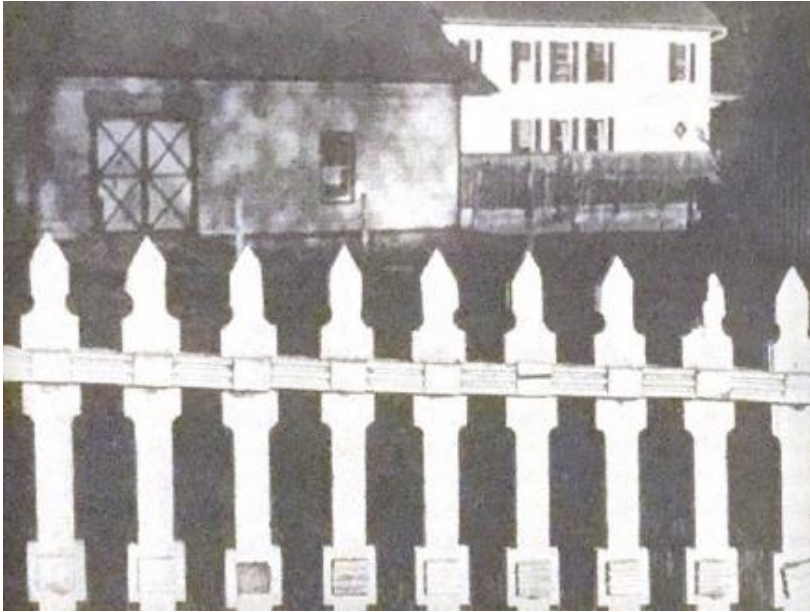
O Caso da Fotografia

Se a assimilação era uma conclusão precipitada no caso das formas abstrata e experimental na música, pintura e literatura, a assimilação de novas artes como a fotografia, cinema ou jazz envolviam uma luta constante contra a percepção de que estas não eram belas artes, mas meras produções de entretenimento popular. Como resultado, as novas versões das teorias expressionistas e formalistas da arte desempenharam um importante papel nos estágios finais da assimilação da arte fotográfica, da arte fílmica e da arte do jazz no circuito das altas artes. Um bom modo de observar este processo é rastreando a busca pela pureza do meio e a mudança

dos argumentos expressionistas para os formalistas na arte fotográfica entre 1915 e 1940.

Como vimos no capítulo anterior, os argumentos expressionistas já tinham desempenhado um papel chave nas justificativas de fins de Século XIX para a aplicação da dicotomia arte-*versus*-artesanato na fotografia, e pela virada de século alguns museus realizaram exposições de trabalhos pictóricos. Mas no início do século XX muitos fotógrafos de arte se voltaram contra a tentativa pictorialista de fazer as fotografias parecerem pinturas, e começaram a defender o que eles chamavam de “fotografia limpa” ou pura, rejeitando tanto o arranjo em quadros de Robinson quanto as revelações manipuladas de Steichen. As fotografias nitidamente focadas e revelações inalteradas eram agora aclamadas como mais artísticas do que imagens posadas, suavemente focadas ou retocadas, precisamente porque eram mais puramente “fotográficas” (Newhall, 1980, 188). Os argumentos de muitos dos principais fotógrafos puristas eram agora enfaticamente formalistas. Em uma palestra em 1923, Paul Strand disse que o artista-fotógrafo deveria respeitar os “instrumentos da forma, textura e linha possíveis e inerentes a processos estritamente fotográficos” (1981, 283) (fig. 72). Naquele mesmo ano Edward Weston estava fotografando seu brilhante banheiro branco esmaltado e descrevendo em seus diários seu “entusiasmo... sobre a absoluta resposta estética à forma” (1981, 305).

Embora os fotógrafos modernistas europeus tenham tendido a enfatizar técnicas experimentais como a fotomontagem, eles compartilhavam da convicção dos norte-americanos na fotografia como arte, uma convicção que muitos fotógrafos de arte nos



[Figura 72. Paul Strand, *A Cerca Branca*, Port Kent, Nova York (1916). Processo de prata coloidal, 24,7 X 32,7 centímetros. Presente da Fundação Paul Strand, 1983-984^a. Instituto de Arte de Chicago, todos os direitos reservados, 1971, Aperture Foundation, Inc. / Paul Strand Archive, Millerton, N.Y.]

dois lados do Atlântico expressavam dispensando orgulhosamente o tema das belas artes como irrelevante. Contudo, conforme a vanguarda europeia voltava cada vez mais sua atenção para temáticas sociais e políticas, muitos deles começaram a ver o formalismo como elitista e politicamente retrógrado. Em 1931, Karel Teige declarou em um ensaio que “despretensiosas documentações” tinham “um valor cultural e social muito superior à da mera ‘arte’” (Teige, 1989, 321). Mas estas recusas absolutas a se preocupar com o status da arte permaneceram marginais em comparação com as reivindicações de arte da maioria modernista, especialmente nos Estados Unidos. Mesmo assim, a crise da Depressão de 1929 levou muitos fotógrafos de arte norte-americanos ao trabalho documental para o governo, como no caso de Walker Evans.

Em meados dos anos 1930 até o severo Museu de Arte Metropolitano em Nova York tinha começado a aceitar fotografias em sua coleção permanente. Em 1937 o Museu de Arte Moderna montou uma enorme retrospectiva em antecipação ao centésimo aniversário da fotografia, e em 1940 nomeou Beaumont Newhall curador do

primeiro departamento de fotografia em um grande museu estadunidense. Newhall adotou três práticas que deveriam dominar a assimilação da fotografia pelos museus norte-americanos. Primeiro, ele incluiu na coleção muitas imagens originalmente feitas para propósitos científicos, jornalísticos e governamentais, como a documentação das ruas de Paris nos anos 1860, de Charles Marville; as vistas topográficas do Oeste Americano feitas por William Henry Jackson para o *U.S. Survey*¹⁸; ou as fotografias da Guerra Civil tiradas pelo estúdio de Mathew Brady. Segundo, cada fotografia, qualquer que fosse seu intento ou uso original, era tratada como um único objeto estético, impresso¹⁹, emoldurado e pendurado ao nível dos olhos. Finalmente, Newhall adotou a noção dos historiadores da arte de um cânone de obras primas e gênios, habilmente combinando argumentos expressionistas, formalistas e puristas para justificar a assimilação de imagens utilitaristas: “Da produção prodigiosa dos últimos cem anos relativamente poucas grandes imagens sobreviveram – imagens que são expressões pessoais das emoções de seus criadores, imagens que fizeram total uso das características inerentes do meio da fotografia. Essas fotografias vivas são, no sentido mais completo da palavra, obras de arte” (PHILLIPS, 1989, 20).²⁰

