

FABRIS, Annateresa. Arte moderne: algumas considerações. In: Arte moderna. São Paulo: Experimento, 2001.

Prof:	Cintia
Disc:	
Texto:	
Turma:	
Quant:	10 R\$ 1,00

ARTE MODERNA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Annateresa Fabris

1. A PROBLEMÁTICA DA AUTONOMIA

A concepção moderna de arte não pode ser dissociada da busca de novas formas de linguagem, de novos modos de percepção em consonância com a nova paisagem tecnológica, e de uma nova visão do fazer artístico enquanto produção autônoma, enquanto criação que se explicita no processo de representação e não na superfície do representado. O aspecto fundamental da nova concepção é a questão da autonomia da obra, já postulada por Goethe em 1799, ao dissociar a arte da imitação da natureza: "O artista deixa de ser artista quando quer se fundir na natureza, confundir-se com ela".¹

Ao deixar de lado o postulado neoclássico, o poeta alemão estabelece uma relação entre a arte e uma "legitimidade" a ela inerente, legitimidade que, em meados do século XIX, se transforma na concepção autônoma da criação artística. Autonomia significa "percepção de que a criação moderna ocupa um espaço-tempo próprio, diferente daquele da realidade exterior, mesmo se, como ela, testemunha um mundo em constante mutação. Trata-se, para a arte, de uma mutação estrutural e perceptiva. A primeira explicita-se na busca de uma nova idéia de técnica que, ao acabamento exaustivo da obra tradicional, contrapõe o confronto direto do artista com a matéria e o conceito, do qual resulta não a verossimilhança acadêmica e sim a enunciação do processo criador como fruto da visão, da escrita plástica e da organização de um espaço dotado de leis próprias. A segunda dirige-se diretamente ao

espectador, conferindo-lhe um papel ativo na decodificação da obra de arte. Cabe a ele captar a nova superfície como mutação e não mais como sucessão, como adição de estruturas atomizadas; perceber que não é mais necessário reconhecer este ou aquele objeto. O que está em jogo é uma significação total que se constrói na matéria e pela matéria e que se manifesta num espaço confuso e desconcertante se pensado com as categorias tradicionais".²

Essa nova idéia de arte surge e desenvolve-se numa sociedade alicerçada em duas transformações fundamentais: uma nova consciência do tempo e do espaço em conseqüência da revolução nos transportes e nas comunicações, que gera uma nova percepção do movimento, da velocidade, do som e da luz; a perda de toda certeza, de todo limite, uma vez que o espírito moderno concebe a si mesmo como um momento autônomo, sem nenhum elo com a tradição e com o passado, voltado apenas para o presente de maneira radical.

Duas revoluções estão na base dessa atitude: a política (Revolução francesa), fomentadora do estado burguês, centralizado e democrático; a industrial, responsável pela divisão racional do trabalho, pela busca de aperfeiçoamentos contínuos, que aceleram o ritmo da produção e da expansão capitalista. A vida social torna-se essencialmente mutação; os costumes e a cultura tradicional entram em colapso, confrontados com o fenômeno da moda, com a negação das experiências anteriores, com a radicalização das posturas políticas, fontes de conflitos e lutas.

Ao deparar-se com um horizonte no qual a criação artística parecia estar relegada a um segundo plano – porque incapaz de resolver os problemas mais prementes da humanidade –, Hegel decreta a morte da arte. Na realidade, refere-se ao desaparecimento de um tipo determinado de arte, que partilhava um destino comum com a religião e a filosofia, posta em crise por “essa civilização industrial, que comporta uma exploração e uma eliminação recíprocas, engendrando para uns a mais hedionda pobreza”. A visão negativa do mundo burguês, considerado incapaz de propiciar as condições de uma produção

artística ideal, leva Hegel a circunscrever a arte moderna no âmbito do livre jogo subjetivo, sem qualquer possibilidade de ser uma expressão finita do Infinito, do Absoluto. Por isso afirma:

A obra de arte é, pois, incapaz de satisfazer nossa necessidade derradeira de Absoluto. Nos dias de hoje não se venera mais uma obra de arte, e nossa atitude para com as criações da arte é muito mais fria e reflexiva. Em sua presença, sentimos-nos mais livres do que outrora, quando as obras de arte eram a expressão mais elevada da Idéia. A obra de arte solicita nosso juízo; submetemos seu conteúdo e a exatidão de sua representação a um exame reflexivo. Respeitamos a arte, admiramo-la; só não vemos mais nela algo que não poderia ser superado, a manifestação íntima do Absoluto, submetemo-la à análise do nosso pensamento, e isso, não com a intenção de provocar a criação de obras de arte novas, mas antes com o objetivo de reconhecer a função da arte e seu lugar no conjunto de nossa vida.³

Ao retomar a distinção kantiana entre idéia estética (conhecimento intuitivo e agradável) e idéia racional (conhecimento intelectual e útil), Hegel aponta para o novo estatuto da arte na sociedade oitocentista, que estrutura sua autonomia a partir de uma relação profunda com os mecanismos perceptivos e intelectuais que regem a sociedade do industrialismo. Se há um vetor da arte moderna de caráter “positivo”, interessado em exaltar os novos símbolos do progresso e o cenário por excelência da modernidade – a cidade –, sem extrair desse contágio uma nova atitude lingüística, existem também atitudes de sinal oposto que denotam uma nova maneira de fazer arte, profundamente crítica em sua essência.

