

A ARTE DO SÉCULO XX

1. *1880-1940*. Seria possível dizer que esses sessenta anos constituem, para a arte moderna, o que se chama período histórico, ou seja, um arco de tempo em que todos os eventos parecem ligados entre si por relações que podem ser de afinidade, de interferência e até de contradição, mas que, contudo, formam um contexto, tal que cada um deles possa ser explicado apenas em relação aos outros? E seria possível dizer que o mesmo arco de tempo constitui um período da história geral e que, portanto, a história da arte não pode ser separada da história política, econômica e social? E a relação seria de mão única, como a arte dependente dos eventos maiores da época, ou recíproca, de maneira que sem levar em conta a arte não se poderia compreender a fundo a história desse período?

Consideremos, começando pela história geral, os termos e as fases desse arco de tempo. Quanto à data final, 1940, não pode haver dúvidas: a Segunda Guerra Mundial não marca apenas o fim de um período, mas de uma época. É a crise de todo o sistema de valores, das próprias estruturas da civilização: mudam a geografia política, as relações de força entre as potências e, dentro delas, entre as classes sociais. Mudam também os grandes temas da pesquisa científica e da cultura, especialmente as atividades artísticas: finda a guerra, muitos se perguntarão se, num mundo que encontrou a maneira de se autodestruir e parece obcecado pela vontade de possuir meios de destruição sempre mais poderosos, ainda seria possível produzir e justificar os impulsos criativos que encontram sua maior expressão na arte. A razão social da arte, que já parecia seriamente comprometida pelo desenvolvimento das técnicas industriais, no futuro parece quase impossível: começa-se a falar de dificuldade, logo de crise e, finalmente, de morte da arte.

A data inicial do período, 1880, não corresponde a eventos tão pon-

tuais e decisivos, no entanto é justamente por volta de 1880 que se realiza uma mudança profunda na maneira de fazer política, na cultura e no costume social. O conflito franco-prussiano, dez anos antes, encerrara a época das lutas pela independência nacional, mas logo depois a Comuna de Paris abriu dramaticamente um novo e importantíssimo capítulo da luta entre classes trabalhadoras e classes dirigentes. O que determina a mudança é o rápido e grandioso desenvolvimento da tecnologia industrial: muda a estrutura da sociedade, mudam o tipo e a modalidade do trabalho, as relações de produção e de consumo. A política interna dos países europeus e suas relações são inteiramente dominadas pela economia. Enxerga-se no aparato industrial a promessa de uma sociedade nova, capaz de criar riqueza, bem-estar, harmonia entre todas as potências e entre todos os povos. A realidade, porém, é muito diferente: o capitalismo industrial suscita conflitos entre grandes potências e entre classes sociais; no arco de sessenta anos, sem falar dos conflitos coloniais, são deflagradas duas grandes guerras, que envolvem o mundo inteiro, e uma grande revolução social, que tende a se estender da Rússia, onde explode em 1917, aos outros países industrializados do mundo.

Os movimentos filosóficos que se desenvolvem naquele período não tendem a formar grandes sistemas unitários, mas a descrever e a analisar a condição psíquica e o drama existencial do homem moderno, envolvido no sistema global de produção e de consumo de massa. O tema dominante é o do estranhamento, da "alienação", da perda de identidade do indivíduo na sociedade e do enrijecimento da sociedade na indistinção da massa. Aos sistemas filosóficos unitários se substituem as pesquisas psicológicas (Bergson), a análise das motivações inconscientes (Freud, Jung), a rebelião contra a autoridade da história (Nietzsche), o anseio por um pragmatismo antitético a toda metafísica (Marx). Se o grande problema é o da autenticidade da existência, o interesse se concentra sobre os comportamentos humanos e suas motivações conscientes e inconscientes; cada vez mais se determinam dois grandes campos de indagação, a psicologia profunda e inconsciente e a existência coletiva, econômica e política, enquanto outras correntes de pensamento constataam e anunciam o fim da cultura ocidental (Spengler) e da própria história como modalidade consciente e finalizada da ação humana.

Na política, verifica-se, por um lado, uma remoção sistemática dos motivos ideais e a instauração de uma dura Realpolitik, para a qual só contam os interesses econômicos e, por outro, a formação de partidos políticos e a configuração da luta política como conflito entre as ideologias de que estes são portadores. A ideologia é uma imagem da sociedade como se queria que fosse, o partido é um conjunto de pessoas que professam a

mesma ideologia e se associam com a intenção de fazê-la triunfar e de conquistar o poder. Nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do XX, cada vez mais se configura a antítese entre ideologias progressistas, que apelam aos princípios da democracia e do socialismo e têm como objetivo final a revolução, e ideologias conservadoras e mais tarde reacionárias, que terão como êxito a formação de regimes totalitários.

2. *O período 1880-1940 na história da arte.* A sucessão complexa dos movimentos artísticos se conforma a esse quadro histórico geral: 1) pela explícita e sempre mais marcada intenção de cortar as pontes com todas as tradições e se apresentar como absolutamente “modernos”; 2) pela aspiração a ser “europeus”, ou seja, expressivos de interesses culturais internacionais; 3) pela formação e a alternância sempre mais rápida de tendências ou correntes, de grupos organizados de artistas, amiúde em vivo conflito entre si, como se fossem partidos políticos. Para a história da arte, o período 1880-1940 pode esquematicamente ser articulado da maneira seguinte:

A) 1880-1908, aproximadamente. É a fase do assim chamado “modernismo”, e se manifesta por uma intensa reativação de todas as atividades artísticas, inclusive no campo das artes decorativas. Afirma-se a finalidade social da arte com acentos semelhantes aos do socialismo humanitário. Pretende-se que na arte se realize uma renovação profunda, como a que a indústria realizou no campo da produção. Busca-se a fusão total das artes e, para além dos limites delas, com a ciência, a poesia, a filosofia: o fim ideal é o que Wagner chamara de *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total].

O ponto de referência permanece, para a pintura, o impressionismo e, para a arquitetura, as novas técnicas construtivas. É preciso lembrar que a pesquisa dos impressionistas continua se desenvolvendo, embora sua ponta mais avançada (Cézanne) proceda solitária e quase ignorada até a morte do mestre (1906). As últimas décadas do século XIX são caracterizadas pela vontade de proporcionar um fundamento científico à visão dos impressionistas (neoimpressionismo de Seurat e Signac); de assumi-la como instrumento de uma interpretação mais autêntica e verdadeira da realidade social (Toulouse-Lautrec); de obrigá-la a espelhar com extraordinária intensidade o drama interior do homem moderno (Van Gogh, Gauguin, Munch, Ensor). A corrente difusa dos simbolistas, encabeçada por Redon, opõe ao “naturalismo” impressionista seu “espiritualismo”, mas visa, ela também, a uma renovação profunda da linguagem dos signos para expressar conteúdos novos e atuais.

No começo do século XX, a pintura de Cézanne, da qual se aprende a avaliar a enorme importância, é reconhecida como base tanto pelo movimento francês dos fauves, quanto pelo alemão dos expressionis-

tas. Esses dois movimentos “modernos” paralelos, mas de signo oposto, representam o contraste entre o europeísmo artístico de matriz clássica e francesa e o europeísmo artístico de matriz romântica, alemã. França e Europa central permanecerão, por todo esse período, os dois polos dialéticos da cultura figurativa europeia.

B) 1908-1918. É a fase das assim chamadas vanguardas históricas. Já não se quer apenas o progresso, mas a transformação radical, revolucionária, da arte, em seus processos e em suas finalidades. O cubismo analítico de Picasso e Braque pode ser considerado a nova linguagem figurativa, a primeira verdadeira e integralmente “moderna”; é analítico, de fato, em relação não tanto à realidade exterior, quanto à própria arte, em suas estruturas e seus processos. Já não tendo um “uso” social natural, a arte deve esclarecer para si mesma seu verdadeiro ser, sua função possível, o modo de sua intervenção na realidade social, mesmo conservando uma absoluta autonomia.

Ainda mais marcadamente do que o cubismo, o grupo alemão do Blaue Reiter, guiado por Kandinsky e Klee, corta toda relação entre a imagem artística e a imagem da realidade. Entre cubismo e Blaue Reiter se repete em termos mais radicais o contraste que fora próprio dos fauves e dos expressionistas, entre uma arte voltada ao conhecimento do objeto e uma arte voltada à expressão do sujeito — é o último ato da contraposição histórica de classicismo e romantismo. Com o Blaue Reiter se inicia a arte que será chamada de não figurativa ou abstrata.

Na periferia europeia (Itália, Rússia) a profunda renovação cubista e a do Blaue Reiter se manifestam com tendências extremistas e “futuristas”, que querem não apenas separar a arte de toda tradição, mas projetá-la para o porvir. Como nesses países o nível cultural era mais baixo e o desenvolvimento industrial estava apenas começando, a luta dos “futuristas” contra o passado foi mais violenta e a adesão à nascente “civilização das máquinas” mais entusiasta.

C) 1918-1930, aproximadamente. É a fase do pós-guerra. A arte se move em três direções diferentes: 1) pela análise das causas do conflito mundial e pelo propósito de evitar que se repita nasce o engajamento dos artistas na reconstrução da civilização europeia e na eliminação de suas contradições: são essas as correntes que são chamadas globalmente, apesar de notáveis diferenças internas, de construtivas; 2) distanciamento da arte da realidade social e de todo interesse político: a arte é vista como aventura interior, exploração das profundezas, busca das fontes da criação no inconsciente então revelado pela pesquisa psicanalítica (surrealismo); 3) muito mais drástica é a posição do dadaísmo, corrente que nasce na Europa e nos Estados Unidos (com Duchamp) da recusa total

da sociedade e de seus valores e da própria arte como valor socialmente acreditado.

À frente das correntes construtivas se situa naturalmente a arquitetura, tanto na França, com Le Corbusier, quanto na Alemanha, com Gropius e Mies van der Rohe, e na Holanda, com o grupo construtivista De Stijl. Enquanto na Europa se desenvolve a arquitetura dita "racional", nos Estados Unidos se afirma sobre bases completamente diferentes o credo "orgânico" de Frank Lloyd Wright. A aderência da forma à função, o emprego de materiais de produção industrial, o uso de formas geométricas elementares respondem à ideia de um absoluto internacionalismo arquitetônico: criando modalidades de vida comuns, unificando as formas das cidades e das casas, impondo em todo lugar sua lógica ferrenha, a arquitetura racional deveria ser o fator principal do advento de uma sociedade sem classes e sem fronteiras nacionais.

O engajamento social da arte construtiva foi especialmente forte na Rússia, onde a vontade de uma revolução artística se associou à revolução social e política em ação. A arte de vanguarda russa entre as duas guerras constitui o único exemplo de movimento artístico moderno concretamente engajado numa ação revolucionária, visando também, portanto, modificar as modalidades de organização da atividade artística, as relações com a sociedade e com o Estado.

D) 1930-1940. Na arte aparece o pressentimento da crise, inclusive cultural, que explodiria com a Segunda Guerra Mundial. O fato de maior relevância é a condenação e a perseguição da arte moderna, em todas as suas correntes, pelos regimes totalitários: Rússia de Stálin, Alemanha de Hitler, Itália de Mussolini. A arte de Estado que os ditadores tentaram impor não produziu nenhum resultado apreciável; mas as correntes artísticas modernas, condenadas ou proibidas, assumem por reflexo um marcado acento de oposição a esses regimes e de defesa a qualquer preço da liberdade de expressão.

3. *O mercado.* No período que estamos tratando o campo das atividades artísticas se apresenta animado, e às vezes conturbado, mais do que em qualquer outro período. Embora o centro da cultura artística seja e permaneça Paris (pelo menos até a Segunda Guerra Mundial), movimentos interessantes se registram na Bélgica, na Holanda, na Alemanha, na Inglaterra, na Rússia, na Itália, na Espanha, nos Estados Unidos. Manifestam-se e afirmam-se personalidades de grande destaque, não apenas na pintura, na escultura, na arquitetura, mas também nas artes decorativas, que já não se quer nem se pode chamar de artes menores ou aplicadas. A julgar pelo número de grandes artistas e pela qualidade de suas obras, na primeira metade

do século a arte parece realmente atingir um dos níveis mais altos de sua história.

A sociedade mostra-se interessada pela arte como nunca antes. Surgem entidades públicas para a organização de exposições nacionais e internacionais (por exemplo, a Bienal de Veneza, em 1898); formam-se museus dedicados exclusivamente à arte contemporânea. As antigas estruturas públicas (os Salões, as Academias etc.) vão perdendo rapidamente credibilidade; as encomendas públicas de obras, que ainda há pouco eram monopolizadas pelos artistas oficialmente reconhecidos, se tornam cada vez mais raras. Já em fins do século XIX se difunde a ideia de que os artistas "oficiais", titulares de cátedras e de dignidades acadêmicas, são os piores ou, pelo menos, os menos interessantes. Pouco mais tarde, a desconfiança se torna desprezo, e os artistas que não participam dos movimentos modernos são ridicularizados como *pompier*s. De fato, a arte de tendência conservadora se torna cada vez mais medíocre: se, ainda em meados do século, um conservador como Ingres estava no mesmo nível de um "moderno" como Delacroix, no fim do século Bouguereau, Cabanel, Meissonnier, embora ainda preferidos pelo grande público, parecem meros praticantes, se comparados aos impressionistas.

Uma evolução muito semelhante acontece na crítica. De uma crítica em geral apenas informativa e jornalística, que refletia passivamente os gostos do público, passa-se a uma crítica participativa e amiúde vivamente polêmica. A mudança acontece por volta de meados do século com Baudelaire, mas já poucas décadas mais tarde aparece uma crítica que toma corajosamente posição a favor das correntes avançadas — em primeiro lugar, dos impressionistas e dos simbolistas. Trata-se, mais uma vez, de literatos, como Zola, Champfleury, Auriol, Fénéon; mais tarde, o grande defensor das vanguardas artísticas será de novo um grande poeta, Apollinaire. Isso demonstra que a posição do artista passou do nível de um profissionalismo necessário, procurado, integrado ao sistema, ao das atividades "intelectuais" marginais, críticas e polêmicas em relação ao sistema.

A decadência gradual das organizações oficiais para o apoio e o fomento das artes, cuja presença já era um indício de crise, corresponde à formação e ao rápido desenvolvimento do mercado artístico. Trata-se de um fenômeno muito complexo, destinado a se desenvolver em todo o mundo ocidental e a transferir seu epicentro, após a Segunda Guerra, de Paris para Nova York. O surgimento de um mercado decididamente promocional coincide com o impressionismo e com o simbolismo, ou seja, com as primeiras correntes artísticas para as quais a obra de arte já não é algo que se produz sob encomenda, mas o produto de uma pesquisa autônoma não dessemelhante, por sua independência, à da poesia

e da literatura. O fato de o mercado se interessar apenas pelas correntes artísticas avançadas e concorrer poderosamente à vitória delas sobre as tendências conservadoras explica como amiúde os grandes marchands tenham se tornado os apoiadores e os financiadores desta ou daquela corrente, eventualmente garantindo-se a exclusividade dos artistas mais interessantes, participando assim do debate das tendências e influenciando sobre o andamento da cultura artística. Quase sempre a crítica age como fator de mediação entre artistas, galerias de mercado, público; por sua vez, o mercado se assegura indiretamente o controle das grandes organizações públicas e especialmente das grandes exposições periódicas. É enorme sua importância para a difusão internacional do conhecimento da arte moderna, que se afirma independentemente de todas as tradições e escolas nacionais. Como é fácil entender, o mercado, interessado na rápida renovação de valores, estimulou a concepção da arte como expressão genuína da personalidade ou individualidade do artista e, portanto, a busca de talentos a serem "lançados".

O mercado artístico parisiense foi o maior responsável da assim chamada Escola de Paris, termo com que se indicou a confluência em Paris, na primeira metade do século, de artistas originários de todos os países do mundo e dispostos a suportar anos de miséria na esperança, na maioria dos casos frustrada, de uma "consagração" ou de um "lançamento" por algum grande marchand. O mercado contribuiu assim a imprimir à sucessão das correntes um ritmo extremamente rápido e uma grande vivacidade polêmica: foi possível falar, com certo fundamento de verdade, de "modas" artísticas que, após um êxito brilhantíssimo, mas breve, são substituídas por outras "modas". O revezamento das "modas" (amiúde lastimado, embora, na realidade, represente apenas uma adequação parcial da produção artística às leis do mercado industrial) sempre foi acompanhado por ardorosas discussões críticas e, portanto, por um vivo movimento de ideias.

O desenvolvimento do mercado artístico, que se apresenta como fenômeno marcante inclusive em relação à multiplicação das exposições oficiais e dos museus de arte moderna, demonstra que a função da arte, como produto cultural, ainda é mediada e condicionada pela posse do objeto artístico, uma posse que, obviamente, é viável apenas para as camadas economicamente privilegiadas. O surgimento de museus públicos de arte contemporânea a partir das coleções particulares, sempre mais numerosas (amiúde doadas à coletividade pelos próprios colecionadores), especialmente nos Estados Unidos, demonstra que a rica burguesia industrial considera seus gostos exemplares e instrutivos para a coletividade: o colecionismo privado, ainda mais quando as coleções se transformam em museus

públicos, torna-se, portanto, um dos meios pelos quais a classe dirigente transforma seu poder econômico em hegemonia cultural.

O colecionismo, especialmente o de arte contemporânea, foi praticado principalmente pelo capitalismo avançado, interessado no progresso científico e tecnológico, inclusive como forma de se distinguir da pequena burguesia, mais conservadora e retrógrada. A burguesia avançada, que busca se qualificar como culturalmente moderna, acolhe com liberalismo aparente a crítica, amiúde áspera, da arte moderna contra o establishment burguês: de fato, por estar ainda ligada de certa maneira à sua origem iluminista, está convencida da necessidade de se mover no sentido de um progresso que implica a crítica da situação presente. Por isso, essa burguesia avançada estimula a ação seletiva do mercado e sua contínua renovação de valores; e, naturalmente, defende a liberdade da arte e sua absoluta independência de todo preceito político e religioso, bem como de toda autoridade tradicional que seja obstáculo a seu progressismo.

4. *A indústria como meio.* O mercado internacional não é o único aparato de mediação entre a produção e a fruição da arte moderna. Desde quando, com o impressionismo, a arte se impõe como uma pesquisa disciplinar autônoma, os artistas adquirem consciência de que ela não pode interessar apenas às classes ricas.