Antiarte

Durante o mesmo período de 1936-38 em que o Museu de Arte Moderna colocou em cartaz sua retrospectiva fotográfica, ele também dedicou exposições ao cubismo, abstracionismo, Dadá/surrealismo, e à Bauhaus. A defesa entusiástica do cubismo e da abstração mostrou o núcleo da missão original do museu, como fizera seu abraço à fotografia e ao design industrial. Mas ao tentar assimilar movimentos como o Dadá, o surrealismo e a Bauhaus, que eram profundamente críticos das – se não hostis às – suposições estabelecidas de belas artes, o museu também ofertou um

¹⁸ N.T. O *U.S. National Geodetic Survey* é uma agência federal que gere o sistema nacional de coordenadas dos Estados Unidos, fornecendo dados para agências de comunicação, transporte, defesa etc.

¹⁹ N.T. O termo original utilizado pelo autor é “*matted*”, termo sem tradução literal para o português que se refere ao ato de imprimir ou gravar uma imagem fotográfica em um suporte (seja ele papel, madeira, vidro, ou qualquer outro).

²⁰ N.A. 2. Por anos a perspectiva enunciada por Newhall dominou a história da fotografia, para a qual ele fez uma significativa contribuição (1980, 1982), mas outros livros-fontes (Goldberg, 1981; Phillips, 1989) e coleções de ensaios (Bolton, 1989; Solomon-Godeau, 1991) sugeriram uma história mais complexa.

caso exemplar da habilidade do sistema de belas artes de se apropriar do trabalho daqueles que se opunham à ele. Historiadores formalistas da arte fizeram sua parte tratando esses movimentos como se eles fossem simplesmente estilos ou tendências particulares da arte modernista, enquanto muitos representantes do Dadá/surrealismo e do construtivismo russo tinham conscientemente atacado a instituição da arte como tal (Bürger, 1984). Mesmo admitindo que alguns adeptos do Dadá ou construtivismo estivessem mais ou menos sob o feitiço dos ideais das belas artes, o *ethos* da antiarte tinha sido uma característica definidora de ambos movimentos.

O Dadá começou em Zurique em 1917, e logo se espalhou para Berlim, Paris e outras cidades como um protesto contra a guerra em que ambos os lados reivindicavam estar defendendo os valores mais altos da cultura de suas nações (RICHTER, 1965). O Dadaísmo emprestou muitas de suas ideias e técnicas dos pronunciamentos e atividades dos futuristas italianos de 1911-14, especialmente seus poemas de sílabas sem sentido, seus “entoadores de ruídos”

p. 254

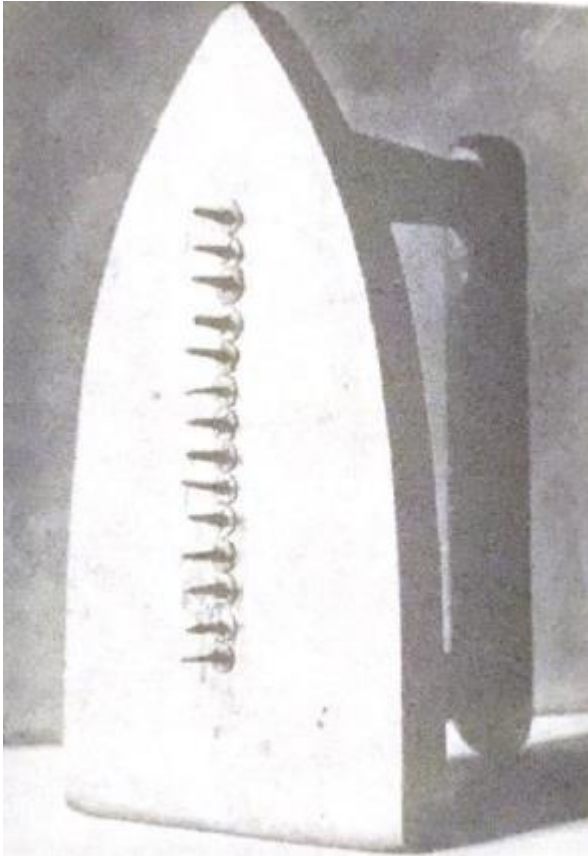
para música, e suas noites de performance provocativa, que assaltavam todos os valores estabelecidos. Mas os futuristas não eram antiarte, eles apenas queriam uma “arte do futuro”, assim como alguns dos dadaístas. Dentre aqueles na ala antiarte do Dadá, Tristan Tzara fez talvez a mais inteligente provocação: “ARTE – uma palavra papagaiada – substituída por DADÁ, PLESIOSSAURO ou lenço”²¹ (Motherwell, 1989, 82). George Grosz, como outros dadaístas berlinenses, era mais político em sua hostilidade à arte e lembra de mirar seus golpes na “chamada arte sacra que refletia sobre cubos e estruturas góticas enquanto os marechais eram pintados em sangue” (Erickson, 1984, 43).

As caricaturas brutais de George Grosz e as fotomontagens irônicas de Hannah Höch e John Heatterfield eram brilhantes ataques aos opressores industrialistas, militaristas, e ao ascendente movimento fascista. O desenho intitulado *Às 5 horas da Manhã*, feito por Grosz em 1921, mostra, em seu segmento inferior, alguns ricos industriais ainda farreando e fornicando com prostitutas na mesma hora em que uma multidão de trabalhadores, exibida no segmento superior, marcha penosamente para

²¹ N.T. No original: “ART – a parrot word – replaced by DADA, PLESIOSAURUS, or handkerchief”.

suas fábricas. Em um veio menos político, os “*readymades*” de Marcel Duchamp – objetos ordinários aos quais ele afixava um título, como a pá de neve chamada *Em antecipação ao braço quebrado* (1915) – parodiavam o sacrossanto “trabalho da arte”. Man Ray surgiu com alguns memoráveis *readymades* “assistidos”, como o *Presente* (1922), um ferro de passar com uma fileira de tachas coladas no meio, que com suas pontas afiadas tornavam-no espirituosamente inútil e oniricamente ameaçador (fig. 73). Todavia, muitos dadaístas, quer seja em Zurique, Paris ou Nova York, não queriam abolir a arte, mas integrá-la à vida. “Arte”, declarou Tzara, “não é a mais preciosa manifestação da vida. Arte não tem o valor celestial e universal que as pessoas querem atribuir a ela... O Dadá a introduz na vida cotidiana, e vice versa” (Motherwell, 1989, 248). Aqui novamente os dadaístas berlinenses eram mais radicais, acreditando que o único modo de reintegrar a arte e a vida era colocando ambas a serviço da revolução socialista. Em Paris, os sucessores surrealistas do Dadá algumas vezes reivindicavam que seu movimento não era apenas artístico, mas também filosófico e uma revolta social. Eles utilizavam o sonho e o inconsciente não apenas como uma técnica artística, como ocorria na “escrita automática” de André Breton, mas também como um instrumento de negação social, e assim chamaram o novo jornal que fundaram em 1930 de *A Revolução Surrealista*.

