

2

O problema da autonomia da arte e a ambiguidade crítica modernista

Foi a própria cultura que abriu na humanidade recente esta ferida. Tão logo a experiência acrescida e o pensamento mais preciso tornaram necessária a separação rigorosa das ciências, enquanto, por outro lado, surgia o mecanismo intrincado dos Estados, pedindo a delimitação dos estamentos e dos negócios, rompeu-se a unidade interior da natureza humana e uma luta ruinosa separou as suas forças harmoniosas¹.

Praticamente cinco anos separam a *Crítica do Juízo*, de Kant, das *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*, escritas por Schiller. Estas representam um documento interessante, entre tantas coisas, por constituírem uma tentativa de unificação daquilo que o seu autor então reconhecia como um estado de fragmentação da sociedade e da natureza humana. Quase no mesmo lance em que as três críticas de Kant asseguravam, no plano teórico, a autonomia entre as esferas do conhecimento, surgia uma obra cujo impulso ia na direção contrária, esboçando o caminho de uma integração entre as formas de saber. Certamente, *As Cartas* de Schiller não configuram uma oposição à filosofia kantiana; antes, procuram levar adiante a unidade sistemática que já fora anunciada com a terceira crítica. Sabe-se que com esta última o pensador de Königsberg abria a possibilidade da união, no campo da experiência estética, entre o reino da natureza e o da liberdade, os quais haviam sido rigorosamente apartados através das duas primeiras críticas. O que faz Schiller é enfatizar a importância da dimensão estética junto à perspectiva da instituição de um estado de liberdade racional. “Em poucas palavras: não existe maneira de fazer racional o homem sensível sem torná-lo, antes, estético²”. O estado estético é o que proporciona a integração entre o sensível e o racional, o que, para o filósofo, era uma condição indispensável ao estabelecimento de uma sociedade livre e saudável.

O que interessa notar nesse ponto é o lugar ocupado pela arte em uma manobra teórica que revela, antes de tudo, a necessidade de integrar esclarecimento e natureza. Enquanto no âmbito das *Críticas* kantianas o que se torna relevante é a “saída da infância da humanidade”, mediante a autonomia das

¹ SCHILLER, F., *Cartas Sobre a Educação Estética da Humanidade*, p. 47.

² *Ibid.*, p. 107.

esferas de saber em relação a preceitos tradicionais infundados, com as *Cartas* de Schiller emerge o papel da arte como mediadora entre o processo de racionalização moderno e os contextos de vida concretos. Ao reconhecimento da capacidade inerente ao esclarecimento de levar o homem além de concepções dominadas pelo misticismo, retirando-o do reino de necessidade da natureza e conduzindo-o ao da liberdade, é acrescida a observação de que tal movimento não ocorre sem uma carga de violência contra a natureza humana ou sem um desequilíbrio entre a liberdade individual e a coletiva. No esclarecimento não se vê apenas o anúncio da liberdade em relação a dogmas, superstições, medos infantis da humanidade; observa-se também o estado de cisão por ele causado, os efeitos desastrosos que é capaz de provocar na integridade do corpo social e do indivíduo. A advertência de que somente ao “homem estético” é possível a transição do sensível ao racional provém de uma concepção que evita apreender a ligação entre razão e natureza nos moldes da relação entre sujeito e objeto, isto é, como uma relação em que a idéia de natureza restringe-se à de um conjunto de elementos disponibilizados pelo sujeito pensante. A natureza não está sendo tratada, então, simplesmente enquanto objeto de uma razão estabelecida, mas enquanto força, e mesmo condição, sem a qual os fins desta razão não se estabelecem. Para o autor das *Cartas*, os limites da razão, e daquela moral que é seu reflexo, estão no fato de ela não poder formar, sem o auxílio de um impulso análogo ao natural, uma comunidade livre a partir de uma vontade não forçada. Apenas um acordo com a esfera da sensibilidade torna possível a construção de um Estado de liberdade- quer dizer, através da formação de um terceiro caráter, o estético, que, “longe de impedir a evolução do caráter moral, desse à moralidade invisível o penhor dos sentidos”³. A dissolução do Estado de necessidade natural, não ocorreria, portanto, meramente com a sua substituição por um Estado racional; para que fosse bem sucedida, seria necessária uma comunhão entre sensibilidade e razão, de modo que a primeira fornecesse à segunda o impulso para a realização de seus princípios.