Os próprios museus, embora administrados pelo Estado ou por entes públicos, ainda refletem a concepção da obra de arte como bem patrimonial, porque os objetos são fruídos como coisas que se possuem, ainda que a posse não seja do indivíduo, mas da coletividade. Quando as técnicas industriais invadiram todos os setores da produção, pondo em crise o artesanato tradicional, este tentou um salto qualitativo para vencer a concorrência do produto industrial: entre os dois séculos, o *art nouveau* se propõe como resgate do lado artístico ou poético da produção econômica, contra a vulgaridade e a mera economicidade da indústria. Ao mesmo tempo, porém, busca-se adequar o trabalho artesão ao industrial, ou seja, explorar para fins artísticos o potencial técnico e as possibilidades de difusão da indústria. Nasce assim a moda do mobiliário, do utensílio, da decoração e da indumentária "de arte", que devem proporcionar ao costume, ou seja, à vida cotidiana um caráter "artístico", isto é: de estro e genialidade inventiva. Como se quisesse se livrar da obtusidade do trabalho industrial, a sociedade aspira a um esteticismo difuso, como o representado pelo "estilo floral" que, em seu complexo, alude à natureza elaborada, refinada, tornada congenial ao homem e a suas maneiras e ideais de vida.

Entre 1880 e a Primeira Guerra Mundial multiplicam-se as Exposições internacionais, que na realidade são feiras da produção industrial e visam

estimular, graças ao conhecimento e às comparações, o progresso técnico e a animação dos mercados. Os artistas colaboram para as Exposições, seja nas seções dedicadas especificamente às artes, seja na arquitetura e na decoração dos pavilhões e na publicidade dos produtos: dessas manifestações autocelebrativas, mas também instrumentais, são os encenadores e os animadores. E, como as Exposições representam um impulso para o moderno, em todos os campos, é também mediante essas grandes resenhas internacionais que a arte e suas formas "aplicadas" inclinam-se para uma modernidade de ponta.

Indiretamente ligada às grandes Exposições é a instituição da "loja de departamentos", que de certa maneira as reduz à dimensão do cotidiano e as torna permanentes: já no fim do século as "lojas de departamentos" constituem o principal canal entre produção industrial e consumo. Por esse canal a "produção de arte", cada vez mais industrializada, exerce sua influência sobre o público, agindo como fator principal do que se chama esteticidade da vida. As lojas de departamentos se tornam logo, junto com os bancos e os centros diretivos da grande indústria, o núcleo urbanístico central da cidade moderna.

Considerando que no sistema industrial é preciso uma massa de consumos muito superior às necessidades objetivas, recorre-se à estimulação artificial da necessidade de consumir: justamente no fim do século XIX nasce a publicidade como gênero artístico, praticado inicialmente por pintores e mais tarde por profissionais especializados. Realizaram cartazes publicitários artistas como Toulouse-Lautrec, Forain, Bonnard, Matisse etc. Esse novo gênero artístico tem de ter características especiais: 1) a imagem deve poder ser reproduzida infinitas vezes e ser repetida ilimitadamente sobre os muros da cidade sem gerar enfado ou tédio; 2) deve atingir de imediato e atrair com força o olhar geralmente distraído dos transeuntes e ser, portanto, iconicamente simples e capaz de produzir uma emoção visual intensa; 3) deve, no entanto, comunicar uma mensagem, isto é, uma informação capaz de suscitar em quem olha um interesse imprevisto pela aquisição e o consumo de determinados objetos; 4) tem duração breve no tempo, porque o que comunica e sublima principalmente é a atualidade momentânea do objeto. A necessidade da publicidade como incentivo ao consumo de produtos industriais é evidente, mas por que recorrer a um estímulo "artístico"? Evidentemente, porque se julga que o consumo é um ato que embute, tanto quanto a produção, algo de estético ou de artístico: é "belo" utilizar um determinado carro, um determinado tecido, um determinado sabão etc. Essa esteticidade do consumo é um dos grandes componentes da esteticidade da vida social, que compensa a repetitividade ou não criatividade do trabalho industrial.

Para determinar um novo tipo de relação entre arte e sociedade concorre a ideia de que a obra de arte não deve ser contemplada exteriormente, mas é um agente que estimula a escolha de determinados comportamentos. Os dois temas essenciais são o do útil e do belo ou, em termos mais rigorosos, da função e da visão. Para o *art nouveau*, que parte também do pensamento de Ruskin, o belo está além do útil, se identifica com o supérfluo, mas com um supérfluo necessário como evasão do mundo demasiado estreito da necessidade. A produção "floral" é justamente feita de objetos *úteis* a que se sobrepõe o *supérfluo* de formas não funcionais, mas agradáveis, cuja *superfluidade* é necessária como superação da mesquinha do útil. A essa fase segue, com as correntes racionalistas e construtivas, a ideia do útil ou funcional que é em si também belo, porque todo produto comunica uma informação e só quando esta for essencial e não redundante haverá valor estético: por isso, o construtivismo se opõe à redundância e à confusão da comunicação próprias do kitsch, ou seja, das formas excessivas do *art nouveau*. Sobre essas bases se fundam todas as tentativas de estabelecer laços operativos entre ideação artística e tecnologias de produção: o *art nouveau*, que visa dobrar a indústria a finalidades artísticas; o Werkbund alemão que, no começo do século, afirma a necessidade de adequar a ideação artística às possibilidades do meio mecânico; o programa orgânico da Bauhaus, para o qual a funcionalidade determina a forma. É só nessa fase mais madura que o artista deixa de ser considerado o inventor de formas que serão sucessivamente realizadas pela indústria, para se tornar um projetista plenamente integrado no ciclo completo da produção: entre 1920 e 1940 verifica-se uma transformação radical das tipologias e das morfologias das coisas que a sociedade fabrica para suas necessidades.

A busca de uma relação orgânica, e não mais apenas de colaboração, entre o momento ideativo (ou criativo) e o momento operativo determina após 1920 a formação de um "estilo" caracterizado pela nudez funcional das arquiteturas e dos objetos e pela "racionalidade" da correspondência dos objetos a seu uso prático. O conceito determinante é o de "standard", como forma perfeita realizável nas condições técnicas e econômicas presentes. O standard de um objeto é o produto da crítica aos tipos anteriores do mesmo objeto e, ao mesmo tempo, o projeto de um novo modelo, que por sua vez será logo superado pela crítica e pela projeção de um modelo ainda mais novo. Naturalmente, a identificação das diversas funções específicas leva a morfologias extremamente diferenciadas: um exemplo típico é a cadeira de tubo metálico ideada por Breuer em 1926, que elimina o caráter arquitetônico (de pequena arquitetura) das cadeiras tradicionais, transfere a relação do objeto do ambiente arquitetônico para a pessoa que a

usa, substitui o sistema estático de peso e suporte por um sistema dinâmico, de jogo de forças. A identificação das funções diferenciadas não impede, contudo, a formação de um estilo homogêneo, ainda que não reconhecível pela recorrência de constantes formais, e sim pela sobriedade, a praticidade, a flexibilidade das formas.

Quanto ao problema mais especificamente tecnológico, no âmbito do design construtivista nem sequer se pode propor, porque, se já se nega a existência de técnicas artísticas e técnicas não artísticas, o artista que projeta só pode fazê-lo levando em conta os meios de que pode dispor, ou seja, as técnicas industriais; e estas, por sua vez, não pertencem especialmente aos artistas nem aos empreendedores, mas à sociedade inteira, que se vale delas e de seus produtos da maneira que julgar melhor. Não existe, portanto, no período que estamos tratando, uma arte “tecnológica”, mas o artista, como projetista para a indústria ou designer, é um fator integrante do sistema social de produção.

Uma vez que os objetos estandardizados são a repetição ilimitada de seu projeto, as pessoas, ao utilizá-los, revivem a ordem do projeto, seja como crítica ao passado, seja como projeção para o futuro: a arte construtiva, portanto, comunica a seus usuários sua própria projetualidade e esse é justamente seu aspecto social e politicamente educativo, porque toda sociedade deve continuamente projetar seu futuro. Para as correntes construtivas a integração da pesquisa estética no sistema cultural acontece mediante a produção industrial, sempre sob a condição de que esta se realize por metodologias corretas e no interesse final, não da classe capitalista, mas da sociedade inteira. O standard da produção industrial é, portanto, o agente da transformação necessária de uma sociedade hierárquica e classista para uma sociedade funcional, sem classes.

5. *A escola.* Sinteticamente, os dois grandes sistemas de articulação entre arte e sociedade são o mercado e a escola. O mercado se liga com a concepção tradicional da obra de arte como bem produzido por realizadores individuais, os artistas, para consumidores individuais, os colecionadores, que subordinam o uso à posse material do objeto artístico. Essa concepção, pela qual a arte é um bem reservado a uma elite social que, no caso melhor, torna a comunidade parcialmente partícipe graças aos museus, tem seu epicentro em Paris, e visa principalmente à singularidade e à novidade da obra de arte. No polo oposto da arte para o mercado, que constitui acumulação de riqueza e é, portanto, sistematicamente capitalizada, há a arte para a educação, que já não quer se identificar com a obra-prima, e sim servir como instrumento para a educação. Propondo a arte como função educativa, adquire destaque especial a escola artística,

ou seja, o lugar onde se formam os artistas educadores. A partir da segunda metade do século XIX, assiste-se ao progressivo declínio das antigas instituições de educação artística, as Academias de Belas-Artes: no fim do século passado, artistas autênticos não apenas não conseguem se formar em escolas onde se ensina a copiar o antigo e a compor quadros de história ou de gênero, mas também se formam rebelando-se contra a escola. Com as teorias e as polêmicas de Ruskin e de Morris, com o interesse crescente pelo antigo artesanato, com o maior conhecimento de culturas que não distinguem entre artes “maiores” e “menores” (como o Japão), começam a surgir, com programas de imposição humanitária e às vezes abertamente populista, escolas de arte aplicada, que habilitam para atividades de caráter artesanal e industrial. A própria agremiação artística de *arts and crafts*, fundada e dirigida por Morris, tem uma manifesta postura didática; mais tarde, sob a influência das ideias do Werkbund, surgem na Europa central numerosas *Kunstgewerbeschulen* [escolas de arte aplicada]. De 1919 a 1933, a Bauhaus, fundada e dirigida por Walter Gropius em Weimar e mais tarde transferida para Dessau, foi a um só tempo uma escola moderníssima de arquitetura e de artes visuais, o centro de movimentos artísticos entre os mais importantes (ali ensinaram por muito tempo Kandinsky, Klee, Feininger, Schlemmer, Albers, Moholy-Nagy, Breuer etc.) e a primeira escola implantada e conduzida com caracteres de democracia avançada. Fundamentalmente didática é também a organização da atividade artística nos movimentos soviéticos de vanguarda.

A dicotomia entre mercado e escola corresponde, no plano das ideias, a duas diferentes concepções da arte: para os defensores da função didática, a arte não poderia deixar de participar como força motriz do progresso social, que se pretende assegurado, irrefreável e irreversível; para os defensores da finalidade mercantil, a arte não tem progresso, mas procede por mudanças improvisas e inesperadas, que consistem na maioria dos casos no “golpe de gênio” de uma grande personalidade. Um terceiro caminho é aquele aberto, durante a Primeira Guerra Mundial, pelo dadaísmo: trata-se de uma visão negativa que contesta o inteiro sistema de valores da sociedade, portanto a própria arte como parte desse sistema, e vê o artista se realizar em atos gratuitos e aparentemente insensatos, mas demonstrativos da vontade de conservar uma razão de ser para o artista na sociedade de seu tempo, justamente na medida em que esta é contestada e rejeitada por toda forma direta ou indireta de colaboração com ela.

6. *O conceito de moderno.* Toda a arte é moderna na época em que é feita, no entanto é possível dizer que por volta de 1880 nasce a arte moderna, isto é, uma arte da qual a “modernidade” é a qualidade intrínseca,

permanente, explicitamente buscada e declarada. Chama-se *art nouveau* na França, *Modern Style* na Inglaterra, *Jugendstil* na Alemanha; os termos que artistas, críticos, literatos valorizam são “novidade”, “modernidade”, “juventude”, “primavera” etc. Além disso, insiste-se sobre o conceito de “estilo”, que vale tanto para a arte quanto para as maneiras de viver: a arte é concebida, mais que como algo raro e precioso, como modelo de existência, e as obras de arte são apenas um meio para comunicar a experiência da realidade vivida exemplarmente pelos artistas, os quais, por sua vez, na posição de criadores, são considerados modelos de humanidade.

A primeira condição pela qual a arte do fim do século passado é, por princípio, moderna é a ruptura de todo laço com a tradição, da qual se contesta a autoridade. Isso não significa ignorância da arte do passado: ao contrário, justamente no fim do século formam-se uma crítica e uma historiografia da arte com caráter científico, e o uso de ótimas técnicas ou mecânicas de reprodução divulga o conhecimento da arte de civilizações remotas. Amiúde os artistas se inspiram livremente na arte de épocas ou regiões distantes: no período bizantino, românico, gótico, na arte oriental ou na dos povos primitivos; mas não se sentem obrigados a seguir ou a desenvolver um processo de retorno (*revival*), que é muito diferente do processo de desenvolvimento de uma tradição. Para os historiadores, a arte do passado é um documento; para os artistas é a expressão de uma criatividade ou espiritualidade que, não sendo submetida às leis do tempo, é perenemente presente, atual e moderna.

Baudelaire já criticara a imitação dos antigos e afirmara que a arte, para ser tal, deve ser a expressão de seu tempo; e Stendhal já opusera a eternidade canônica do belo clássico à mutabilidade e falta de regra do belo romântico. Se no passado a arte deu forma sensível aos valores ideais sobre os quais o poder político ou religioso se fundava e visava demonstrar sua certeza e estabilidade, a arte que se declara moderna e rejeita todo princípio de autoridade quer expressar os sentimentos, os gostos, as aspirações, as nostalgias das pessoas de seu tempo. Formula julgamentos, opera escolhas e, naturalmente, separa o que é conformidade às convenções, obséquio às tradições, respeito da ordem constituída, e que representa por isso o aspecto negativo da sociedade do tempo, do que, ao contrário, é arrojo, espírito de aventura, sensibilidade, curiosidade de conhecimento, e representa o aspecto positivo. A burguesia é uma classe social que quer o progresso e sabe que ele não existe sem autocrítica: o espelho da arte é um meio de autocrítica, distingue aquilo que na mentalidade burguesa é mesquinhez, conformismo, respeito das *idées reçues* [ideias recebidas], daquilo que é entusiasmo, ousadia, anseio de novas experiências e de mais extraordinárias conquistas.

O conjunto dos movimentos artísticos que vão de cerca de 1880 a cerca de 1910 é chamado globalmente modernismo. Nele, a arte é concebida como um estimulador da consciência do tempo, ainda que às vezes o estímulo se manifeste como uma crítica dura ou até uma recusa dos ideais da sociedade contemporânea, como em Van Gogh, Munch, Ensor. Apenas Cézanne parece indiferente à realidade social que o cerca, e não porque acredite numa eternidade sobre-histórica da arte, mas porque está intimamente convencido de que a arte não é um reflexo da história social, mas possui sua autonomia disciplinar e sua história. A pintura de Cézanne não busca colher com vivacidade os aspectos e os caracteres, mas definir com extrema clareza o valor e a função da experiência visual na construção da consciência moderna da realidade.

Com efeito, é de sua pintura que descende o *cubismo*, ou seja, o primeiro movimento cuja modernidade radical e absoluta se concretiza na revogação drástica de todas as convenções da representação artística e na transformação das estruturas, das modalidades e das finalidades da arte. Essa transformação radical da arte se justifica porque uma mudança radical está se verificando não apenas em todos os campos do saber, mas também na economia, na política e nos costumes. O cubismo não é propriamente um movimento de vanguarda: possui uma linha teórica, apresenta-se como análise rigorosa da realidade visível, como definição de novas coordenadas espaciotemporais da imagem e de um novo valor do quadro, que deixa de ser um plano de projeção para a representação da realidade, e se torna objeto plástico autônomo. Os criadores do cubismo (Picasso, Braque) e seus teóricos (Metzinger, Lhote etc.) constatam que uma mudança radical se produziu na concepção do mundo e que a arte também há de se transformar em suas próprias estruturas para se tornar parte do novo sistema do saber. Há, de fato, artistas (Duchamp, Delaunay) que, mesmo considerando essencial e irreversível a reforma artística do cubismo, a julgam demasiado teórica, analítica, racionalista, “cartesiana”.

Ao cubismo se conectam, ao contrário, os movimentos que se declaram de vanguarda: em primeiro lugar o futurismo, que explode na Itália e na Rússia com propósitos violentamente revolucionários. A Itália e a Rússia eram países onde o processo de industrialização estava apenas no começo, a cultura era retrógrada e tradicionalista, a orientação política, conservadora. Por isso, a arte não quer apenas transformar a si mesma, mas agir como fator de transformação da cultura, da política, dos costumes. Adquire assim um forte caráter ideológico, que se acentuaria na Rússia depois da Revolução de Outubro; já não a satisfaz pertencer a seu tempo, quer antecipar e prefigurar o futuro.

Após a Primeira Guerra Mundial, a exigência de não historicidade

e de plena modernidade da arte se configura como crítica e intervenção diretas na situação de fato. Em todas as correntes, ainda que diferentes em suas teses teóricas e polêmicas, prevalece a vontade de corrigir um erro e preencher uma lacuna da cultura contemporânea, seja recusando qualquer colaboração (dadaísmo), seja reivindicando para o inconsciente reprimido a exclusividade da criatividade humana (surrealismo), seja condicionando a participação dos artistas à reforma do sistema produtivo industrial, no sentido de uma plena funcionalidade e sociabilidade.

7. *Arte e política.* A atualidade da arte se manifesta essencialmente como interesse e vontade de intervenção na situação política. A tendência a carregar a obra de arte de significados políticos já se manifestara entre o fim do século XVIII e o começo de XIX, com Goya e David; em meados do século XIX, Daumier fizera da arte um verdadeiro instrumento de luta política, servindo-se inclusive da imprensa para difundir sua sátira política. Verdadeiras intervenções políticas apareceram, em fins do século XIX, com desenhistas como Steinlen e Forain e com a crescente difusão da imprensa ilustrada. Após a Primeira Guerra Mundial, a pintura da *Neue Sachlichkeit* [Nova Objetividade] e a caricatura agressivamente política de Grosz e, nos Estados Unidos, a obra pictórica e gráfica de Ben Shahn atacaram duramente a involução e o egoísmo impiedoso da burguesia capitalista, já encaminhada a transformar sua hegemonia econômica em brutal poder político. Até artistas que costumavam permanecer estranhos à luta política foram induzidos às vezes a intervenções engajadas, especialmente diante dos horrores da guerra: Kokoschka, Beckmann e, de forma extraordinariamente decidida, Picasso interpretaram a indignação das consciências civis contra a vergonhosa criminalidade da guerra. É a revolta indignada da civilização contra a violência.