Mas assim como o Dadá e o Surrealismo desafiaram o sistema moderno de belas artes, eles sucumbiram à sua força pervasiva (algo que foi percebido por Marcel Duchamp, cujo mais famoso *readymade*, *A Fonte*, abordaremos no próximo capítulo). Grande parte da visão normativa da liberdade e genialidade superiores do artista permaneceram intactas em ambas práticas dadaístas e surrealistas. Com a exceção de Sophie Taeuber-Arp e outras poucas mulheres surrealistas que alcançaram a dimensão da artesanaria, o efeito principal do desvio para os experimentos modernistas foi separar ainda mais o poeta e o artista (tidos como



[Figura 73. Man Ray, *Gift* (1922). Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.]

videntes do inconsciente), do escritor e artesão comuns. Muitos dos surrealistas, em particular, “provaram-se incapazes... de renunciar ao ideal moderno de arte como um valor absoluto” (Wolin, 1994, 137). De fato, a retomada posterior do Dadá e do Surrealismo pela História da Arte e da Literatura e pelos museus de arte já foi renunciada por seus primeiros públicos. Como o crítico Albert Gliezes escreveu do Dadá parisiense em 1920, o público era “composto por curiosos e por socialites parisienses, os árbitros da moda artística para círculos esnobes. Esses elementos estão em busca da “direção moderna” (Motherwell, 1989, p. 302).

p. 256

Se as provocações de Tzara parecem meramente maliciosas e aquelas de Breton excessivamente exóticas, as declarações antiarte dos construtivistas russos eram potencialmente de maior importância social, dadas suas raízes na teoria marxista e sua oportunidade de ajudar a construir uma nova sociedade. O

construtivismo russo do período revolucionário (que deve ser distinguido do construtivismo estilístico que Naum Gabo levou para o Ocidente) era uma combinação da ideia pré-1917, de que obras de arte deveriam ser construídas não representacionais, e da ideia pós-1917, de que artistas deveriam se tornar construtores da nova sociedade socialista. Em 1913, Vladimir Tatlin deu um passo decisivo em direção à posição construtivista geral quando retornou de uma viagem ao estúdio de Picasso e começou a fazer relevos pictóricos que logo viraram construídos tridimensionais de madeira, metal, vidro e arame. O feitiço da pintura estava quebrado e a “construção” tinha tomado seu lugar para artistas como Aleksandr Rodchenko, Vavara Stepanova, e Lyubov Popova, que a combinaram com seu comprometimento socialista para tornarem-se líderes do Primeiro Grupo de Trabalho de Construtivistas. Um de seus primeiros manifestos declarou:

1. Abaixo a arte, vida longa às ciências técnicas.
2. A religião é uma mentira. A Arte é uma mentira.
3. Destruir a última ligação restante do pensamento humano à arte...
6. A arte coletiva de hoje é a vida construtiva.

(Elliott, 1979, 130; Lodder, 1983, 94-99).

E o que deveria tomar o lugar da “arte”? Construção. Um indivíduo deveria simplesmente participar na produção de um objeto útil. Tatlin fez seu famoso modelo arquitetônico para um gigantesco complexo governamental de aço e vidro retorcidos, o *Monumento à Terceira Internacional*; Stepanova e Popova produziram extraordinários designs abstratos para roupas e outros produtos têxteis; e Rodchenko projetou pôsteres de fotomontagem, uniformes para trabalhadores e mobiliário (fig. 74). Todavia, os primeiros construtivistas também distinguiam firmemente o que eles estavam fazendo tanto do artesanato quanto da arte aplicada: do artesanato uma vez que a virtuosidade com o pincel ou o formão estava para ser substituída pelo design de precisão e pelas ferramentas mecânicas; das artes aplicadas uma vez que construção era uma questão de design total, e não de decoração de um objeto já existente (Elliott, 1979, 130).

Fora da Rússia, os dadaístas berlinenses – Grosz e Heartfield, por exemplo – imediatamente entenderam as intenções do construtivismo e levantaram uma placa na Feira Dadá de Berlim de 1920 que dizia “A ARTE ESTÁ MORTA: VIDA LONGA À

ARTE DA MÁQUINA DE TATLIN”. Mas já em 1922 a Galeria Van Diemen de Berlim apresentou a Primeira Exposição de Arte Russa, na qual o construtivismo russo era tratado como apenas mais um estilo modernista. Um membro do grupo de Moscou atacou este tipo de

p. 257



[Figura 74. Lyubov Popova, design têxtil (1924). Como reproduzido em *Frente de Esquerda das Artes*, vol. 2, nº. 2 (1924).]

apropriação, lamentando o fracasso até de alguns russos em “romper com a arte e se afastar dela” (Lodder, 1983, 238). Infelizmente para os construtivistas, nem seu experimentalismo modernista nem seus ataques antiromânticos à Arte sobreviveram ao triunfo de Stálin. Embora Lenin não tivesse nenhum entendimento ou simpatia pelo modernismo e pelo experimentalismo de vanguarda, seu ministro da educação e cultura, Anatoly Lunacharsky deixara todos os estilos florescerem no início dos anos 1920. Mas quando Stálin consolidou seu poder em 1934, a teoria do “realismo socialista” (socialista no conteúdo, realista no estilo) já tinha sido elaborada e foi imposta pelo Partido Comunista. Líderes do partido até suspeitavam de experimentos na “arte proletária”, e se sentiam mais seguros apoiando versões conformistas das

altas artes de gêneros, como a pintura à óleo, a ópera e o balé. Em tal atmosfera, nem os estilos modernistas (denunciados como “formalismo”) nem falar de antiarte tinham muito apelo para com os burocratas do partido que assumiram as escolas de arte e música e passaram a controlar o que era exibido, realizado e publicado.

