

ARTE MODERNA
PRÁTICAS E DEBATES

Primitivismo, Cubismo, Abstração
Começo do século XX

Charles Harrison Francis Frascina Gill Perry

Tradução de Otacílio Nunes



Cosac & Naify Edições

Este livro foi publicado originalmente em 1993 pela Yale University Press em associação com a Open University, com o título de Primitivism, Cubism, Abstraction-The Early Twentieth Century

Copyright© 1993 The Open University

Copyright © 1998 Cosac & Naify Edições Ltda

Todos os direitos reservados. Esta publicação não pode ser reproduzida, no todo ou em parte, através de quaisquer meios, sem a prévia autorização por escrito da Editora, exceto quando para fins de crítica, artigo ou resenha.

Cosac & Naify Edições Ltda
E-mail: info@cosacnaify.com.br

Tradução: Otacílio Nunes
Preparação: Carla Moreira
Revisão: Mara Valles, Cecília Devus e Maria Eugênia Régis

Catálogo na Fonte do Departamento Nacional do Livro
(Fundação Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

Harrison, Charles...[et alii]
[Primitivism, Cubism, Abstraction-The Early Twentieth Century. Português]
M25d Primitivismo, Cubismo, Abstração:
Charles Harrison [et alii] – São Paulo:
Cosac & Naify Edições, 1998.
276p.: 25.5cm
ISBN 85-86374-15-6

1. Pintura no século XIX. 2. Paul Wood [et alii]

CDD-759.6

Impresso na Itália.

SUMÁRIO

PREFÁCIO 1

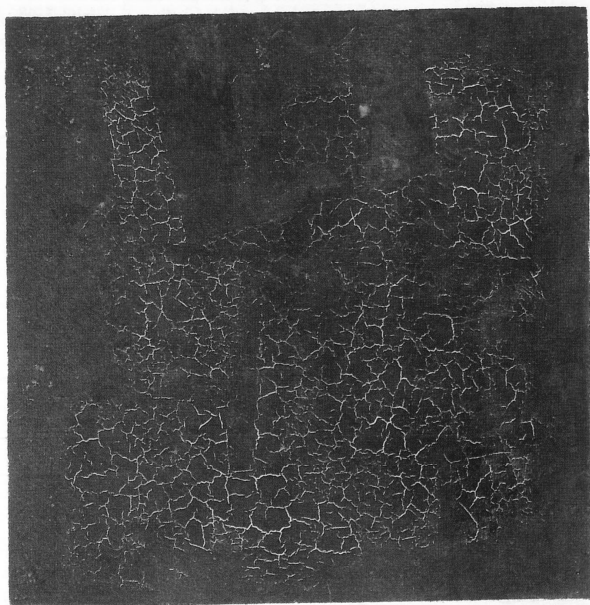
CAPÍTULO 1 O PRIMITIVISMO E O "MODERNO" 3 Gill Perry

<i>Introdução: O primitivismo no debate da história da arte</i>	3
<i>Parte 1: "O ir embora" – uma preparação para o "moderno"?</i>	8
<i>"Tamancos e granito": Bretanha e Pont-Aven</i>	10
<i>"Pilhando os selvagens da Oceania": Gauguin e o Taiti</i>	28
<i>Primitivismo e Kulturkritik: Worpswede na década de 1890</i>	34
<i>Parte 2: O decorativo, o expressivo e o "primitivo"</i>	46
<i>O decorativo e o "culte de la vie": Matisse e o fauvismo</i>	46
<i>O expressivo e o expressionista</i>	62
<i>A expressão e o corpo</i>	67
<i>Conclusão</i>	82
<i>Referências</i>	83

<i>CAPÍTULO 2 REALISMO E IDEOLOGIA: UMA INTRODUÇÃO À SEMIÓTICA E AO CUBISMO</i>	87
Francis Frascina	
<i>Introdução</i>	87
<i>Representação: linguagem, signos, realismo</i>	100
<i>Arte e semiótica</i>	104
<i>Realismo, ideologia e o "discursivo" no cubismo</i>	135
<i>Subculturas artísticas: signos e significado</i>	174
<i>Conclusão</i>	178
<i>Referências</i>	181

<i>CAPÍTULO 3 ABSTRAÇÃO</i>	185
Charles Harrison	
<i>Abstração, figuração e representação</i>	185
<i>Sobre a interpretação</i>	212
<i>Autonomia</i>	219
<i>Kazimir Malevich</i>	228
<i>Piet Mondrian</i>	250
<i>Referências</i>	263

ÍNDICE REMISSIVO 265



156. Kazimir Malevich, *Quadrado Preto*, 1914-15, óleo sobre tela, 80 x 80 cm. Galeria Tretyakov, Moscou. Foto: Sociedade para a Cooperação de Estudos Russos e Soviéticos.

CAPÍTULO 3 ABSTRAÇÃO

Charles Harrison

Abstração, figuração e representação

Abstrato e abstração

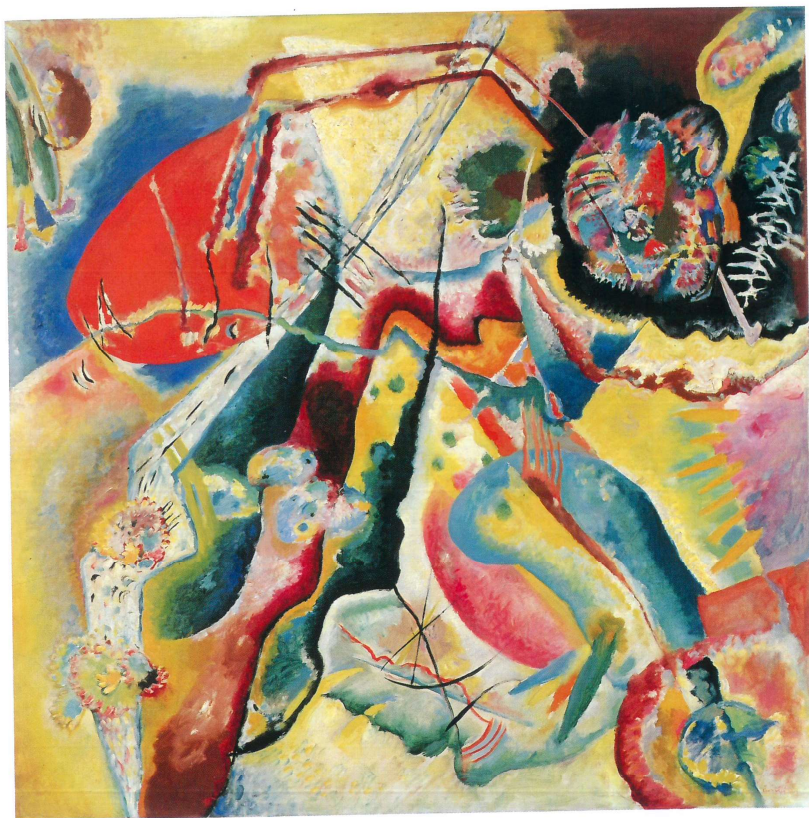
Este ensaio se ocupa primordialmente do surgimento de formas de arte abstrata na Europa durante a segunda década do século, e de alguns problemas de interpretação e avaliação que elas suscitam. Falar sobre "surgimento" é afirmar que estas eram de algum modo formas *novas* de arte. No devido momento considerarei a natureza dessa novidade e examinarei algumas das reivindicações feitas em prol da arte abstrata inicial. Mas para entender a significação dessas reivindicações precisamos primeiro avaliar o que está envolvido, num momento particular da história, na reunião dos termos "abstrato" e "arte".

O termo "abstrato" é hoje amplamente usado, e desde o começo do século XX foi aplicado como um rótulo para muitas formas diferentes de arte, à parte daquelas que constituirão o tema principal deste capítulo. Quando se escreve sobre arte, o termo relacionado "abstração" tende a ser usado em dois sentidos correlatos mas distintos: para referir-se, no caso de certas obras de arte, à *propriedade* de serem abstratas ou "não-figurativas"; e para referir-se ao *processo* pelo qual certos aspectos dos temas ou motivos são enfatizados nas obras de arte em detrimento de outros.

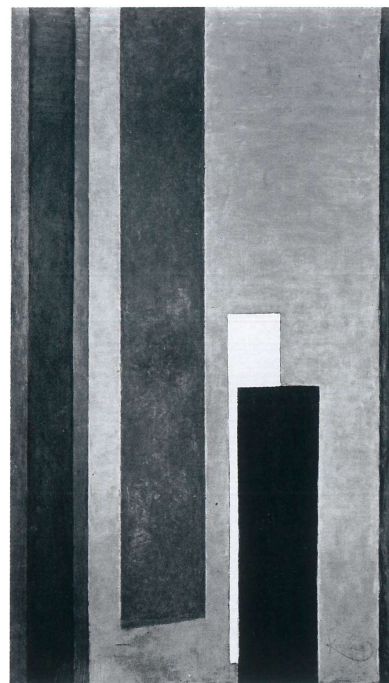
As ilustrações 156-161 mostram exemplos de arte abstrata da década de 1910 a 1920, produzidos por artistas de extração russa, checa, holandesa e suíça. Ao descrever essas obras como abstratas estamos subentendendo que, seja qual for sua aparência, aquilo com que elas *se parecem* não deve ser explicado por referência a um tema representado. Apesar de algumas diferenças evidentes, elas têm isso em comum.

De fato, embora no uso corriqueiro nos refiramos a obras como "abstratas" na ausência de qualquer semelhança evidente com o mundo, pode acontecer de uma obra ser vista como abstrata não tanto porque não se pareça com nada, mas porque seu tema ou motivo é difícil de identificar. E isso pode ocorrer porque um processo de abstração levou à supressão de certas características facilmente reconhecíveis do tema original. Em 1932, o pintor inglês Paul Nash se referiu a Pablo Picasso como "o maior de todos os pintores abstratos" (Nash, "Abstract art"; ver ilustração 162). Podemos chamar esse de um sentido "fraco" de abstração, já que, de acordo com os critérios mais rigorosos que serão aplicados neste ensaio, não se poderia dizer que Picasso fez nem sequer uma pintura abstrata durante sua longa atividade como pintor. Por outro lado, os processos de abstração que ele praticava sobre seus temas eram muitas vezes tais que tornavam difícil perceber exatamente *como* esses temas eram representados em seus quadros. É fácil ver que uma pintura nesse sentido fraco de Picasso, do verão de 1910, poderia ser entendida como abstrata (ilustração 163). Por comparação, a obra mostrada na ilustração 160 poderia ser chamada de abstrata no sentido forte do termo: isso quer dizer que ela é uma obra que não tem nenhuma pretensão aparente a ser um quadro de cena ou pessoa. Ela se apresenta simplesmente como uma "composição".

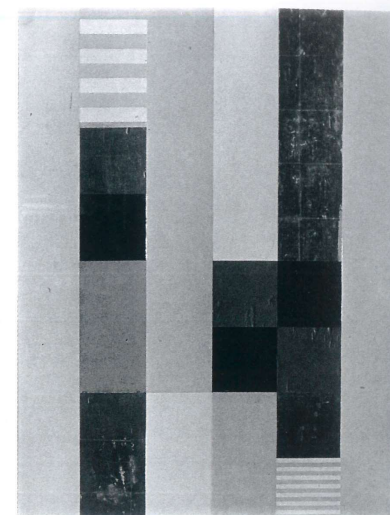
Como veremos, e como a *Violonista* de Picasso ajuda a mostrar, os sentidos fraco e forte de abstração são ligados tanto em termos práticos como em termos de história da arte.



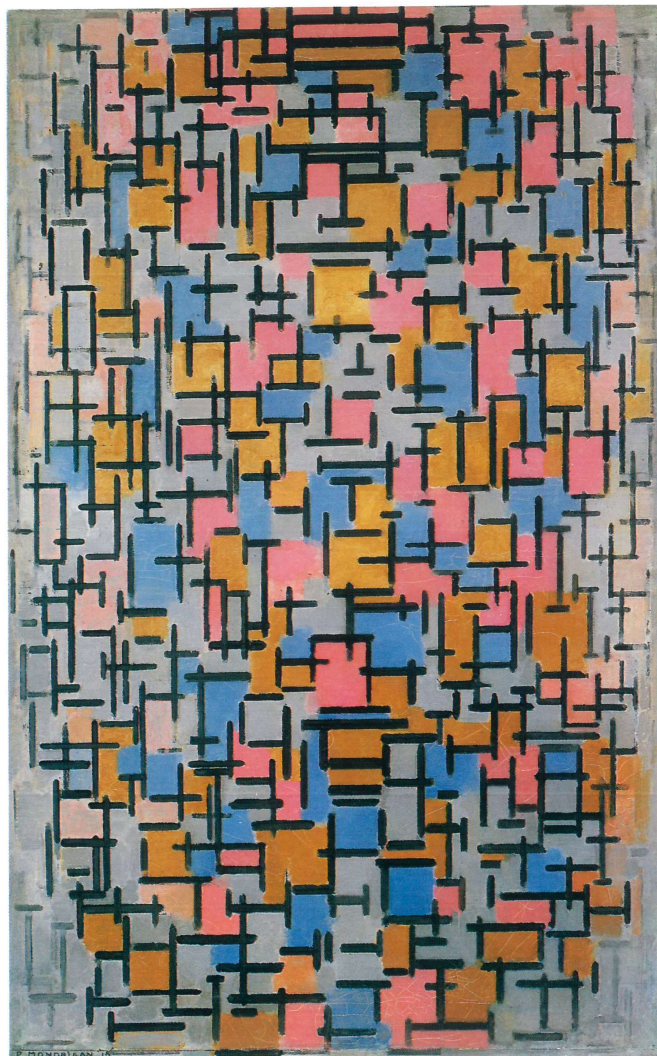
157. Vasily Kandinsky, *Pintura com mancha vermelha*, 1914, óleo sobre tela, 130 x 130 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (doação de Nina Kandinsky). © ADAGP, Paris e DACS, Londres, 1993.