Não é difícil perceber que as considerações de Schiller estão bem pouco voltadas para alguma exaltação da maturidade iluminista, e muito mais preocupadas em aplacar os desdobramentos de uma racionalidade que, movendo-

³ Ibid., p. 39.

se às cegas, parece ter perdido a direção de seus fins e prossegue alienando-se da natureza em vez de encontrar nela uma parceira essencial. Recorrendo aos gregos, o filósofo compara a cultura antiga à modernidade emergente, atestando que “naqueles dias do belo acordar das forças espirituais, os sentidos e o espírito não tinham, com rigor, domínios separados; a discórdia não havia incitado ainda a divisão belicosa e a determinação das fronteiras”⁴. Ele percebe o quanto as vantagens proporcionadas pela racionalidade moderna trazem consigo uma contrapartida nociva à totalidade social e ao indivíduo. Em determinado momento, Schiller pergunta por que o indivíduo grego, ao contrário do moderno, estava apto a representar seu tempo, e responde: “Porque aquele recebia suas formas da natureza, que tudo une, enquanto este as recebe da razão, que tudo separa”⁵. Verifica-se aí em que medida o advento da modernidade associa-se ao sentimento de dilaceramento de uma unidade, de corrupção de uma totalidade. Esse sentimento não se dava apenas em relação à natureza dos indivíduos, cujos espíritos fragmentam-se em esferas de conhecimento apartadas uma da outra, mas também em relação à natureza social, cujos vínculos vitais concretos tendem a ser substituídos bruscamente por princípios abstratos. “Negamos a natureza no campo que de direito é seu para experimentar, no campo moral, sua tirania; na medida em que resistimos às suas impressões, dela tomamos nossos princípios”⁶. A moral proveniente de uma cultura progressivamente racionalizada, que se impõe aos homens sem a perspectiva de um acordo com o sensível, não reflete a saída de um estado natural, somente o transfigura com afetos artificiais, a ponto de agravar sua condição. As seguintes palavras finalizam o diagnóstico que Schiller faz de seu tempo, uma época marcada pela cisão entre razão e natureza, pela desarmonia entre as conquistas da espécie e as possibilidades do indivíduo, frutos de um processo de racionalização que, conforme avança desenfreadamente, fere a integridade do espaço vital: “O espírito do tempo oscila, assim, entre afetação e grosseria, entre desnaturado e meramente natural, entre superstição e descrença moral; é apenas o equilíbrio do mal que ainda lhe estabelece os limites”⁷.

⁴ Ibid., p. 46.

⁵ Ibid., p. 47.

⁶ Ibid., p. 45..

⁷ Idem.

É paradigmático o fato de que junto ao despertar da razão moderna a arte seja pensada como o meio capaz de recompor uma totalidade de sentido- que nas *Cartas* está associada à natureza- dilacerada pelo processo de racionalização, pois sua própria autonomia, sua característica moderna, é determinada por esse mesmo processo, através do qual “a ciência, a moral e a arte diferenciaram-se institucionalmente também como áreas de atividade em que questões de verdade, de justiça e de gosto são examinadas de modo autônomo, isto é, sob seus aspectos específicos de validade”⁸. A modernidade da arte é indissociável dessa condição de separação entre faixas de saber independentes, reguladas por legalidades internas, tal qual será destacada por Weber, e que concorda com a tripartição da razão kantiana em esferas de conhecimentos distintas entre si. No entanto, o que *As Cartas sobre a Educação da Humanidade* exibem é a posição ambígua do domínio estético diante da racionalidade moderna, uma vez que ele não representa apenas uma das esferas de conhecimento tornadas autônomas, mas o meio pelo qual o estado de cisão entre as esferas será dissolvido. Entre Kant e Schiller, o que aparece é uma arte moderna tão ligada aos desígnios do esclarecimento quanto à restituição da totalidade de sentido por ele destruída. Com isso, a esfera artística compartilha o sentido crítico próprio ao esclarecimento e uma crítica ao esclarecimento conforme já delineada nas *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*. Ela se movimenta em direção ao futuro definindo a especificidade de seu saber, libertando-se das coibições provindas de outras fontes, de compromissos morais ou religiosos, tornando-se o reflexo de “uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do seu próprio fazer-se”⁹; e, simultaneamente, inclina-se em direção ao passado buscando resgatar uma totalidade de sentido, aquele momento de união entre o espiritual e o sensível, único em que sua expressão é capaz de alcançar plenitude. Um impulso da arte moderna a empurra cada vez mais para dentro de si mesma, para o que é imanente a seu ser, enquanto outro tende a forçar os seus limites, concebendo o estético como a própria capacidade de transcender um estado de alienação.