2. AS RAZÕES DE UM ESCÂNDALO

O significado desse novo momento da arte pode ser resumido em duas figuras destacadas por Pierre Daix em *L'ordre et l'aventure*. Ao comparar a arte com uma reprodução mecânica bidimensional da realidade exterior,

Courbet realiza uma subversão estética: abandona a crença de que a arte deite raízes no passado. A modernidade é o presente enquanto tal, não configurado pela tradição. Essa concepção de arte explicita-se claramente em *As banhistas* (1853), inspirado nas fotografias de Vallou de Villeneuve, em que o pintor abole a distância entre o espectador e o quadro, criando aquilo que Delacroix denomina “uma ilusão tal que eu imagino estar assistindo *de fato* ao espetáculo que você pretende me oferecer”.

Courbet, desse modo, coloca em xeque a ideologia acadêmica, que encontrava sua legitimidade na história, dando a suas telas o formato e a paleta dos quadros históricos. Se essa é sua ruptura fundamental, representa ao mesmo tempo seu limite. Ao atualizar a tradição da pintura, o artista não abole a distância da feitura, que oculta sob o acabamento/limite.

Esse salto, que Courbet não consegue dar, é realizado por Manet. Este não só vê o mundo em sua realidade atual, como concebe a pintura como uma realidade igualmente concreta, que não necessita de justificativas exteriores. O trabalho artístico não é dissimulado, mas proclamado: o toque não é velado, a cor não é insossa, mas vibrante. Manet vai mais longe que Courbet porque

nos obriga a encontrar seu *Bebedor de absinto*, nos mergulha na multidão fútil de *A música nas Tulherias*, nos faz entrar na clareira de *O almoço na relva*, onde Victorine nua não baixa os olhos e nos interroga. Manet não abole apenas a distância histórica, mas toda distância. O apogeu será atingido quando nos faz entrar no quarto em que *Olympia* nua nos espera em sua cama desfeita.

Segundo Daix, em Manet não há provocação, mas simples lógica pictórica. O artista pinta com o mesmo positivismo que sua classe – a burguesia – aplica nos negócios e na conquista do poder político. Não leva, porém, em conta seu gosto cultural baseado na ostentação e em valores intemporais. É por isso que surge o escândalo da pintura moderna, que destrói a ordem estabelecida pelo fato de investir no presente,

de não ataviar-se com referências “culturais” derivadas do passado e que, por esse gesto radical de percepção do real, rejeita de uma só vez classicismo, romantismo e academismo. O alcance dessa ruptura é captado muito bem por Gaëtan Picon quando escreve:

os jogos de luz sobre as águas da Grenouillère, a irisação das fumaças sobre a estação Saint-Lazare, o brilho de um resto de vinho tinto no fundo de um copo contêm todo o sentido da vida, denunciam a outra pintura como não-sentido.⁴

A idéia de que os novos artistas constituem um perigo para a sociedade não é uma criação da historiografia do século XX e, muito menos, uma figura de retórica. A *Revue des Deux Mondes* publica, em junho de 1874, um artigo de Duvergier de Hauranne em que um juízo semelhante é claramente explicitado a propósito de um quadro como *A estrada de ferro* (1873), de Manet:

Chegamos aqui àquilo que pode ser chamado a democracia da arte. Essa democracia protesta contra as trivialidades burguesas e contra as fantasias corruptas do luxo burguês; mas, na maior parte do tempo, nada mais faz do que imitar essas trivialidades, e ela é amiúde tão doentia quanto a arte que pretende reformar. A pretensão é idealizar a trivialidade por excesso da própria trivialidade e fugir da banalidade pela própria afetação do lugar-comum.⁵

Por contrastarem uma visão codificada, Manet e os impressionistas – e depois deles toda a arte moderna – são colocados sob o signo do ridículo e da degeneração. As reações suscitadas por *Olympia*, quando de sua apresentação no Salão de 1864, são um claro indício da primeira atitude. A crítica fala em resultado cômico, zombaria, paródia, ridículo; numa composição guiada pela “vontade de atrair os olhares a todo custo”; numa figura de “rosto estúpido” e “pele cadavérica”, a tal ponto “estropiada que lhe seria impossível mexer tanto os braços quanto as pernas”. A exposição realizada por Monet,