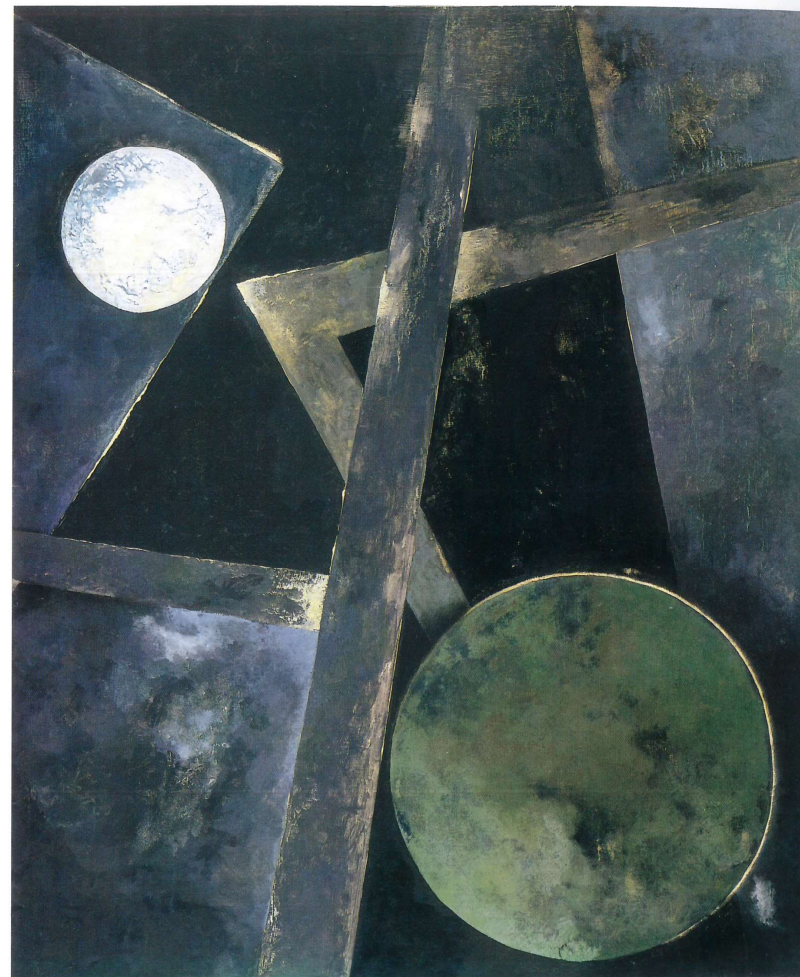
158. František Kupka, *Kolme plochy III (Planos verticais III)*, 1912-1913, óleo sobre tela, 200 x 118 cm. Galeria Nacional, Praga. © ADAGP, Paris e DACS, Londres, 1993.



159. Hans Arp, *Colagem*, 1916, colagem, 111 x 89 cm. Öffentliche Kunstsammlung, Basileia. Cortesia Fondation Arp. © DACS, 1993.



160. Piet Mondrian, *Composição 1916*, 1916, óleo sobre tela com tira de madeira na margem inferior, 119 x 75 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, 49.1229. Fotografia © The Solomon R. Guggenheim Foundation. © DACS, 1993.



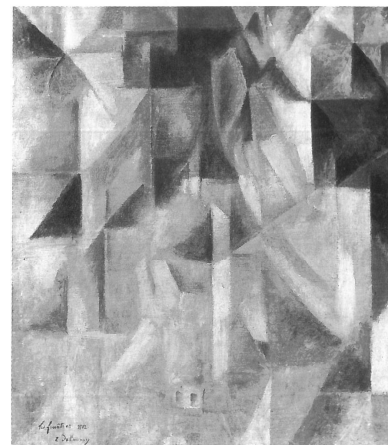
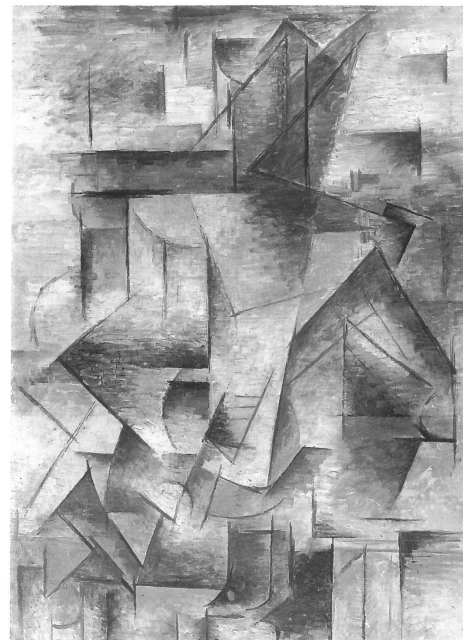
161. Alexander Rodchenko, *Sem título*, 1920, óleo sobre madeira, 85 x 64 cm. Los Angeles County Museum.

162. Pablo Picasso, *Jovem diante do espelho*, março de 1932, óleo sobre tela, 162 x 130 cm. Coleção, The Museum of Modern Art, Nova York, doação da sra. Simon Guggenheim. Foto: Saichū Sunami. © DACS, 1993.



Embora um dos aspectos persistentes da obra cubista de Picasso e de Braque do período 1910-12 fosse que suas referências figurativas muitas vezes eram difíceis, e ocasionalmente impossíveis, de recuperar, essa dificuldade se combinava com uma poderosa fascinação e com um sólido estatuto de vanguarda. Essa combinação encorajou numerosos escritores e artistas a considerar a possibilidade de uma pintura inteiramente não-figurativa, ou, como Guillaume Apollinaire sugeriu, uma pintura “pura” (Apollinaire, “On the subject in modern painting”). Embora Picasso e Braque se distanciassem decisivamente da fronteira da abstração, a maioria dos artistas associados ao desenvolvimento da arte abstrata entre 1912 e 1920 passou por algum tipo de aprendizagem nos estilos e técnicas cubistas durante os dois ou três anos precedentes. Por exemplo, tanto *Planos verticais* de Kupka como a colagem de Arp de 1916 poderiam ser vistas como formas de pintura “pós-cubista” (ilustrações 158 e 159). Num texto de 1912, o pintor francês Robert Delaunay se referia a seus quadros de janela desse ano como formas de “pintura pura”, embora eles revelem claramente uma estrutura de planos facetados que tem um caráter inteiramente cubista (Delaunay, “On the construction of reality in pure painting”; ver ilustração 164). O enfraquecimento do interesse de Mondrian nas então recentes pinturas cubistas de Braque e Picasso – e seu estudo durante vários anos do que ele via como as implicações dessas pinturas – ajuda a explicar o desenvolvimento para a abstração “pura” sugerida pela sequência de pinturas mostrada nas ilustrações 165 a 169.

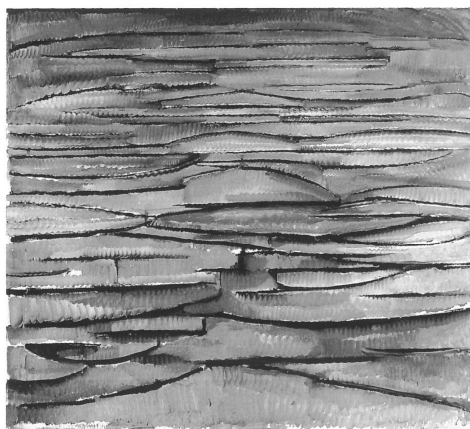
163. Pablo Picasso, *Le Guitarriste* (*Violonista*), verão de 1910, óleo sobre tela, 100 x 73 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. © DACS, 1993.



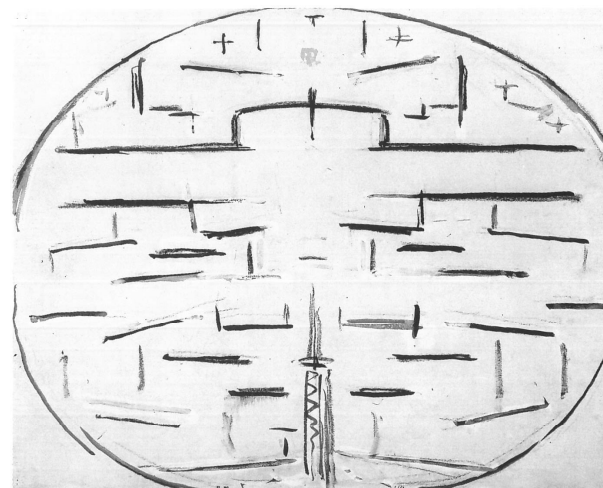
164. Robert Delaunay, *Janelas*, 1912, encáustica sobre tela, 80 x 70 cm. Coleção, The Museum of Modern Art, Nova York. The Sidney and Harriet Janis Collection. © ADAGP, Paris e DACS, Londres, 1993.



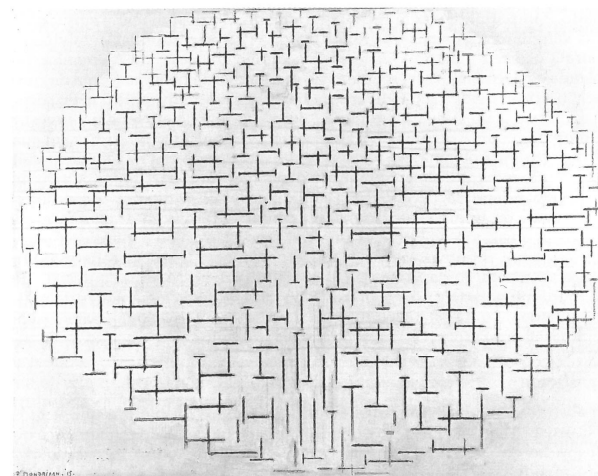
165. Piet Mondrian, *Mar ao pôr-do-sol*, 1909, óleo sobre cartão sobre painel, 63 x 75 cm. Coleção Hans Gemeentemuseum, Haia. © DACS, 1993.



166. Piet Mondrian, *O mar*, 1912, óleo sobre tela, 82 x 92 cm. Coleção particular, Basileia. © DACS, 1993.

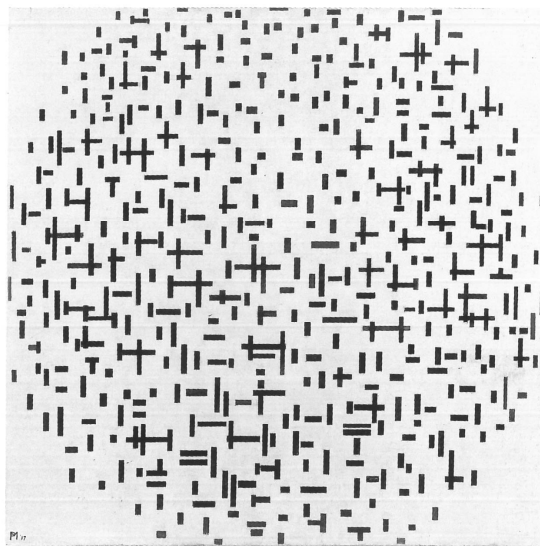


167. Piet Mondrian, *Pier e oceano*, 1914, carvão e nanquim, 53 x 66 cm. Cortesia Sidney Janis Gallery, Nova York. © DACS, 1993.



168. Piet Mondrian, *Compositie n° 10 (Composição n° 10 (Pier e oceano))*, 1915, óleo sobre tela, 85 x 108 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. Foto: Tom Haartsen. © DACS, 1993.