A Bauhaus

Embora não seja um movimento antiarte, a escola de arquitetura, arte e artesanato da Bauhaus (1919-32) também resistiu ao estabelecido sistema de belas artes tentando reunir arte e artesanato e restaurar o propósito social da arte. A Bauhaus foi criada por Walter Gropius, que combinou a Escola de Belas Artes de Weimar com a Escola de Artes e Artesanato, em 1919. O novo nome derivava de *Bauhütte*, a guilda dos pedreiros medieval. Fundada durante a turbulência política e econômica que se seguiu à derrota alemã na Primeira Guerra Mundial, a Bauhaus e suas ideias e práticas geraram suspeitas tanto nos artistas tradicionais como nos políticos conservadores. O manifesto de Gropius para a nova escola, de 1919, merece ser citado longamente, uma vez que não apenas anunciava o ideal de superar a divisão arte-versus-artesanato, mas também refletia sobre a inerente dificuldade da tarefa.

Arquitetos, escultores, pintores, todos temos de nos voltar para o artesanato... Não há diferença essencial entre o artista e o artesão. O artista é um artesão exaltado. Em raros momentos de inspiração, momentos além do controle de sua vontade, a graça dos céus pode fazer com que seu trabalho floresça em arte. *Mas a proficiência em seu trabalho manual é essencial a todo artista.* Aí reside uma fonte de imaginação criativa. Vamos criar uma nova guilda de artesãos, sem distinções de classe que levantam arrogantes barreiras entre o artesão e o artista. Juntos vamos criar uma nova construção do futuro (Naylor, 1968,50).

A declaração de Gropius captura bem a divisão existente entre o ideal de superioridade do artista como gênio imaginativo, criando trabalhos autossuficientes, e a habilidade e conhecimento de materiais do artesão, colocados em serviço de uma

demanda funcional. Destacando em itálico o trecho “proficiência em trabalho manual é essencial a todo artista”, Gropius mostra que sabia como seria difícil fazer com que aspirantes a artistas aceitassem o humilde papel de aprendizes de habilidades manuais, e trabalhassem cooperativamente no design e construção funcionais (Forgács, 1991). Até a organização da escola refletia esta tensão, uma vez que as oficinas eram presididas por dois instrutores, o professor de forma, que ensinava design, e o professor de prática, que apresentava materiais e ensinava habilidades manuais. Assim, na primeira oficina de tecelagem, um jovem pintor chamado Georg Muche foi nomeado professor de forma, enquanto as técnicas de tecelagem eram ensinadas por Helene Börner, conservada juntamente com seus teares da antiga escola de artes e artesanatos.

p. 259

No entanto, o objetivo principal de Gropius não era produzir artesãos qualificados, mas unir arte, artesanato e tecnologia no treinamento de designers e arquitetos. Após alguns anos, cada oficina passou a ter somente um único artista-designer como professor, geralmente selecionado dentre os graduados da própria Bauhaus que tivessem absorvido o ideal original do artista-artesão-designer (Gropius, 1965). Gropius conseguiu atrair tanto artistas já renomados, como Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee e Theo van Doesburg, quanto pessoas mais jovens que também se tornariam conhecidas, como Josef e Anni Albers, Herbert Bayer, Marcel Breuer e László Moholy-Nagy. Alguns dos artistas nunca abandonaram completamente seu senso de superioridade e autonomia, mas outros – Breuer e Moholy-Nagy, por exemplo – tornaram-se expoentes dedicados do objetivo de Gropius de unificar a arte, o artesanato e a tecnologia em serviço da sociedade. Graças à combinação de diplomacia e firmeza de Gropius, os estudantes não apenas absorveram a teoria artística modernista de van Doesburg, Kandinsky e Klee, mas também aprenderam habilidades práticas e a natureza dos materiais na cerâmica, metalurgia, tecelagem e produção de móveis antes dos cursos finais de arquitetura. Quando a Bauhaus foi forçada a se mudar para Dessau em 1926, Gropius projetou o edifício principal em um severo estilo modernista, e o mobiliou com cadeiras, mesas e luminárias projetadas e fabricadas nas oficinas da própria Bauhaus (fig. 75). Eventualmente, mais e mais projetos modernistas da Bauhaus ganharam prêmios em

competições internacionais e foram adotados na produção industrial, caso das famosas cadeiras tubulares de Breuer, das luminárias de Marianne Brandt, e dos designs têxteis de Gunta Stölzl. O resultado de longo prazo, se não exatamente aquilo a que se referia Morris por “arte das pessoas para as pessoas”, eram mobiliários, utensílios e acessórios de um design moderno excepcional, vendidos a preços mais acessíveis do que os produtos feitos à mão pelos artistas e artesãos de guildas (Whitford, 1984) (fig. 76).

Quando Gropius renunciou ao cargo de diretor para focar em seu próprio trabalho arquitetônico, em 1928, a Bauhaus era o principal centro de modernismo em design, e estava prestes a se tornar a líder também em educação arquitetônica. Para entender o que aconteceu na Bauhaus em seguida, nós precisamos olhar para o debate geral entre os arquitetos modernistas sobre as implicações de novos materiais como o aço, o alumínio, o vidro e o concreto reforçado. Alguns modernistas viam os novos materiais industriais principalmente como oportunidades para os arquitetos se expressarem artisticamente, enquanto outros viam estes novos materiais como uma oportunidade para projetar as tão necessárias moradias populares e baratas, além de fábricas e escolas mais saudáveis. Desta forma, ambos objetivos artísticos e funcionais da arquitetura agora assumiram uma coloração especial por sua associação com as novas tecnologias. Quando Louis Sullivan cunhou a famosa frase “a forma segue a função”, na década de 1890, ele quis dizer que a modelagem dos novos materiais e técnicas deve servir às necessidades humanas. Mas quando Le Corbusier celebrou a função, em 1923, ele a entendia em um sentido mais tecnológico,



[Figura 75. Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, Alemanha (1925-26). Detalhe do exterior. Foto cortesia Marburg / Art Resource, Nova York.]