Renoir, Degas, Pissarro, Sisley, Caillebotte e Berthe Morisot na galeria Durand-Ruel em 1876 enseja a segunda atitude. Albert Wolff, crítico de *Le Figaro*, não hesita em colocar a exposição sob o signo da loucura:

Cinco ou seis alienados, entre os quais uma mulher, um grupo de coitados atingidos pela loucura da ambição marcaram um encontro para expor sua obra ... Esses pretensos artistas denominam-se intransigentes, impressionistas; pegam telas, cores e brochas, atiram alguns tons ao acaso e arriscam tudo. É assim que em Ville-Evrard os espíritos transviados apanham seixos pelo caminho e imaginam ter encontrado diamantes ... na mútua admiração de seu transtorno comum, os membros desse cenáculo da alta mediocridade vaidosa elevaram a negação de tudo aquilo que foi arte à estatura de um princípio, ataram um velho pincel no cabo de uma vassoura e criaram uma bandeira.⁶

Uma afirmação de Wolff sobre os perigos que uma exposição semelhante representava para o público – um rapaz teria saído dela e teria passado a moer os transeuntes – acaba adquirindo os foros de doutrina científica no final do século XIX graças à teoria da degenerescência formulada por Max Nordau. Aplicando à cultura a teoria de Lombroso sobre a degeneração da personalidade humana, Nordau estende o alcance dos seres que constituíam um perigo para a sociedade: os degenerados não deveriam ser procurados apenas entre os criminosos, as prostitutas, os anarquistas e os lunáticos, mas também entre os “autores” e os “artistas”. Se o artista quisesse salvar-se deveria abraçar a lógica das ciências naturais, pois elas apontavam o caminho para a conservação e para o bom uso da energia (*Mentiras aceitas sobre a nossa civilização*, 1883).⁷ Nordau faz esse tipo de alerta, pois acredita que o artista moderno, incapaz de controlar seus impulsos, se deixa levar pelo fluxo das emoções e acaba por perturbar o espectador, que vive a experiência de uma vida cerebral instintiva, degradada e inferior (*A degeneração*, 1892). Os impressionistas são apresentados como um paradigma de degeneração:

comparados aos pacientes de Charcot, têm suas pesquisas neutralizadas pela idéia da doença mental.

A reação era tão violenta porque a nova arte colocava em xeque crenças consolidadas e porque se afastava da arte oficial, pseudo-realista por apologética e celebrativa. Como em nenhum outro momento da história da arte, dois sistemas ou “duas funções da pintura” (como diz Malraux)⁸ enfrentam-se: um, atento ao presente; o outro, totalmente dominado pelos valores do passado, apesar de ostentar, por vezes, uma aparência moderna. Alguns críticos contemporâneos percebem agudamente a diferença existente entre essas duas funções. Georges Lafenestre, da *Gazette des Beaux-Arts*, traça uma distinção nítida entre Manet e Cabanel:

A fatura delicada e refinada do Sr. Cabanel combina maravilhosamente com a sociedade que ele estuda, mas não lhe pediríamos para traduzir com a mesma perfeição naturezas mais simples, mais robustas ou mais grosseiras, assim como evitaremos solicitar ao Sr. Manet um estudo moral, intenso e profundo de modelos finos e delicados.⁹

Manet serve também de termo de comparação com Bouguereau:

Os bosquejadores como o Sr. Manet têm, portanto, sua justificativa: são os acabadores como o Sr. Bouguereau, e será necessário abençoar toda a brutalidade dos intransigentes, se ela tem por efeito nos livrar dessas perfeições insípidas que, a pretexto do idealismo, não levam na devida conta os acentos particulares da natureza e transformam toda forma em rubrica.¹⁰

Se a arte moderna põe fim aos gêneros tradicionais, desrespeitando sua hierarquia ou conferindo a um as qualidades do outro, o sistema opositor, conhecido como Realismo burguês ou pintura *pompier*, lança mão de um vasto repertório temático, no qual cabem religião e mitologia, história (ou lenda) e orientalismo, retratística e celebração da vida social e familiar em seus momentos mais representativos.

Não deixam de comparecer temas “engajados”, que não explicitam, entretanto, os conflitos sociais, como faziam Courbet e Daumier.