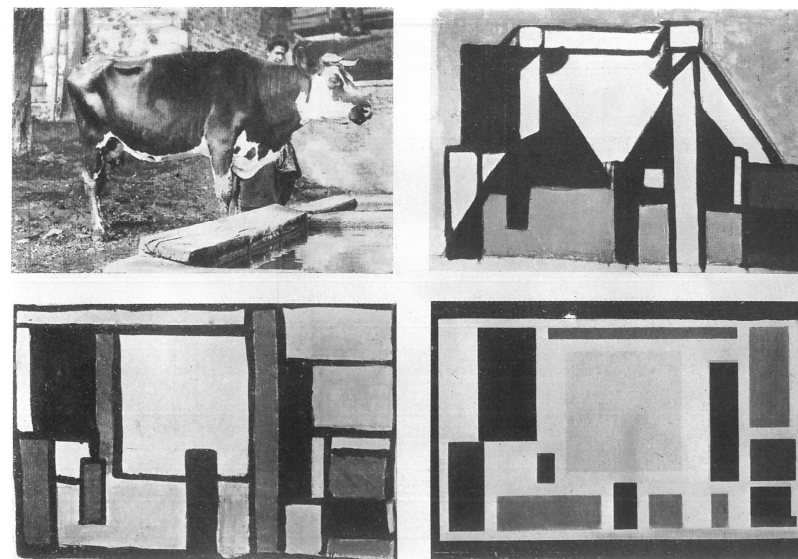
169. Piet Mondrian, *Compositie in swart en wit (Composição em linha (Preto e branco))*, 1916-17, óleo sobre tela, 100 x 100 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. Foto: Tom Haartsen. © DACS, 1993.



Por outro lado, é importante ter em mente que, embora o cubismo tenha surgido no contexto de uma vanguarda parisiense, a grande maioria dos primeiros desenvolvimentos na arte abstrata ocorreu a alguma distância da capital francesa, na Alemanha, na Áustria, na Holanda e na Rússia. A arte abstrata não era simplesmente uma forma de continuação daquela tradição moderna que tivera em Paris seu centro durante o meio século anterior. Ao contrário, a idéia de uma pintura “pura” ou sem objeto tendia a investir contra o sentido predominante da pintura francesa moderna, cuja força residia em sua exploração sofisticada dos problemas do realismo e da autoconsciência na representação figurativa. Certamente, essa tradição era um recurso indispensável para todos os artistas envolvidos, mas ela foi estendida, diversificada e modificada sob as diferentes condições históricas e intelectuais da Europa setentrional e oriental. A resolução desse processo, tendo coincidido com o período da Primeira Guerra Mundial, marcou o início do fim da dominância francesa sobre as formas visuais do moderno. Embora Paris permanecesse um centro importante até o começo da Segunda Guerra Mundial, no começo da década de 1920 a idéia do moderno na arte e no *design* já havia sido associada nas mentes de muitos com a possibilidade de uma estética universal, e portanto internacional, para a qual as formas de pintura abstrata forneceriam protótipos e exemplos.

Abstração e significado

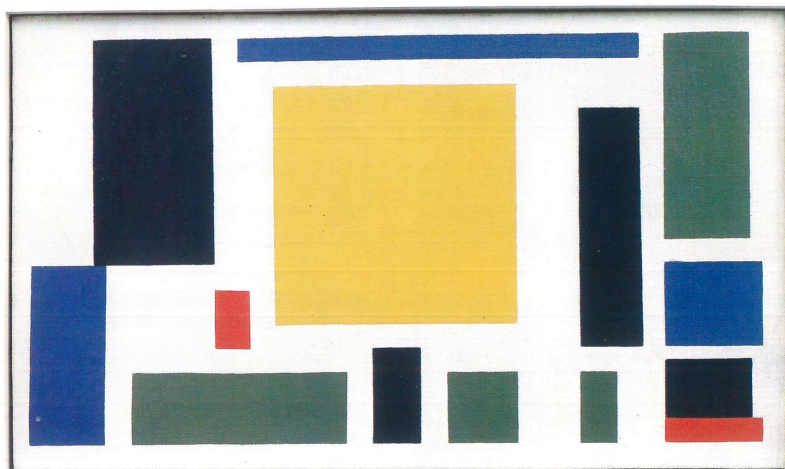
O processo de abstração enfatiza tipicamente aqueles aspectos da pintura que vemos como formais. O artista Theo van Doesburg ofereceu uma demonstração esquemática do processo de abstração em seu livro *The Principles of Neo-Plastic Art*. A ilustração 170 mostra-o transformando por estágios um quadro fotográfico de uma vaca numa espécie de composição abstrata – supostamente ao destacar seus aspectos individualizantes e ao enfatizar sua forma “essencial”. Há algo de evidentemente absurdo no contraste entre a



170. Theo van Doesburg, *Asthetische Transfiguration Eines Gegenstandes (Objeto esteticamente transformado)*, c. 1917. De Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der Neuen Gestaltenden Kunst (Princípios de arte neoplástica)*, Bauhausbücher nº 6, 1925, Bauhaus-Archiv, Berlin.

primeira e a última imagem de Van Doesburg. Fosse essa absurdez pretendida ou não, o contraste serve para demonstrar um ponto importante a respeito da arte abstrata em geral, e dos possíveis modos pelos quais ela poderia ser interpretada ou considerada significativa. É um ponto ao qual voltaremos continuamente neste capítulo. No embate com formas tradicionais de pintura, somos acostumados a ser capazes de comparar certas imagens com o mundo, a perceber onde elas correspondem ou não a aparências (ou a nossas expectativas), e a entender tipos de intenção nas semelhanças e diferenças resultantes. Dada a sequência das ilustrações de Van Doesburg, podemos realmente participar de uma forma similar de comparação. Se somos informados dos estágios intervenientes, podemos com bastante facilidade “entender” a pintura abstrata como referida à vaca. Isso quer dizer que podemos reconstruir para a pintura um tipo de história causal, que começa, por um lado, com uma vaca real no mundo e, por outro, com um conjunto de intenções por parte do artista. O processo de abstração é, por assim dizer, a sequência de efeitos que essas intenções têm sobre a imagem “original” da vaca, e a composição “abstrata” final é o resultado. Ver a composição como referida à vaca é, portanto, implicitamente reconstruir uma cadeia de causas, intenções e efeitos, por mais estranhos que eles possam ter sido.

Mas se fôssemos confrontados só com a última imagem da sequência (ilustração 171), como bem poderia ocorrer no Museum of Modern Art de Nova York, onde está agora a pintura? Possivelmente poderíamos ver nela um padrão semelhante a uma vaca, mas na ausência de seu título duvidamos que fosse preciso muita coisa para nos persuadirmos de que nossa percepção era acidental. De que outro modo, então, poderíamos encontrar sen-



171. Theo van Doesburg, *Composição (A vaca)*, c. 1917, óleo sobre tela, 38 x 64 cm. Coleção, The Museum of Modern Art, Nova York. Compra.

tido na pintura? A questão tem evidentemente relevância para a interpretação da arte abstrata como um todo. De fato, a sequência de Van Doesburg apresenta um caso que é enganosamente nítido. As ilustrações 165 a 169 podem ser vistas como ilustrando um processo de abstração similar, e, guiados pelo exemplo de Van Doesburg, poderia, portanto, parecer razoável supor que *Composição em linha* de Mondrian de 1916-1917 é em certo sentido uma pintura do mar. Mas supor isso seria pressupor uma cadeia contínua conectando-a a pinturas anteriores. Esse não é um pressuposto que se possa fazer com segurança. Nos anos 1909-14 Mondrian também pintou quadros de árvores, de moinhos e de torres de igreja. Uma sequência diferente de ilustrações poderia parecer conectar a última pintura a um motivo naturalista diferente.

Se tivermos de abandonar a informação que uma sequência de ilustrações parece fornecer, deveríamos buscar outro modo de remontar uma pintura abstrata ao mundo das coisas, e assim entender como ela foi moldada pelas intenções do artista? Ou deveríamos em vez disso buscar o significado nas relações internas da própria pintura, atentando às diferenças entre formas e cores da forma como poderíamos ouvir as palavras de uma língua desconhecida, não para convertê-las imediatamente nos termos de nossa própria língua, mas para alcançar aquela forma de entendimento que deve acompanhar qualquer ato de tradução como esse, uma compreensão da gramática relevante? Em vez de buscar estabelecer o significado da pintura situando-a num sistema de causas e efeitos, deveríamos considerar o significado como integrante daquele sistema formal que a pintura constitui?

Que esse segundo método pudesse ser uma forma apropriada de reação à arte não era de modo algum uma idéia nova no começo do século XIX. Já em 1878 o pintor americano James McNeil Whistler havia defendido sua prática de intitular suas pinturas "Noturnos", "Harmonias" e assim por diante, com base no fato de que as formas que usava não eram ditadas pela aparência das coisas do mundo, mas eram simplesmente as mais adequadas à organização de sua composição (ver ilustração 172). E, como vimos no primeiro capítulo deste livro, no final da década de 1880 e na década de 1890, os simbolistas fran-



172. James Abbott McNeil Whistler, *Noturno em preto e ouro. O foguete cadente*, 1875, óleo sobre painel, 60 x 47 cm. © The Detroit Institute of Arts. Doação de Dexter M. Ferry Jr.

ceses estavam preocupados em afirmar a prioridade do "subjetivo" e do "ideísta" sobre o "objetivo" e o "realista". Como afirmou G.-Albert Aurier, escrevendo sobre Paul Gauguin em 1891: "É necessário ... que atinjam uma posição tal que não possamos duvidar de que os objetos na pintura não tenham absolutamente significado como objetos, mas sejam só signos, palavras, não tendo em si mesmos absolutamente nenhuma importância" (Aurier, "Symbolism in painting: Paul Gauguin"). Aurier parece estar dizendo que, assim como as palavras não têm nenhum significado intrínseco por si mesmas, mas só em virtude de suas possíveis relações umas com as outras, do mesmo modo as formas na pintura devem ser vistas como significativas não em virtude de sua correspondência com certas coisas no mundo, mas em virtude de seu lugar e função na composição individual.

A questão aqui então não é a de que idéias como essas tenham sido suscitadas pelo advento da arte abstrata, mas sim que a aparência da arte abstrata tornou essas conclusões inescapáveis. De fato, há uma conclusão mais forte a ser extraída, se invertermos os termos da afirmação. Se a idéia de que a língua é um sistema autônomo de signos já não tivesse se tornado inescapável, provavelmente não teria sido possível conceber uma arte abstrata que "significasse" realmente alguma coisa.

Arte abstrata e linguagem

Precisamos lembrar que a indagação do significado sempre se reduzirá em algum ponto a uma indagação sobre a natureza da própria linguagem. Mas, ao considerar-se a arte abstrata inicial, deve-se ter em mente uma reserva importante. Embora no início do século XX alguns artistas e escritores tenham proposto analogias entre arte abstrata e lingua-

gem, particularmente na Rússia, essas analogias não foram buscadas por um interesse na redução dos estilos e significados artísticos a posições e formas verbais especificáveis, ou porque alguma redução desse tipo estivesse em perspectiva. De fato, como sugeri, tratava-se exatamente do contrário. As analogias eram possibilitadas por um novo entendimento do caráter formal da linguagem – isto é, por uma concepção da linguagem como um sistema de signos autônomo, que era nesse sentido coerente com a *arte* tal como os simbolistas e depois os formalistas russos a conceberam.

É verdade que todos os tipos de representação humana podem ser vistos como ordenados de acordo com algum sistema. De fato, chamar um objeto de nossa experiência de uma forma de representação é dizer que podemos percebê-lo numa forma de ordem mais intencional; ou seja, uma forma de ordem que é *significante do designio humano* e *significante em termos humanos*. “Termos humanos” são inescapavelmente os termos da linguagem humana. Mas daí não decorre necessariamente que as formas na arte são como palavras, ou que elas são ordenadas como as palavras, ou que elas estão numa correspondência uma a uma com palavras dadas. Elas não estão sujeitas ao mesmo tipo de regras gramaticais nem aos mesmos princípios de coerência no uso, e não se agrupam para formar declarações ou proposições lingüísticas.

Tentarei esclarecer minha última afirmação por meio de um exemplo. Na linguagem verbal, se em inglês *dog* [cão] nem sempre significa um animal de quatro patas com rabo, outros significados desse tipo que a palavra pode receber são autorizados por uma conexão metafórica ou de outro tipo com esse uso – como no verbo “*to dog*”, que significa “seguir”. De fato, podemos dizer que chamar “*dog*” uma palavra é reconhecer que suas associações não podem ser dissolvidas ou desaprendidas intencionalmente. É por essa razão que eu posso ter confiança de ser geralmente entendido quando escrevo sentenças como “Um spaniel é um tipo de cão [*dog*]”, ou “Ele seguiu [*dogged*] as pegadas dela”. Mas uma das lições da arte moderna como um todo foi que, embora as formas na pintura possam assumir o caráter de uma árvore, casa, figura humana e assim por diante, a possibilidade de significado não depende da mesma forma e da mesma cor sempre com a mesma gama de associações. Ao contrário. Uma das condições da variedade e complexidade de significado na arte é que um círculo vermelho numa pintura possa ser bastante livre dessas associações – digamos, com semáforos ou com perigo – que são praticamente inescapáveis em outra. Daí não se segue que o significado é arbitrário, no sentido de ser independente de qualquer precedente ou referência. Nem que o significado na arte seja independente de quadros de idéias e conceitos como os que investem nossa linguagem. Estamos dizendo apenas que a arte não “significa” exatamente do mesmo modo como o significado é transmitido na linguagem escrita ou falada.