e o combinou com a “pura” arte da abstração geométrica, transformando a casa em uma “máquina para viver dentro” (Le Corbusier [1923], 1986) (fig. 70). Isso de forma alguma diminuiu a elevada noção que Le Corbusier tinha da arquitetura como bela arte, ou do arquiteto como o heroico artista-redentor da sociedade. Embora houvesse alguns arquitetos que argumentavam pela completa autonomia dos aspectos formais da arquitetura, a maioria, incluindo Le Corbusier, tentavam manter a estética funcional e tecnológica em um tipo de equilíbrio.²²

p. 261

²² N.A. 3. O historiador da arte Geoffrey Scott, por exemplo, reivindicou que “o efeito ótico e os requisitos estruturais” eram distintos, e o arquiteto tcheco Pavel Janak deu primazia à expressão artística sobre ambas função e tecnologia. A carreira do talentoso Bruno Taut mostra como foi difícil manter os dois lados juntos enquanto ele balançava do sonho antigo de que “a arquitetura não tem outro propósito além de ser bela” para sua agitação socialista dentro do Conselho de trabalhadores da arte (*Arbeitsrat für Kunst*) após a guerra, apenas para retornar a uma visão de que função e construção estavam subordinadas à “arte da proporção” (Kruft, 1994, 367-74).



[Figura 76. Marcel Breuer, cadeira, modelo B32 (ca. 1931). Cortesia do Museu Alberto e Vitoria, Londres / Art Resource, Nova York.]

Se até 1928 o trabalho educacional e de design de Gropius na Bauhaus era guiado por uma visão de manter a arte e a função em equilíbrio, seu sucessor, Hannes Meyer foi ao extremo funcionalista e tecnológico: “Construir é um processo técnico, não estético, e por vezes a composição artística de uma casa contradiz sua função prática” (Kruft, 1994, 386). As visões arquitetônicas de Meyer combinavam um estilo modernista austero com um comprometimento em ensinar aos alunos a projetarem em uma maneira “coletivista- construtiva funcional” (Droste, 1998, 166). Por volta de 1930 Meyer foi demitido por seus pontos de vista socialistas e substituído pelo apolítico Ludwig Mies van der Rohe, que alterou o currículo da Bauhaus, direcionando-o a uma pura teoria arquitetônica e de design, eliminando a exigência das oficinas de artesanato e transformando os ateliês em

p. 262

estúdios de design. Apesar de Mies ter enfatizado as determinantes tecnológicas da arquitetura e a necessidade de projetos não ornamentados, ele tinha um senso

refinado de forma, e uma preferência por materiais requintados que sempre davam a suas construções uma sutil dimensão estética. Enquanto Meyer chamava a arquitetura simplesmente de Construção (*Bauen*), Mies a chamava de Arte-Construção (*Baukunst*)²³, e enquanto Meyer dava aos seus alunos problemas e exercícios de design definidos por necessidades sociais específicas, os exercícios de Mies eram atividades de design puro com poucas especificações. No ensino da Bauhaus de Mies, “arquitetura era arte, confrontação com o espaço, proporção e material” (Droste, 1998, 212-14). E Então a própria Bauhaus, fundada para unir a arte e o artesanato, o estético e o funcional, gastou seus últimos quatro anos balançando descontroladamente entre os polos da arte dividida.

Enquanto isso, Hitler e os Nazistas tinham começado sua marcha para o poder através da exploração dos ressentimentos e descontentamentos de uma nação derrotada e que agora sofria com a Grande Depressão. Como escritores, pintores e compositores alemães logo descobriram, Hitler odiava a arte modernista em todas as suas formas. Mais tarde os nazistas organizaram uma agora infame exposição de “Arte Degenerada” (1937), e atacaram a literatura e música modernistas, favorecendo a música “Germânica” de Wagner. Na arquitetura, Hitler ordenou a construção de monumentos neoclássicos com centenas de colunas para seus prédios públicos, enquanto na habitação os nazistas apoiaram uma estética folclórica tradicionalista alemã. Uma das primeiras conquistas políticas nazistas no caminho para a obtenção do poder total foi a vitória eleitoral na cidade de Dessau, em 1931, onde eles imediatamente começaram a assediar a Bauhaus, até finalmente fechá-la em 1932. Mies van der Rohe tentou revivê-la como uma escola privada em Berlim, mas o projeto mal tinha sido colocado em andamento quando Hitler subiu ao poder em 1933, e a polícia novamente fechou o local.

Muitos professores da Bauhaus, incluindo Gropius, Moholy-Nagy e Mies van der Rohe, eventualmente emigraram para os Estados Unidos, onde eles tiveram uma grande influência (Gropius, 1965). Independentemente dos pronunciamentos de

²³ N.T. Este trecho é de difícil tradução, pois envolve uma tripla adaptação linguística: O termo alemão *Bauen* é mais comumente traduzido como “construir” (em português) e “to build” (em inglês), e se refere, portanto, ao ato de construir. Shiner, entretanto, optou por traduzir o termo como “Building” (Construção – provavelmente no sentido de “construção de algo”). Já o termo alemão *Baukunst* significa literalmente “arquitetura” (em português) e “architecture” (em inglês), mas Shiner optou por traduzi-la como “Art-Building” (algo como “Arte-Construção” ou “Construção de Arte”, em português), provavelmente buscando a origem etimológica da palavra arquitetura no alemão (*kunst* = arte), embora ele não explique seu método.

Gropius e do exemplo dos experimentos da Bauhaus em reunir a arte e o artesanato nos anos 1920, os movimentos tardios de design e arquitetura modernista na América e na Europa não puderam superar a separação do designer/projetista (artista) e do fabricante/construtor (artesão). Como itens funcionais produzidos em série para distribuição comercial, os produtos de design permaneceram sendo parte das artes menores, mesmo quando levadas a locais como o Museu de Arte Moderna. Os têxteis, cadeiras e luminárias raramente são exibidos nesses museus como o trabalho daqueles que realmente os produziram ou porque cumpriram com êxito sua função, mas são tratados como exemplos de desenvolvimento estilístico formal ou como a genialidade expressiva do artista-designer. Como os tão diferentes movimentos do Dadá/Surrealismo e Construtivismo Russo, o ideal e a prática da Bauhaus tinham combinado o modernismo com um esforço para superar a separação da arte da vida cotidiana. Ao assegurar o triunfo do modernismo e do funcionalismo no design de objetos cotidianos, a Bauhaus inclusive chegou mais perto de seus objetivos de reunir a arte e a vida cotidiana do que o fizeram o Dadaísmo ou o Construtivismo russo. Ainda que todos os três movimentos tenham eventualmente sido assimilados pela história da arte formalista e pelos museus de arte apenas como estilos e teorias de arte, de maneira que seus protestos contra o isolacionismo da arte acabaram neutralizados.