Os traços característicos da pintura *pompier* podem ser localizados na precisão artesanal, no bom acabamento, na busca de fontes iconográficas no Neoclassicismo, no Romantismo e na fotografia. Nela a técnica está a serviço do tema, que deve ser representado de maneira clara, concisa e verídica.¹¹ Por vezes, os pintores dessa vertente lançam mão do Impressionismo, mas o fazem de maneira peculiar: a poética do ar livre transforma-se numa solução formalista, despida de lirismo e de emoção. O Impressionismo da pintura *pompier* é o avesso especular das pesquisas de Monet e de seus companheiros. Se nestas o que importa é a tradução de uma nova percepção da luz, que faz desvanecer as formas, dissolve o mundo, converte tudo em reflexo, o ar livre da pintura *pompier* exhibe formas sólidas e lineares, como que para confirmar uma realidade estável e harmoniosa, mesmo se encenada e teatral.

Ao apropriar-se de um efeito superficial, a pintura *pompier* dá mostras de não ter captado aquele que Edmond Couchot considera o desafio do Impressionismo: proporcionar a automatização dos processos da percepção visual das cores. É no desvelamento da maneira pela qual funciona a “máquina-olho” que reside seu escândalo, fonte da ruptura definitiva entre a arte moderna e o grande público. As pesquisas de impressionistas e neoimpressionistas negam a contemplação fácil e obrigam o olho do espectador a trabalhar:

A retina deve realizar a *síntese ótica* dos toques fragmentados, o corpo deve ir e vir para escolher a distância adequada a partir da qual, de repente, o quadro se revela. Olhar uma pintura impressionista é recriá-la mentalmente e gozar dessa recriação. O olho do espectador é, doravante, intimado a participar da recomposição dos coloridos e das luzes. Mas essa recomposição é feita sem reflexão nem sentimento ... A identificação do sujeito que olha com o sujeito que imagina pede emprestado o caminho dos mecanismos fisiológicos.¹²

3. QUANDO COMEÇA A ARTE MODERNA?

Os argumentos de Daix e Couchot não deixam dúvidas sobre o fato de que a arte moderna tem seu marco inicial em Manet e nos impressionistas. Embora tal visão seja dominante na historiografia especializada, há vozes que advogam a primazia de Courbet na configuração de uma nova linguagem para a arte. Aos nomes lembrados por Joan Borrell – Alan Bowness e André Breton, que atribui à técnica do pintor realista a configuração de um novo rumo para a arte moderna – podem ser acrescentados aqueles de Giulio Carlo Argan e Werner Haftmann. Ao analisar o impacto da fotografia na pintura oitocentista, o historiador italiano detecta na obra de Courbet o uso de uma força-trabalho, de uma manufatura que transforma a imagem em algo diferente da aparência, sem retirar-lhe sua concretude e sua densidade. No momento em que dá ênfase à fatura, o artista francês estabelece uma diferença fundamental entre a “imagem *pesada* da pintura (menos verista e mais verdadeira)” e a “imagem fotográfica (mais verista e menos verdadeira)”, abrindo caminho para o uso desta por parte dos impressionistas sem qualquer tipo de problema. Haftmann, por sua vez, não hesita em fazer de Courbet o iniciador da arte moderna em virtude de seu realismo vigoroso, que rejeita toda idéia preconcebida (tradição renascentista) e marca “o advento de um novo modo de ver, liberto da história, do embelezamento idealista, ou de velhos hábitos”. Sem sua tomada de posição não teria sido possível a “afirmação entusiasta da nova experiência visual” feita pelo Impressionismo algumas décadas depois.¹³

Embora esse assunto seja controverso – como demonstra a leitura de Daix que detecta um limite na inovação de Courbet –, há um outro aspecto da atuação do pintor no qual Borrell localiza um ponto de partida inequívoco para a arte moderna. Se Courbet não inventa (possivelmente) a arte moderna como uma arte baseada na sensação visual, na reação de uma sensibilidade a um “motivo”, inventa-a, porém, como

deslocamento da cena artística, por dirigir-se diretamente ao público e negar a mediação dos poderes acadêmicos e políticos. O autor encontra índices desse deslocamento em várias declarações do pintor, mas sobretudo na recusa do convite que lhe fora feito pelo governo para participar da Exposição Universal de 1855. Os argumentos utilizados para não aceitar o convite remetem todos a uma dimensão profundamente individual: Courbet não só se considera o “único juiz” da própria pintura, como atribui a esta a conquista da própria liberdade intelectual. Uma liberdade alicerçada na negação da tradição, que o tornava o único pintor contemporâneo capaz de traduzir de maneira original a própria personalidade e a sociedade. Este último aspecto é assim analisado por Borrell:

Construir seu próprio pavilhão nas portas dessa Exposição que abriga o Salão de pintura significa jogar o mercado contra o Salão numa época em que a arte se torna claramente mercadoria e em que grassa a concorrência entre produtores. Mas o Salão não está instalado no meio das mercadorias industriais, mercadoria por sua vez? Justamente: expor no Salão significa aceitar os inconvenientes da mercadoria sem nenhuma de suas vantagens ... Jogar com o mercado significa designar o mercado como liberdade da arte; esta supõe, para ser integral, a “piscadela” do reclame.¹⁴