Essência, expressão, espiritualidade

Como o exemplo de Van Doesburg sugere, a idéia de abstração como um processo tende a envolver um tipo de essencialismo: até pelo menos a metade do século XX, a adesão à tendência abstrata na arte moderna – pelo menos em seus aspectos mais claramente geométricos – tendia a acarretar a crença de que uma forma mais pura, mais elevada ou mais profunda de realidade é revelada através da eliminação dos aspectos acidentais e “inessenciais” das coisas. Esse tipo de essencialismo extrai sua justificação da idéia platônica de que há entidades fundamentais ou universais das quais as coisas com que deparamos são simplesmente exemplos imperfeitos ou impuros. No começo do século XX, formas espiritualistas de neoplatonismo entraram em moda durante um breve período nos círculos artísticos. A atividade da arte abstrata era, portanto, associada por muitos de seus primeiros praticantes e defensores a uma espécie de “ver através”; à idéia de que o artista é aquele que penetra o véu da existência material para revelar uma realidade espiritual essencial e subjacente.

Nos primeiros anos deste século, tanto Kandinsky como Mondrian foram atraídos pelas idéias dos teosofistas, que ensinavam que os seres humanos evoluem dos níveis físicos de existência para os espirituais, e que certas leis fundamentais, ocultas da massa da humanidade, são reveladas por iniciados como os filósofos, os fundadores de religiões

e – talvez – os artistas. Por volta de 1915, Mondrian também foi fortemente afetado pelas teorias neoplatônicas do matemático Dr. Schoenmaekers publicadas naquele ano. Ao mesmo tempo, na Rússia, Malevich estava interessado em especulações pseudocientíficas sobre a quarta dimensão.

Não é difícil ver como o desenvolvimento da obra de Mondrian pode parecer a um essencialista uma busca gradual daquela realidade universal que está supostamente escondida no acidental. Numa nota de rodapé a seu primeiro ensaio sobre arte publicado, o próprio Mondrian caracterizava explicitamente o artista como um tipo de *medium* para a expressão do universal.

Em todas as épocas o artista percebeu o que é sempre *uma única coisa* em todas as coisas e através delas: *uma singular beleza* desperta sua emoção, embora sua percepção dela mude. Essa imutável e singular beleza é o oposto do que caracteriza as coisas como coisas: é o universal se manifestando através delas. Consciente ou inconscientemente, os artistas se empenham em expressar plasticamente o oposto do que percebem visualmente – é por isso que a obra de arte é tão distintamente *outra* que a natureza.
(Mondrian, “The new plastic in painting”, p. 44, grifos do original)

Se nessa visão se atribui ao artista um tipo de função profética, também se atribui a ele uma responsabilidade especial. Sua prática deve ser exemplar e sintonizada com o mais alto grau. A circulação dessas idéias (por mais excêntricas que elas possam parecer) nos primeiros anos do século talvez ajudem a explicar o poderoso sentido de missão que é transmitido pelos escritos de Kandinsky, Mondrian e Malevich. Dada a utilidade da analogia entre composição abstrata e gramática, e dado que invocar a gramática é invocar uma condição básica da expressão racional, não devemos esquecer que cada um dos principais artistas envolvidos no desenvolvimento inicial da arte abstrata esteve envolvido em algum período de sua formação com idéias neoplatônicas e místicas – o que quer dizer *não-racionais*. (Devemos ser advertidos pelo exemplo da escolha de Van Doesburg. Por que razão uma vaca? Que uma vaca mais um conjunto de ilusões neoplatônicas devam resultar numa pintura abstrata não é, afinal de contas, uma idéia *racional*.)

Estilo e significação

É claro que nem todas as formas da arte abstrata inicial pressupõem que um ponto de vista neoplatônico ou teosófico seja plausível. Nem se trata de que ver uma obra de arte como abstrata seja necessariamente comprometer-se com o essencialismo. Não é excluir todos os outros interesses naquilo com que a obra se parece ou em como ela veio a ter a aparência que tem, nem é necessariamente negar que possa haver outras categorias nas quais certas obras abstratas poderiam ser situadas de forma mais frutífera. Muitas vezes será mais informativo atentar às diferenças materiais entre obras consideradas abstratas do que perceber aquela evitação de referência figurativa que elas possam ter em comum. Se quisermos discriminar entre aquelas obras que atendem aos requisitos de abstratas, precisaremos de uma gama de subcategorias apropriadas nas quais situá-las, e também de rótulos para essas categorias. Por exemplo, se quiséssemos categorizar *Pintura com mancha vermelha* de Kandinsky (ilustração 157) como um tipo de obra expressionista, e *Planos verticais III* de Kupka e *Composição 1916* de Mondrian de 1916 (ilustrações 158 e 160) como exemplos de “pós-cubismo”, embora talvez precisássemos prosseguir para testar melhor a propriedade dessas designações, teríamos, não obstante, sugerido bases para possíveis distinções significantes entre as obras em questão. Da mesma forma, poderíamos contrastar a qualidade relativamente integrada e “integral” [“*all-over*”] do Mondrian com os ritmos dramáticos e as mudanças abruptas de textura na pintura sem título de Rodchenko de 1920 (ilustração 161), e ao fazê-lo estaríamos efetivamente respondendo a diferenças marcadas nos objetivos e abordagens dos dois artistas. Mondrian estava declaradamente preocupado em “manifestar o espiritual, portanto o divino, o universal”, numa época em que a Europa estava imersa na Primeira Guerra Mundial (Mondrian, carta a A. de Meester-Obreen, fevereiro de 1915). O russo Rodchenko, por outro lado, estava comprometido com a direção da “obra materialista construtiva para fins

comunistas" nos anos imediatamente seguintes à Revolução Russa ("Programme on the First Working Group of Constructivists", 1922), e portanto com uma oposição determinada à tendência universalista e idealista na arte moderna.

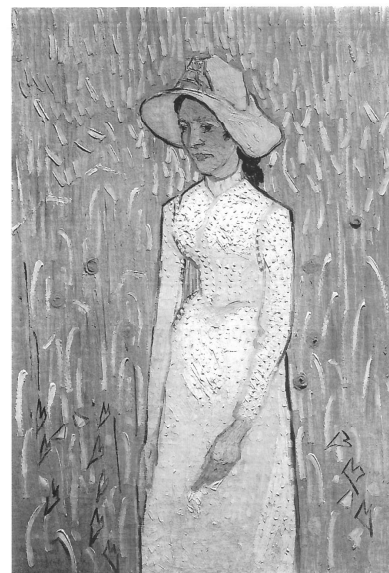
Não pretendo dizer que podemos "ver" (no sentido de compreender) imediatamente a diferença de posição filosófica ou política quando vemos (no sentido de perceber ou observar) as diferenças estilísticas entre as duas obras. Mas podemos com segurança supor (1) que as diferenças que observamos têm causas, e (2) que entre essas causas estarão diferenças nos objetivos e crenças, alguns dos quais bem podem ser objetivos e crenças relativos à função da arte, ao desenvolvimento da sociedade humana e assim por diante. Uma pessoa que acredite sinceramente que o princípio organizador da existência humana deve ser descoberto num padrão de leis cósmicas e verdades espirituais provavelmente se comportará de modo diferente, sob certas circunstâncias, de alguém que acredite sinceramente que o padrão dinâmico da vida humana é determinado pela luta histórica entre as classes, ou de outra que acredite que a existência humana é definida como a interação de necessidades e impulsos biológicos básicos. Toda ação é de algum modo afetada pela crença.

É também verdade que uma pintura composta de horizontais e verticais traçadas com régua é de um tipo diferente de uma composta de linhas e manchas de cor feitas à mão livre. Essas diferenças estilísticas se relacionarão de algum modo a diferenças de crença. Ao se falar de significado, essas relações terão importância considerável. Todavia, não se segue daí que podemos simplesmente entender uma forma de visão de mundo das linhas retas e outra das linhas tortuosas, ou uma das composições harmoniosas e outra das composições dinâmicas. Não é simples substituir as formas artísticas ou traduzi-las nos adjetivos que usamos para descrevê-las. Os significados respectivos de uma pintura preta e de uma pintura branca não devem necessariamente ser traduzidos do mesmo modo como usamos "preto" e "branco" para descrever efeitos contrastantes.

Representação, figuração e o não-figurativo

Pinturas como *Composição* 1916 de Mondrian, que são abstratas no sentido forte do termo e que não podem ser comparadas diretamente com nenhum tema identificável, são às vezes descritas como "não-representacionais" (ocasionalmente "não-representativas") ou "não-figurativas". Esses são ambos termos que foram usados como alternativas a "abstrato". Creio que o primeiro é confuso e deveria ser evitado. Pensar em obras de arte abstrata como coisas que não representam é limitar as perguntas sobre representação a perguntas sobre com o que a obra de arte se parece. Embora se possa argumentar que as obras de arte na tradição ocidental tenham tendido em sua maior parte a representar seus temas assemelhando-se a eles de alguma maneira, esse não é de maneira alguma o único modo pelo qual as obras de arte podem representar – como veremos. Na verdade, a reivindicação de significado na arte abstrata exige que nós sustentemos a possibilidade de representação na ausência da semelhança; pois se não pode haver nenhuma representação sem semelhança, então a ordem pictórica da pintura abstrata deve ser vista como meramente acidental, e portanto como insignificante – sem significado – em termos humanos. Uma reivindicação persistente da teoria simbolista no final do século XIX era que o papel da semelhança era superestimado nas visões tradicionais do significado na arte, e, mais, que essa superestimação acarretara a subestimação ou até mesmo a supressão das funções emocionais da arte. No começo do século XX, os críticos da tradição modernista tendiam a ver a arte abstrata como corretiva dessa tendência. Isso quer dizer que eles a viam tanto como estimuladora da valorização das tendências "puramente formais" e "emocionais" da arte anterior, quanto como demonstrativa de quanto do significado e do valor da arte em geral se deve a fatores outros que não aqueles que servem para garantir um sentido de semelhança com coisas do mundo.

Como vimos no primeiro ensaio deste livro, no começo do século XX os artistas, críticos e espectadores de convicção modernista começaram a expressar uma forte preferência por aquelas obras que eram vistas por eles como enfatizadoras de aspectos formais, como personificadoras do que eles consideravam ser uma visão "primitiva" ou



173. Vincent van Gogh, *Jovem de branco*, 1890, óleo sobre tela, 66 x 45 cm. National Gallery of Art, Washington. Chester Dale Collection 1963.10.30 (1694).

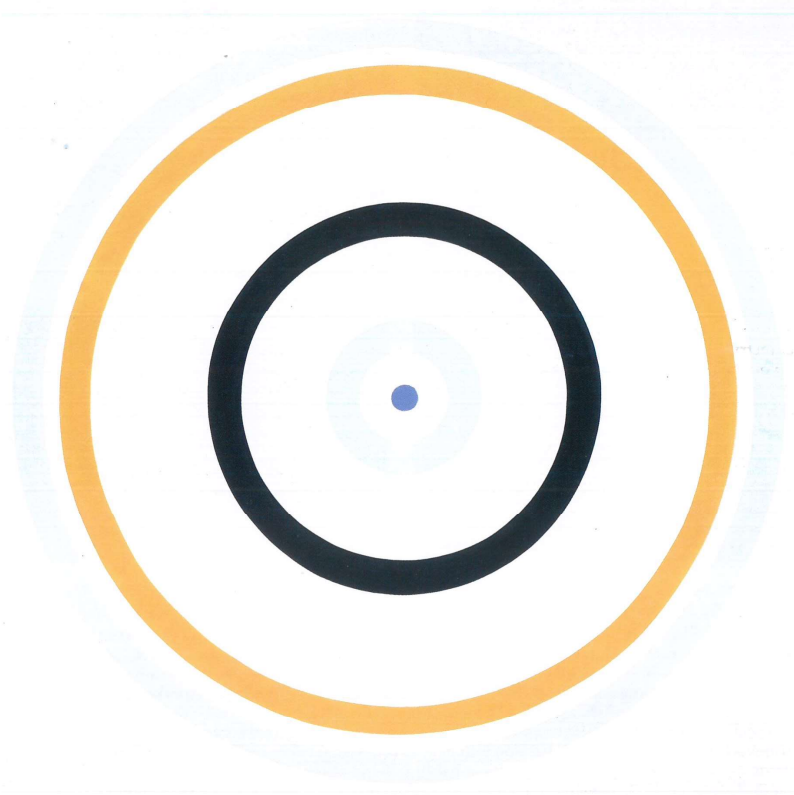


174. John Byam Shaw, *A guerra dos Boêres*, 1901, óleo sobre tela, 102 x 76 cm. Birmingham City Museum and Art Gallery.

"direta", tais como *Jovem de branco* de Van Gogh (ilustração 173), em relação àquelas que exibiam habilidade e sofisticação na obtenção de semelhança literal, como *1900 A guerra dos Boêres* de Byam Shaw (ilustração 174). Em termos gerais, a preferência por obras do primeiro tipo se justificava com base no fato de elas serem mais ricas em "sentimento" do que as do segundo grupo. Por contraste, a habilidade na obtenção de semelhança ficou associada à falta de conteúdo emocional, ou à insinceridade – o que quer dizer a uma forma de *má-representação*.