p. 263

Três Críticos-Filósofos da Divisão da Arte

Eu gostaria de concluir estes apontamentos sobre os processos de assimilação e resistência nos primórdios do modernismo observando brevemente três filósofos-críticos de arte que foram além dos problemas internos gerados pelo modernismo para abordar diretamente a subjacente divisão arte-*versus*-artesanato nos anos 1930: o idealista britânico R. G. Collingwood, que buscou reforçar a divisão; o pragmatista norte-americano John Dewey, que buscou dissolvê-la; e o marxista e místico judeu alemão Walter Benjamin, que buscou transcendê-la. Seus pensamentos só podem ser adequadamente compreendidos, entretanto, se mantivermos em mente que a cultura europeia, traumatizada pela carnificina da Primeira Guerra Mundial e seu

rescaldo revolucionário que conduziu ao fascismo na Itália e ao comunismo na Rússia, estava de novo profundamente temerosa nos anos 1930, em função da Grande Depressão e da ascensão de Hitler e Stalin. Em tal clima, tanto na Europa quanto nas Américas, muitos artistas e críticos se afastaram do abstracionismo e experimentalismo modernistas e se voltaram para estilos representacionais que acreditavam serem mais capazes de carregar mensagens políticas.

A defesa que Colingwood faz da divisão entre belas artes-*versus*-artesanato em seus textos das décadas de 1920 e 1930 é de particular interesse para nossos propósitos, uma vez que ele explicitamente reconhecia que a polaridade moderna belas artes-artesanato só vai até o Século XVIII, antes do qual a palavra “arte” significava alguma coisa próxima a “artesanato” e artistas entendiam a “eles mesmos como artesãos” (1938, 6). A tarefa de Colingwood era complicada porque ele queria não apenas apoiar a luta do modernismo contra a representação, mas também expor o erro do pensamento de que a arte genuína poderia servir para propósitos políticos (ele reclamou dos “nossos jovens escritores” perseguindo “a propaganda... do comunismo”) (1938, 71). Collingwood estava convencido de que a maioria das pessoas equivocadamente tomava trabalhos artesanais representacionais ou utilitários – como retratos e hinos – como arte, ao invés de entenderem a arte em seu significado estético “adequado”. Artesanato, segundo Collingwood, é qualquer trabalho que deliberadamente utilize uma técnica (como a representação) para alcançar um efeito específico em seu público. As artes representacionais, sejam músicas patrióticas, paisagens, ou poesias moralistas como as de Kipling, objetivam gerar emoções específicas que serão úteis na vida prática. Em adição a esses artesanatos “magicamente” úteis, Collingwood também excluiu da arte construtos de “entretenimento”,

p. 264

como histórias de detetives, músicas dançantes, shows de rádio e filmes – que objetivam despertar sensações simplesmente para diversão. Em contraste a ambos artesanatos útil e de entretenimento, para Colingwood a verdadeira arte é um ato de expressão imaginativa que exige entendimento interpretativo. Ao contrário do artesão que visa um resultado preconcebido, o verdadeiro artista não conhece sabe de antemão qual será o resultado de seu processo de descoberta e criação (1930).

Apesar das aparências, a reafirmação de Collingwood das premissas reguladoras das belas artes não consigna mídias ou gêneros inteiros ao domínio do artesanato; o que torna algo artesanal ou artístico é a maneira como os artistas se envolvem com o meio²⁴. Embora Collingwood parecesse considerar muitos filmes como obras de entretenimento ou propaganda, uma vez que eles empregavam técnicas para alcançar um efeito específico, sua teoria permitia a possibilidade de que um artista verdadeiro poderia utilizar a mídia cinematográfica para a criação e autodescoberta criativa. Contudo, o preço que a teoria expressionista de Collingwood paga por esta abertura à assimilação seletiva na “arte propriamente dita” é similar ao das teorias formalistas: o rebaixamento da função específica e a depreciação da técnica.

Ao mesmo tempo em que Collingwood estava expondo o que ele considerava ser o erro de confundir artesanato com arte genuína, John Dewey estava atacando vigorosamente a separação das belas artes e das artes utilitárias, e a separação da arte da vida em geral: “Instituir uma diferença de *classe*²⁵ entre a arte utilitária e as belas artes é... absurdo... a única distinção *básica* é aquela entre a arte boa e a arte ruim, e isso... se aplica igualmente às coisas de uso e de beleza” ([1925] 1988, 282-83). Como Collingwood, Dewey defendeu o modernismo, e especificamente rejeitou a ideia de uma “arte proletária” que saía da União Soviética (1934, 344). Mas diferentemente de Collingwood, Dewey queria não apenas incluir na Arte as artes aplicadas, populares e convencionais, mas também identificar uma dimensão da “arte” em atividades cotidianas, da costura e canto à jardinagem e os esportes. A chave para o esforço de Dewey de unir a arte e o cotidiano era sua reformulação da ideia da estética para torná-la uma dimensão de toda experiência humana, em vez de um tipo separado de experiência. O núcleo de toda experiência memorável, para Dewey, é um sentimento de harmonia após desequilíbrio, e a única coisa que distingue a experiência estética de outros tipos de experiência é que a estética é um momento particularmente integrado e consumado de tal harmonia. Embora todas as artes, da cozinha à tela, proporcionem um grau de experiência estética ou integrativa, “as belas artes se apossam desse fato, e o empurram à sua máxima significância” (1934, 26, 195). Dewey enfatizou que a utilidade não precisa interferir em ter uma experiência

²⁴ N.T. O termo original utilizado por Shiner é “*medium*”, que pode ser traduzido tanto como “meio” ou “ambiente”, quanto como “veículo transmissor” (ou quiçá até “mídia”).

²⁵ N.T. O termo original utilizado por Shiner é “*kind*”, que pode ser traduzido como “tipo”, “casta”, “classe”, “espécie”, entre outras variantes.

estética de harmonia após um desequilíbrio; a pessoa que usa uma xícara de chá não é impedida de desfrutar de seu aspecto estético, assim como um pescador que come sua captura não está impedido de desfrutar do prazer estético do lançamento (1934,

p. 265

13-15, 46-56, 261). A verdadeira arte é “simultaneamente instrumental e consumada”, e toda vez que dividimos a arte entre arte utilitária e belas artes, nós “destruímos seu significado intrínseco” ([1925] 1988, 271). Um resultado prático do esforço de Dewey em unir as belas artes e as artes utilitárias, foi o modo que seu rico amigo Albert Barnes pendurou sua coleção de anéis de celeiro finamente moldados entre pinturas modernistas de classe mundial, em seu museu particular na Pensilvânia.