Para compreender o alcance do gesto de Courbet, que coloca em xeque os códigos da Academia e os locais institucionais de exposição, não se pode deixar de levar em consideração aquela que Borrell define como uma contradição lógica e social: para atingir o público como espectador privado, o artista deve sujeitar-se a uma instituição pública, o júri, que tanto pode recusar o trabalho quanto expô-lo numa situação desfavorável. Configurar um espaço próprio de exposição implica ter consciência da lei da concorrência e da necessidade da publicidade, cujas conseqüências imediatas são a invenção do “novo” ou a reinscrição do passado no palimpsesto. A ruptura com o Salão propiciará o surgimento

da figura da arte como ruptura, hipóstase do “novo”. Graças à “revolução” permanente de suas formas de produção, o artista constrói o próprio auto-retrato como antiburguês ao mesmo tempo em que se converte em mercadoria junto com sua obra. O *marchand*, que aparece no último quartel do século XIX, não vende apenas o produto, mas o próprio produtor, tornando-se uma figura determinante: cabe a ele exaltar ou “maldizer” o artista, assegurando ou negando o trânsito de suas obras pelo mercado. O artista pode reagir a essa nova soberania e considerar o fracasso provisório e relativo, tanto apelando para o juízo de seus pares quanto vendo na recusa a marca da liberdade criadora.¹⁵

O papel do mercado é também central nas considerações de Anne Cauquelin, que coloca a arte moderna sob a égide do regime de consumo, estabelecendo um elo inextricável entre as instâncias sociais e econômicas e as manifestações artísticas. Se 1850 marca a transformação do regime industrial clássico num regime baseado no tripé produção-distribuição-consumo, 1860 representa um novo momento para a arte em virtude do recuo do domínio da Academia diante da constituição de um novo público e da tomada de posição dos artistas contra um poder autoritário. A partir desse momento, o campo da arte estrutura-se em volta de três atores sociais: produtores (artistas), intermediários (*marchands* e críticos), consumidores (público). O *marchand* como intermediário, como “fabricante da procura”, desempenha um papel preponderante. Sua atuação é assim descrita pela autora:

Ele deve ativar a procura, introduzir essa espécie de picante que torna os bens desejáveis, deve escolher os alvos propícios, fragmentá-los, regular assim o escoamento da mercadoria, provocando então uma produção de acordo com a fabricação das famosas “necessidades”. Estas “necessidades”, porque assim é preciso, vão encontrar um campo particularmente propício à renovação: o domínio da cultura, os “bens simbólicos”. Aqui, é o intermediário que institui a regra, fornece os critérios, transforma-os, e renova assim os modelos por esse tipo de necessidades.¹⁶

4. RUMO AO SÉCULO XX

Se Courbet e Manet são figuras nucleares na definição dos rumos da arte moderna, é, porém, dos pressupostos pós-impressionistas que surgirão algumas das tendências fundamentais das vanguardas históricas. Neoimpressionismo e Sintetismo estão na base do Fovismo por suas preocupações com a função “configurativa” da pintura, alicerçada no distanciamento da natureza e da narração ilustrativa.¹⁷ Cézanne determinará o surgimento do Cubismo com sua proposta de uma nova estrutura perceptiva. De Van Gogh sairá o Expressionismo, poética da arte-ação. Em todos esses casos, o quadro se afirma como uma entidade em si, dotada de leis próprias, mas que remetem ao mesmo tempo às estruturas perceptivas geradas pela realidade exterior em contínua mutação.

Essas transformações profundas da natureza da arte não teriam sido, porém, possíveis sem a contribuição decisiva do Realismo, que demonstrou aos artistas das gerações posteriores que era necessário assumir uma postura liberta de preconceitos diante da realidade contemporânea para sacudir o jugo da história e das imagens tradicionais. Os impressionistas interpretam de maneira própria a nova relação com a realidade. Colocam em xeque a visão convencional ao localizar na relação do artista com o visível uma tensão que o leva a transformar a aparência das coisas e a conferir uma importância crescente à expressividade inerente aos elementos formais da linguagem pictórica.

Assim como seus antecessores, os artistas pós-impressionistas são pouco apreciados por seus contemporâneos, vindo a ser praticamente “descobertos” no começo do século XX: Seurat tem uma exposição comemorativa em 1900; Matisse, Derain, Vlaminck sentem-se “perturbados” com a retrospectiva póstuma de Van Gogh realizada pela galeria Bernheim-Jeune em 1901; Gauguin é apresentado no Salão de Outono de 1903; Cézanne, que tivera uma grande mostra na galeria Vollard em 1895, reconfirma seu legado para a nova geração em 1907 (Salão de Outono), levando Vlaminck,

Derain, Braque e Friesz a deixar de lado a paleta brilhante do Fovismo em prol de uma composição mais rigorosa e de um cromatismo mais austero. Não será inoportuno lembrar que os únicos artistas modernos que conseguem se impor de imediato são aqueles que trabalham em contato direto com os meios de comunicação de massa do momento – sobretudo cartazística e ilustração de revistas –, como atestam Mucha, Toulouse-Lautrec, Bonnard e Forain.