Chamar uma obra de "não-figurativa" é usar uma forma mais especializada de descrição. Em minha opinião é melhor pensar a figuração como uma forma de designar aqueles tipos de técnicas e procedimentos gráficos por meio dos quais a ilusão de um corpo sólido – de algum tipo de "figura", embora não necessariamente de figura humana – é estabelecida num quadro. Uma pintura não-figurativa é, portanto, uma pintura que é feita sem que se recorra àquelas técnicas particulares de técnica e procedimento. Segue-se que uma pintura não-figurativa não é simplesmente uma pintura sem figura; é uma pintura que não oferece, seja em termos técnicos seja em termos conceituais, nenhum espaço que se possa imaginar ser ocupado por um corpo sólido. Como o expressou Clement Greenberg:

Não é em princípio que a pintura modernista, em sua última fase, abandonou a representação de objetos reconhecíveis. O que ela abandonou em princípio foi a representação do tipo de espaço que objetos tridimensionais reconhecíveis podem habitar. (Greenberg, "Pintura Modernista")



175. Kenneth Noland, *Girassol*, 1961, tinta polímera sintética sobre tela sem imprimadura, 239 x 239 cm. Coleção, The Museum of Modern Art, Nova York. Blanchette Rockefeller Fund. © Kenneth Noland/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1993.

Isso foi escrito em 1961, e a “última fase” que Greenberg tinha em mente era aquela na qual o abandono do espaço ilusionístico – ou o “aplainamento” do espaço pictórico – havia sido levado muito mais longe do que os artistas que trabalharam meio século antes poderiam ter imaginado. Para dar um exemplo, veja a obra de Kenneth Noland ilustrada acima, que é o tipo de pintura modernista que Greenberg tinha em vista à época em que escreveu. É claro que no período 1910-20 os espectadores não tinham meios de imaginar uma obra como a de Noland, e às pinturas de Malevich e Mondrian devem de fato ter parecido mundos figurativamente inabitáveis.

Há aqui uma lição a ser retida. A não-figuratividade de uma pintura é sempre *relativa*: isto é, ela é relativa tanto quanto às expectativas geradas pela arte figurativa anterior

e contemporânea como, uma vez que tenha sido estabelecida uma tradição de arte abstrata, quanto à extensão de *negação* daquelas expectativas que tenham até então sido alcançadas dentro dessa tradição. Para dizê-lo de modo simples, se compararmos o Mondrian com uma pintura tradicional como *1900 A guerra dos Boêres* de Byam Shaw (ilustrações 160 e 174), o Mondrian tenderá a parecer plano e vazio de qualquer possibilidade de figuração. Mas se olharmos de novo para a mesma pintura do ponto de vista do Noland, é mais provável que percebamos no Mondrian como os diferentes componentes da superfície tendem a separar-se em planos ópticos distintos, todos nocionalmente paralelos à superfície do quadro, mas cada um deles ocupando um nível diferente de profundidade ilusionística. Entre esses diferentes níveis ilusionísticos, existe um espaço imaginativo para um tipo de figuração que o Noland exclui. Todavia, mesmo no Noland a relação estabelecida entre os anéis pintados e a tela sem pintura envolve *alguma* ilusão de profundidade espacial. Não estou dizendo que temos uma percepção automática ou “natural” da ilusão espacial. Ao contrário, meu argumento é que o espaço pictórico é algo que *aprendemos* a entender, e que o fazemos por referência a outras formas de espaço pictórico. A história da pintura na cultura ocidental é em grande parte uma história das formas relevantes de aprendizado e dos modos como esse aprendizado foi feito. Em seu ensaio “A. and Pangeometry”, escrito em 1925, El Lissitzky afirmou que “A nova experiência óptica nos ensinou que duas superfícies de intensidade diferente devem ser concebidas como tendo uma relação de distância variável entre si, muito embora possam estar no mesmo plano” (Lissitzky, “A. and Pangeometry”). A “nova experiência óptica” que ele tinha em mente havia sido fornecida pela obra de Malevich e Mondrian.

Outro ponto a observar é que o conceito de não-figuração como um modo deliberado pressupõe que o figurativo é o que se espera normalmente. A consequência é que a pintura abstrata depende, para seu estatuto como arte, das expectativas criadas por pinturas que são *quadros*; quer dizer, por pinturas que, em virtude de sua semelhança com outras coisas do mundo, podem ser vistas como representações ou ilustrações dessas coisas. Segue-se que a possibilidade de pinturas abstratas serem vistas como *pinturas* (isto é, como formas potenciais de arte elevada) depende de nossa tendência a olhar para suas superfícies como *outras* que não meramente planas – a olhar para elas, de fato, como *potencialmente* figurativas. Como o próprio Greenberg observou, “A primeira marca feita sobre a superfície destrói sua planaridade virtual” (“Modernist painting”); o efeito da feita dessa marca é dividir a tela visual e conceitualmente em “figura” e “fundo”, e portanto, por assim dizer, criar espaço para algum tipo de conteúdo ou significado (mesmo que, de novo nas palavras de Greenberg, não seja uma ilusão “na qual alguém possa imaginar-se caminhando ... [ela] é uma ilusão na qual só se pode olhar, percorrer apenas com o olho”). Para enunciar esse aspecto de outro modo, poder-se-ia dizer que nós não apenas “vemos” a superfície de uma pintura, nós “vemos dentro” dessa superfície a evidência de algum tipo de atividade intencional.

É a invocação pela pintura abstrata dessa expectativa de “ver dentro”, penso, que a distingue mais vivamente do ornamento. A arte abstrata pressupõe uma posição crítica diante do figurativo na arte, e da própria predominância na arte europeia daquelas funções descritivas e narrativas que os procedimentos da figuração ajudam a possibilitar e desenvolver. Mas para que se estabeleça essa posição crítica, e para que o espectador se entenda na experiência real, a obra de arte abstrata deve em primeiro lugar evocar e pôr em prática aquelas mesmas funções que pretende desacreditar. Enquanto vemos o Mondrian como plano, nós o vemos como sem significado (ou, poder-se-ia dizer, o vemos como “mero design”). Por outro lado, se o vemos como lembrando outra coisa do mundo, sua identidade e seu efeito como arte ficam comprometidos. Uma pintura abstrata é algo que está no lugar de um quadro, o qual, não obstante, não é um quadro de coisa nenhuma.

Abstração, design e decoração

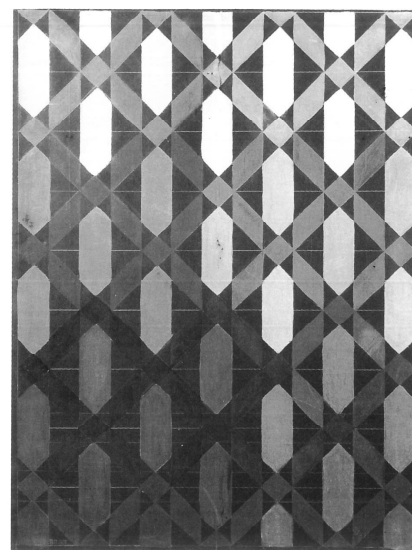
Agora estamos em melhores condições de tratar de uma questão levantada no parágrafo inicial. Apesar dos pressupostos universalizantes e explícitos de muitos dos próprios artistas, o caráter histórica e culturalmente específico da arte abstrata é enfatizado quando

consideramos como os dois termos constituintes – “abstrato” e “arte” – dependem um do outro. Pode ser útil considerarmos alguns exemplos contrários. Por exemplo, numa cultura islâmica em que se desse menos prioridade às funções representativas da arte e mais prioridade ao significado do padrão ou ornamento, uma arte “abstrata” não seria por si só notável. Nem ela mereceria nenhuma atenção especial numa cultura que não tivesse bases substanciais para distinguir pinturas e esculturas de outras formas de *design* e decoração. É pertinente que teóricos pré-modernistas como John Ruskin e William Morris, que escreveram em meados e em fins do século XIX, tenham idealizado o período medieval como aquele no qual a arte e o *design* eram indistinguíveis no que diz respeito a seus estatutos e interesses estéticos. Para esses críticos, a realização de uma arte abstrata – uma “arte” que fosse categoricamente distinta do “*design*” – só poderia ter aparecido como a realização de suas piores previsões. Isso quer dizer que eles provavelmente a teriam visto como uma forma extrema daquela tendência a isolar o “estético” e o “utilitário” que eles viam como uma consequência negativa da industrialização.

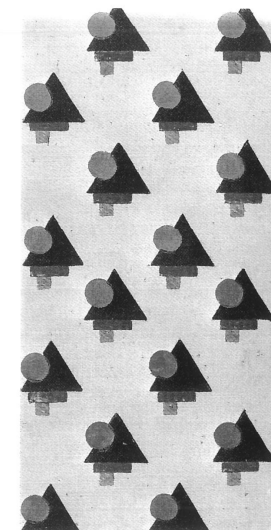
Em contraste, a teorização modernista da arte abstrata feita por Greenberg pressupõe que, para o bem ou para o mal, as práticas da arte e do *design* são distintas, embora não realmente incompatíveis. Uma tensão e uma dificuldade crescentes nas relações entre os conceitos de arte e *design*, respectivamente, é revelada nas fortunas críticas variáveis do termo “decoração”, como se discutiu no capítulo 1. Em fins da década de 1880, os simbolistas usaram o conceito de decoração para referir-se àqueles valores estéticos positivos que viam como independentes das exigências de descrição e imitação. Para Matisse, escrevendo em 1908, o aspecto decorativo da pintura coincidia com sua função expressiva, em busca da qual cada componente singular era ajustado criticamente (“Notes of a painter”). Em 1910, ao apresentar sua tradução do artigo de Maurice Denis sobre Cézanne, Roger Fry escreveu sobre “uma nova coragem de experimentar na pintura aquela expressão direta de estados de consciência imaginados, que foi por muito tempo relegada à música e à poesia” (Fry, “Introductory note to M. Denis, ‘Cézanne’”). Ele via essa tendência como associada a uma “nova concepção de arte, na qual os elementos decorativos predominam em detrimento do representativo”. Evidentemente a ênfase assim posta no decorativo era um meio de afirmar a autonomia relativa das formas artísticas como veículos de expressão. Com os inícios do interesse prático no desenvolvimento da arte abstrata, por outro lado, a realização da “mera” decoração tornou-se a marca do fracasso estético – ou do fracasso em estabelecer aquela promessa de profundidade intelectual e emocional que era associada à pintura como forma de arte.

A intenção de produzir arte abstrata era então uma intenção de apresentar obras não-figurativas não como formas de “mera” decoração ou ornamento, mas como formas de arte moderna – quer dizer, como formas de representação. Ao rever seu próprio desenvolvimento em 1913, Kandinsky escreveu sobre a “assustadora profundidade de questões, carregada de responsabilidade” que pensava ter diante de si. “E o mais importante: o que deveria substituir o objeto perdido? O perigo da ornamentação era claro, a morte da pretensa existência de formas estilizadas só podia me afugentar” (*Reminiscences*, p. 32). Como veremos, a intenção de produzir arte abstrata não foi formulada repentinamente ou por um indivíduo que agia sozinho. Ela se desenvolveu, creio, como uma consequência parcial daquelas mudanças de longo prazo nas relações entre “arte” e “*design*”, e de ambos com a “figuração”, as quais podemos acompanhar ao longo do século XIX – mudanças que são elas mesmas associadas, em algumas teorias do modernismo, ao encetamento do período moderno na arte. Isto é, o surgimento da arte abstrata foi específico de um mundo europeu moderno no qual a tendência predominante do desenvolvimento econômico e industrial era impulsionar as distinções entre arte e *design*, e entre formas elevadas e inferiores de arte, nas quais o significado da arte elevada era associado normalmente à figuração; e nas quais as pinturas e esculturas eram candidatas à condição de arte elevada, ao passo que exemplos de *design* e ornamento não eram.

Não quero dizer que os artistas envolvidos com as formas iniciais de arte abstrata estavam todos fazendo intencionalmente arte elevada enquanto algo oposto ao *design*, nem mesmo que se tratava de uma distinção com a qual todos eles assentiam em princí-



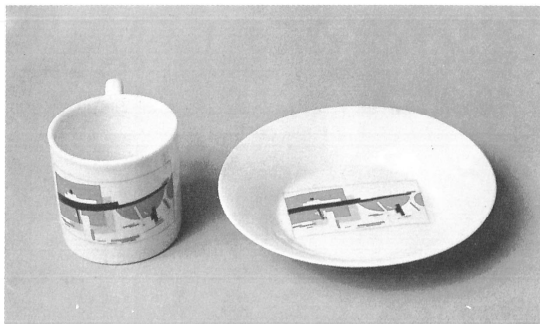
176. Giacomo Balla, *Compenetrazione iridescente N° 13* (*Interpenetração iridescente N° 13*), 1914, têmpera sobre cartão, 72 x 94 cm. Museo Civico di Torino.