Este capítulo tem por objetivo observar de que forma essa contradição manifestada já com o despontar da autonomia da arte se desenvolve no horizonte da modernidade, destacando a sua relação com a consciência histórica da época e

⁸ HABERMAS, J., *O Discurso Filosófico da Modernidade*, p. 29.

⁹ ARGAN, G. C., *Arte Moderna*, p. 11.

o sentido crítico da experiência estética aí envolvido. A hipótese é a de que a produção artística moderna, assim como os ideais estéticos a ela vinculados, levam tal contradição às últimas consequências, a ponto de, então, ela mesma tornar-se o elemento problemático a ser confrontado. A arte obedece simultaneamente a duas forças críticas que aparentemente se opõem; ambas, no entanto, se forem de fato levadas adiante, contêm o germe da própria dissolução de uma esfera artística tornada autônoma. O teor crítico imanente ao processo de racionalização, pelo qual cada área de saber tende a ser legitimada apenas por padrões internos, compromete o contato entre a linguagem produzida pela arte e aquela corrente nos contextos sociais, conduzindo a esfera artística à perda dos laços de comunicação com o mundo, e arriscando-se, com isso, ao esoterismo. Por outro lado, a identificação dos potenciais estéticos com a capacidade de restauração de uma totalidade de sentido destruída, que remonta, criticamente, a um estado de coisas anterior ao processo de modernização, acaba por se contrapor à idéia de autonomia da arte, uma vez que desta são esperados efeitos que não se limitam ao alcance de uma faixa de saber, mas que devem permear a existência como um todo, nos moldes de vínculos religiosos ou energias vitais. Conforme salienta Argan, a independência da esfera artística em relação às demais faz saltar de imediato a necessidade de uma contrapartida: “Exatamente no momento em que se afirma a autonomia da arte, coloca-se o problema de sua articulação com outras atividades, isto é, de seu lugar e sua função no quadro cultural e social da época”¹⁰.

As Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade dão um primeiro indício de como a arte vai reagir ao problema lançado por sua autonomia. Esta obra de Schiller, embora já associe a natureza do fenômeno estético à de uma totalidade de sentido dissolvida, ainda encontra na arte apenas um *medium* através do qual é possível reconstruir uma comunidade fragmentada pelo processo de racionalização. A crítica realizada pelo filósofo almeja harmonizar a razão com aquilo que ela alienou de si, sem, no entanto, negar a via racionalista que emerge com a modernidade. “Uma estetização do mundo da vida só é legítima para Schiller no sentido de que a arte age de modo catalisador, como uma forma de comunicação, como um **medium** no qual os momentos separados se unem de

¹⁰ Ibid., p. 11-12.

novo em uma totalidade não forçada”¹¹. Todavia, a modernidade mostra que esse programa, bastante fiel a suas origens kantianas, cede lugar a perspectivas críticas que se acentuam tanto mais quanto o progresso crítico do esclarecimento continua seu curso. Se com Schiller o potencial estético remontava a uma unidade dilacerada cumprindo somente o papel de um *medium*, posteriormente a identificação da arte com essa unidade vai se tornando imediata à medida que os desdobramentos da razão moderna fazem dela um lugar cada vez mais distante, a ponto de o artista dizer, imerso numa das maiores metrópoles do século XX, “eu sou a natureza”¹². O que constituía uma crítica dos desequilíbrios da racionalidade moderna transforma-se em crítica dessa racionalidade como um todo, e, de maneira congruente, a arte abandona a posição outrora intermediária para encarnar abertamente a totalidade que a razão destruiu. Mas com isso a esfera artística não abandona o movimento característico do esclarecimento: ela avança progressivamente “contra” o progresso.