À parte a sátira política, que de meados do século XIX em diante (e especialmente após a invenção da litografia, que é seu meio gráfico mais eficaz) é um verdadeiro "gênero" artístico, perto do fim do século se define de maneira bastante clara a distinção, ligada inclusive ao tipo de técnica empregado, entre tendências progressistas, politicamente engajadas, e tendências que, sem por isso ser programaticamente conservadoras, excluem qualquer relação entre arte e situação social e política. As tendências que partem da concepção da arte como conhecimento ou tomada de consciência da realidade externa, natural e social, assumem uma coloração política progressista, radical, socialista. A associação entre pesquisa artística cognitiva e ideologia política de esquerda é evidente, por exemplo, em Pellizza da Volpedo, pintor divisionista autor, em 1901, de um grande quadro marcadamente político, *O quarto Estado*. Na arquitetura,

os artistas que operam segundo novas técnicas construtivas (ferro, concreto) são geralmente homens de esquerda: é o caso de William Morris, defensor da volta à arte útil, ou de Victor Horta, autor da Casa do Povo em Bruxelas (1901). Para esses artistas a história é progresso, a arte também deve seguir a linha do progresso, atualizando suas tipologias e suas técnicas no ritmo da produção industrial. As tendências para as quais a arte é expressão do mundo interior e fantástico do artista, sem finalidades de conhecimento, de análise e de intervenção na realidade de fato, ou seja, as tendências simbolistas, afirmam ao contrário o caráter aristocrático, a pura espiritualidade e poeticidade da arte. Recusam todo engajamento em sentido progressivo, negam até que a arte tenha uma razão histórica: o passado não é uma experiência sobre a qual se constrói o presente e se projeta o futuro, mas uma memória que pode apenas ser evocada (*revival*). O movimento Rosa-Cruz, formação ultraespiritualista do simbolismo que no fim do século passado foi encabeçada pelo literato Péladan, é violentamente contrário a toda forma de naturalismo e de realismo e, no campo político, fundamentalmente reacionário. Uma convergência entre a arte que se propõe de uma forma ou outra uma finalidade cognitiva e, portanto, deriva mais ou menos diretamente do impressionismo, e a arte que se propõe como expressão de uma realidade interior já se esboça na oitava década do século passado, com Gauguin e Van Gogh, se precisa pelos interesses sociais de Munch e de Ensor, e desemboca quase contemporaneamente na expressão da *Brücke* (1903) na Alemanha e no movimento *fauve* (1905) na França.

Tanto o movimento avançado alemão como o francês não têm um endereço político definido, mas se fundam igualmente no pensamento de que a arte é liberdade absoluta, superação de todos os preconceitos e de todas as convenções, começando pelo moralismo, o nacionalismo, a idealização da realidade e, portanto, também pela distinção artificiosa entre uma realidade exterior e uma realidade interior: a realidade não tem outra forma senão a que o sujeito lhe proporciona, ao vivê-la intensamente. No expressionismo alemão, no entanto, é mais forte o senso do escândalo, é mais violenta a deformação da realidade na visão profundamente conturbada do artista, é mais traumática a liberação de todo complexo repressivo; a percepção da realidade já é um julgamento drástico, ou pelo menos uma definição no limite entre uma exasperação extrema do sentido da vida e um desespero oprimente, uma angústia mortal. Pela primeira vez a arte prevê e anuncia, em termos extremamente dramáticos, a iminência de uma enorme catástrofe histórica.

É precisamente sobre o alcance, as razões lógicas e os moventes irracionais da Primeira Guerra Mundial que os artistas de tendências avançadas

começam a refletir, enquanto o conflito ainda está em curso. As correntes de vanguarda veem na guerra uma ocasião exaltante: os futuristas italianos a saúdam como “higiene do mundo”, defendem com força a intervenção contra os Impérios Centrais, participam com entusiasmo da luta de que esperam a renovação cultural do país. Mas já em 1915, com as primeiras ações do dadaísmo de Zurique, os artistas mais avançados denunciam a criminosa “estupidez” da guerra; e, se o julgamento radicalmente negativo envolve e compromete todos os valores, a arte também deixa de ser algo que vale, torna-se apenas um gesto, uma atitude, um sinal. O dadá é um movimento explicitamente não político, mas a condenação de uma política e até a renúncia a toda política também são política. Já o futurismo russo, encabeçado por Maiakóvski, se liga à revolução soviética, que num primeiro momento considera os movimentos artísticos avançados revolucionários, portanto fortes incentivadores do processo de formação de uma sociedade socialista. Lunatcharski, comissário do povo para a cultura, foi o único homem político que acreditou na força revolucionária da arte moderna e tentou utilizá-la, seja como superação da cultura burguesa, seja como componente estrutural do sistema de informação e de propaganda política, especialmente nos anos difíceis da luta para a defesa da Revolução. Entre aproximadamente 1920 e 1930, a Rússia foi sem dúvida o país cuja cultura artística estava realmente na vanguarda, embora as dificuldades de informação e a própria ligação com a Revolução limitassem a plena difusão europeia de seus fermentos de renovação.

O pós-guerra foi diferente nos diversos países europeus, dependendo da experiência vivida. Na França, graças à assim chamada Escola de Paris, se inicia uma época brilhante, em que uma multidão de artistas, chegando de todos os cantos do mundo, se reúne em volta dos mestres já universalmente reconhecidos: Picasso, Matisse, Braque e mais outros. As galerias de mercado se multiplicam, os americanos são naturalmente os clientes mais procurados; com efeito, nesses anos se formam nos Estados Unidos as grandes coleções de arte contemporânea. Nenhum problema político desponta nesse pitoresco e um tanto picaresco empório de artistas em busca de sucesso: tudo o que se exige e se afirma é a liberdade absoluta, logo, a plena originalidade da arte, pois o respeito de uma tradição, mesmo recente, seria uma limitação da liberdade expressiva. O credo libertário da Escola de Paris adquiriu indiretamente certo significado político só após 1930, quando toda a arte moderna começou a ser proibida e perseguida, mais ou menos duramente, na União Soviética, na Alemanha, na Itália, e de novo, anacronicamente, a proteção oficial foi concedida aos artistas de pior qualidade, aos *pompieri*.

As correntes construtivas europeias, cujos centros maiores estão na

Alemanha, com a Bauhaus, e na Holanda, com o grupo De Stijl, se declaram apolíticas, mas enunciam programas de ação social cujo caráter é claramente de tendência socialdemocrata. Com efeito, visam transformar a arte em projeção de produtos industriais estandardizados, que deveriam uniformizar o nível de vida na base de uma funcionalidade racional e agilizar dessa forma a evolução para uma sociedade não mais hierárquica, mas funcional, sem distinções de classes. O programa construtivo, visando a difusão ilimitada de produtos industriais esteticamente qualificados, considerados veículos essenciais de cultura, se traduz na redução ao essencial da morfologia e tipologia dos objetos e na simplificação extrema das formas e das cores, para que a mensagem visual seja igualmente acessível a todos; afirma-se assim não apenas a finalidade educativa, como também a prioridade da educação estética, dirigida a preservar e desenvolver dotes naturais de criatividade que a educação habitualmente ministrada pelo sistema classista tende a sufocar ou desviar.

A reivindicação da liberdade da arte, no sentido seja de independência da política, seja de engajamento numa política libertária, levou todos os regimes autoritários a combater a arte moderna como politicamente subversiva: o caráter intrinsecamente político da arte moderna, portanto, foi reconhecido por seus adversários antes mesmo do que por seus defensores. A aversão dos regimes autoritários pela arte moderna, em todas as suas formas, foi determinada justamente pelo fato de ela não ter conteúdos políticos, ou até apenas moralistas e narrativos, e por seu formalismo ou sua falta de figuração, que parecia carregar um potencial subversivo oculto. A oposição à arte moderna se manifestou na Rússia após a morte de Lênin e a ascensão de Stálin, na Alemanha após o advento ao poder de Hitler, na Itália com o fascismo. Nesses três países, ainda que politicamente muito diferentes, a onda de conformismo artístico encontra, entre suas causas determinantes, a pronta e oportunista adesão dos artistas *pompieri* aos novos padrões, cuja grosseria e ignorância certamente contribuíram à condenação da arte moderna como incompreensível. O propósito de estimular uma arte acessível a todos, independentemente do grau de cultura, era apenas um pretexto vulgar: nem na Rússia, nem na Alemanha, nem na Itália o povo jamais deu sinal de apreciar a arte que era fomentada e imposta pelos governos. Pode-se, então, afirmar tranquilamente que aquela má arte, sustentada e apoiada pelos governos como instrumento de propaganda, não surtiu o efeito esperado: conseguiu apenas bloquear ou dificultar a pesquisa artística séria e isolar aqueles países dos movimentos da cultura mundial.

Os motivos e as modalidades da luta contra a arte moderna foram vários. Na URSS, a vanguarda foi considerada expressão de uma elite inte-

lectual burguesa e se favoreceu o retorno a uma arte que nem sequer era naturalista ou realista, mas apenas ilustrativa e, como tal, adequada à celebração retórica dos faustos da Revolução. Na Alemanha recorreu-se a argumentos mais elaborados: a arte moderna ou de pesquisa enxergava a realidade “deformada” porque era fundamentalmente “degenerada”, bolchevique (embora na Rússia bolchevique a mesma arte fosse condenada como burguesa), inimiga da pureza e da saúde da raça. Na URSS a campanha contra a arte moderna teve como efeito uma condição de objetiva marginalização dos melhores artistas e a assunção por parte do Estado do ônus de manter uma quantidade de péssimos artistas, cujas obras laudatórias e propagandistas não podiam certamente ter um mercado, nem na pátria, nem no exterior. Na Alemanha, as obras de arte moderna foram retiradas dos museus e, em muitos casos, amontoadas na rua e queimadas pelos nazistas; providências de lei e medidas de polícia puseram a arte moderna em estado de ilegalidade. Na Itália, a situação foi mais complexa: inicialmente o problema não se apresentou, ao contrário, Marinetti e os futuristas sobreviventes conseguiram convencer Mussolini de que a “revolução” fascista deveria estimular formas de arte novas, ousadas, revolucionárias. Uma primeira corrente antivanguarda, ainda que não propriamente reacionária, se manifestou em 1925 sob o nome de Novecento, com a intenção de reportar os artistas a uma vaga “tradição italiana”, mas mantendo certa abertura em relação à arte estrangeira europeia. Com a aliança da Itália fascista e a Alemanha nazista, a polêmica contra a arte moderna, acusada de internacionalismo, bolchevismo, hebraísmo, se tornou mais cerrada e perigosa, inclusive pelo apoio de artistas como Ardengo Soffici e de um crítico como Ugo Ojetti; no entanto, apesar da pressão dos chefes fascistas mais próximos aos alemães, nunca se chegou a uma condenação formal e proibição da arte moderna, nem à perseguição dos artistas. Ao contrário, dentro do próprio partido e do governo fascista havia correntes “de fronda”, favoráveis à arte moderna, que chegaram a ter certo peso político nacional graças a Giuseppe Bottai, por muitos anos ministro da Educação Nacional.

A tendência antimoderna e reacionária teve efeitos mais pesados na arquitetura, ou seja, na atividade artística mais diretamente ligada ao poder político. Na URSS, o fim do sucesso político da vanguarda coincide com o incrível desfecho do concurso para o plano regulador de Moscou, em 1929, de que participaram com entusiasmo alguns grandes arquitetos ocidentais, entre os quais Le Corbusier, e que, no entanto, foi ganho por um medíocre praticante russo, Jofan. O movimento arquitetônico soviético, que entre 1920 e 1930 leva a URSS para a vanguarda da arquitetura mundial, foi em pouco tempo destruído pela onda reacionária de um monumentalismo que nem sequer tinha a justificativa da tradição nacional.

Hitler, ao que parece, se considerava um grande arquiteto e sonhava conferir ele mesmo às grandes cidades alemãs uma disposição que as tornasse cenário das manifestações de massa. Encontrou arquitetos dispostos à colaboração como Troost e Speer, destituídos de toda qualidade artística, mas tecnicamente competentes, de maneira que muitas sistematizações urbanas e construções monumentais, se a guerra não as tivesse destruído, permaneceriam como imagens teatrais significativas da megalomania do poder.

Na Itália, infelizmente, uma megalomania análoga, que pretendia evocar nas cidades modernas a nova mentalidade de Roma imperial, se misturou com banais interesses de especulação imobiliária, causando danos incalculáveis a muitas cidades antigas (por exemplo, Bérnago e Brescia) e especialmente a Roma, onde o arquiteto do regime, Marcello Piacentini, não se contentou em comprometer de maneira irreversível o desenvolvimento urbano com o projeto do EUR,* mas destruiu inteiros e famosos bairros históricos, como o dos Burgos Vaticanos.

A reação contra a arte moderna nos países de regime totalitário teve motivações diferentes nos vários países, mas, no conjunto, demonstra claramente: 1) que a arte moderna, sendo arte de pesquisa e como tal ciosa de sua autonomia e especificidade, era inconciliável com qualquer forma de dogmatismo político e irredutível a instrumento de propaganda; 2) que aqueles regimes, qualquer que fosse sua orientação ideológica, perceberam que a arte moderna era intrinsecamente crítica do establishment e por isso tanto mais alérgica à pressão do poder ou do Estado, quanto mais aberta aos interesses da sociedade.

8. *O urbanismo.* O que mudou radicalmente a condição da arte foi a mudança da extensão, da estrutura e da função das cidades, devido ao desenvolvimento da indústria. A migração para a cidade de multidões de camponeses, atraídos pela demanda de mão de obra por parte da indústria, a formação de um proletariado que não consegue se integrar nas comunidades urbanas e vive em condição de exploração nos casebres de periferia já é grave na primeira metade do século XIX (quando é descrita por Dickens e quando Owen e Fourier propõem as primeiras soluções comunitárias); mas o crescimento industrial é mais rápido do que as pro-

(*) O projeto do EUR foi iniciado em 1935 e, nas intenções iniciais, deveria ser completado em 1942, quando deveria hospedar a Exposição Universal de Roma, para celebrar os primeiros vinte anos do regime fascista. Seria um bairro planejado, com grandes avenidas ortogonais e vários edifícios monumentais, fora do perímetro da cidade. A construção foi interrompida pela guerra, mas os edifícios projetados por Piacentini foram finalizados em seguida. Nas décadas de 1950 e 1960 o EUR se tornou um bairro residencial e de serviços.

vidências urbanísticas relativas, e apenas no fim do século os empreendedores começam a perceber que a melhoria da qualidade de vida e da condição social dos trabalhadores se traduz numa melhoria qualitativa e quantitativa da produção.

Pouco após a metade do século, encarregado por Napoleão III, Haussmann inicia a ampla reforma estrutural de Paris. Foi a primeira grandiosa operação urbanística que visou transformar uma cidade histórica num organismo moderno de trânsitos. O objetivo principal era abrir à circulação artérias longas, retas, periféricas. O nó do sistema dos grandes bulevares e, ao mesmo tempo, o símbolo da cidade da nova burguesia capitalista era o teatro da Ópera, projetado em 1860 por Tony Garnier: um exemplo típico do assim chamado ecletismo estilístico, ou seja, da arquitetura que se estudava nas *écoles des beaux-arts*.

Menos de trinta anos depois, por ocasião da Exposição Universal, aquela mesma burguesia, que se sente cada vez mais moderna, exige para Paris um símbolo urbano totalmente diferente, numa região próxima ao Sena, onde se propõe construir em estilo "modernista" seus bairros residenciais, antes situados na região de Saint-Germain: é a delgada torre de vigas de ferro, com trezentos metros de altura, idealizada por Alexandre-Gustave Eiffel, um engenheiro que foi também pioneiro de pesquisas aeronáuticas. Não se trata apenas de uma escolha estilística mais ousada: a torre é o símbolo da cidade moderna porque é um milagre de técnica construtiva e, ao mesmo tempo, a demonstração de que, graças aos novos sistemas de construção já industriais, os engenheiros podem realizar não apenas pontes e galpões, mas verdadeiras obras de arte. A leveza com que as estruturas metálicas entrelaçam no céu um desenho linear implica uma concepção do espaço tão livre e isenta de preconceitos quanto a dos contemporâneos pintores impressionistas.

Ainda que com projetos menos definidos, todas as grandes cidades europeias sofrem, nas últimas décadas do século, grandes transformações dimensionais, estruturais e funcionais. A população em rápido aumento determina a extensão das periferias, o crescimento dos bairros operários, a transformação das funções do centro, onde são alocados os organismos diretivos: os escritórios das grandes empresas industriais, os correios, os bancos etc. O comércio se concentra cada vez mais nas lojas de departamentos, onde a produção industrial escoar no consumo.

Nos mesmos anos, o rápido desenvolvimento industrial americano, que determina comércios sempre mais intensos com a Europa, gera novas tipologias urbanas e edificativas. As cidades americanas não carregam a grande herança histórica das antigas cidades europeias; sua população, heterogênea, se mantém unida mais por interesses de trabalho do que por

vínculos de nascimento e de tradição. Como o grande impulso progressivo dos Estados Unidos começa com o fim do regime colonial, as grandes cidades já nascem segundo projetos que levam em conta o crescimento previsível e uma funcionalidade relativamente homogênea. O progresso do aparato industrial é impetuoso, não precisa vencer, como na Europa, a resistência (inclusive psicológica) de um velho artesanato, enraizado profundamente no costume local; o espírito prático da burguesia americana não atribui à arte senão uma posição marginal. É apenas nos últimos anos do século XIX e nos primeiros do XX que começa a se sentir a exigência de uma arte que não seja de importação europeia.

A necessidade de economizar espaço nos centros das cidades sugere nos Estados Unidos a construção de casas muito altas, como é permitido pelas novas técnicas construtivas. O "arranha-céu", que logo se tornaria a característica do *skyline* americano, parece inicialmente, na Europa, um monstro edilício, que transgredir todas as leis da proporção. De fato, num primeiro momento, é apenas uma acumulação de andares; apenas por volta de 1890, com Sullivan, o arranha-céu adquiriria uma autonomia estrutural própria, que o tornaria um elemento do urbanismo moderno.

Outros fatores concorrem para tornar as cidades históricas europeias cada vez menos adequadas às funções de grandes centros industriais: 1) a difusão do automóvel como meio de transporte urbano; 2) a insuficiência de um único centro da cidade; 3) a pressão da especulação imobiliária para uma exploração indiscriminada e irracional do solo urbano. Desde o começo do século, mas especialmente após a Primeira Guerra Mundial, o tema dominante, para os arquitetos, é a relação entre oficinas e habitações operárias. O problema, como é lógico, é posto em termos de técnica e de economia, fora de toda estética prejudicial; além disso, por se tratar de construções em série, recorre-se amplamente à pré-fabricação, seja de elementos, seja de inteiras unidades edilícias.