177. Kazimir Malevich, “Primeiro tecido com ornamento suprematista”, 1919, tela/nanquim e guache, 20 x 10 cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.

pio. Ao contrário. A questão, como a declaração de Kandinsky acima citada deixa claro, era evitar a redução da arte ao *mero* ornamento, por exemplo, levando longe demais a estilização. O que os artistas e seus apoiadores esperavam era que o desenvolvimento da arte abstrata levasse a uma renovação *estética* do *design* comercial. O sonho de uma síntese de todas as artes possuiu as vanguardas artísticas de várias formas, da idéia wagneriana da *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”) da década de 1880, àquela fantasia do movimento moderno da década de 1930 que via a habitação bem projetada como um ambiente espiritualmente preenchedor. Alguns, como o futurista italiano Giacomo Balla, eram estimulados a experimentar a abstração na arte como uma consequência do trabalho no campo do *design* (ver ilustração 176, que é relacionada a projetos comissionados para fornecer materiais). Outros, como Malevich, produziram projetos para tecidos, cerâmicas e assim por diante, os quais repetiam as características estilísticas de suas pinturas abstratas (ver ilustrações 177 e 178). Acredito, todavia, que, embora o envolvimento em esquemas decorativos tenha dado a muitos artistas de vanguarda oportunidades de desenvolver as possibilidades técnicas de uma arte abstrata na segunda e na terceira décadas do século XX, em certo ponto das carreiras de todos eles, a divisão entre o mundo da arte e o mundo da produção se tornou *praticamente* insuperável. O comercial mostrou-se mais instrumental que o estético. E quando isso aconteceu os artistas tenderam a sentir necessidade de defender a autonomia da arte. Para a maioria dos artistas em questão isso era menos uma questão de isolar arte e *design* do que de afirmar a prioridade dos ditados estéticos sobre considerações utilitárias sempre que essas últimas funcionassem para controlar as práticas de *design* – o que, certamente, era muito frequente.

178. Xícara “suprematismo” decorada por Ilya Chashnik, 1923, porcelana com pintura sob esmalte, 7 x 13 x 6 cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.



Essas afirmações parecem de maneira geral ter sido feitas num espírito de resistência àquelas forças não-estéticas que os artistas em questão identificavam com um “materialismo” opressivo. Todavia, é preciso dizer – e dizer de forma tão veemente quanto possível – que nem o “estético” nem o “utilitário” são categorias imutáveis ou transcendentais. O valor de cada uma delas varia de acordo com as condições e as prioridades históricas, da mesma forma, é certo, que suas relações recíprocas. Por exemplo, onde o materialismo foi identificado com uma posição *progressista*, como foi pelos construtivistas russos depois da Revolução, as prioridades tenderam a ser invertidas e considerações utilitárias foram estimuladas em oposição àquelas prioridades estéticas que eram associadas a uma ordem social desacreditada. “Abaixo a arte, vida longa à ciência técnica” era um *slogan* de um “Manifesto Produtivista” escrito em 1921 por Alexandre Rodchenko e Varvara Stepanova. Examinaremos essas diferenças depois (ver pp. 226-7 e 241-2). Olhando retrospectivamente, no entanto, podemos descobrir mais bases comuns do que parecia haver à época entre os construtivistas e idealistas aparentes como Malevich e Mondrian. Os artistas que praticavam formas iniciais de pintura abstrata e aqueles que defendiam a construção, ambos viam seu trabalho como perseguido num mundo social e cultural dividido, e como um meio potencial para a eliminação dessas divisões. Mondrian, por exemplo, parece haver associado o estatuto especial conferido à arte com a “individualidade” (o que quer dizer, nos termos dele, com um fracasso em realizar o universal). O grupo holandês De Stijl, do qual ele e Van Doesburg eram membros proeminentes, se dedicava à síntese de todas as artes visuais, inclusive a arquitetura e o *design*. Escrevendo num momento em que a Europa estava enredada na Primeira Guerra Mundial, Mondrian ansiava – com um otimismo sem dúvida injustificado – por uma época em que toda a vida humana fosse elevada ao mesmo alto nível estético, e em que o estatuto da arte fosse alterado radicalmente.

Enquanto a individualidade predomina na consciência de uma época, a arte permanece ligada à vida comum e é basicamente a expressão dessa vida.

Todavia, quando o universal dominar, ele permeará a vida, de modo que a arte – tão irreal em comparação com essa vida – decairá, e uma nova vida – que realize de fato o universal – substituirá a arte.

(“The new plastic in painting”, 1917, p. 42)

Intenção e qualidade

Ao considerar a arte abstrata inicial como arte, portanto, estamos necessariamente respondendo ao caráter específico da tradição europeia, à tendência crescente dentro dessa tradição a atribuir a certas formas culturais um estatuto especial e elevado, e à contradição entre, por um lado, esse estatuto especial e, por outro, os verdadeiros objetivos sociais de muitos dos

artistas. O estatuto especial, como indiquei, está associado à expectativa de um certo tipo de significado ou conteúdo. O que distingue uma “pintura” de uma peça de “mero *design*” é que se supõe que a primeira retribui uma atenção de um tipo e num grau que normalmente não são atribuídos à segunda; e se supõe que isso, por sua vez, ocorre porque uma pintura contém um tipo e uma quantidade especiais de conteúdo, ou porque ela transmite um tipo e uma quantidade especiais de significação, ou porque encarna um tipo e uma quantidade especiais de significado. Todos esses são modos de tentar dizer (ou evitar dizer) que ela tem um *valor* ou *qualidade* que o (mero) *design* não tem. Num momento particular do desenvolvimento da tradição europeia, vemos surgir formas de arte abstratas das quais seus praticantes e apoiadores afirmam serem *pelo menos* tão ricas em qualidade estética e significado quanto se supunha tradicionalmente que as obras de arte eram. Atentar para essas afirmações não é, certamente, vê-las como os únicos termos nos quais a distintividade da arte abstrata pode ser explicada. Por exemplo, o fato de que as pinturas modernas são distinguíveis também de outras formas de decoração por serem emolduradas e transportáveis não é uma questão inteiramente separada da questão de sua suposta significação e qualidade.

Como eu já indiquei, atribuir significado a uma obra de arte é invocar considerações de intenção; do que o artista tencionava fazer (ele ou ela *tencionavam* fazer uma pintura ou uma peça de decoração?) e de como a intenção é realizada na obra (sua aparência é a que se *pretendia* que ela tivesse?). Controvérsias consideráveis cercam hoje a relação entre os conceitos de conteúdo, significado e significação, por um lado, e o conceito de intenção, por outro. Para Richard Wollheim, sobre a intenção de uma obra de arte simplesmente é seu significado; falar de uma é falar do outro (embora, no entendimento de Wollheim sobre a intenção, seja muito possível se ter uma intenção que não é consciente) (Wollheim, *Painting as an Art*, pp. 17-9 e 37-9). De acordo com essa visão, o que se entende pelo significado de uma obra de arte é o que coincide com a intenção, consciente ou inconsciente, do artista. Se a obra parece ter um significado que o artista pode não ter pretendido, deveríamos considerá-lo estranho, ou irrelevante, à verdadeira identidade da obra. Para outros, o significado de uma obra é elaborado na interpretação e é um assunto muito diferente do que seu autor possa ter pretendido. Para outros ainda, o significado é inseparável da função social, e portanto não é passível de ser limitado pela intenção do artista. Por ora, penso que podemos dizer com segurança, que para se pretender fazer uma pintura, é necessário que se tenha algum conceito do que é uma pintura. Mas e quanto à intenção de fazer uma pintura abstrata? Um artista poderia fazer uma pintura abstrata, e pretender que ela fosse abstrata, na ausência de qualquer exemplo prévio ao qual referir-se? Fazer essa pergunta, penso, é perguntar como e quando o conceito de pintura abstrata foi formado ou adquirido.

A ilustração 179 mostra uma pequena aquarela do artista russo Vassily Kandinsky, que é datada conspicuamente pelo artista de 1910. Durante muito tempo ela foi considerada a “Primeira Aquarela Abstrata”, título que recebeu do próprio artista. (Ela aparece como tal, por exemplo, no conhecido *A Dictionary of Modern Painting* de Methuen, publicado em 1956, p. 2.) Podemos tomar isso como uma prova segura de que a arte abstrata tinha existência tanto teórica como prática em 1910? Certamente a *possibilidade* de uma arte abstrata havia sido amplamente debatida em Munique, onde Kandinsky vivia então. Antes da virada do século, a proliferação da variante local da Art Nouveau, conhecida como Jugendstil, havia levado a especulações sobre a possibilidade tanto de formas não-tradicionais de arquitetura e *design* como de uma “linguagem” formal autônoma. A idéia da obra de arte como algo essencialmente independente de aparências naturalistas também estava relativamente bem ensaiada na tradição neo-romântica alemã. Em 1908, o historiador da arte Wilhelm Worringer, estabelecido em Munique, publicara uma tese em que afirmava:

Nossas pesquisas partem do pressuposto de que uma obra de arte, como organismo autônomo, se põe diante da natureza em termos equivalentes, em sua essência mais profunda e mais interior, destituída de qualquer conexão com ela, na medida em que entendemos por natureza a superfície visível das coisas.

(Worringer, *Abstraction and Empathy*)



179. Vasily Kandinsky, "Primeira aquarela abstrata", c. 1912, aquarela, 50 x 65 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. © ADAGP, Paris, e DACS, Londres, 1993.

Kandinsky era um membro destacado do grupo Blaue Reiter e estava encharcado daquelas teorias simbolistas e expressionistas típicas dos interesses desse grupo, que supunha que a exigência de fidelidade às aparências estava em conflito com a exigência de fidelidade ao sentimento. Em 1910, ele estava trabalhando em sua própria investigação teórica sobre os aspectos expressivos supostamente autônomos da arte, que foi publicada em 1911 como *Concerning the Spiritual in Art*. E, no entanto, se Kandinsky pintou a "Primeira Aquarela Abstrata" em 1910, creio que ele muito provavelmente não tinha condições de avaliar exatamente o que fizera. Uma coisa é ser capaz de conceber uma forma abstrata; outra, todavia, é concebê-la como uma forma de pintura. E outra questão ainda é saber como realizar praticamente essa coisa e como avaliar o sucesso ou o fracasso do resultado. O artista Hans Schmidthals, de Munique, contemporâneo de Kandinsky, pintou sua *Composição* (ilustração 180) em 1902. Ela foi exibida com esse título na Tate Gallery em 1980, na exposição *Abstraction: Towards a New Art*. Numa olhada rápida, ela pode talvez ser vista como a primeiríssima obra de arte abstrata. E, no entanto, seu apego conservador a um mundo de efeitos dramáticos e técnicas de modelado a torna decisivamente insignificante para a história da arte moderna. Sua *abstração* revela-se como sem valor devido ao caráter inteiramente convencional de sua *figuração*. (Redizer isso nos termos da terminologia de Greenberg seria dizer que, embora nenhum objeto imediatamente reconhecível seja representado na pintura, o artista está longe de ter abandonado o tipo de espaço que os objetos tridimensionais reconhecíveis costumam habitar.)



180. Hans Schmidthals, *Polarstern und Sternbild Drache* (Estrela polar e constelação do Dragão; *Composição*), 1902, guache sobre papel, 48 x 110 cm. Münchner Stadtmuseums.

De fato, voltando a Kandinsky, há hoje um sólido acordo de que 1912 é a data mais antiga em que sua aquarela poderia ter sido pintada, embora talvez tenha sido muito depois que ela tenha vindo a adquirir seu título. Isso quer dizer que pode ter sido com o benefício de uma visão retrospectiva, e depois de a idéia de uma arte abstrata ter conquistado mais elaboração crítica e teórica, que o artista passou a destacar essa obra específica como marco de uma importante descoberta. Nesse ponto, poderíamos dizer, ele se sentiu capaz de se pôr atrás do que havia feito e de reconhecer suas intenções no que fizera – ou de redefinir suas intenções de modo a tornar o feito um ato intencional.

Não precisamos necessariamente ver isso como um ato deliberado de falsificação histórica da parte de Kandinsky. A aquarela talvez tenha sido associada por ele a um momento de genuína transição, e, como já sugeri, ele pode não ter tido os meios para descrever a significação desse momento até que suas implicações críticas tivessem sido resolvidas em sua prática, ocasião em que ele pode muito bem ter esquecido exatamente quando o trabalho foi feito. Pode-se dizer, no entanto, que a datação retrospectiva da obra diz algo sobre as vantagens que estavam em jogo, uma vez que a idéia de uma arte abstrata alcançara alguma aceitação crítica. Pode-se dizer também que, independentemente dos erros que possam cometer sobre suas atividades passadas, os artistas raramente dão a suas obras uma data *posterior* à do ano em que elas realmente foram feitas. No devido momento, consideraremos uma circunstância similar no que diz respeito a *Quadrado preto* de Kazimir Malevich.