Herdeiros diretos dos inovadores do final do século XIX, os artistas do século XX distinguem-se deles por uma atitude peculiar, que marcará a atuação das vanguardas históricas: a transformação do gesto isolado dos precursores em movimento organizado para melhor enfrentar a “instituição arte”, formalizada pela sociedade burguesa desde fins do século XVIII como estrutura de produção, distribuição e fruição e como ideologia segregadora da práxis artística da vida cotidiana.¹⁸

As vanguardas históricas podem ser divididas em duas categorias – “ordem” e “desordem” –, que testemunham claramente sua relação com a sociedade.¹⁹ As vanguardas da ordem, aplicáveis e vazadas na racionalidade, são representadas pela chamada “linha analítica”, que vai do Cubismo à Bauhaus, passando pelo Construtivismo, pelo Suprematismo e pelo Neoplasticismo. As vanguardas da desordem, inaplicáveis, baseadas na transgressão e guiadas por preocupações extra-artísticas, têm seus pontos nucleares em Dadá, no Surrealismo e, num certo sentido, no Futurismo, percorrido por tensões polares que oscilam entre integração e contestação.

A existência de concepções tão diferentes de arte, todas portadoras de traços originais, gera uma situação peculiar em relação ao século XIX. Ao invés de constituírem uma frente única, os vários movimentos exibem uma atitude concorrencial, de negação recíproca, na tentativa de se afirmarem como novidade absoluta, como o único caminho possível a ser seguido pela arte. Em nome do novo, os valores dos outros movimentos são rechaçados, embora a análise das linguagens do início do século mostre freqüentemente passagens de uma proposta para a outra e não tanto rupturas.

Um outro tipo de polaridade é apontado por Argan a partir da relação entre arte e trabalho industrial. A atuação das vanguardas não pode ser dissociada de uma sociedade funcional, isto é, de uma sociedade industrial, regida pelo ritmo produção-consumo. Contra a visão alienada e alienante do trabalho industrial, o artista reivindica a liberdade do trabalho criador, o valor do indivíduo e de sua atividade. Desse modo, a obra de arte deixa de ser representação para converter-se em função: volta-se para o processo genético de suas operações, centra-se no próprio funcionamento interno, de maneira a demonstrar um procedimento operacional que implica e renova a experiência da realidade. A partir de tais premissas, abrem-se dois caminhos para a arte: erguer-se em modelo de uma operação criadora capaz de modificar as condições objetivas que tornam alienante o trabalho industrial (Cubismo, Cavaleiro Azul, Suprematismo, Construtivismo, Neoplasticismo); afirmar-se como compensação da alienação graças a uma recuperação das energias criadoras fora da função industrial (Dadá, Metafísica, Surrealismo).²⁰

5. QUANDO TERMINA A ARTE MODERNA?

Se não existe consenso sobre o começo da arte moderna, não existe igualmente consenso sobre o momento em que ela se diferencia da arte contemporânea. Basta atentar para o título de algumas histórias gerais da arte e percorrer seus índices para perceber que os termos “moderno” e “contemporâneo” são freqüentemente utilizados como sinônimos. Argan abarca sob o termo “arte moderna” o período que medeia entre 1770 e 1970, propondo uma trajetória que vai do Neoclassicismo à *Pop art*.²¹ Uma operação quase semelhante é realizada por Philippe Dagen e Françoise Hamon, que enfeixam no sintagma “época contemporânea” uma situação nova que se inicia no Romantismo e se prolonga até as tendências desmaterializadas das últimas décadas do século XX. De Fusco denomina de “contemporâneo” o momento que vai

do *Art Nouveau* à transvanguarda. John Russell agrupa sob a etiqueta “moderno” o desenvolvimento da arte desde o Impressionismo até a década de 1970.²² Para Renato Barilli a “arte contemporânea” abrange um arco de tempo que vai de Cézanne às últimas tendências,²³ já adentrando o terreno daquele outro momento que virá a ser conhecido como “pós-moderno”.