Desde a segunda metade do século passado, com a acirrada polêmica entre os "arquitetos" cultores dos "estilos históricos" e os "engenheiros" defensores das novas técnicas, a arquitetura ia se separando gradualmente das assim chamadas "belas-artes" e articulando-se com a tecnologia industrial. Devido à necessidade crescente de casas, determinada pelo crescimento da população urbana, parece mais do que legítimo preterir toda preocupação artística: entre os primeiros e mais rigorosos defensores da nudez funcional, Adolf Loos proclama em 1908 (e logo se tornaria um slogan) que a ornamentação é crime. Na realidade, porém, a própria necessidade de retirar da arte toda função ornamental e decorativa se manifesta contemporaneamente em outros campos: a pintura expressionista não receia aparecer desagradável e aflitiva; o cubismo se apresenta como uma

pesquisa científica, mais do que estética; pouco mais tarde as vanguardas subordinariam a artisticidade à renovação cultural e os dadaístas propo-riam não fazer arte ou até fazer antiarte. Fica bem claro que os artistas rejeitam tudo o que é considerado artístico por uma sociedade que contestam, negam que a arte possa ser um privilégio das classes ricas, preferem não fazer arte a trabalhar apenas para algumas camadas sociais; mas, ao mesmo tempo, julgam que da transformação que está se realizando nas-cerá uma sociedade sem distinções de classes, inteiramente engajada num processo criativo coletivo, cumprindo, portanto, suas exigências estéticas no próprio ato em que cumprirá a práxis de sua função. A arquitetura das casas e das fábricas, a forma dos objetos produzidos pela indústria para as necessidades da vida serão tanto mais estéticas quanto mais aderentes à função e quanto mais reduzidas a um único tipo (standard). Tal forma será "racional", porque ligada à função como o efeito à causa, porque váli-da para todos à maneira de um enunciado matemático, e porque em sua economicidade será o reflexo de uma sociedade que reconhecerá como fundamentais as leis da economia. A imagem da cidade dos arquitetos racionalistas, começando por Walter Gropius, é a de uma coletividade homogênea, em que o único elemento distintivo entre os indivíduos não é a estratificação hierárquica, mas as funções no sistema produtivo. E como, perdidos os laços tradicionais, é necessário realizar de outra forma a coesão da comunidade, na economia urbana o espaço para existência individual é reduzido ao mínimo (*Existenz Minimum*), enquanto é levado ao máximo aquele dedicado aos serviços sociais e às funções educativas e recreativas coletivas: a escola, o teatro, o estádio.

Objetos cuja forma seja racional e que sejam produto de técnicas racionais são obviamente iguais para todos: acima dos usos e dos gostos que mudam de lugar em lugar, a imagem da cidade será, portanto, a mes-ma para todos os países, a arquitetura racional e a produção industrial serão internacionais e contribuirão para formar uma uniformidade de cul-tura e de costumes, além de eliminar o nacionalismo.

À tese de uma racionalidade absoluta se contrapõe, porém, a ideia de que, para compensar a alienação produzida pelo trabalho repetitivo, mecânico, não gratificante da indústria, seja necessário restabelecer de alguma maneira a relação perdida do indivíduo com o ambiente natural, sempre mais distante da cidade e comprometido ele mesmo pela inva-são das fábricas, a poluição das águas e da atmosfera, a exploração do território. A história da política urbana e territorial, nesse último século, é caracterizada pela luta entre os arquitetos de tendência moderna, que defendem o uso racional do território, e a especulação fundiária, que quer a exploração máxima do solo urbano, destruindo as áreas verdes dentro

das cidades e transformando o campo ao redor em subúrbios apinhados. Os arquitetos modernos afirmam que não se pode fazer boa arquitetura senão no quadro de uma planificação urbana que ofereça soluções racio-nais aos problemas da cidade social, e se declaram dispostos a não fazer arte (no sentido tradicional do termo) para se dedicar a criar novas condi-ções de existência para a comunidade. Para Bruno Taut, "os problemas de gosto não são problemas sociais"; para Le Corbusier, a arte é "a solução de um problema bem formulado"; cada vez mais ganha força o conceito de que a arquitetura moderna não apenas necessita de uma premissa urba-nística, mas também que é ela própria urbanística: a verdadeira tarefa do arquiteto não é construir edifícios, mas projetar bairros, cidades, amplas regiões do território. O arquiteto moderno não quer mais ser um profissio-nal às ordens de um cliente: traz sua própria ideia da estrutura e das possibilidades de desenvolvimento da sociedade, a que corresponde uma concepção do espaço. Já não se trata de uma concepção teórica, geomé-trica, perspectiva: o espaço é concebido como o lugar onde o indivíduo e a sociedade vivem, agem, se deslocam, comunicam. Os próprios mate-riais de construção que a indústria produz permitem delinear uma figura do espaço infinitamente mais livre e aberta, dinâmica: delgados pilares de sustentação, estrutura em tensão, amplas superfícies vidradas que elimi-nam toda cisão entre exterior e interior, deixando livre a passagem do ar e da luz. A possibilidade de construir edifícios muito altos não deve servir para aumentar a densidade da população, mas para abrir grandes espaços livres entre os blocos, aumentando a possibilidade de aeração e insola-ção. Os meios rápidos de comunicação influem sobre a noção do espaço urbano e do território: o traçado das cidades deve favorecer a circulação dos automóveis, o território é construído pelas ferrovias e pelas rodovias, o avião revela uma realidade vista do alto, telefones e rádios instauram novas medidas mentais do espaço.

A luta por um urbanismo moderno e científico se configura, já na primeira metade do século, como duro embate entre a cultura e o poder, que naturalmente tem seus próprios arquitetos, ainda que geralmente se trate de meros praticantes que sacrificam a ética profissional ao interesse. Como as tendências modernas, cultural e tecnicamente mais qualificadas, eram as que ofereciam soluções mais adequadas aos problemas concre-tos da existência, de alguma forma acabaram se impondo: houve até uma "moda" da arquitetura moderna, severamente condenada, porém, pelos representantes do movimento, que não admitiam que uma questão essencial, de civilização, fosse reduzida a formalismo exterior. Se a arqui-tetura moderna se apresenta como correspondência da forma à função, definição racional do espaço, máxima abertura à atmosfera e à luz, mas

principalmente como arte ao serviço da sociedade, a arquitetura oficial e a edilícia corrente, obedientes à pressão do poder, ocupam o espaço urbano de forma maciça, tendem a conservar e reforçar os privilégios da propriedade fundiária e a permitir a máxima exploração econômica do solo, reduzindo ao mínimo as áreas verdes e os edifícios destinados aos serviços sociais. A megalópole capitalista se revela assim, além de tecnicamente errada, gravemente “alienante”, socialmente negativa, esteticamente medíocre. A batalha em que os arquitetos modernos se engajaram corajosamente entre as duas guerras contra a expansão insensata e nociva das cidades não foi apenas uma batalha por uma arquitetura estética e tecnicamente melhor, mas uma luta por uma diferente maneira de organização da sociedade e de um diferente nível de vida da coletividade.

O grande arquiteto americano Frank Lloyd Wright também enunciou sua concepção urbanística (Broadacre City), que em alguns aspectos retomava as teses de Owen e de Fourier para o resgate de uma relação do indivíduo com a natureza e a posse pessoal do quantum de terreno necessário para um nível decente de existência.

As perspectivas urbanísticas propostas pelos arquitetos como premissas de uma boa arquitetura não tiveram ampla aplicação: ainda que Le Corbusier e Gropius tenham conseguido, antes da Segunda Guerra Mundial, realizar fragmentariamente suas ideias urbanísticas em alguns bairros de habitação econômica, nenhuma cidade manifesta, em suas grandes estruturas, uma concepção plenamente atual do organismo urbano. Em todo lugar os arquitetos modernos, mesmo quando foram encarregados de projetos urbanos importantes, permaneceram consultores ou técnicos subordinados às decisões finais do poder econômico.

9. *A fotografia.* Toda a arte moderna é influenciada, positiva ou negativamente, pelo desenvolvimento contemporâneo das técnicas industriais, no entanto, a relação é infinitamente mais tensa e complexa quando a arte figurativa se depara com a técnica da produção industrial de imagens, a fotografia. Com efeito, essa técnica não apenas reproduz mecanicamente os aspectos da realidade com uma objetividade que, pelo menos num primeiro momento, é considerada científica, mas também introduz no mundo uma extraordinária quantidade de imagens cuja produção não exige o especialista, o artista.

Desde que, em meados do século XIX, a fotografia demonstrou que era possível produzir mecanicamente imagens objetivas da realidade, entre fotografia e arte figurativa se determinou uma espécie de competição. Baudelaire despreza a fotografia porque é um produto industrial e fornece imagens da realidade totalmente alheias à faculdade mental da

imaginação. Courbet entende que a fotografia pode oferecer materiais preciosos para um pintor “realista”, mas engaja toda sua técnica de “operário da pintura” para conferir às imagens pintadas uma consistência de matéria, uma densidade de cor, um peso até físico, que a imagem fotográfica não possui; parece querer afirmar assim, antecipando os tempos, que a fotografia é uma imagem da realidade; a pintura, uma realidade concreta. Os impressionistas também se serviram amplamente da fotografia como material acessório, mas com a absoluta certeza de que a pintura deles, rápida e intensamente cromática, recriava a sensação visual de maneira mais genuína e completa. A fotografia, por outro lado, reduziu fortemente o campo da arte figurativa, especialmente da pintura, tornando praticamente inútil a atividade do retratista ou paisagista profissional; concorreu, portanto, ao processo seletivo típico da arte moderna, graças ao qual o “executor” da arte é eliminado e ao artista não mais se pede a fidelidade ao real, mas a indagação e a invenção.

Naturalmente, a relação com a arte muda em razão dos diversos graus de desenvolvimento da técnica fotográfica. No começo do período que estamos tratando, a “competição” entre fotógrafos e pintores já se encerra. A progressiva redução dos tempos de pose, a possibilidade de instantâneos sempre mais rápidos põem em evidência os limites das faculdades perceptivas do olho: graças à fotografia, é possível colher aspectos da realidade, especialmente nos corpos em movimento, que o olho não percebe. A ampliação fotográfica, a macrofotografia, a radiografia permitem observar aspectos totalmente inéditos e às vezes profundos, estruturais, da realidade; torna-se sempre mais forte a certeza de que o olho humano capta apenas alguns aspectos da realidade e que, portanto, a experiência visual não pode ser considerada a base do conhecimento.

Após ter revelado alguns aspectos estranhos e surpreendentes dos corpos, a fotografia começa a registrá-los diretamente em movimento: o cinematógrafo reduz ainda mais o campo da narração figurada, mas, ao mesmo tempo, concorre poderosamente para cancelar a tradicional concepção do espaço homogêneo, cúbico e perspectivo, tornando familiar a todos uma nova concepção do espaço descontínuo, fragmentário, inseparável das coisas. O quadro histórico e o anedótico seguem o destino do retrato e do paisagismo: que sentido poderia ter uma arte narrativa ou ilustrativa quando os fatos e os acontecimentos da vida e da história podem ser narrados visualmente, e com intensidade bem maior, pelo cinematógrafo? É o fim do que Berenson, justamente no final do século XIX, chama de valores ilustrativos; pouco antes Fiedler enunciara a sua teoria da “visibilidade pura”, limitando os significados da arte à pura visão ou aos valores que Berenson chamaria de decorativos. (Lembre-se: se todo

o valor da arte está na forma visível, é fácil entender por que, contemporaneamente, o *art nouveau* abole toda distinção entre arte “pura” e arte “decorativa”; uma casa, uma cadeira, uma taça também são formas.)

A fotografia alimenta, na arte figurativa, o áspero conflito entre “naturalistas” e “simbolistas”, que dominam a literatura na passagem do século: se a fotografia livra a arte da obrigação de imitar ou representar a natureza, acabou definitivamente a concepção clássica da arte como mimese, e a arte deve ser algo “espiritual”, sem relação com a natureza sensível. A fotografia representa um impulso vigoroso, por contraste, para as correntes simbolistas que se contrapõem à visualidade do impressionismo.

Com efeito, entre 1880 e 1890 já se perfilam novos problemas. Os neoimpressionistas, guiados por Seurat, reconhecem a importância da descoberta dos impressionistas, mas consideram a visão deles muito limitada pela restituição do dado sensorial. Dizia-se que a fotografia, sendo o produto de um meio mecânico e fornecendo uma representação puramente objetiva, seria “científica”, em relação à visão empírica do olho — mas não seria verdade o contrário? Não seria possível uma visão verdadeiramente científica, em comparação com a qual a fotografia seria apenas empírica e mecânica? A divisão da cor em seus componentes cromáticos pressupõe uma fase de análise científica que precede a síntese que se recompõe no olho do observador, cuja percepção perde assim qualquer caráter de emotividade: diante dessa percepção científica, a fotografia é mero empirismo. Fauvismo e expressionismo, nos primeiros anos do século xx, oferecem de maneira diferente, e retomando também a experiência de Van Gogh e de Munch, uma visão que, ainda que não se coloque como científica e, aliás, se apresente como exclusivamente artística, se propõe como estruturalmente diferente do empirismo fotográfico. Em 1911, Kandinsky abrirá a grande fase histórica da arte não figurativa (ou “abstrata”), declarando que o sistema de signos da arte não tem nenhuma relação com a natureza e, poucos anos depois, Duchamp proporia uma arte totalmente diferente da do passado, puramente conceitual e não retiniana, distante de todas as técnicas da representação. Os dadaístas, começando por Man Ray, utilizarão a fotografia, mas não como técnica de representação: ela será simplesmente uma técnica para produzir e manipular as imagens. Com efeito, muito menos do que a tomada fotográfica, interessará ao artista a elaboração na câmara escura, a impressão dos negativos, os processos de solarização etc. A própria fotografia, portanto, deixará de ser considerada um meio de representação.

O cubismo, o futurismo e, em geral, as correntes não figurativas negam que a arte seja representação. Não sendo representação da realidade, é ela mesma uma realidade autônoma: Mondrian recusará chamar a arte não

figurativa de abstrata e a chamará, ao contrário, de concreta. Mas, como não se nega que a arte seja imagem, e não se pode contestar que a fotografia também o seja, a fotografia também não será representação: será simplesmente um instrumento da imaginação. A concepção do dadaísta Man Ray converge assim com a do construtivista Moholy-Nagy; e a fotografia se qualifica como uma nova técnica artística, absolutamente autônoma e autossuficiente. E dado que, como é óbvio, não pode haver diferença entre fotografia e cinema, o filme é elevado ao nível de arte e cooptado para a pesquisa artística avançada: houve artistas, como Richter, que desde antes da Segunda Guerra, entre 1920 e 1940, tentaram produzir filmes não figurativos, fundados exclusivamente no ritmo de sucessão das imagens.

A difusão do meio fotográfico, que permite a todos produzir imagens da vida cotidiana, exerceu, junto com o cinematógrafo, uma enorme influência sobre a concepção comum do espaço e do tempo. A fotografia, assim como é praticada pela maior parte das pessoas, constitui uma espécie de “técnica” automática que registra os movimentos e as inclinações inconscientes; inclusive por isso a fotografia foi cultivada pelos surrealistas como meio de registro tanto mais sincero e revelador, quanto mais os operadores tentavam dissimular seus impulsos íntimos. Também para o surrealismo, então, a fotografia se apresenta como meio expressivo que sucede à pintura e substitui suas técnicas tradicionais.

10. *A publicidade.* Um “gênero” artístico inventado pela arte moderna e correspondente a uma específica demanda do mercado é a publicidade, cujo “tipo” dominante é o cartaz figurado e colorido que é afixado em muitos exemplares sobre os muros da cidade, de maneira a tornar familiar até aos transeuntes distraídos a informação que se comunica. Como fenômeno de mercado e mediação incentivadora entre produção e consumo, a publicidade foi estudada do ponto de vista psicológico e sociológico. Do ponto de vista artístico, a publicidade é importante: 1) porque obriga os operadores ao exame de um tema, à invenção de um motivo, à busca de sistemas de comunicação visual extremamente rápidos e impressivos; 2) porque, além de visualizar a informação, a põe em relação com uma informação escrita, que por sua vez é conformada ao estilo da imagem; 3) porque a imagem, mesmo sendo repetida inúmeras vezes, deve permanecer agradável, aceitável, possivelmente interessante; 4) porque as imagens publicitárias, invadindo as paredes dos edifícios, constituem o aspecto efêmero, mas mais imediatamente perceptível e significativo do espaço urbano moderno.

O primeiro grande artista a se interessar por publicidade foi, no final do século passado, o pintor mais atento à vida parisiense da época, Toulouse-

-Lautrec; desenhou mais ou menos trinta cartazes para espetáculos de cabaré, nos quais conseguiu selecionar e identificar de maneira surpreendente os “apelos” visuais e psicológicos. Outros artistas idealizaram cartazes publicitários, contribuindo à primeira formação de “códigos” de comunicação visual: entre outros, Bonnard, Steinlen e, mais tarde, Braque e o próprio áulico Matisse. Logo, com a crescente emergência da enorme importância do gênero publicitário e tornando-se necessária uma verdadeira ciência da publicidade, nasceria uma profissão específica dos criadores de cartazes e se formariam importantes “ateliês” especializados (entre os primeiros, se destaca o de Chéret).

Na primeira metade do século xx alguns pintores (por exemplo: Capiello, Dudovich) se especializaram no gênero publicitário, aproveitando amplamente as experiências amadurecidas no campo da visão pela arte que descendia da “visibilidade pura” dos impressionistas. Num segundo momento, a publicidade utilizou abundantemente as técnicas da fotografia e da fotomontagem, também nesse caso aproveitando as experiências visuais das vanguardas e do construtivismo. Já durante a Primeira Guerra Mundial, o cartaz publicitário foi utilizado para a propaganda política: por essa via também, além do que pela prática frequente da publicidade sobre motivos caricaturais, se estabeleceu certa afinidade entre cartaz e sátira político-social. A publicidade estendeu seu campo à arquitetura: nas exposições e nas feiras de produtos industriais os estandes têm um caráter explicitamente publicitário, que se manifesta seja na acentuação dos fatores de apelo visual, seja no uso de expedientes expositivos, seja finalmente na evidência das escritas e das figuras. A arquitetura expositiva serviu como um ótimo campo de experimentação para várias morfologias da arquitetura moderna. Também em edifícios comerciais permanentes, as escritas publicitárias ou, em geral, informativas se integram às estruturas, constituindo um elemento de novidade temática e morfológica. As próprias arquiteturas industriais assumiram amiúde um caráter publicitário ou pelo menos demonstrativo, na medida em que buscam proporcionar uma ideia visual da ordem e da eficiência do trabalho que se realiza no interior e, portanto, a inspirar confiança nos produtos. No plano urbanístico, pode ser considerado indiretamente publicitário o enorme desenvolvimento dimensional, sobretudo em altura, e a marcada ostentação dos edifícios onde estão sediadas as direções das grandes firmas industriais (caso típico, os grandes *buildings* americanos e o próprio Edifício Seagram de Mies van der Rohe).