Se dizemos que o conceito de uma arte abstrata havia adquirido forma prática no mais tardar em 1912, também estamos evidentemente fazendo um juízo valorativo daquelas obras que constituem a evidência disso. Por mais comprometidos que se suponha estarem agora estes termos na história da arte, as questões de qualidade e originalidade são inevitáveis na prática da arte. A feitura de uma pintura abstrata seria um assunto literalmente insignificante se nenhum padrão diferencial fosse aplicado ao resultado – se qualquer porcaria antiga bastasse, ou se obras como a de Hans Schmidthals fossem autorizadas a estabelecer o padrão. Para que ela fosse uma questão que tivesse alguma significação, a intenção teria de ser formada em relação a alguma medida forte de sucesso ou qualidade estéticos. Aprender como pintar uma pintura abstrata era, portanto, também descobrir que tipo de coisa uma pintura abstrata podia e não podia ser. Minha sugestão é que as negativas de realização eram definidas por um conceito de "mero ornamento" num extremo e de "mera imitação" no outro. Em suas *Reminiscences* publicadas em 1913, Kandinsky

afirmava que “foi só depois de anos de luta paciente ... de habilidade constantemente desenvolvida para experimentar formas pictóricas pura e abstratamente” que ele chegou à obra abstrata pela qual se tornaria conhecido. “Levou muito tempo”, continuava ele, “até que a pergunta ‘O que deve substituir o objeto?’ recebesse uma resposta apropriada de dentro de mim.” O que deveria substituir o objeto não era algo *mais* com que a pintura deveria parecer (um padrão plano, por exemplo). Nos termos de Kandinsky, deveria ser um certo efeito “espiritual”. De fato, Kandinsky chega às vezes muito perto de sugerir que algumas de suas obras são *quadros* de estados emocionais ou espirituais. Nas margens de obras como essas espreita um *espiritualismo* esquisito – a crença absurda de que os estados emocionais produzem auras que são visíveis a observadores devidamente sensíveis. Não obstante, a reivindicação *significante* que ele fez ao intitular sua aquarela não que ela era um quadro do irrepresentável, mas sim que, apesar da ausência do “objeto”, quer dizer, apesar da ausência de qualquer semelhança significativa com coisas do mundo, ela estava possuída de significado e qualidade num grau significativamente maior do que se poderia esperar da “ornamentação”. Sua reivindicação era que ela não era nem um mero *design* nem uma garatuja irrefletida, mas uma obra de arte profundamente sentida e significativa.

Considerar o surgimento da arte abstrata como um fenômeno histórico é, portanto, perguntar se as obras de arte abstrata são passíveis de ser interpretadas com sentidos que as obras de “mero *design*” não admitem. É também, inevitavelmente, considerar as várias reivindicações que foram feitas pela autonomia de significado e valor na arte abstrata. Não quero dizer com isso que deveríamos simplesmente aceitar essas reivindicações por seu valor de face e repeti-las acriticamente. O que sugiro é que nós admitamos a possibilidade de que as reivindicações sejam sérias e consideremos as consequências. Uma das consequências será enfrentar na imaginação o problema com que os próprios artistas estavam se debatendo: o que é que faz uma obra de arte boa ou ruim, se não for seu sucesso ou fracasso como *quadro* (de algo)? Sugerir que tentemos confrontar imaginativamente o problema da qualidade relativa *não* é, certamente, sugerir que as questões aqui propostas sejam os únicos termos nos quais o problema *pode* ser formulado; nem é sugerir que *qualquer* modo de formulá-lo estaria necessariamente imune a objeção.

Uma nota sobre a arte abstrata em sua época

Como já vimos, as evidências são de que o problema do valor da arte abstrata era uma questão pertinente em particular à prática de arte européia no início do século XX. Por que nesse momento? Algumas pistas para uma resposta podem ser extraídas da discussão anterior, ou seja, da análise da relação entre abstração e não-figuração. No final do século XIX, a crítica prática da configuração – a crítica da ilusão e de tudo que as técnicas ilusionísticas costumavam fornecer à arte dos Salões e Academias europeus – tendia com frequência para a abstração. A ênfase na “pureza” potencial da forma era tanto um meio para desafiar as tradições classicizantes em seu próprio fundamento neoplatônico, como um meio de depreciar o superficialmente descritivo, o imitativo e o anedótico. Coincidentemente, a *idéia* de uma realidade universal e subjacente serviu aos simbolistas como um tipo de contraste crítico para a incômoda exigência de verdade nas aparências. Nesse meio tempo, a *idéia* de uma verdade espiritual servia a alguns como uma luz pela qual eles viam revelado o que tomavam pelos valores genericamente materialistas do mundo contemporâneo. As justificativas da arte abstrata inicial recorriam não só a críticas bem exercidas das formas tradicionais, mas também a uma literatura variada de pensamento “antimaterialista”, para a qual os filósofos Schopenhauer e Nietzsche, o compositor Wagner, o poeta Mallarmé, os místicos Ouspensky e Madame Blavatsky e inúmeros outros haviam contribuído de várias maneiras, embora não igualmente. Nos primeiros anos do século esse antimaterialismo ganhou um feição utópica. Isso quer dizer que ele estava associado a um ideal positivo do potencial humano e da sociedade humana. Numa década que incluiu uma guerra mundial, uma revolução fracassada na Alemanha e uma bem-sucedida na Rússia, as novas formas de arte eram associadas a formas otimistas de oposição à ordem social e política predominante, embora geralmente *não* ao socialismo organizado.

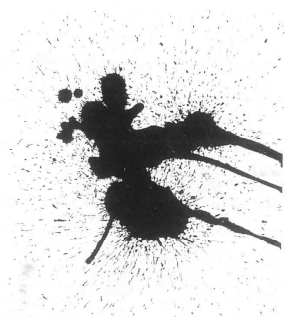


181. George Grosz, *Leichenbegängnis der Dichters Panizza* (Procissão funeral, dedicada a Oscar Panizza), 1917-18, óleo sobre tela, 140 x 110 cm. Staatsgalerie Stuttgart. © DACS, 1993.

Não pretendo identificar o surgimento da arte abstrata com um vago “espírito da época” – embora essa identificação fosse certamente feita por Worringer e Kandinsky, entre outros. Nem quero sugerir que as pinturas abstratas eram as únicas formas artísticas modernas nas quais se expressava essa oposição. Na última parte da mesma década os dadaístas em Zurique, Berlim e Nova York montaram várias formas muito diferentes de ataque àquelas noções de ordem, decoro, composição e gosto que eram associadas à prática convencional da arte (ver ilustrações 181 e 182). O que podemos dizer é que a *idéia* de arte abstrata – a visão de uma estética universal e de sua extensão potencial à “vida

182. Francis Picabia, *La Sainte-Vierge (A Virgem Santa)*, julho de 1920. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Foto: Lalance. © ADAGP/SPADEM, Paris e DACS, Londres, 1993.

LA SAINTE-VIERGE



FRANCIS PICABIA

"cotidiana" – fazia parte do aparato conceitual por meio do qual certas pessoas, individualmente e em grupos, tentaram no início do século XX *imaginar* seu caminho para um mundo melhor. Ou seja, a intenção de produzir arte abstrata, embora fosse uma *intenção* artística, era formada num e por um mundo que não era simplesmente um mundo da arte.

Sobre a interpretação

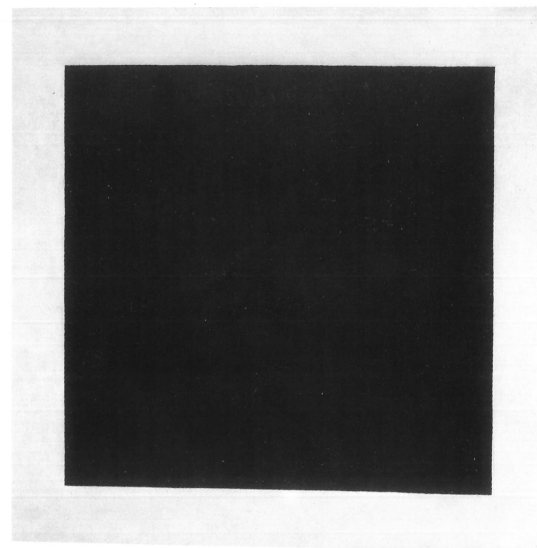
Um modo de testar as reivindicações em favor do estatuto da arte abstrata pode ser considerar em que medida ela é passível de interpretação. Evidentemente, no entanto, não podemos começar por onde poderíamos no caso de uma pintura figurativa convencional. Isso quer dizer que não podemos comparar a aparência de uma pintura abstrata com nosso conhecimento do mundo que ela representa, pois, como já disse, embora as obras de arte abstrata possam representar, uma característica comum a todas as obras abstratas é que elas não representam. Um aspecto do caráter intencional da arte abstrata é que ela frustra as expectativas daqueles que buscam aparências naturalistas. Num ensaio publicado em janeiro de 1916, o artista russo Kazimir Malevich escreveu:

Só com o desaparecimento de um modo de pensar que vê nos quadros pequenos recantos da natureza, madonas e *Vênus* imaculadas, *testemunharemos uma obra de pura arte viva* ...

O artista só pode ser um criador quando as formas de seus quadros não têm nada em comum com a natureza.

(From *Cubism and Futurism to Suprematism*, pp. 166 e 168; grifo do original)

183. Kazimir Malevich, *Quadrado preto*, 1929, óleo sobre tela, 80 x 80 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.



Como podemos então reagir a uma obra como *Quadrado preto* do próprio Malevich, cuja primeira versão foi pintada pouco antes de seu ensaio ser escrito (ver ilustrações 156 e 183). (A primeira de nossas duas reproduções mostra a versão original, hoje muito danificada e revelando evidência de um estágio anterior da composição, que foi eliminado. A segunda mostra uma versão posterior do artista, datada retrospectivamente por ele do ano de 1913, cuja textura agora está provavelmente mais próxima da aparência original da obra de 1914-15.) O que essa obra poderia ter significado para um espectador em 1915? Como podemos agora decidir o que ela representa, ou, para formular essa segunda pergunta de outro modo, como podemos representá-la para nós mesmos como significativa? Como podemos empreender a interpretação da obra de arte abstrata? No que se segue, consideraremos vários modos de responder a essa pergunta.

Vendo quadros

Na prática, o "modo de pensar" a que Malevich se referia estava longe de ser facilmente abandonado. Podemos imaginar uma conversa entre dois espectadores, os dois apegados à idéia de que o modo de descobrir o significado de uma pintura é descobrir ao que ela se assemelha. Cada um deles busca não simplesmente ver a pintura de Malevich, mas ver algo *nela*. A pessoa A afirma enxergar uma vista num depósito de carvão cheio de gatos pretos. A pessoa B afirma enxergar uma vista para fora de uma janela de prisão numa noite escura. Cada uma delas está tentando encontrar um padrão figurativo ao qual seja possível fazer a pintura corresponder. Uma medida da impropriedade dessa abordagem é que nenhum exame da pintura, por mais cuidadoso que seja, produzirá alguma informação que favoreça mais a um observador do que ao outro. Se essas interpretações conjecturais parecem formas de caricatura, elas não são realmente de tipo muito diferentes de outras tentativas menos obviamente absurdas de descobrir quadros em pinturas



184. Vasily Kandinsky, *Entwurf zu Komposition VII* (Estudo para composição nº 7), 1913, óleo sobre tela, 78 x 100 cm. Städtisches Galerie im Lenbachhaus, Munique GMS 63. © ADAGP, Paris e DACS, Londres, 1993.

abstratas. Muito antes de qualquer obra de arte abstrata haver sido produzida, a própria possibilidade de uma pintura abstrata era ironizada em termos similares por um expositor de Paris – sem dúvida em resposta à tendência para a abstração de grande parte da pintura francesa de fins do século XIX. Em 1883, Alphonse Allais exibiu uma folha de papel branco na Exposition des Arts Incohérents, com o título *Primeira comunhão de jovens anêmicas na neve*. De fato, a possibilidade exatamente dessas “leituras” foi levantada por um resenhador contemporâneo da exibição na qual a pintura de Malevich foi mostrada pela primeira vez, em 1915. O autor anônimo sugeria que *Movimento de massas pictóricas na quarta dimensão* (um dos títulos de Malevich) se referia a uma visão de “elefantes brancos”, o equivalente russo dos elefantes cor-de-rosa [alucinações] (citado em Beringer e Cartier, Pougny, p. 81).

O problema do “modo de pensar” é complicado ainda mais pelo fato de que *algumas* pinturas aparentemente abstratas recompensam a busca de ingredientes ou imitações pictóricas. *Estudo para composição nº 7* de Kandinsky (ilustração 184) pode parecer à primeira vista tão abstrato como seu título sugere. Mas se a abordarmos de uma posição de familiaridade com a obra anterior do próprio Kandinsky – por exemplo, *Dia de Todos os Santos 2* (ilustração 185) –, é mais provável que interpretemos o espaço da pintura figurativamente e concebamos as linhas e manchas de cor como abstrações de um mundo de motivos representados. Os próprios motivos talvez não sejam mais identificáveis – o



185. Vasily Kandinsky, *Allerheiligen II* (*Dia de Todos os Santos 2*), 1911, óleo sobre tela, 86 x 99 cm. Städtisches Galerie im Lenbachhaus, Munique GMS 62. © ADAGP, Paris e DACS, Londres, 1993.