Embora não forneça marcos temporais, Anne Cauquelin estabelece uma diferença nítida entre arte moderna e arte contemporânea a partir da figura do “regime da comunicação”. Se o momento moderno estivera sob o signo do consumo, o momento contemporâneo, sob a égide das novas comunicações, rege-se por três princípios fundamentais: rede (ao transitar por ela o artista não é apenas uma figura única, mas também um produto); anelação (o que é exposto ao olhar público é antes uma imagem da própria rede do que obras singulares); “realidade segunda” (a realidade da arte contemporânea está vinculada à imagem suscitada por ela no interior do circuito da comunicação). Nem por isso, a arte moderna deixa de estar presente no panorama atual. A situação é mais complexa, como esclarece a autora:

O que nós encontramos atualmente, no domínio da arte, é mais uma mistura dos diversos elementos; os valores da arte moderna e os da arte a que chamamos de contemporânea, sem entrar em conflito aberto, tocam-se, trocam as suas fórmulas, constituem por isso dispositivos complexos, maleáveis, sempre em transformação ... Em suma, é por fragmentos que as proposições dos arrancadores são utilizadas. O mesmo se passa com os “profissionais” da arte: poucos galeristas ou conservadores – sem falar dos críticos de arte e dos historiadores – vos dirão que se preocupam pouco com o gênio, com o caráter artístico do artista, com o alcance universal da sua obra ou as qualidades propriamente estéticas do seu trabalho: pelo contrário, eles desenvolvem um discurso de glorificação da imagem do artista, tanto para não chocar a opinião, pois que está nela uma fonte do mercado, como pela convicção íntima. Quanto aos artistas, se eles recuperam os “temas” duchampianos, as suas proposições navegam à vista, num clima que valoriza o artista e a arte, e estão muito longe de mostrar o mesmo desinteresse irônico perante os valores.²⁴

Richard Brettell, que situa o início do momento moderno em 1851, em coincidência com a Exposição Universal de Londres, propõe como marco final o ano de 1929, que corresponde à inauguração do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. O autor afirma ter pensado, de início, em 1926 para criar um elo entre a morte de Monet e o fim da arte moderna. Havia uma razão para tanto: Monet acabou presenciando o surgimento dos movimentos de vanguarda, muitos dos quais se posicionaram contra o Impressionismo. O “paradoxo” de um impressionista vivendo no meio de todo tipo de anti-Impressionismo cedeu, porém, lugar a um outro tipo de consideração, de caráter sociopolítico: o reconhecimento oficial da arte moderna como a arte do nosso tempo está vinculado à formação de museus públicos especializados. A abertura do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque institucionalizou o modernismo como o modo oficial de representação do século XX, cuja natureza é ainda definida pela universidade.²⁵

A distinção feita por Calvesi entre “primeira vanguarda” (1905-1925) e “segunda vanguarda” (posterior à Segunda Guerra Mundial) pode ajudar a estabelecer um marco terminal para a arte moderna. Tendo recebido o legado da primeira vanguarda – enquanto experimentação formal de possibilidades (e limites) da linguagem –, a segunda vanguarda não precisa enveredar pelo caminho da provocação, da surpresa, do escândalo, ou polemizar com os objetivos da arte tradicional. Pode, desse modo, realizar verificações ulteriores (inclusive semânticas) das linguagens da primeira vanguarda para além das antinomias entre racionalismo e irracionalismo ou entre abstração e figuração.²⁶

As três hipóteses analisadas, embora partindo de pressupostos diferentes, acabam por convergir na idéia de que a arte moderna enquanto linguagem, objetivos e estratégias de atuação não pode ser confundida com a arte contemporânea, sendo necessário estabelecer linhas de demarcação entre os dois fenômenos. A década de 1920, pontualmente enunciada por Brettell e Calvesi, pode ser tomada como o ponto

terminal de uma trajetória que se abre com um conflito aberto contra os poderes institucionais para afirmar a soberania do artista singular e termina com a conquista de um novo espaço institucional, voltado especificamente para a consagração do novo (como tradição). O que era heterogêneo e multidisciplinar é submetido a um filtro classificatório, que concebe a arte desde o Impressionismo (quando não de Monet) como uma seqüência linear de movimentos formais, despidos de toda tensão e de todo conflito. Tal concepção torna-se paradigmática no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, no qual o percurso organizado produz no espectador a impressão de que um movimento gera logicamente o outro, longe de toda simultaneidade temporal e de toda discrepância, numa harmonia que nega o espírito febril e caótico do entresséculos e do começo do século XX, quando as pesquisas plásticas perseguiam diferentes direções.