11. *Arte e teatro*. Na concepção laica do modernismo o teatro toma o lugar da igreja como ponto de encontro e de celebração de um ritual coleti-

vo e social. Wagner já indicara o teatro como lugar onde, superadas as distinções técnicas entre as artes, se realizaria “a obra de arte total”, resultante de um conjunto dinâmico de poesia, música, arquitetura, pintura e dança. No fim do século, inclusive por influência de uma arte figurativa que renuncia aos conteúdos intelectuais e quer se realizar inteiramente nos fatos visuais, acentua-se o interesse pelo puro espetáculo, isto é, pelo balé, o teatro de revista, o circo. No polo oposto, mas em certo sentido complementar, os simbolistas veem o teatro como lugar da revelação moderna do sagrado: Appia e Graig, e Meyerhold na Rússia rejeitam decididamente o cenário naturalista do teatro “psicológico”, querem proporcionar à cena um significado autônomo e não apenas de comentário, reduzem o espaço teatral a um conjunto de formas simplificadas e simbólicas cuja imagem se transforma sob o jogo sábio dos refletores. É o início de uma concepção dinâmica da realidade cênica, que é tanto mais necessária na medida em que se torna cada vez mais perigosa a concorrência do cinema: esse fato também torna necessária uma distinção de papéis e a busca de um teatro que seja apenas, e em absoluto, espetáculo.

A necessidade de uma transformação da função teatral, que se faz sentir vigorosamente inclusive em campo literário (especialmente por Brecht), leva à busca de uma nova funcionalidade, portanto de uma nova tipologia do edifício teatral, onde não mais haveria as distinções de classes sociais que determinaram a forma tradicional e onde, além disso, seria possível um animadíssimo jogo cenotécnico, capaz de reduzir o desnível entre a fixidez do espetáculo teatral e a extrema mobilidade do espetáculo cinematográfico. Uma nova morfologia teatral foi estudada por Gropius em seu projeto de “teatro total” (1927).

Uma novidade da maior importância foi o aparecimento em Paris, em 1909, dos Balés Russos de Diaghilev, com as cenografias e os figurinos vistosamente coloridos de Bakst e Benua: como se pretende que o teatro já não represente a vida real, mas constitua uma experiência totalmente diversa, infinitamente mais intensa, capaz de compensar a monotonia do mundo industrial, o Balé russo não apenas se apresenta como um “espetáculo” perfeito, mas também lança uma ponte importantíssima para uma arte figurativa que, por sua vez, valoriza apenas os fatos visuais.

Uma verdadeira revolução, que envolve no fato teatral alguns dos maiores artistas contemporâneos, se verifica com as vanguardas: o teatro se torna o lugar das experimentações mais interessantes e temerárias no campo da visão e se oferece como lugar não mais do somatório, mas da síntese de todas as artes. Tema comum das vanguardas, tanto do futurismo italiano como do cubofuturismo e do construtivismo russo, é o dinamismo, ou seja, a recusa radical de uma concepção da arte como

imagem única e escolhida, identificada com um objeto (o quadro, a estátua) que tem um valor venal, pode ser possuído e constitui ornamento e índice de distinção social. No teatro, entendido como puro espetáculo, as imagens se sucedem, não contam por si, mas pelo ritmo de sua sucessão, preenchem por inteiro a sensibilidade e a imaginação dos espectadores, envolvem-nos, transportam-nos a um espaço e a um tempo imaginários: é uma extraordinária aventura da imaginação ou, se quisermos, a própria imaginação se atualizando.

Uma teorização extremamente precisa do espaço cênico, como lugar rítmico do movimento coreográfico, foi elaborada na Bauhaus por um pintor, Oskar Schlemmer, autor de dois balés (um, *Triadische Ballet*, foi representado em 1924) sobre o tema da civilização mecânica, onde as próprias figuras, com seus costumes mecanizados, estavam no limite entre o natural e o mecânico.

Na década 1919-29, em Paris, os balés e em geral o teatro de vanguarda tiveram sua estação mais rica; quase todos os maiores pintores da época tiveram parte nisso: Picasso, Braque, Léger, Derain, De Chirico, Miró etc. O objeto específico da pesquisa foi a determinação de efeitos de espaço e de mudanças improvisas de dimensões e proporções, unicamente pela mudança de relação de cor dos costumes e do fundo.

Quase todos os maiores pintores europeus, no período entre as duas guerras, trabalharam para o teatro: foi sem dúvida uma tentativa de defender o espetáculo de arte do invasivo espetáculo industrial, o cinema, mas foi também uma experiência extremamente vital para a arte contemporânea, que assim se livrou definitivamente do preconceito do objeto artístico precioso, prenhe de conteúdos intelectuais ou de significados simbólicos. Além disso, houve a verificação da validade dos sistemas figurativos ou semânticos criados pelo cubismo e pelas vanguardas: eles eram capazes de criar um espaço novo, não naturalista nem perspectivo, mas imaginário, em que a imagem era estritamente ligada a um fator rítmico de tempo.

O próprio cinema, de resto, utilizou largamente a experiência da arte moderna e por sua vez permitiu que vários artistas modernos fizessem experiências novas e definitivas no campo da cinética da imagem. Houve, na Europa, correntes impressionistas, expressionistas, construtivas, surrealistas que levaram a considerar o cinema, ainda que erradamente, um derivativo das artes figurativas. Houve, por outro lado, artistas que se serviram do cinema como de um meio expressivo novo e original. Anton Giulio Bragaglia, na Itália, criou um originalíssimo cinema pós-futurista; Hans Richter, Moholy-Nagy, Man Ray estudaram mediante o cinema as possibilidades de uma arte visual baseada na multiplicidade e na sucessão, e não na unicidade da imagem.

O cinema abstrato ou, de qualquer forma, não mais fundado no desenvolvimento de uma vicissitude narrativa, permaneceu um fato de elite; todavia, a nova construção do espaço que, a partir das vanguardas, foi elaborada pelas artes visuais teve efeitos muito importantes sobre o enquadramento e a montagem do filme. A composição cubista, por exemplo — que prescinde da relação naturalista entre coisas e espaço, considera todo o espaço uma estrutura unitária e dinâmica e permite isolar as coisas ou os fragmentos das coisas com uma intensidade que deriva do diferente contexto em que se inserem —, influenciou sem dúvida a montagem das imagens cinematográficas de Eisenstein, conferindo-lhe uma força impressiva cheia de um realismo não usual, mas dilacerante.

12. *Kitsch e antikitsch*. Um fenômeno que não pode deixar de ser incluído no quadro da cultura artística moderna, ainda que ligado a uma baixa qualidade artística e a uma ausência total de valor estético, é o que foi chamado de *kitsch*, termo de etimologia incerta, mas de significado marcadamente depreciativo. O fenômeno foi profundamente estudado do ponto de vista sociológico; com efeito, é evidentemente relacionado com o desenvolvimento industrial, com a vaga pretensão de produzir industrialmente uma arte que possa ser consumida pelo vastíssimo público que consome produtos industriais. O kitsch não é uma classe de objetos, qualquer objeto pode ser kitsch; é mais uma categoria do gosto ou do costume. Invadiu todos os campos: decoração, indumentária, utensílios, artes gráficas e, naturalmente, também as artes maiores. Conotações constantes do kitsch são o mau gosto, o preço baixo, a não funcionalidade, a banalidade, a complicação. Além disso, as temáticas do kitsch são na maioria temáticas já exploradas num nível artístico superior, que são reutilizadas de segunda mão, carregando seus caracteres para ir ao encontro de um público menos culto e refinado. É possível encontrar relações com a obra de artistas na moda (por exemplo, Cabanel, Bouguereau, até Rodin ou Böcklin), mas nenhuma relação é possível com a arte que, do impressionismo em diante, se apresenta como pesquisa. O kitsch, enfim, se configura sempre como imitação, contrafação, banalização, não autenticidade.

A amplíssima mas inorgânica produção kitsch se dirige expressamente à burguesia média e pequena, sempre mais distanciada, inclusive culturalmente, da alta burguesia financeira, empresarial, técnica. Esta, de fato, se orienta progressivamente para o modernismo, em que vê um espírito de aventura e um gosto da experimentação semelhantes ao espírito de iniciativa dos novos cavaleiros da indústria; a pequena burguesia, ao contrário, já condenada ao destino medíocre da burocracia e das funções

executivas, permanece inclusive na arte ligada ao convencionalismo, às *idées reçues*, ao sentimentalismo, ao mau gosto.

Outra constante do kitsch é a substituição de materiais valiosos da arte e do artesanato de classe por sucedâneos de produção industrial: a purpurina no lugar do ouro, o ferro-gusa no lugar do bronze, o falso mármore, a falsa madeira. Há uma razão econômica, porque o kitsch é por definição arte barata, ao alcance de todos; mas há também o orgulho de demonstrar que a técnica industrial produz a preço menor os mesmos efeitos que antes podiam ser obtidos apenas com materiais e procedimentos custosos. Técnicas preferidas do kitsch são a fusão em série, a galvanoplastia, o revestimento, a reprodução fotográfica etc. A breve duração não desperta preocupações excessivas: parece se ter consciência do caráter efêmero e gastronômico desse horrível *art du bonheur* [arte da felicidade].

A parábola do kitsch coincide aproximadamente com a do *art nouveau*, e pode ser considerada como o efeito monstruoso de um cruzamento inatural entre artesanato moribundo e industrialismo nascente. A essencialidade formal, a novidade da linguagem do cubismo e das vanguardas, a desilusão com as perspectivas progressistas, a guerra marcam o fim do kitsch. Sucede a ele, como estilo de época, o assim chamado *art déco* que, pelo menos aparentemente, inverte suas morfologias: linhas retas, verticais e horizontais, escolhas cromáticas sóbrias, emprego não dissimulado de materiais produzidos industrialmente, dos quais se começa a reconhecer as qualidades intrínsecas e não apenas de sucedâneos dos materiais naturais preciosos. A destinação social também é diferente: o *art déco* atende ao gosto de uma burguesia técnica, culturalmente avançada; a hipótese progressista, ainda que paternalista, de uma arte ao alcance de todos os bolsos já não interessa a quem se considera uma aristocracia técnica. Por outro lado, o *art déco* ainda é um kitsch, embora destinado a uma classe mais culta e abastada; é em grande parte, com efeito, a estilização do design que está começando a se afirmar como exigência de conferir aos produtos industriais, desde a fase de projeto, um coeficiente de qualidade estética integrada à funcionalidade dos objetos. A síntese absoluta de forma e de função é o standard: todo processo de design metodologicamente correto leva ao standard, isto é, a uma forma que, teoricamente, une o máximo de qualidade do protótipo ao máximo de qualidade da produção em série. A relação design-standard foi teorizada de maneira diferente, mas igualmente rigorosa, por Le Corbusier e por Gropius. Os maiores centros de design foram na Alemanha (Bauhaus, especialmente após 1925), na Escandinávia (Noruega; Finlândia, com a manufatura Arabia e a obra do arquiteto Alvar Aalto) e nos Estados Unidos, após a imigração de Moholy-Nagy, Breuer, Gropius, Albers, fugindo à perseguição nazista.

O design nos Estados Unidos teve um caráter próprio, mais orgânico do que racional, em grande parte devido às ideias de Wright, mas principalmente à pesquisa original do finlandês Eero Saarinen e à vasta atividade de Charles Eames, que estabeleceu relações de plena colaboração com as indústrias de decoração.

O design também sofreu sua degeneração e até, poderíamos dizer, seu kitsch, o *Styling*. Este consiste em considerar os objetos funcionais em relação ao consumo e, portanto, ao mercado, e não às exigências objetivas; em acentuar ostentadamente os caracteres que os tornam desejáveis inclusive no plano psicológico (por exemplo, a forma aerodinâmica, os símbolos de potência dos automóveis) e estimulam impulsos inconscientes ao consumo; em favorecer de maneira exagerada as modas, o consumo desenfreado, a obsolescência rápida e a troca frequente. A funcionalidade em relação ao mercado, no lugar da funcionalidade em relação às exigências práticas objetivas, é um dos fatores mais pesadamente destrutivos, já nos anos imediatamente anteriores, mas especialmente após a Segunda Guerra Mundial, da experiência estética na *affluent society* do capitalismo avançado.

13. *As técnicas*. Do ponto de vista técnico, a pintura dos impressionistas não era substancialmente diferente da tradicional: era simplesmente um registro rápido contraposto ao registro lento, elaborado mediante estudos desenhados e coloridos, a aplicação de certas convenções da representação (como a perspectiva e as regras de composição), a disposição prévia de certas condições (como os modelos em pose, a iluminação constante do ateliê) e certas normas operativas (como a passagem do desenho ao claro-escuro e à cor). Já em Courbet, todavia, a técnica pictórica se configurara como técnica construtiva ou produtora de objetos, em vez de técnica de reprodução de imagens: afastava-se assim da fotografia, mas também, em geral, de toda tecnologia industrial. Por outro lado, também o campo da pintura se ressentia da repercussão da indústria: as cores produzidas pela indústria química permitem uma grande extensão e variedade de gamas, poupam aos artistas a etapa artesanal da trituração e preparação das tintas, reduzem significativamente o artesanato já mais refinado da mistura na paleta. Amiúde os impressionistas pintaram depondo na superfície toques de cor pura, evitando assim as transições graduais de claro-escuro.

A primeira grande inovação técnica, a partir de 1884, é a de Seurat e dos neoimpressionistas: partindo do estudo rigorosamente científico da decomposição cromática da luz, pintam justapondo pontinhos ou pequenos toques de cor pura que, visto de certa distância, recompõem na reti-

na de quem olha a unidade dos tons. É claro: 1) que essa técnica tende a condicionar a percepção a noções científicas e, portanto, a torná-la não apenas consciente, mas também analítica; 2) que ela visa transformar a arte numa produção diferente da industrial, mas igualmente dependente de premissas científicas; 3) que exige a disponibilidade de muitas gamas cromáticas, ou seja, de tintas em bisnagas produzidas pela indústria. Também Van Gogh, nos mesmos anos, pintou com cores muitas vezes puras, colocando-as na tela encorpadas, amiúde formando espessuras notáveis; não raramente se serviu no lugar dos pincéis da espátula, que forma camadas bastante salientes de cor. Para Van Gogh é fundamental a excitação, aliás, a fúria da inspiração e, conseqüentemente, o "gesto" da pintura: os traços coloridos já não acompanham os contornos ou planos da figura e do objeto representados, mas ritmos e cadências de um dinamismo psicossomático do artista. Seu modo pictórico não apenas é o oposto do mecanicismo do trabalho industrial, mas o é também da operação projetada e controlada do artesão: uma arte que exprime a tragédia existencial do homem moderno não pode ser senão antitética à prática da vida cotidiana em que se vê a causa da tragédia. Não apenas em sua frenética exaltação de uma realidade que se pode amar ou odiar, mas com a qual não é fácil conviver, mas na feitura de sua pintura, Van Gogh está em marcado contraste com a assim chamada civilização industrial. Gauguin, por sua vez, percebe que a arte não pode nascer e se ambientar na cidade moderna, cada vez mais caracterizada pelos produtos industriais, e busca lugares apartados e distantes, na Bretanha ou até nas ilhas do Pacífico. O simbolismo não tem técnicas próprias: o interesse do artista já não está no quadro como objeto, nem como representação, mas como veículo de significados. Busca-se diferenciar a arte, por sua espiritualidade, do mecanismo e da praticidade econômica da indústria. No campo técnico, portanto, os simbolistas tendem a desmaterializar e simplificar a obra de arte, evitando pastas muito pesadas e efeitos visuais muito violentos. Se, porém, se considera que tudo é simbólico e possui um significado espiritual além da percepção pura e simples, a operação artística, que por si mesma é uma ação espiritualizante, pode ser realizada mediante todas as técnicas, inclusive as lastimadas, mecanicistas, vulgares técnicas da indústria. É justamente o filão simbolista da arte de fim do século XIX que tende a apagar as fronteiras tradicionais entre as diferentes artes, e especialmente entre as artes "maiores" e "menores"; e é justamente o desprezo pelas técnicas da produção industrial que leva a assumi-las, ainda que apenas como meios instrumentais. Quando os nabis afirmam que um quadro é apenas uma superfície feita de áreas coloridas, afirmam ao mesmo tempo sua inutilidade prática e sua identidade substancial com qualquer outro objeto. Entre o fim do século XIX e o começo do nosso,

portanto, domina o pensamento de que os artistas possuem cada um sua própria técnica, diferente da técnica industrial e não dirigida a produzir objetos úteis para a vida; uma técnica, portanto, que não tem nenhuma relação de afinidade com as técnicas industriais, mas que pode se aproximar, em alguns casos, da pesquisa científica (neopressionistas) e da expressão literária (simbolistas).

A diferença substancial entre as técnicas artísticas, que poderiam ser chamadas técnicas do estético, e as técnicas industriais, é que as primeiras são individuais e as segundas coletivas: com efeito, a técnica tende sempre mais a se identificar com o estilo, ou seja, com a ideia de uma técnica pessoal contraposta à técnica impessoal da indústria. No momento em que o industrialismo se encaminha para a hegemonia, pode parecer contraditória a afirmação paralela da arte como anti-industrialismo; e é ainda mais inexplicável o interesse e o favor da burguesia industrial, capitalista, pela arte que a contradiz, amiúde com tons violentamente polêmicos. Na realidade, na fase inicial de sua ascensão, a burguesia industrial tem todo interesse em alimentar essa contradição, seja porque a arte produz objetos cujo consumo é necessariamente reservado a uma elite econômica, seja porque esse consumo de elite a distingue da pequena burguesia tradicionalista com que já aspira a não ser confundida. Em outros termos, os dirigentes da indústria se interessam pela arte porque ela compensa a mediocridade estética própria da indústria, mas ao mesmo tempo querem fazer com que essa compensação permaneça marginal e não seja consumível pela coletividade senão nos limites e nas modalidades que a classe dirigente determina.

O problema das técnicas, ou seja, das modalidades de produção da arte, se estende logicamente ao produto: o que vem a ser a obra de arte, agora que deixou de ter uma utilidade e uma finalidade imediatas e já não está integrada na realidade social? O que vem a ser um quadro ou uma escultura, agora que já não servem para representar pessoas, fatos, objetos da existência, mas as pessoas, os fatos e os objetos se tornaram apenas ocasiões ou pretextos, nem sequer necessários, do quadro ou da estátua? É óbvio que, se a obra de arte já não vale como representação de um objeto, vale como objeto em si, mas a questão é saber que tipo de objeto, já que este é intrínseca e estruturalmente diferente dos objetos produzidos pelas técnicas normais para as necessidades normais da vida.