Ainda que Dewey tenha claramente estabelecido uma continuidade entre as belas artes e o artesanato ao admitir que qualquer objeto utilitário *pode* permitir uma experiência estética, há outras passagens em *Arte como experiência* (1934) que minimizam a habilidade artesanal e o uso específico. Algumas vezes ele estabelece uma dicotomia entre “mero utilitário”, no qual nós somos “indiferentes ao objeto em si”, e a experiência estética, na qual nós somos indiferentes ao uso. O “trabalho de arte estética... serve à vida ao invés de prescrever um limitado e definido modo de viver” (1934, 135). O esforço de Dewey em superar a polaridade belas artes-*versus*-artesanato vacila neste ponto. Ao invés de localizar a dimensão estética dos objetos utilitários *em* seu uso no sentido normal da palavra – o que significa em sua função específica –, Dewey, da mesma forma que Emerson, frequentemente localizava a qualidade estética em um metafórico “uso” para “propósitos de vida”. Desta forma, embora Dewey conceda à função, técnica e materialidade um papel mais positivo nas artes do que o fizeram as teorias formalista de Riegl ou expressionista de Collingwood, sua posição em relação às artes utilitárias era definitivamente ambígua. Ainda assim, Dewey permanece sendo uma figura chave para a tradição de resistência, e tem havido um reavivamento do interesse em suas tentativas de reconstruir os conceitos de arte e estética (Shusterman, 2000).

Na passagem dos anos 1920 para os 1930, Walter Benjamin viveu a devastadora inflação alemã, além do desemprego e da violência política, tendo como única fonte de renda suas revisões de textos. Depois que os nazistas chegaram ao poder, ele foi para Paris, onde recebeu uma pequena bolsa do Instituto Alemão para

Pesquisa Social, então sediado em exílio na América. Os primeiros estudos literários e especulações de Benjamin foram influenciados pela sua instrução na tradição mística judia, mas já por volta de 1930 ele tinha sido atraído para uma perspectiva materialista – ainda que ele nunca tenha abandonado completamente seu utopismo religioso. Seu frequentemente citado e antologizado ensaio de 1936, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, argumenta que até a era da mídia de massa, a obra de arte possuía uma “aura”. No período medieval e no Renascimento, esta aura era de cunho religioso, derivando primeiramente do que ela representava; no início do período moderno, a obra arte foi gradualmente secularizada, e sua aura ritual tornou-se a aura estética da obra única e autônoma, uma espécie de religião da Arte. Mas no Século XX, a aura da obra de arte singular foi diminuída pelas novas mídias de massa da fotografia, cinema, e

p. 266

gravação de áudio, que produziam múltiplas cópias a baixo custo. Benjamin sugere que essas novas mídias são as formas de arte cruciais do Século XX, porque libertam a arte de seu isolamento estético e permitem que a arte desempenhe uma função política e informacional na vida cotidiana (1969, 217-25).

O abraço entusiástico de Benjamin às mídias de massa e sua rejeição à obra de arte autônoma tem sido amplamente criticadas, começando por Theodor Adorno²⁶. Mas muitos dos outros escritos de Benjamin são mais abertos do que o marxismo ocasionalmente pesado de seu ensaio mais famoso. Em *The Storyteller*, por exemplo, ele reivindica que a contação de histórias por camponeses, artesãos e comerciantes na sociedade pré-industrial era um ofício artístico que crescia da experiência pessoal e carregava a sabedoria tradicional dos provérbios. Mas a chegada da impressão gradualmente diminuiu o papel da contação de histórias pessoais, de modo que gêneros como o romance, com seu único artista-escritor e solitários leitores, começou a tomar o espaço da contação de histórias. Benjamin descreveu o ofício da contação de histórias com uma evidente nostalgia, e Bernd Witte sugeriu que conectemos isso

²⁶ N.A. 4. Adorno argumentou que a arte de vanguarda mais difícil, como a de Schoenberg ou Kafka, não encorajava simplesmente a contemplação estética apolítica e que os meios de comunicação de massa, por contraste, eram ferramentas retrógradas de uma “indústria cultural” capitalista que transformou trabalhadores em consumidores passivos. Outros, desde então, acharam todo o conceito de “aura” um tanto confuso e questionável.

à admiração que Benjamin sentia pelos “trabalhadores-correspondentes” que floresceram na União Soviética antes de serem eliminados por Stálin (Witte, 1991). De acordo com o ensaio *O Autor como Produtor* (1934), de Benjamin, na figura do trabalhador-correspondente “a distinção entre autor e público” começa a desaparecer, e “o leitor está sempre pronto para se tornar o escritor”. A escrita deixa de ser uma arte especializada e se torna uma prática cotidiana (1986, 225). Em 1940 Benjamin fugiu do avanço dos exércitos alemães até a fronteira com a Espanha, e quando seu grupo estava para ser detido, ele temeu que seria capturado e cometeu suicídio. Embora Benjamin nunca tenha tido a chance de reconciliar os lados místico e materialista de seu pensamento sobre a arte na era da reprodutibilidade mecânica, muitos consideram seus ensaios alguns dos textos mais estimulantes do século XX para se refletir sobre a arte dividida.