NOTAS

- ¹ Apud DAIX, Pierre. *L'ordre et l'aventure: peinture, modernité et repression totalitaire*. Paris: Les Éditions Arthaud, 1984, p.29.
- ² FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1994, p.56-7.
- ³ BRAS, Gérard. *Hegel e a arte: uma apresentação à Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p.102-3; HEGEL, Georg. *Esthétique de la peinture figurative*. Paris: Hermann, 1964, p.181.
- ⁴ DAIX, Pierre. Op. cit., p.32-6.
- ⁵ LETHÈVE, Jacques. *Impressionistes et symbolistes devant la presse*. Paris: Armand Colin, 1959, p.73-4.
- ⁶ Ibidem, p.31-4, 76-7.
- ⁷ KARL, Frederick R. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista. 1895-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p.127, 140.
- ⁸ Apud DAIX, Pierre. Op. cit., p.62.
- ⁹ LETHÈVE, Jacques. Op. cit., p.56.
- ¹⁰ Ibidem, p.73.
- ¹¹ Ver sobre o assunto: CELEBONOVIC, Alexa. *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois*. Paris: Seghers, 1974.
- ¹² COUCHOT, Edmond. *La technologie dans l'art: de la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes: Éd. Jacqueline Chambon, 1998, p.32-3.

- ¹³ BORRELL, Joan. *L'artiste-roi: essais sur les représentations*. Paris: Éditions Aubier, 1990, p.178; ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna: 1770-1970*. Firenze: Sansoni, 1978, p.93; HAFTMANN, Werner. *Painting in the twentieth century: an analysis of the artists and their work*. New York: Praeger Publishers, 1976, v.1, p.10.
- ¹⁴ BORRELL, Joan. Op. cit., p.177-9.
- ¹⁵ Ibidem, p.137-8.
- ¹⁶ CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Porto: Rés-Editora, s.d., p.25.
- ¹⁷ DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p.89.
- ¹⁸ BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987, p.62-70.
- ¹⁹ CALVESI, Maurizio. "Avanguardia di massa". In: *Avanguardia di massa*. Milano: Feltrinelli, 1978, p.64.
- ²⁰ ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p.366-7.
- ²¹ O termo "arte moderna" é também utilizado no volume que dá prosseguimento à trajetória abarcada por Argan, de autoria de Bonito Oliva. Ver: BONITO OLIVA, Achille. *L'arte fino al 2000*. Firenze: Sansoni, 1990.
- ²² RUSSELL, John. *The meanings of modern art*. London: Thames & Hudson, 1985.
- ²³ BARILLI, Renato. *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*. Milano: Feltrinelli, 1985.
- ²⁴ CAUQUELIN, Anne. Op. cit., p.115-6.
- ²⁵ BRETTELL, Richard R. *Modern art - 1851-1929: capitalism and representation*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p.7. Haftmann, além de Monet, lembra os casos de vários artistas fundamentais que faleceram nas primeiras décadas do século XX, produzindo ainda obras importantes: Degas e Rodin (1917) e Renoir (1919). Além da geração impressionista, o autor destaca os Nabis: Vuillard (1940), Bernard (1941), Denis (1943), Maillol (1944) e Bonnard (1947). Isso não significa, porém, que sua obra projetasse questões para uma nova concepção de arte, assim como acontece com as figuras de Munch, ainda ativo em 1944, e de Ensor, que falece cinco anos mais tarde. Cf.: HAFTMANN, Werner. Op. cit., p.11.
- ²⁶ CALVESI, Maurizio. *Le due avanguardie*. Roma-Bari: Laterza, 1975, v.I, p.23-4.

I TÍTULOS BÁSICOS

Ades, Dawn *Photomontage*

London: Thames & Hudson, 1986. 176p., il. (1ª ed., 1976)

Embora o termo fotomontagem tenha sido inventado pelo grupo dadaísta de Berlim, a prática da manipulação de fotografias remonta ao século XIX, tanto na versão artística quanto na popular. No primeiro momento, a fotomontagem foi determinada por razões técnicas, não sendo bem aceita pelos defensores da fotografia pura. Amplamente praticada pelas vanguardas históricas, a fotomontagem distingue-se da colagem. O que é determinante nela é a qualidade representativa das imagens, ao passo que a colagem explora suas qualidades materiais.

A partir dessas premissas, Dawn Ades traça a história da fotomontagem em quatro capítulos, nos quais analisa os diferentes usos de uma técnica que coloca continuamente à prova o conceito de realidade. O primeiro capítulo é dedicado à invenção e à prática da fotomontagem pelos dadaístas de Berlim – Hausmann, Hannah Höch, Grosz e Heartfield –, que lhe conferem um significado polêmico e engajado. Heartfield converte-a numa crítica constante ao nazismo, além de produzir com ela cartazes para o governo republicano durante a guerra civil espanhola. Na Rússia pós-revolucionária a fotomontagem é colocada a serviço da propaganda política, mas não deixa de apresentar um vetor utópico e visionário no uso que dela fazem os artistas construtivistas.

O segundo capítulo apresenta sinteticamente a visão da metrópole moderna configurada a partir de técnicas de montagem, da qual são exemplos paradigmáticos as imagens