Modernidade e processo de racionalização estão estritamente ligados. Segundo Koselleck, “durante a época moderna (Neuzeit) a diferença entre experiência e expectativa tem crescentemente se expandido; a modernidade (Neuzeit) só é compreendida como um novo tempo (neue zeit) a partir do momento em que as expectativas distanciam-se cada vez mais de todas as experiências prévias”¹³. No entanto, o desacoplamento em relação aos potenciais tradicionais, ao qual se refere o historiador, é fruto de um processo de racionalização em que as diversas áreas de conhecimento desembaraçam-se, progressivamente, dos saberes sedimentados na tradição. Essa racionalização atinge tanto o plano objetivo das formas de vida quanto o da autocompreensão da subjetividade, e, diante de tal situação, o que passa a legislar, a determinar os caminhos adotados por instituições sociais, assim como pelo próprio indivíduo, não deve mais ser, diretamente, qualquer conjunto de normas retiradas de formas tradicionais. O que quer que pretenda sustentar-se como válido necessita, então, prestar contas, no sentido kantiano, ao tribunal da razão. A noção de desencantamento associa-se a esta perda dos potenciais semânticos tradicionalmente vigentes, por meio dos quais visões de mundo, valores e critérios

¹¹ HABERMAS, J., *O Discurso Filosófico da Modernidade.*, p. 72.

¹² Frase atribuída a Jackson Pollock.

¹³ KOSELLECK, R. *Futures Past*, p. 271.

estavam de antemão instituídos. A tradição é chamada a mostrar competência perante a exigência de racionalidade, e o que a esta não se submete tende a ser encarado como dogma ou superstição.

Se alguma coisa distingue o período moderno, é o sentido crítico com o qual esse tempo se volta ao que lhe foi legado pelos demais, exigindo uma prova de validade que consista em algo mais que a evidência de sua existência. Entretanto, um tempo cuja tendência é descolar-se cada vez mais da tradição necessita afirmar permanentemente sua atualidade, e precisa fazê-lo contra si mesmo, contra sua própria sedimentação, mantendo-se indefinidamente aberto ao futuro de onde saca cada novo horizonte que substitui o precedente. De acordo com Habermas, o movimento de auto-superação ou renovação, a que parece estar fadada a modernidade, provém da necessidade de autocertificação intrínseca a uma era que “não pode e não quer tomar dos modelos de outras épocas os seus critérios de orientação, *ela tem de extrair de si mesma a sua normatividade*”¹⁴; uma era que é, portanto, constantemente identificada com o horizonte mais recente. “Isso explica a suscetibilidade da sua autocompreensão, a dinâmica das tentativas de “afirmar-se” a si mesma, que prosseguem sem descanso até nossos dias”¹⁵. O movimento do progresso e a permanente abertura em direção futuro são reverberações do aspecto crítico inerente aos novos tempos, ou, talvez fosse mais justo dizer, de seu aspecto autocrítico.

Deixo de lado a questão de saber se, tornando mais complexa a humanidade na proporção dos novos prazeres que lhe traz, o progresso indefinido não seria sua mais engenhosa e cruel tortura; se, procedendo por uma obstinada negação de si mesmo, ele não seria um modo de suicídio sempre renovado, e se, enclausurado no círculo de fogo da lógica divina, ele não se assemelharia ao escorpião que se pica a si mesmo com sua temível cauda, este eterno **desideratum** que gera seu eterno desespero.¹⁶

Baudelaire distingue, junto ao movimento do progresso, a lógica temporal da modernidade, chegando a compará-la ao absurdo de um eterno suicídio. O sentido crítico da arte moderna vincula-se, principalmente, a tal impulso de renovação contínua através do qual cada novo horizonte busca suplantar o que se erguera anteriormente. Essa é a característica de uma manifestação artística

¹⁴ HABERMAS, J., *O Discurso Filosófico da Modernidade*, p. 12.

¹⁵ Idem.