Paul Cézanne é o primeiro a propor com clareza, não no plano teórico, mas na práxis direta da pintura, o problema do quadro, tentando definir a estrutura da imagem pintada independentemente das coisas representadas. A pintura é uma superfície sobre a qual são depositadas cores que devem ser consideradas não apenas em relação à tonalidade,

à densidade e à transparência, mas também no que diz respeito ao ritmo das pinceladas, às tensões que determinam suas relações. Muitas vezes, algumas partes da tela permanecem descobertas, e o branco entra no contexto pictórico; mas esses brancos servem principalmente para impedir toda representação ilusória de profundidade e a explicar que a imagem é uma casca de cor, com sua consistência física, aderindo àquele suporte. Sabe-se que Cézanne não pintava senão ao vivo, sempre perante o motivo ou o modelo; contudo, Cézanne não imita nem interpreta: não se serve do real como modelo, mas como termo de confronto. O quadro deve chegar a se tornar algo diferente do real, mas igualmente concreto, autônomo, vital — sobretudo, porém, igualmente “autêntico”. De fato, é a “autenticidade” da imagem que constitui a grande aspiração dos artistas, desde que a fotografia passou a cumprir todas as funções mecânicas da cópia.

Outra novidade técnica arrebatadora foi introduzida por Degas quando, justamente por volta de 1880, fez esculturas de dançarinas, cujo tutu era feito de verdadeiro tule. Aquele pedaço de tecido tinha uma razão de ser não muito diferente das pequenas áreas de tela branca nos quadros de Cézanne: entrava no contexto plástico da escultura e, ao mesmo tempo, media a distância, aliás, a diferente natureza, entre realidade e imagem artística. Não resta dúvida de que aquele pedaço de tule verdadeiro era, com pleno direito, escultura; mas isso prova justamente que a imagem artística não depende da realidade, ao contrário, pode recolhê-la e absorvê-la em sua própria realidade e concretude de imagem.

Nos mesmos anos, um escultor aclamado como o maior de sua época tentava uma operação totalmente diferente: conseguir na escultura os efeitos luminosos da pintura impressionista, sem renunciar à sua monumentalidade e à sua tradicional função civil. Tanto Rodin como, depois dele, o italiano Medardo Rosso mudaram sem dúvida a maneira de modelar, deixando amiúde traços evidentes da vareta ou dos dedos, assim como os impressionistas deixavam à vista as pinceladas: todavia, seu esforço é voltado a modernizar a técnica tradicional, enquanto Degas, talvez sem o pretender, marcou a virada clara da escultura tradicional para a escultura moderna.

Também para os fauves e, paralelamente, para os expressionistas alemães, a técnica deve construir o manufato artístico como uma realidade autônoma, e afinal mais autêntica, da realidade da experiência normal; de fato, afirma-se que o industrialismo teria destruído o sentimento da autenticidade natural, que se conservaria apenas na arte. Justamente porque a arte não fabrica representações, mas coisas, diminui seu distanciamento do artesanato, que certamente deixou de existir como atividade produtiva normal, mas se pretende ressuscitar como arte para contrapô-lo à indús-

tria. Com o *arts and crafts* de Morris e o Werkbund na Alemanha, buscou-se não apenas reabilitar o artesanato, mas lhe atribuir uma função de guia em relação à produção industrial; as próprias artes “maiores” se aproximam do artesanato: é típico o caso do renascimento da antiga técnica da xilogravura, proposto e defendido pelos expressionistas da Brücke.

A grande novidade artística da primeira metade do século xx é a colagem dos cubistas: ela consiste em aplicar sobre os quadros fragmentos de papel e papelão, pedaços de jornal, fósforos etc. No pensamento dos cubistas, o quadro é um objeto real que, portanto, pode facilmente ser combinado com as coisas reais que existem ao seu redor: além disso, o quadro é percebido como qualquer outra coisa, logo, a parte pintada não é percebida como algo diferente de toda a realidade visível. O quadro não é apenas um objeto real que ocupa um espaço real, também possui uma força que poderia se chamar de magnética, e que lhe permite captar a realidade que o cerca ou, melhor, de tomar como reféns alguns fragmentos dela. Por isso, a técnica da colagem, que tende a transformar a obra do artista numa espécie de montagem, se desenvolve rapidamente e se torna um dos maiores fundamentos linguísticos da arte moderna.

O futurismo e as outras vanguardas europeias se anunciam com marcado acento tecnicista (o próprio manifesto dos pintores futuristas, de 1910, se intitula “manifesto técnico”); rejeitam, pelo menos por princípio, as técnicas artísticas tradicionais, tentam experimentações em várias direções, mas quase todas mais ou menos baseadas sobre o princípio polimático da colagem. As próprias correntes de origem dadaísta, mesmo não tendo uma técnica comum, acabam por utilizar largamente técnicas de colagem e outras afins. A prova de que a colagem constitui, a partir de 1910, quase uma constante linguística, se encontra no fato de que essa técnica e suas derivações não permanecem exclusivas do cubismo e dos movimentos construtivos que remetem a ela mais ou menos diretamente: Schwitters, cuja formação é essencialmente dadaísta, generalizou a técnica da colagem até construir composições inteiras (*Merzbau*) com objetos e fragmentos de objetos encontrados por acaso e justapostos. Trata-se, nesse caso, de um processo de colheita casual (*bricolage*) e de justaposição e acumulação (*assemblage*), que tende singularmente a reunir dois momentos antitéticos da concepção artística moderna: a racionalidade e a projetividade por um lado, o acaso de outro.

O dadaísmo não possui técnicas próprias, ao contrário, busca eliminar o aspecto técnico da pesquisa artística; justamente por isso, no entanto, é aberto ao uso *ocasional* de todas as técnicas. Com efeito, é graças ao dadaísmo e ao seu desprezo pela técnica “privilegiada” da arte que caem os últimos preconceitos, e todo meio técnico passa a ser considera-

do aproveitável para os fins da arte: com efeito, é com os dadaístas (Man Ray, Richter) que a fotografia e o cinema começam a ser empregados como técnicas de pesquisa, e não mais apenas como meios subsidiários. Remonta também a esse momento o declínio e o abandono gradual dos materiais “nobres”: na escultura especialmente, cada vez mais se difunde o uso do ferro, da cerâmica, até do vidro e de outros materiais produzidos pela indústria. A escola de arte criada por Gropius em 1919 (Bauhaus) visa estabelecer uma relação funcional-operativa entre arte e indústria; exige-se, portanto, que todos os produtos artísticos possam ser fabricados industrialmente e que, portanto, desapareçam as técnicas privilegiadas e individuais, e os artistas aprendam a se servir do aparato técnico que a sociedade elaborou conforme sua cultura e suas exigências: em outros termos, do aparato técnico da indústria. Por esse caminho também se chegou, no primeiro pós-guerra, à eliminação quase total dos velhos sistemas de representação (perspectiva, simetria, composição, equilíbrio tonal etc.), como das técnicas artísticas tradicionais; esse processo de eliminação seria retomado de maneira radical e definitiva após a Segunda Guerra Mundial.

Na arquitetura, que obviamente não depende apenas da iniciativa dos artistas, assiste-se a uma rápida adequação aos materiais e às técnicas da produção industrial: apenas em Barcelona, com Gaudí, houve uma tentativa grandiosa, mas isolada, de fazer arquitetura moderna com os métodos de projeção e de execução de um passado distante e glorioso.

A polêmica que já se desenvolvera no decorrer do século xx entre “arquitetos-artistas” e “engenheiros-construtores” se torna mais cerrada nas últimas duas décadas do século a respeito do concreto, o material de construção que a indústria produz em grandes quantidades a baixo custo e cuja eficiência técnico-construtiva é muito superior à de todos os materiais tradicionais; o mesmo discurso vale para o ferro, que de resto é associado inclusive tecnicamente ao concreto (concreto armado). O concreto não é uma matéria natural, não tem forma nem qualidade próprias; é uma pasta que, passando do estado líquido ao sólido, assume em positivo a forma do recipiente em que foi despejada. A discussão verte sobre vários pontos: se o concreto pode ser utilizado apenas como material portante ou de preenchimento, sendo depois revestido por materiais mais nobres; se pode gerar uma nova morfologia arquitetônica, diferente da morfologia tradicional das construções em pedra ou tijolos; se permite efeitos decorativos; se pode ser utilizado também em edifícios representativos, ou apenas em obras de engenharia. A discussão se prolongou por cerca de vinte anos na Europa e nos Estados Unidos. Acabaram por prevalecer algumas considerações fundamentais: 1) com o ferro e o concreto se reduz

consideravelmente a proporção entre cheios e vazios: é possível lançar grandes arcos, obter espaços mais amplos e luminosos; 2) a construção deixa de ser necessariamente baseada sobre a relação estática de pesos e suportes, verticais e horizontais: as articulações arquitetônicas podem percorrer livremente o espaço em muitas direções e desenvolver tensões e trações diferentes segundo sua amplitude e sua forma; 3) podendo a decoração ser incorporada nas formas, cai a distinção tradicional entre partes estruturais e partes ornamentais; 4) caem definitivamente, por serem já desprovidas de significado, as antigas regras proporcionais de altura, largura, profundidade, assim como as leis de equilíbrio estático e de simetria. Uma fusão absoluta de elementos estruturais e decorativos já se encontra, no fim do século passado, na arquitetura de Gaudí ou, com outro espírito, na de Horta.

O problema da técnica arquitetônica, do funcional e do ornamental, do útil e do belo, está na raiz da transformação radical da concepção do construir e da profissão dos arquitetos. Parece haver uma contradição irreduzível entre o pensamento de Ruskin — para o qual não é arte tudo o que tiver finalidades econômicas ou utilitárias, e apenas a decoração pura pode ser chamada de arquitetura — e o pensamento de Loos, poucas décadas mais tarde, para o qual o ornamento é crime e apenas o que é estritamente funcional é permitido ao arquiteto. Essas divergências certamente tinham um significado enquanto construtivo e decorativo eram distintos como, no discurso, o substantivo e o adjetivo; não tem mais razão de ser quando os elementos construtivos e decorativos podem ser produzidos na mesma matéria, com o mesmo procedimento técnico, e serem materialmente fundidos no mesmo molde.

Se a arquitetura deixou de ser uma caixa fechada, se os elementos construtivos se movimentam ágil e livremente no espaço, se os espaços vazios e as paredes de vidro estabelecem uma continuidade luminosa entre interiores e exteriores, se finalmente um sistema construtivo aberto e dinâmico substituiu o tradicional sistema estático e fechado, pode se dizer que a concepção do espaço arquitetônico é muito semelhante à da pintura, após a revolucionária experiência expressionista.

Uma contribuição extremamente importante para a renovação das técnicas arquitetônicas e da espacialidade urbana foi trazida, aos Estados Unidos, pela assim chamada Escola de Chicago, e especialmente por Louis Sullivan. O arranha-céu é, para a cidade americana da época industrial, uma necessidade objetiva: até 1879, quando Jenney empregou pela primeira vez uma estrutura metálica para esse tipo de construção, o arranha-céu fora um edifício tipologicamente tradicional desenvolvido em altura, fora de toda relação proporcional, mediante uma acumulação de

andares. Por volta de 1890, Sullivan realizou as primeiras estruturas livres de qualquer remissão a esquemas construtivos tradicionais, estudadas diretamente a partir da situação e da função urbana do edifício, segundo o princípio da nova concepção “orgânica” do espaço arquitetônico, que mais tarde seria amplamente desenvolvida, de maneira originalíssima, por seu grande discípulo Frank Lloyd Wright.

Outra inovação radical, inclusive no plano técnico, é o emprego “orgânico”, defendido por Wright, dos materiais naturais do lugar onde se ergue o edifício; a novidade consiste principalmente no fato de que o material, amiúde no estado bruto, é empregado como tendo em si valor de forma arquitetônica e com o objetivo de estabelecer uma conexão “orgânica”, uma espécie de afinidade eletiva entre o edifício e seu ambiente. A concepção espacial de Wright e sua teoria da relação orgânica entre a arquitetura e o espaço ambiente exerceram uma influência notável na Europa, a partir de 1910 (data da publicação Wasmuth das obras de Wright): na Holanda, na obra de Dudok e dos arquitetos do movimento neoplástico De Stijl, e na Escandinávia, especialmente na obra de Aalto.

Após a Primeira Guerra Mundial, quando a tendência dominante é a da pura funcionalidade (aderência da forma às estruturas) e da racionalidade (aderência da forma à economia e ao escopo da construção), o problema técnico dominante é o da produção em série e da pré-fabricação parcial ou total. A indústria já tem condições de fabricar em série partes mais ou menos importantes do edifício: coberturas, caixilhos, painéis etc., reduzindo assim consideravelmente o tempo e os custos de construção e a complexidade do canteiro. A construção se torna assim, pelo menos em parte, uma obra de montagem; e o próprio projeto deve levar em conta a disponibilidade de elementos pré-fabricados. Logo se chegará não apenas à construção estandardizada de muitas unidades edilícias idênticas (*Siedlungen*), como também à imissão no mercado edilício de pequenas unidades inteiramente pré-fabricadas. Como é lógico, o desenvolvimento da pré-fabricação progride ao mesmo ritmo do da industrialização e do afastamento sempre maior da arquitetura do campo tradicional da arte. O interesse, que já não se concentra sobre edifícios singulares vistos como obras de arte, transfere-se aos conjuntos de edifícios, ou seja, ao bairro, à cidade, ao território. A pré-fabricação arquitetônica está, portanto, em relação com a identificação sempre mais clara da arquitetura moderna com o urbanismo.

Ligada à pesquisa de novos procedimentos técnicos está a tendência inversa, de eliminar a técnica na arte. A primeira negação da legitimidade de técnicas especificamente artísticas e, ao mesmo tempo, da adequação do trabalho artístico se encontra, durante e após a Primeira Guerra, no

dadaísmo, para o qual a arte é uma operação puramente mental, não técnica, que se realiza por meios absolutamente ocasionais. Não se exclui, obviamente, que o artista precise se servir dos materiais e dos procedimentos técnicos; mas se exclui que a práxis operativa dependa de uma intencionalidade organizada, de um projeto. O embate está então entre uma arte de caráter projetivo e uma arte fundada na ocasião, no acaso.

As correntes artísticas que privilegiam a casualidade partem do pressuposto de que ela responda a uma ordem (*la loi de la chance* [a lei do acaso]) subjugada e reprimida pela ordem racional que o homem se deu artificialmente para poder dirigir suas ações para um fim a ser alcançado. Este, porém, é o espírito essencialmente econômico de uma sociedade de produtores e de comerciantes. Como se pretende que o artista não produza, mas crie, e se vê uma antítese entre a racionalidade da produção e o arbítrio divino da criação, a criação acontecerá por procedimentos inteiramente diferentes dos das técnicas projetuais da produção.

O surrealismo, que afirma querer liberar as energias criativas reprimidas no inconsciente, não atribui muita importância ao problema técnico; quer, porém, que o procedimento artístico seja totalmente espontâneo e aconteça por um automatismo técnico, impedindo assim que a pesquisa, que é a grande força do século, se constitua como problema. Há procedimentos totalmente casuais, como o do *cadavre exquis*,* que pode ser aplicado tanto à escrita como à figuração e que substancialmente consiste em fazer prosseguir por outros uma frase ou um desenho de quem não se conhece a parte já feita. É legítimo também o uso das técnicas normais de figuração (incluindo a fotografia), se forem empregadas na maneira mais usual e corrente, como um meio que se possui ao ponto de utilizá-lo sem pensar nele, de forma automática. É, por exemplo, o caso de Dalí e de muitos outros pintores surrealistas cuja figuração é fantástica e irreal, mas cuja pintura, tecnicamente, é convencional.

Max Ernst inventou algumas técnicas automáticas, baseadas em gestos habituais e mecânicos como esfregar ou deixar gotejar substâncias líquidas: o *frottage* consiste em esfregar um lápis num papel posto sobre uma superfície áspera (por exemplo, madeira), de maneira a transcrever suas asperezas, obtendo um desenho que excita a fantasia do artista, que trabalha a partir dele; o *grattage*, procedimento que consiste em raspar ou descascar uma superfície; o *dripping*, ou gotejo casual de cores líquidas sobre um suporte estendido no chão. Essa última técnica automática, que Ernst se limitou a experimentar, foi retomada em ampla escala pelo americano Pollock após a Segunda Guerra Mundial; pode ser considera-

(*) Jogo coletivo inventado pelos surrealistas em 1925.

da, portanto, uma antecipação da *action painting* americana. Na escultura foi se acentuando progressivamente a tendência a empregar materiais e consequentemente procedimentos diferentes dos tradicionais, com preferência marcada por materiais pobres como a terracota, a cerâmica, o ferro (González) ou, em outros casos, materiais totalmente novos como o vidro e as matérias plásticas sintéticas (Gabo). É frequente, seja nos construtivos, seja nos dadaístas e surrealistas, o emprego de matérias e técnicas diversas numa mesma obra de arte (polimaterismo).

14. *A crítica.* Na segunda metade do século XIX os escritos sobre a arte, até então predominantemente crônicas ou comentários, amiúde de autoria de artistas ou literatos, se intensificam, se organizam, se constituem como uma disciplina autônoma, com seus fundamentos teóricos e suas metodologias. Essa maior consistência disciplinar depende seja da orientação geralmente crítica da cultura do Iluminismo em diante, seja do fato de que a arte se qualifica como disciplina e como pesquisa autônoma. Há diversas categorias: 1) escritos de artistas relatando suas experiências, suas ideias sobre arte, suas intenções e programas individuais ou de grupo; 2) escritos de jornalistas e literatos sobre os acontecimentos históricos de seu tempo; 3) textos filosóficos ou teóricos; 4) história da arte. A amplitude e complexidade dessa literatura sobre a arte demonstram que à prática artística está se juntando uma reflexão sobre a arte, ou seja, a exigência de fornecer uma explicação aos fenômenos artísticos de que se sente a estranheza ou, pelo menos, a excepcionalidade em relação ao quadro geral de uma cultura cada vez mais científica e tecnológica.

Entre os escritos de artistas muitos são privados: anotações, diários, cartas com referências às pesquisas artísticas em curso e às relações com o mundo cultural contemporâneo: as cartas de Cézanne e de Van Gogh, os diários de Gauguin revelam a problemática daqueles artistas e a intencionalidade de sua pesquisa. Outros escritos, porém, são expressamente destinados à publicação e possuem um caráter polêmico e programático, como, por exemplo, os manifestos, pelos quais os movimentos que vão surgindo sucessivamente (futurismo, surrealismo etc.) anunciam sua formação, sua composição, suas finalidades. Os manifestos contêm amiúde enunciações teóricas que, porém, são claramente unilaterais e devem ser consideradas simples declarações de “poética” por parte dos artistas que os promulgam e os subscrevem; todavia, por seu caráter programático e por refletir a orientação de grupos mais ou menos numerosos, são um claro sintoma das afinidades existentes entre a práxis dos movimentos culturais e a dos partidos políticos. É frequente, de fato, que os enunciados sobre a arte sejam acompanhados, nos *manifestos*, por declarações relativas às

orientações políticas dos grupos e a sua vontade de influir não apenas no andamento da arte, mas também na cultura em geral e até nos costumes. Finalidade última dos manifestos é desacreditar e substituir na opinião do público, mas também do mercado, os valores artísticos mais prestigiados; por isso, os manifestos são instrumento da variação das modas.