Modernismo e Formalismo Triunfantes

Após a Segunda Guerra Mundial, os mundos da arte da música, literatura e pintura retornaram para as lutas internas do modernismo. Embora na França o existencialismo tenha fornecido um foco para uma literatura socialmente preocupada de um tipo intensamente individual, nos Estados Unidos a preocupação com problemas sociais e o uso de estilos representacionais caíram rapidamente em desfavor tanto na literatura quanto na pintura, conforme a experimentação modernista revivia e triunfava, em parte graças às lições aprendidas dos muitos exilados europeus durante a década de 1940. Paralelamente à esta mudança nas artes, as teorias formalistas ascenderam entre críticos da literatura (Cleanth Brooks), das artes visuais (Clement Greenberg), e esteticistas

p. 267

(Monroe Beardsley). Explorações fundamentais das divisões subjacentes arte-*versus*-artesanato e arte-*versus*-sociedade, do tipo levantado por Collingwood, Dewey e Benjamin, desvaneceram em um segundo plano junto com a arte, literatura e música socialmente conscientes dos anos 1930 e do período de guerra. Nas artes visuais, alguns apoiadores críticos do expressionismo abstrato de Jackson Pollock e Willem

de Kooning estavam preparados para negar que obras realistas fossem realmente arte em absoluto. Na crítica e departamentos literários, o movimento formalista chamado de Nova Crítica se tornou dominante, e os estudantes foram encorajados a se concentrar na análise interna e detalhada de poemas e romances, ao invés de atentarem a origens biográficas ou implicações políticas. Líderes da música de vanguarda, como Pierre Boulez, estavam prontos para repudiar compositores tonais como inúteis, e Milton Babbitt fez do diminuto público da música modernista uma virtude, em seu famoso ensaio “*Quem se importa se você escuta*”, de 1958 (Schwartz and Childs, 1998).

Na década de 1950, modernistas e formalistas obtiveram um impulso inesperado da Guerra Fria. Com a memória de Hitler e dos Nazistas ainda fresca, e com o ministro da cultura de Stálin, Andrei Zhdanov, novamente condenando publicamente o “formalismo” como um símbolo da “decadência” capitalista, o modernismo e o formalismo passaram a carregar o selo de antitotalitarismo. Agindo como representante do governo dos Estados Unidos, o Museu de Arte Moderna patrocinou exposições itinerantes de pintura expressionista abstrata, como uma manifestação da liberdade criativa e liderança artística da América, em contraste à estagnação e censura do bloco comunista. Na Alemanha Ocidental, a exposição anual [sic] de arte contemporânea *Documenta* foi inaugurada em Kassel, em 1956 [sic]²⁷, declarando em seus anúncios que: “A Arte Abstrata é o idioma do mundo livre”. Enquanto isso, estava ocorrendo desde 1946 em Darmstadt uma série de agora lendários “cursos de verão para a nova música”²⁸, que atraíram seguidores internacionais entre compositores de vanguarda, incluindo Pierre Boulez, Luciano Berio, e Karlheinz Stockhausen. Os primeiros participantes do Festival de Darmstadt não puderam não puderam deixar de estar conscientes da condenação soviética do formalismo na música, uma vez que ela foi reiterada pelo Comitê Central do Partido Comunista em 1948, ano do bloqueio de Berlim e do transporte aéreo Aliado. Não é surpresa, então, que um dos principais filósofos a escrever sobre estética musical,

²⁷ N.T. A *Documenta*, tradicional exposição de Arte Contemporânea da cidade de Kassel, na Alemanha, foi inaugurada em 1955 e se mantém em atividade até hoje. Neste ponto parece ter havido um equívoco por parte de Shiner (o autor), uma vez que ele indica erroneamente que a exposição inaugural teria ocorrido em 1956 e que a exposição tem caráter anual, quando na verdade a *Documenta* foi inaugurada em 1955 e tem caráter quinquenal, sendo realizada de 5 em 5 anos desde sua inauguração até hoje (a última edição ocorreu em 2017 e a próxima ocorrerá em 2022).

²⁸ N.T. Shiner aqui se refere ao *Festival de Darmstadt*, um dos mais antigos festivais de música da Alemanha ainda em operação.

Theodor Adorno, defenderia agressivamente o serialismo tanto contra a música popular ocidental (“a indústria de entretenimento capitalista”), quanto contra a música tonal preferida pelo público sinfônico americano e pelos “marxistas vulgares” da Europa Oriental. Todavia, como Karol Berger apontou, quando Stálin faleceu em 1955 os partidos dominantes de países como a Polônia perceberam que a abstração modernista na música era politicamente inofensiva. Ao mesmo tempo, a vanguarda musical da Europa Ocidental estava se estabelecendo “no confortável papel de... combinar apoio oficial com a

p. 268

a autoimagem lisonjeira de subversão antiburguesa”, ao passo que a vanguarda musical norte-americana estava “se estabelecendo em cargos permanentes nas universidades” (Berger, 2000, 147).

Por volta da metade da década de 1950, Nova York tinha se tornado a “Meca” mundial para as artes, e compositores, escritores e artistas norte-americanos estavam a caminho de se tornarem celebridades internacionais. Paralelamente a isso, programas em escolas de belas artes e em departamentos universitários de literatura, música e teatro se expandiam, e viam a quantidade de inscritos e interessados decolar. Nas artes visuais, havia novas especializações²⁹, como cerâmica, costura, fotografia e filmagem, que muitas pessoas tinham previamente aprendido em escolas comerciais ou como aprendizes em estúdios. O processo mais geral de assimilação de novos gêneros e novas artes em instituições de belas artes agora operava em um ambiente socioeconômico expansivo e otimista. Em 1964, a arte recebeu nos Estados Unidos uma grande consagração pública com a criação da *National Endowment for the Arts*³⁰, seguida por uma expansão sem precedentes no número de galerias, museus, orquestras, companhias de dança e teatro, festivais de arte, revistas e prêmios literários, e conselhos de arte locais e estaduais. A Arte finalmente tinha sido publicamente reconhecido em uma nação que nunca havia colocado investimentos em cultura entre suas maiores prioridades. De fato, a retórica do lugar elevado da arte

²⁹ N.T. O termo original utilizado por Shiner é “*Majors*”, que em português podem se referir a “Bacharelados”, “Graduações”, “Especializações”, entre outros títulos acadêmicos.

³⁰ N.T. A NEA é até hoje a principal agência governamental de apoio e financiamento de projetos artísticos de excelência nos Estados Unidos, e conta com um orçamento anual de cerca de 150 milhões de dólares (valor de 2018).

na vida foi tal que uma reação surgiu dentro do próprio mundo da arte, na forma da Pop Art. Especialmente pelas paródias de noções santificadas como "originalidade" que fazia Andy Warhol com suas imagens de serigrafia derivadas de publicidade, ou chamando seu estúdio – onde seus assistentes costumavam fazer grande parte do trabalho – de "A Fábrica". É claro que, com exceção de alguns formalistas extremamente obstinados como Clement Greenberg, tudo isso fez com que a reputação de Warhol como artista se tornasse muito maior. No entanto, a polaridade subjacente arte-*versus*-artesanato continuou a distorcer a produção e a recepção das artes, agora complicadas pelos processos de assimilação e resistência. Meu capítulo final examinará alguns exemplos do último meio século.