186. Vasily Kandinsky, *Improvisação 9*, 1910, óleo sobre tela, 110 x 110 cm. Staatsgalerie Stuttgart. © ADAGP, Paris e DACS, Londres, 1993.

cavaleiro e as figuras paramentadas e os castelos em topos de colinas que habitam as obras de Kandinsky de 1909-11 (ilustração 186) –, mas ainda pode ser apropriado interpretar as formas abstratas como vestígios simbólicos de sua existência. Buscar uma interpretação apropriada de uma obra de arte abstrata deve ser em certo sentido perguntar do que ela é feita, tanto formalmente como conceitualmente. Às vezes – como em *Estudo para composição nº 7* de Kandinsky e na pintura *Pier e oceano* de Mondrian – parece que a resposta precisará incluir uma descrição dos elementos figurativos que de algum modo sobressaíram na gênese do quadro.

Todavia, uma descrição como essa nunca será adequada para dar conta de todos os aspectos da pintura abstrata. Como eu disse antes, o desenvolvimento da arte abstrata está associado à intenção de que a formas de representação não-figurativas fossem atribuídas funções primárias na feitura da arte. Podemos, por exemplo, descobrir a presença residual de um mundo mitológico nas pinturas abstratas de Kandinsky – uma presença que é genética, no sentido de que os materiais daquele mundo ajudaram a determinar o caráter da pintura, sem necessariamente ser identificáveis por sua aparência. Podemos também atribuir aquele mundo uma função de controle no que diz respeito ao efeito da pintura. Mas ainda teremos de reconhecer também os efeitos da fascinação do pintor com a *idéia* de uma arte abstrata “pura”. Senão, talvez sejamos incapazes de explicar os modos pelos quais as pinturas abstratas dele terminam sendo tão diferentes das cenas de cavaleiros, figuras paramentadas e castelos com as quais ele pode em algum ponto ter começado.

Sentindo o espiritual

Algumas vezes, por outro lado, uma pintura abstrata pode ser tal que desde o início somos incapazes de ligar suas formas a qualquer mundo aparente de motivos naturais. Nesse caso pode parecer que a indagação sobre do que a pintura é feita terá de dirigir-se ao mundo das idéias. Digo idéias, mas uma tradição crítica influente associou formas de arte abstrata com a expressão de emoções e estados espirituais, sem dúvida estimulada pelo duradouro legado do simbolismo e pelos pronunciamentos dos próprios artistas. Malevich escreveu sobre a tendência “suprematista”, que ele considerava ter sido inaugurada por seu *Quadrado preto*, em termos da “supremacia do sentimento puro na arte criativa” (Malevich, *The Non-Objective World*, p. 341). Se ele tem em vista um espectador ideal, este deve ser alguém que conseguiu superar o “modo de pensar” naturalista e que é plenamente sensível àquele “sentimento puro” que é identificado com os componentes da pintura. Podemos imaginar esse espectador, a pessoa C, para quem o significado da pintura abstrata reside na própria evitação de referência a coisas do mundo. Essa ausência de distrações possibilita uma concentração mais intensa no conteúdo espiritual da pintura. Para C, a originalidade do artista criativo é revelada no extremismo de seu distanciamento do mundo das aparências. A pintura requer do espectador um comprometimento condizente.

A pintura, como a música, não tem nada a ver com a reprodução da natureza, nem com a interpretação de significados intelectuais. Quem for capaz de sentir a beleza das cores e formas entendeu a pintura não-objetiva.

A beleza da aparência abre seu caminho para o coração através do *medium* de inteligência intuitiva chamado espírito...

A arte não-objetiva não precisa ser entendida ou julgada. Ela deve ser sentida, e influenciará aqueles que têm olhos para a graça das formas e cores...

As pinturas não-objetivas são profetas da vida espiritual...

(Hilla Rebay, “The beauty of non-objectivity”, pp. 145 e 148)

Celebrações da arte abstrata como essa partilham o pressuposto articulado anteriormente pelo crítico e teórico inglês Clive Bell, de que “A arte fala àqueles que têm ouvidos para escutar”. O corolário infeliz é que, se a obra de arte não “fala” a você, você não pode aprender a escutar. Você não é apenas inexperiente nas formas apropriadas de discriminação; você está esteticamente surdo e espiritualmente morto.

Reagindo a efeitos

Dada a predominância desses pressupostos entre entusiastas como Hilla Rebay, não é de surpreender que a arte abstrata tenha permanecido para muitos observadores uma forma de prática que parecia oculta e misteriosa, ou obscurantista e absurda. Se nossa introdução à arte abstrata se ativer a autores como Rebay, provavelmente estaremos muito despreparados para a aparência real de obras como as de Malevich, com seus contornos um tanto toscos, suas superfícies resolutamente estruturadas. Precisamos de outro comentador, uma pessoa D, para minar a autoridade de C e nos ajudar a entender melhor por que essas obras têm a aparência que têm. Como Rebay, D é um tipo de modernista, mas um modernista de extração mais sofisticada. Para D, ver a superfície de uma pintura como a porta de entrada para um mundo espiritual é entregar-se a uma forma de superstição leviana. É tornar a pintura o objeto arbitrário de uma busca de significado pessoal e possivelmente neurótico. Nesse processo, nada é descoberto. D suspeita que é a expectativa culturalmente induzida de grandiosidade metafísica, e não a pintura, que produz o “sentimento” de C. Para D, a interpretação deve ser restringida por critérios de relevância, e o que D entende por relevância é relevância para os efeitos da arte. Ademais, só esses efeitos contarão para os propósitos de crítica que podem ser explicados como as consequências das características técnicas – isto é, como as consequências do que pode ser visto como tendo sido feito e acabado. Para D, uma interpretação bem fundamentada será aquela que dê conta adequadamente dos aspectos formais e técnicos da obra em questão, e que não faça reinvindicações em favor do significado dessa obra que não possam ser conectadas a descrições daqueles aspectos.

Na visão de D, falar sobre características técnicas é tratar a pintura como uma atividade especializada. Ela acredita que o artista moderno extrai sua inspiração principal do *medium* no qual trabalha, e que a originalidade na pintura consiste na produção de novos efeitos pictóricos. Ela vê essa novidade como relativa ao estado de desenvolvimento da própria pintura, envolvendo uma atitude que é tanto autocrítica como crítica em relação a modelos e exemplos recebidos. O que se exige para a apreciação dessa novidade, D acredita, é familiaridade com a própria pintura, com suas preocupações intrínsecas, suas convenções, seus problemas e suas limitações.

Eu chamaria D de modernista sofisticado e o inventei de olho nos escritos do crítico modernista americano Clement Greenberg. Devo deixar claro, todavia, que Greenberg não se associou à defesa da obra de Malevich. Na verdade, seu julgamento mais direto sobre Malevich, publicado em 1942, é que, embora a obra dele tenha “valor documental”, é “escassa em resultados estéticos” (Review of four exhibitions of abstract art, p. 104). O que se segue não deve, portanto, ser tomado como contrário aos pronunciamentos explícitos de nenhum autor real, embora a pessoa E represente argumentos que foram levantados em termos gerais contra a crítica de tradição modernista.

Descobrimo significados

Para E, a autonomia que D atribui à pintura equivale a um vigoroso fechamento à indagação. Aos olhos de E, a ênfase de D nas características formais e nas preocupações intrínsecas serve para desviar a atenção das funções sociais e históricas da arte. A pintura aparece simplesmente como uma ilustração dos pressupostos técnicos da teoria de D. Ela é transformada num degrau numa explicação altamente seletiva e linear do desenvolvimento da pintura em geral. E quanto ao problema da relevância para os efeitos, efeitos são efeitos sobre alguma pessoa, e a subjetividade dessa pessoa não é universal e desinteressada, mas contingente e construída. Critérios de relevância precisam dar conta não só dos efeitos mas também das causas – as condições de produção das obras de arte. De fato, *Quadrado preto* não significa nada, a menos que sua produção possa ser representada como um ato intencional no contexto de uma história. Para descobrir o significado da pintura precisaremos conhecer a rede de práticas e discursos dentro da qual foi possível conceber e fazer tal coisa. Isto é, ao avaliar seu caráter crítico, precisaremos saber exatamente como tratá-la como coisa significante, e isso acarretará muito mais do que ser capaz de relacioná-la ao desenvolvimento de formas não-figurativas de espaço pictórico.

Também não será suficiente considerar como a obra foi proposta e situada em relação às várias formas alternativas de prática e de significação vigentes no momento de sua produção. Precisaremos ser capazes de localizá-la num contexto dos debates contemporâneos sobre a função da arte e o papel da vanguarda. E a seguir precisaremos saber em que medida os materiais desses debates foram fornecidos e modulados por eventos e tendências históricas mais amplos.

Por exemplo, dada a informação de que a pintura foi produzida na Rússia em 1914-15 – quer dizer, uma década depois de uma revolução abortada e pouco antes de uma bem-sucedida –, poderia ser apropriado interpretá-la como uma expressão de discordância dos cânones prevaletentes de gosto num momento de iminente mudança social e política. Em particular, ela poderia ser vista, por um lado, como crítica daquele gosto por gratificação sensual que estava associado com as imagens miméticas da cultura burguesa – os “pequenos recantos da natureza, madonas e Vênus imaculadas” – e, por outro, como afirmação da possibilidade de uma “linguagem” visual e formal radicalmente transformada, apropriada às necessidades e interesses de uma imaginada sociedade pós-revolucionária. Vista no contexto da história russa, a pintura pode se revelar como o repositório vívido de interesses e aspirações historicamente específicos. Longe de a escassez de seu “valor estético” superar seu “valor documental”, seu valor como documento é tão poderoso que subsume qualquer consideração do estético.

Brincando com textos

As objeções de E são de um tipo dirigido com frequência à crítica e à história modernistas da perspectiva da História Social da Arte. A crítica do modernismo foi uma preocupação permanente dos historiadores sociais das décadas de 1970 e 1980. Todavia, no suposto mundo do pós-moderno, o próprio conflito entre modernistas e historiadores sociais assume o aspecto de um episódio histórico. Nosso último espectador-modelo, a pessoa F, reivindica uma posição fora do mundo dialético no qual modernistas e historiadores sociais estavam acostumados a argumentar sobre as respectivas prioridades da avaliação sensível e da explicação histórica. Do ponto de vista de F, D e E estão, cada um a seu modo, nas garras de mitologias poderosas: ou seja, cada um deles está possuído por uma fé injustificada no poder da teoria para descobrir a verdade, seja essa uma verdade suposta sobre o relativo mérito e efeito estético, seja uma verdade suposta sobre as condições de produção e os significados históricos embutidos. No entender de F, as teorias não descobrem seus objetos, os objetos é que são constituídos pelas teorias. O que as teorias fazem deles é o que eles são. Afirmar outra coisa seria supor que as obras de arte têm um ser essencial independente de linguagem, pensamento ou história. De fato, não há nenhuma face autêntica do *Quadrado preto* contra a qual os respectivos argumentos possam ser testados. Há apenas sempre uma outra interpretação na infundável competição de interpretações. Sendo esse o caso, F não vê razão para não reconhecer a natureza francamente parcial e instrumental de nossos atos interpretativos. O *Quadrado preto* no qual F está interessado é aquele que serve a seus próprios fins imaginativos ou a outros. Interpretar a pintura não é esquadrihar seus “verdadeiros” significado e efeitos, nem explicar sua produção. É acoplar a ela outro artefato, outro “texto”. E a adequação desse texto não será medida em termos de sua relevância, já que na visão de F critérios de relevância servem meramente como princípios de decoro ou restrições ao pensamento e à invenção. Para F, a prova da interpretação crítica não é se ela verdadeiramente relata os efeitos da arte, mas se ela própria é produtora de efeitos e idéias que servem para desestabilizar um decoro ou uma ortodoxia críticos.

Para que não pareça que pretendo dar a F a última palavra, convido o leitor primeiramente a observar similaridades entre a posição de F e a de C, e em segundo lugar a considerar se F está propondo fazer mais do que usar *Quadrado preto* como um tipo de quadro de conversação ou símbolo retórico. Temos o direito, penso, de perguntar, sobre alguém que escreve a respeito de uma obra de arte específica, por que é que essa obra foi escolhida. E provavelmente ficaremos decepcionados com uma resposta que ou simplesmente afirma uma liberdade pessoal de escolha, e que nos deixa com pouca base com a

qual partilhar uma possibilidade de aprendizagem, ou nos remete à autoridade contestada de um escritor anterior, e assim simplesmente transferir a pergunta.

Voltaremos a Malevich e seu *Quadrado preto*.