A crítica, como comentário aos fatos artísticos do dia, e especialmente das exposições oficiais, remonta ao século XVIII, ou seja, aos inícios do jornalismo: exemplo típico e prestigioso são os *Salons* de Diderot. Uma crítica mais engajada, visando defender certas tendências contra outras (e precisamente as modernas contra as tradicionalistas), aparece em meados do século XIX na Inglaterra com os *Modern painters* (o título também é significativo), em defesa de Turner, Constable e, mais tarde, dos pré-rafaelitas; na crítica francesa, mais ou menos no mesmo período, o salto de qualidade é marcado pela intervenção no debate sobre as artes visuais de um grande poeta e literato, Baudelaire. Entre os muitos aspectos novos da crítica de Baudelaire (que abre a série das “colaborações” entre artistas e literatos) estão a condenação explícita da imparcialidade e o louvor à passionalidade e até ao caráter “político” da crítica. Contra o crédito ainda florescente da tradição clássica, prestigiosamente representada por Ingres, Baudelaire afirma energicamente a necessária e intrínseca “modernidade” da arte; paralelamente, pode-se dizer que a dele é a primeira crítica de arte intrínseca e estruturalmente “moderna”, ou seja, a primeira crítica não mais julgadora externa dos fatos artísticos, mas engajada e participante no acontecer e no devir destes.

Entre 1874 e 1886 os impressionistas organizaram oito exposições de grupo, que a crítica militante acompanhou, como de costume, com fácil derrisão por parte dos representantes do “bom-senso”, preocupados apenas em secundar os gostos convencionais do grande público; contudo, pode-se constatar que, com o passar do tempo, começa-se a reconhecer a existência de uma “escola” impressionista e a seriedade, às vezes a genialidade, de seus artistas (com exceção de Cézanne, que permaneceu ignorado e se isolou de seus próprios companheiros de corrente). Em 1880, todavia, no Salão ainda prevalece o espírito reacionário da academia, e são excluídos artistas como Manet e Renoir (mas no ano seguinte Manet receberia o segundo prêmio): tomam suas defesas, respectivamente em *Le Voltaire* e *La Reforme*, dois literatos, Émile Zola e Joris Karl Huysmans. Na época, a posição dos dois escritores ainda era mais ou menos a mesma; poucos anos mais tarde divergiriam, inclusive em campo literário, e Zola permaneceria o defensor incansável do naturalismo, enquanto Huysmans se tornaria um dos maiores representantes do simbolismo e do espiritualismo. É claro, então, que o impressionismo, como arte fundada sobre a

experiência visual, e o simbolismo, enquanto arte toda interior e espiritual, não são absolutamente polos opostos: são duas direções diferentes, mas igualmente legítimas da arte “moderna”, em contraste dialético entre si, mas em igual e decidida oposição ao estilo convencional dos *pompier*s.

Por outro lado, justamente quando, em 1886, os impressionistas deixam de formar um grupo homogêneo e de fazer sua exposição separada, afirma-se um novo grupo de jovens pintores, liderado por Seurat e Signac, que adota o nome de neoimpressionismo e se propõe traduzir no plano de uma pesquisa científica, na linha da óptica de Chevreul, Helmholtz e Rood, a visão cromática impressionista. Entre os primeiros que escrevem sobre eles está um poeta, Jean Moréas, que se tornaria chefe de escola da poesia simbolista — outra prova de que entre o cientificismo dos novos impressionistas e o espiritualismo dos simbolistas não há contradição, mas relação dialética. Os críticos que falam do neoimpressionismo, como Roger Marx e Félix Fénéon, empregam uma linguagem quase científica e não pretendem julgar as obras de que falam (por outro lado, não escondem o apoio a essa tendência), mas querem explicar, enunciar em palavras a “poética” dos artistas. Agora o crítico já não é o jornalista encarregado de fazer a resenha de uma exposição tentando acompanhar o gosto, em geral conservador, dos jornais em que escreve: é um pesquisador, amiúde um literato, que frequenta os ateliês dos artistas, participa de suas discussões, e busca demonstrar que aquela pesquisa, não diferentemente da pesquisa científica, é parte ativa do quadro geral da cultura do tempo. Como já Baudelaire, Stéphane Mallarmé se interessou por pintura, foi amigo de pintores — de Manet a Gauguin, a Whistler, a Redon — e sua poética literária é cheia de intuições importantes para com a pintura ou derivadas de uma experiência pictórica. Não contrapõe uma arte fantástica a uma arte visual ou “retórica”, muito pelo contrário, define a si mesmo como poeta impressionista e simbolista; com efeito, quando a autenticidade absoluta do dado for alcançada, quer se trate de um dado visual ou fonético, e quando esse dado for disjuncto de todo significado convencional, surge inevitavelmente a necessidade de um novo significado, que obviamente não pode ser a noção banal, mas é necessariamente simbólico. Sendo possível apreender apenas fragmentos da realidade, é preciso que eles sejam significativos do infinito ou da totalidade; nesse sentido, o impressionismo e o simbolismo são duas poéticas diferentes do fragmentário e do ilimitado, que não se contrapõem, mas se integram.

Nas duas últimas décadas do século XIX, os literatos mais avançados tomam abertamente as defesas dos artistas inovadores, ignorados ou maltratados pelos críticos dos jornais. Inicia-se assim o sodalício entre arte e literatura de tendências modernas que encontrará seus centros em períó-

dicos de tom cultural elevado como, na França, a *Revue Blanche*. Gauguin foi compreendido e defendido por um dos literatos de ponta do simbolismo, Huysmans; e foi ainda um literato simbolista, George-Albert Aurier, o primeiro a escrever um ensaio sobre Van Gogh. Vale salientar que Aurier foi um grande admirador de Rimbaud e que o estilo de seu ensaio é claramente inspirado no do poeta: evidentemente, Aurier foi levado a entender Van Gogh pela indubitável afinidade de situação existencial entre o pintor e o poeta “maldito”.

A crítica praticamente ignorou Cézanne até a exposição organizada após sua morte; mesmo depois, por muito tempo, continuou a pesar no julgamento de sua obra o equívoco devido a Zola, que no romance *L'œuvre* [A obra] descrevera o amigo de infância como um artista dotado e eleito que, eternamente insatisfeito por seu trabalho, fracassa por um excesso de amor à sua arte. Antes da crítica francesa, inicialmente inclinada a reduzir a obra de Cézanne a uma vaga tentativa de conferir força plástica ao impressionismo, a crítica alemã (e mais uma vez um poeta, Rilke) compreendeu a quantidade de problemas abordados por Cézanne em sua pesquisa. Ainda antes, porém, o compreenderam os pintores, e precisamente os fauves: o próprio Matisse e, de maneira mais lúcida e profunda, Braque. O cubismo analítico, com a pesquisa coordenada de Braque e Picasso, parte de um exame aprofundado da problemática formal de Cézanne; pela primeira vez um movimento artístico parte de uma análise crítica, assim como, pela primeira vez, uma análise crítica é conduzida por artistas mediante sua obra pictórica. Não surpreende, portanto, que os teóricos do cubismo fossem artistas que, propondo-se reconduzir a arte a um âmbito racional, sentiram a necessidade de se expressar em termos de teoria: Gleizes, Metzinger, Lothe.

Guillaume Apollinaire, um dos maiores poetas franceses do início do século XX, foi crítico assíduo, pontual, engajado antes no movimento fauve, depois no cubismo e no futurismo. Sua ação foi principalmente de defesa e de suporte, inclusive polêmico; certamente, porém, existia certa afinidade estrutural, que foi se precisando pela relação contínua entre sua poesia e a pintura cubista. Já nas duas últimas décadas do século foram se intensificando as *correspondances* entre artes visuais e literatura, mas pela primeira vez, com o expressionismo, um movimento artístico se desenvolve simultaneamente em campo figurativo e em campo literário, com claras influências recíprocas, que pressupõem uma poética comum e, portanto, uma atividade reflexiva e crítica entrelaçada à operação artística. Quando, então, por volta de 1910, aparecem os primeiros movimentos de vanguarda, a figura do literato corifeu, que enuncia as razões e as finalidades do grupo, torna-se essencial. O futurismo italiano se irradia em todas as dire-

ções: pintura, escultura, arquitetura, teatro, música, poesia; mas o responsável e a guia do movimento é um poeta, Filippo Tommaso Marinetti. E há um *manifesto* de base, de 1909, a que seguem os *manifestos* técnicos das várias artes. Analogamente, a vanguarda russa é liderada por um poeta, Maiakóvski, que dirige e coordena os diferentes ramos do movimento para a mesma finalidade revolucionária.

Como o dadaísmo nega a relação da arte com o conceito de valor — e o próprio conceito de valor —, não pode admitir uma crítica como verificação do valor; e como o ato dadaísta é gratuito e irrefletido, não pode admitir o momento crítico nem como preparação nem como consequência do ato artístico. Da mesma maneira, o surrealismo é um sodalício de artistas figurativos, de literatos (Breton, Aragon, Cocteau), de cineastas, e gera numerosas declarações de poética, mas não admite uma intervenção crítica, metodológica, em seus procedimentos expressivos.

O momento crítico, ao contrário, é fundamental para as tendências construtivas, que defendem a plena racionalidade da operação artística. Frequentemente são os próprios artistas a definir em termos teóricos suas intenções. A maior parte dos escritos é de arquitetos: especialmente importantes, no começo do século, são as declarações programáticas precisas e as intervenções polêmicas vivas de Henry van de Velde e, sobretudo, de Adolf Loos. Na Holanda, o movimento construtivo De Stijl publica, a partir de 1917, uma revista dirigida por Theo van Doesburg, à qual colaboram todos os integrantes do grupo (os arquitetos Oud, Rietveld, Van Eesteren; os pintores Mondrian e Vantongerloo), como para demonstrar a necessidade de uma crítica não mais a posteriori, mas integrada no processo criativo da arte.

Os escritos filosóficos e teóricos tiveram grande importância na formação de uma crítica, não judicativa, mas participativa ou até integrada à arte. A grande novidade, no estudo dos fatos artísticos, é a teoria chamada da visibilidade pura, encabeçada por Konrad Fiedler e Adolf von Hildebrand. Fiedler separa o estudo das artes da estética geral, funda a “ciência da arte” a partir daquilo que cada uma tem de específico: o que importa, nas artes visuais, é justamente o que se oferece imediata e exclusivamente à vista. A arte não é a revelação e a interpretação da natureza e das leis da criação, mas a expressão “construtiva” da atividade de ver, ou seja, da experiência que se realiza pela percepção. As obras teóricas de Fiedler apareceram entre 1876 e 1887 e certamente não dependeram do conhecimento aprofundado da pintura impressionista; no entanto, elas constituem sem dúvida o instrumento crítico mais apropriado para explicar uma arte como a pintura dos impressionistas, que não tem segundos significados além da restituição do dado visual. Naturalmente, se o valor

da arte está inteiro no que se vê, e qualquer objeto tem uma forma visível, a tese de Fiedler concorre para eliminar toda diferença de grau entre as chamadas artes maiores e menores. O estudo dos produtos do artesanato, das ornamentações, da arte popular, por outro lado, ia progressivamente se desenvolvendo, desde que os românticos alemães valorizaram a literatura popular e Ruskin celebrara o trabalho artesanal, por ter um fundamento moral e uma finalidade religiosa, implícita no humilde e sério esforço da feitura técnica.

Nos primeiros anos do século xx, um historiador da arte austríaco, Alois Riegl, publicara um livro fundamental sobre a arte “industrial” romana tardia, reavaliando a importância predominante do artesanato das províncias romanas em relação à arte áulica, escolástica, desprovida de autenticidade expressiva, da corte imperial. Foi a primeira contestação grave da arte clássica, que por séculos foi considerada exemplo de perfeição, modelo a ser imitado, único ponto de encontro entre a história da arte e o absoluto estético, o belo; e não apenas o clássico não é o ideal estético, e sim uma realidade histórica, como também é possível opor, e de fato se opôs, um anticlassicismo ao classicismo. Num outro livro, *Stilfragen* [Problemas de estilo], Riegl propunha pela primeira vez o problema da ornamentação na arte antiga e alto-medieval; e era o problema de uma arte que não tem conteúdo histórico ou religioso e não “representa”, não quer ser uma modalidade de conhecimento. Contudo, a ornamentação era feita de linhas, planos, volumes, cores que o olho percebia: qual seria seu significado intrínseco, não inerente a uma eventual representação, mas a sua natureza de linhas, planos, volumes e cores e a sua disposição segundo determinados esquemas de simetria, proporção e ritmo? Que concepção de espaço e de tempo comunicava? A ideia de um significado inerente às diferentes categorias da forma (essas categorias seriam identificadas alguns anos mais tarde por Wölflin) e, conseqüentemente, a ideia de que a arte não é um meio para comunicar, mas tem um significado intrínseco ao seu próprio ser (hoje diríamos: à sua estrutura) era fundamental para entender uma arte que não queria mais comunicar ideias e sentimentos, mas justificar sua presença no mundo pelo simples fato de ser arte.

Em 1908, em Munique, poucos anos antes que Kandisky provocasse a guinada decisiva no sentido da abstração formal, Wilhelm Worringer publicou *Abstraktion und Einfühlung* [Abstração e empatia], em que definia com clareza os dois campos contrapostos da representação e da não representação como correspondentes, respectivamente, ao mundo mediterrâneo (e seu eterno classicismo) e ao mundo nórdico (e seu eterno romantismo). Worringer não abordava a questão da arte moderna, mas apresentava as premissas teóricas da tendência não figurativa, não

representativa, “abstrata”, que iria se afirmar cada vez mais. Com efeito, se o ciclo histórico da representatividade, da classicidade, parece acabar em glória, entre as duas guerras, com Matisse, Picasso e Braque, a predominância da não representatividade na Alemanha e na Holanda pode ser interpretada como última consequência da estética romântica. Então se verifica, com Mondrian, uma repentina e apenas aparentemente paradoxal inversão de termos: abstração deve ser considerada a arte da representação, que substitui às coisas a imagem delas; concreta, ao contrário, é a arte não representativa, que cria uma realidade à parte, independentemente da natureza. Portanto, são frequentes e importantes, no âmbito não figurativo, os escritos com que os artistas ilustram suas intenções ou suas “poéticas”, e que devem ser considerados integrativos de sua obra: são tais, de fato, os escritos teóricos, os diários, as intervenções polêmicas, os ensaios sobre arte de Kandinsky, Klee, Van Doesburg, Mondrian etc.

Os arquitetos defendem, no plano formal, teses substancialmente análogas às dos artistas, com os quais de resto mantêm relações de trabalho, mas as justificam, como é lógico, no plano da utilidade social. Os numerosos escritos teóricos de Le Corbusier exerceram grande influência sobre o público culto, inclusive pelo estilo brilhante e amiúde paradoxal; mais aderentes à problemática edilícia são os escritos dos arquitetos alemães, como Bruno Taut e Walter Gropius; os muitos escritos, inclusive biográficos, de Frank Lloyd Wright são documentos de uma nova e originalíssima experiência construtiva, mas, sobretudo, de uma relação complexa com o mundo americano.

15. *Historicismo e anti-historicismo.* Uma arte intencional e programaticamente moderna exclui, como é lógico, toda dependência de uma tradição, recusa o passado como modelo, afirma clamorosamente sua originalidade ou criatividade. Pode-se até chegar a defender que a arte sempre foi, em todas as épocas e em todas as culturas, criatividade pura, e que suas ligações evidentes com a cultura artística do passado constituem um aspecto secundário e amiúde negativo. Mas, se a arte sempre expressou no máximo grau a faculdade criativa do espírito humano, existe então uma espécie de universo da arte em que o tempo não conta e não há diferença, na ordem da qualidade, entre antigo e moderno, entre os produtos da história e das outras civilizações; em que o “primitivo” chega a ter a vantagem de se expressar com imediatismo, sem superar o obstáculo das convenções, da tradição, da cultura.

Os impressionistas acreditavam poder captar a imagem instantânea da realidade e elaborar uma linguagem pictórica capaz de restituir na tela a percepção visual da maneira mais direta e livre de preconceitos.

Distanciam-se inclusive por isso de Manet que, no entanto, julgavam o inventor de uma nova pintura: Manet recusava o ensino acadêmico, mas se remetia aos espanhóis e aos holandeses do século XVII. Em 1876, um pintor e romancista de talento, Eugène Fromentin, publicara sob o título de *Les maîtres d'autrefois* [Os mestres de antanho] seus apontamentos de viagem aos Países Baixos: não era um livro de história da arte nem uma coletânea de pensamentos sobre a arte, mas o primeiro e brilhantíssimo ensaio de uma “leitura” da arte do passado por um artista moderno. Rubens, Rembrandt, Franz Hals não são modelos a serem imitados: a feitura pictórica de suas obras, aos olhos de um artista moderno, revela os “problemas” que esses artistas enfrentaram a cada vez e resolveram diante do cavalete, fazendo pintura. A postura de Fromentin é semelhante à de Manet, o antigo não é modelo, mas estímulo da operação artística.

Por outro lado, se a arte já não encontra sua origem e seu modelo na natureza, só pode nascer da própria arte. Os impressionistas frequentam os museus e põem seus cavaletes diante do “motivo”. Cézanne dizia que seu trabalho de pintor dependia do sucesso de suas *séances* [sessões] no Louvre. De Cézanne, justamente, temos algumas pinturas *d'après* os antigos mestres: retomando o método iniciado por Rubens no século XVII, não “copia”, recria, transpõe a imagem para uma linguagem visual moderna. Até o impaciente, atormentado Van Gogh não pode deixar de se remeter a certos artistas do passado (Daumier, Delacroix, Millet), não tanto para imitá-los quanto para entreter com eles, diante do cavalete, uma conversa entre artistas. Em todo caso, as obras a que os artistas se referem, por antigas que sejam, são sentidas como absolutamente presentes, fora de toda perspectiva histórica.

Considerando-se soltos de qualquer laço com a tradição, livres para se mover no exterminado universo da arte, os artistas modernos podem colocar no mesmo plano de valor obras de culturas muito diferentes, distantes no tempo e no espaço. Todo o “modernismo” europeu é permeado pela experiência da arte do Extremo Oriente: mas os artistas olham para o Japão com um espírito muito diferente dos artistas românticos em busca de exotismo. A arte japonesa não tem perspectiva, nem claro-escuro; sua composição não é simétrica, mas rítmica; as cores são estendidas em superfícies planas e não são calibradas segundo a incidência da luz, ou seja, segundo os princípios do tom: é a confirmação de que a pintura de matriz impressionista está longe de ser bizarra e paradoxal, mas simplesmente se liberou de certas convenções e preconceitos, que são próprios da civilização figurativa ocidental e constituem seu limite. O “japonesismo”, que se difunde em todo lugar na segunda metade do século XIX e alcança sua ponta máxima nas duas últimas décadas, constitui o *trait*

d'union entre a pesquisa especificamente pictórica dos impressionistas e a esfera muito mais ampla das artes decorativas e aplicadas. No mesmo momento, portanto, em que a experiência japonesa libera a arte ocidental do historicismo classicista e acadêmico, a introduz numa órbita histórica muito mais ampla, em que as tradições ou escolas nacionais perdem todo significado.

Nas correntes simbolistas, o senso da história pode parecer muito mais forte que nas correntes essencialmente visuais. Com efeito, elas gravitam em volta da identificação de criatividade e imaginação; e, por sua vez, a imaginação é memória do passado e prefiguração do futuro. A percepção da realidade presente não passa de um instante quase imponderável entre essas duas dimensões exterminadas; por isso, a arte fundada na percepção, no presente, parece limitada se comparada à arte de imaginação. A arte da percepção propõe o passado como presente; para a arte de imaginação, o tempo é ilimitado, não há diferença substancial entre passado, presente e futuro. A ideia de história dos simbolistas se concretiza no *revival*, ou seja, no renascimento imaginário do passado no presente e no futuro, numa circularidade do tempo. É precisamente nesse pensamento do eterno retorno, como foi formulado por Nietzsche e por Rilke, que se inspira a concepção do *revival* dos simbolistas. Naturalmente, o *revival*, como evocação que chega a ser onírica, não consiste numa imitação de formas antigas tomadas como modelos, mas na evocação do "espírito" de outros tempos ou de outras civilizações. Assim, a arquitetura moderna, especialmente quando aproveita materiais novos como o ferro e o concreto, evoca vagamente os ritmos do românico ou do gótico, opondo essa livre evocação à imitação maçante e mesmo assim infiel dos "estilos". Assim, é propositadamente fantástica, de maneira nenhuma imitativa dos "estilos", a evocação que Gaudí faz na Sagrada Família da lenda, mais do que da realidade histórica, das catedrais góticas; ou aquela que, num plano totalmente diferente, Berlage, na Holanda, faz da arquitetura românica, proposta de maneira muito vaga, como expressão do espírito comunitário das cidades medievais. Analogamente, mais tarde, no primeiro pós-guerra, seria puramente evocativa e sem nenhum caráter de resgate histórico a remissão de Le Corbusier à arquitetura clássica grega, como exemplo de relação perfeita entre civilização e natureza, de clareza formal, de ordem proporcional, de correspondência da aparência formal à essência estática do edifício. Esse historicismo genérico e sem referências formais precisas marca o verdadeiro fim de toda postura escolástica e imitativa, como também a liquidação dos assim chamados estilos históricos, de que se reconhece finalmente a substancial falsidade e inconsistência. Igualmente, voltando à pintura *fin de siècle*, é desprovido de referência

histórica concreta o *revival* da arte bizantina na pintura da Secessão Vienense e especialmente em Klimt: com efeito, o que se busca evocar simbolicamente é o tema ideal do poder teocrático ou carismático, da comunicação mística entre céu e terra e, ao mesmo tempo, a decadência desse ideal. Com maior consciência da afinidade simbólica com a condição histórica da monarquia dos Habsburgo (mas lembre-se a prosa contemporânea de Musil), Schiele exprime o sentido da fatalidade trágica da decadência mortal da "beleza" humana. Aqui também, todavia, como já fora no mais acreditado representante do espírito "secessionista", o suíço Hodler, o sentimento da história é vagamente poético: Hodler insiste no tema da primavera (o *ver novum*), da adolescência, da esperança no futuro, e não poderia surpreender a influência que exerceu sobre o mais jovem Schiele (e sobre toda a arte europeia dos primeiríssimos anos do século XX), se pensarmos no sentimento comum da história como transição, metamorfose, ciclo sazonal, demonstração da afinidade entre o destino humano e o contínuo nascer-morrer-renascer da natureza.

A concepção da história, na arte moderna, parece de fato se reduzir à antítese dos termos de progresso e decadência. No fim do século XIX se define um mito e nasce uma literatura do progresso, que se movem na mesma direção do progresso industrial (entendido inclusive como progresso social e glorificação da criatividade humana), mas também se define um mito e nasce uma literatura da decadência, que se movem na direção oposta, denunciando o racionalismo e o materialismo do progresso como a causa do fim da espiritualidade e criatividade humanas. Tal contraposição de progresso e decadência corresponde à contraposição de indústria e arte ou, em outros termos, à relação entre produção e criação. Há tendências (do impressionismo ao cubismo e ao construtivismo) para as quais a arte deve estar no vértice da produção econômica, ter uma posição de vanguarda, ultrapassar a história acelerando seu curso; e, para cumprir essa função histórica, antepõem as finalidades práticas às estéticas, declaram-se prontas a deixar de fazer arte se isso significar estranhamento, renúncia a participar do esforço coletivo da humanidade; e há outras tendências (do simbolismo ao surrealismo) para as quais a arte só pode ir na direção oposta à do progresso tecnológico e social, fugir de qualquer contato com a realidade e assumir o simbólico como seu domínio próprio. De fato, porém, a tendência progressiva se revelará utópica, porque será justamente a produção industrial a se apropriar do espaço da arte, excluindo-a, e a tendência oposta também se revelará utópica, ainda que em sentido negativo, porque a ideia de criação implica a de divino, ou seja, justamente aquilo que o racionalismo científico e tecnológico colocou em crise.

Para além da ideia de história como projeção no futuro e da concepção oposta, como retorno fatal, há a negação drástica, a definição da arte como anti-história. Gauguin não se contenta em se refugiar na Bretanha, precisa deixar Paris e a Europa, viver no Taiti. Não esqueçamos que Gauguin tentara a síntese entre o realismo de fundo dos impressionistas e o antirrealismo dos simbolistas. Então, admitia que o artista precisava do contato com o mundo real, não podia renunciar ao dado flagrante da percepção (esse era seu ponto de encontro com Van Gogh, por um lado, e com Cézanne, por outro); mas o mundo moderno ocidental era corrupto e falso, as capacidades perceptivas do homem, desgastadas e convencionais, tanto que para fazer arte seria necessário encontrar outro ambiente mais estimulante, um ambiente incorrupto, virgem, onde as pessoas não possuem o conhecimento racional, mas a intuição pura, original da realidade. No fim do século XIX, em suma, Gauguin entendeu que a arte exprime um conhecimento mítico-simbólico do universo, e que por isso não pode ser feita na Europa, onde o racionalismo exclui toda concepção mítica.

Nos mesmos anos do exílio voluntário de Gauguin de uma Europa excessivamente científica e tecnológica, outra negação da história igualmente radical, mas diferentemente motivada, é a do *douanier* Rousseau, que inaugura como grande mestre a sequela interminável dos artistas naïfs. Rousseau elimina todas as convenções representativas, os princípios compositivos e as sofisticadas técnicas dos artistas profissionais e se apresenta aos contemporâneos (obtendo os aplausos, ainda que vagamente irônicos, dos jovens artistas mais avançados da época, começando por Picasso) como o artista ingênuo, que não sabe nada de “arte”, mas sente a necessidade de se exprimir por figuras, trazendo assim de volta à arte sua função originária e elementar. Com Rousseau, enfim, ganha destaque o problema da arte popular, até então menosprezado. A própria história da arte até esse momento se ocupava apenas da arte culta, das obras feitas por encomenda dos soberanos, dos príncipes, dos prelados, das ordens religiosas, dos senhores — mas temos realmente certeza de que a arte produzida pela elite social era qualitativamente superior? Sem dúvida, no Renascimento italiano, as grandes personalidades artísticas dialogavam livremente com as grandes personalidades do mundo religioso e político; mas como negar o caráter coletivo e, afinal, culto e popular ao mesmo tempo da arte românica e gótica? Em fins do século XIX os estudos etnográficos e os de um grande historiador da arte, Alois Riegl, põem em discussão novos e amplos setores do pensamento expresso, no passado, mediante as artes visuais: o da arte popular se torna um problema que não pode ser ignorado, ainda mais porque ameaça de perto a profissão artística, já em

crise. O que mais garantiria os artistas de profissão, se a escola já não é considerada habilitante para a arte e os artefatos dos amadores, dos artistas “de fim de semana” e das crianças passam a ser considerados mais livres do que os detestados preconceitos, mais ingênuos, mais autênticos, enfim, mais artísticos do que as obras dos artistas profissionais?

O apelo à arte coletiva e popular, nascida de um sentimento grupal mais do que de personalidades singulares de artistas, se torna um dos componentes históricos dominantes da arte moderna, entre o fim do século XIX e o começo do XX: Ensor e Kubin evocam o anticonformismo figurativo e a imagem popular de Bosch e Bruegel; Barlach redescobre a técnica rudimentar dos escultores em madeira românicos e góticos; Kandinsky estuda as ornamentações dos antigos bordados ucranianos; Brancusi, os entalhes em madeira dos camponeses romenos; Chagall, o mundo fabuloso das antigas lendas hebraicas. Enfim, com uma postura fundamentalmente populista, a arte moderna rejeita as tradições artísticas cultas, mas recupera as populares.

Da arte sem história passa-se, mas com vontade polêmica mais marcada, à arte *contra* a história. Gauguin se mudara para a Polinésia, se ambientara entre os indígenas, adotara a mitologia e até os costumes deles. As esculturas negras, que os artistas de tendências avançadas descobrem nos museus etnográficos, até então eram consideradas meros documentos das crenças mágicas dos povos primitivos — além disso, por aparecerem separadas de seu contexto originário, o significado delas era absolutamente incompreensível. A escultura negra interessa os fauves e os expressionistas por sua força expressiva, por seus significados misteriosos e, sobretudo, por pertencer a culturas remotas, primitivas. Em 1906-7, porém, Picasso lhe confere um significado novo e arrebatador: no quadro que agora é chamado *Les demoiselles d'Avignon*, cuja estrutura inicial ainda era uma composição de áreas cromáticas sobre o plano, introduz de repente o elemento negro, que quebra violentamente o esquema anterior, deixando-o legível por fragmentos, como um vitral quebrado. Tal operação ousadíssima, revolucionária até, marca o fim irrevocável do sistema de signos representativos do passado e o início da formação de um novo sistema, o cubismo.

Esse sistema, que corresponde à transformação do sistema orgânico da poesia (Apollinaire), constitui uma nova chave de leitura da obra de arte, que passa a ser considerada apenas por seus valores visuais: a experiência cubista foi muito importante para a história da arte, que pôde abordar de um ponto de vista totalmente novo áreas de fenômenos até então menosprezadas, como a arte medieval. O próprio Picasso foi levado assim a novas e fundamentais experiências culturais, aproximando-

-se livremente de documentos figurativos do passado, sem se preocupar com seu significado histórico e assumindo-os como puros atos criativos, que conservam sua vitalidade ao ponto de poderem ser repetidos (mas não interpretados). Picasso, mais do que qualquer outro artista moderno, captou o senso de absoluto presente, indelével e não degradável, que a obra de arte conserva no tempo: em suas obras se encontram fragmentos em estado puro de épocas e culturas diferentes: pré-história, arte hitita e suméria, Grécia arcaica, Idade Média, Renascimento, Seiscentos, Oitocentos, arte asteca e maia etc. Evidentemente, quer demonstrar que é possível um contato direto e vital com o passado, sem a mediação da história, graças à criatividade intrínseca da arte; e afirma assim a não historicidade ou, pelo menos, a diferente historicidade da arte. O trabalho de Picasso no campo do "d'après" foi extremamente importante para uma discriminação mais clara do fato artístico, ou criativo, em relação aos fatores contingentes e agregados, como a ocasião e a finalidade representativa, o gosto da época etc. Semelhante à concepção da história de Picasso é a de Henry Moore, com a diferença que o apelo ao passado, no caso dele, depende da ideia da não temporalidade, e não do indeclinável caráter de presente absoluto da arte. Nesse sentido, a escultura de Moore difere da escultura que, na primeira metade do século xx, desenvolve de várias maneiras a exigência posta por Rodin, de um classicismo modernizado — isto é, do filão que, partindo de Rodin, passa por Maillol, Despiau, Haller, De Fiori, Martini, Marini, Manzú. Define-se, enfim, o caráter fundamentalmente anti-clássico da arte moderna; recusa-se o historicismo, porque conduz fatalmente ao classicismo; reconhece-se que o classicismo não é a arte clássica, mas apenas uma sua interpretação em sentido escolar e preceptivo; deduz-se disso que o historicismo não é a história, mas apenas uma interpretação dela em sentido normativo e dogmático; ambiciona-se um "clássico" não classicista e uma "historicidade" não historicista. Pode-se entender por aí como o sentimento clássico (mas não classicista) tão autêntico na escultura de Marini ou de Manzú seja o oposto do classicismo normativo, formalista, acrítico dos escultores oficiais dos regimes totalitários.

A "metafísica" italiana de De Chirico e Carrà foi uma tendência direcionada a afirmar, em marcada oposição com o porvir dos futuristas, a não temporalidade da arte, seu ser eterno e seu passado imóvel — tendência que teve seu desenvolvimento na pintura de De Chirico e de Giorgio Morandi, visando demonstrar (embora diferentemente, e com muito maior engajamento por parte de Morandi) que a obra de arte, desde seu nascimento, já é totalmente disjunta do presente e imersa no passado.

Negação radical da história, enquanto tentativa vã de enxergar uma ordem no caos dos acontecimentos passados, presentes e futuros, é o

dadaísmo, que também nega qualquer sentido histórico ao presente como um todo, e precisamente à Primeira Guerra Mundial, que destrói o mundo sendo apenas uma imensa estupidez. Mais sutil, porém, é o pensamento de Marcel Duchamp, que não apenas cortou todo laço com a história da arte renunciando a pintar, mas no *Grande vidro*, realizado entre 1915 e 1923, elaborou uma complexa temática de imagens cujas raízes afundam no inconsciente, evocando inclusive motivos alquímicos, explicáveis pelo fato de que a alquimia é uma ciência morta, ou seja, passada para o inconsciente. O surrealismo também, de resto, mesmo não rejeitando a evocação do passado, exclui toda forma de historicismo como busca de uma ordem lógica e de um finalismo no pensamento e na ação, enxergando na arte a única atividade humana não apenas não historicista, mas irracional e não finalista.

Os movimentos do primeiro pós-guerra que se podem chamar de neovanguarda se propõem a aderência plena à situação em curso (que na Rússia, para a vanguarda soviética, é a Revolução), visando, porém, uma lúcida projeção da futura ordem do mundo. O passado é considerado, criticamente, um status a ser superado, segundo uma concepção da história essencialmente sociológica, ainda que não propriamente marxista. Essa concepção crítica da história se torna tanto mais definida, quanto mais se tenta impor de autoridade, na Itália e na Alemanha, um historicismo artificial, dogmático, nacionalista e retórico, isto é, um historicismo que pretende impor como modelos pragmáticos realidades históricas superadas como o império romano, ou abstrações inconsistentes como a raça ariana ou o germanismo. A nova historicidade, afirmada e defendida pela neovanguarda construtiva, se declara europeísta, internacionalista e socialista, ligando-se assim à história do pensamento socialista, dos movimentos operários, da tecnologia industrial, dos grandes movimentos de mercado. Seu terreno já não é o da história da arte, mas da história do urbanismo ou, mais precisamente, do que Mumford chama de cultura urbana.

Quanto mais emergem as tensões sociais e políticas que levariam à Segunda Guerra Mundial, tanto mais emerge na arte o pressentimento da catástrofe, do fim da civilização, do ocaso da história, do apocalipse iminente. Como sempre, Picasso é o artista que colhe e exprime esse sentimento da história que já não é catarse, mas tragédia, terror, morte. Pode-se dizer que *Guernica*, em 1937, retoma e amplia em escala mundial o motivo de *Les demoiselles de Avignon*: é de novo um quadro de estrutura clássica, mas despedaçado por uma explosão que revela de um golpe a negatividade total da história. Não é apenas uma aguda denúncia da brutalidade nazista, mas o anúncio trágico da crise final da civilização clássica e cristã, que fixou, na história, o princípio da racionalidade e da

finalidade da vida humana e, na arte, o produto perfeito de uma operação que demonstra a coerência da obra humana com a divina e leva, portanto, à criação, à vida, à salvação. Com *Guernica* talvez se encerre para sempre o problema da historicidade da arte, ou seja, de seu pertencimento, nem que seja por contradição dialética, ao sistema global da cultura moderna.

[1977]

A ESTÉTICA DO EXPRESSIONISMO

É possível provar historicamente que o expressionismo não inventou uma linguagem figurativa, mas uma nova modalidade de comunicação, não do tipo da linguagem, entre a arte e seu ambiente social. A não invenção de uma linguagem implica a adoção, com caráter instrumental, de outras estruturas linguísticas: isso explica facilmente como um movimento inovador, senão até revolucionário como o expressionismo aceita sem medo uma condição subordinada, pelo menos no campo da invenção da linguagem, em relação a outras correntes artísticas contemporâneas.

Essa aceitação, com a ressalva da instrumentalidade, pressupõe uma finalidade: evidentemente, a comunicação não é um fim em si mesmo (ou se esgotaria na linguagem), mas está ligada a uma ação que se pretende exercer. Tampouco vale como incentivo para a ação (nesse caso haveria uma ênfase na linguagem para fins de persuasão, enquanto a arte dos expressionistas é polêmica e às vezes intencionalmente desagradável), mas como ação que comunica seu próprio impulso, que através da obra se transmite do artista para os outros, para a sociedade. É óbvio que esse impulso seja mais forte onde mais forte for a resistência; e que a arte, portanto, busque atingir e sacudir, inclusive pelo escândalo, as áreas mais inertes. No caso específico, trata-se da grande e pequena burguesia da Alemanha guilhermina, narcotizada pelo paternalismo pesado do chanceler Bismarck; mas a arte "progressiva" dos expressionistas não é, no conjunto, uma arte antiburguesa, ao contrário, tem até demasiada consciência de sua função intelectual: é justamente a arte dos intelectuais burgueses, e *implica uma crítica, mais do que uma tentativa de subversão*, da burguesia.

Mais precisamente, essa arte tende a penetrar no dia a dia da situação burguesa, para separar o que é vivo do que é morto e, afinal, para reformar a cultura burguesa, tendo em vista as novas tarefas técnicas e políticas