¹⁶ BAUDELAIRE, Charles., *A Modernidade de Baudelaire*, p. 37.

exclusivamente moderna: a vanguarda. Com ela, é possível observar a vigência daquela lógica proclamada por Nietzsche, segundo a qual “criar é destruir, e destruir é criar”, pois a vanguarda consiste em algo mais que a apresentação do novo, ela traz consigo a carga de uma renovação, que contém um elemento negativo. Na vanguarda, refletem-se artisticamente a consciência histórica moderna e seu modo específico de experimentar a temporalidade, com sua permanente abertura ao futuro correspondendo a uma ruptura com o passado. O modernismo permite notar que a tradição do novo é também a tradição da ruptura, e os que a representam são aqueles que “furtarão ao passado a idade de ouro para com ela enriquecer as gerações futuras”¹⁷. Instituído sucessivamente uma atualidade radical, as vanguardas reproduzem no âmbito artístico aquela permanente necessidade de auto-afirmação própria à época moderna. Não é nada obscura a relação entre o movimento das vanguardas e aquele a que está fadada uma esfera de saber tornada autônoma, principalmente quando já se tornou claro o nexos entre a lógica de uma renovação contínua e a natureza da racionalidade moderna. Desse modo, estando de acordo com a marcha do processo de racionalização, cada novo horizonte aberto pelas vanguardas artísticas deve implicar também uma purificação de seu meio, ou uma particularização de sua linguagem: o descerramento de um novo território acaba por significar um estreitamento de território.

2.1

O impulso de autodefinição da linguagem artística

A figura do triângulo utilizada por Kandinsky, em seu ensaio *Do Espiritual na Arte*, para retratar a posição do artista de vanguarda diante de seu público, permite verificar o quanto a emergência do novo está associada a um certo esoterismo. Uma das características fundamentais de um triângulo é a desproporção entre a largura do topo e a da base: “Quanto mais se vai em direção à base, mais essas partes são grandes, largas, espaçosas e altas”¹⁸. Para o pintor russo, o artista, um homem cuja vida espiritual se encontra à frente de seus

¹⁷ SAINT-SIMON, C.H., *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*. Apud FERRY, LUC., *Homo Aestheticus*, p. 272.

¹⁸ KANDINSKY, W., *Do Espiritual na Arte*, p. 35.

contemporâneos, ocupa praticamente sozinho o topo do triângulo, enquanto a maior parte do público, sem ainda alcançar o valor de suas criações, está concentrada em sua base- “Por vezes, na ponta extrema, não há mais do que um homem sozinho”¹⁹. A figura geométrica empregada para ilustrar o sentido da criação artística moderna destaca, inevitavelmente, não só o aspecto de antecipação, mas também o de isolamento. Desbravando regiões ainda desconhecidas aos demais, o artista de vanguarda encontra-se inicialmente sozinho em sua empreitada, e sua obra, similar à de um visionário, muitas vezes não obtém como retribuição nada além da incompreensão daqueles que o cercam. “E em sua indignação tratam-no de impostor, de semilouco”²⁰. Há uma dissociação entre a linguagem que fala a arte de vanguarda e a linguagem corrente que permeia o mundo da vida- diante da singularidade da primeira, a segunda revela-se vulgar. Mas o suposto conteúdo espiritual que se manifesta na forma artística compactua com o movimento da racionalidade moderna, cuja marcha “deve quebrar o feitiço das forças coletivas por meio dos discernimentos conquistados individualmente e convertidos em fonte de motivação”²¹. O caminho rumo a uma vida, apesar de toda a resistência, esteticamente espiritualizada equivale ao processo de substituição de uma totalidade ética tradicional por regras provindas de uma moral racional calcada na auto-reflexão da subjetividade. O artista de vanguarda se destaca da linguagem comum ao mundo circundante em que está inserido da mesma forma que as esferas de conhecimento racionais se libertam progressivamente das imagens coletivas do mundo que se preservavam no seio da tradição. A idéia de evolução da forma artística está em consonância com o progresso do esclarecimento moderno, mediante o qual os diversos saberes e as técnicas que eles disponibilizam rompem com unidades de sentido previamente instituídas e são geridos mais e mais a partir de uma lógica interna.

A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência. Kant usou a lógica para esclarecer os limites da lógica e, embora

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.

²¹ HABERMAS, J., *O Discurso Filosófico da Modernidade.*, p. 155.

tenha reduzido muito sua antiga jurisdição, a lógica ficou ainda mais segura no que lhe restou.²²

Mostra-se bastante oportuna- tendo em vista a linha de argumentação deste capítulo- a ligação efetuada por Clement Greenberg entre a arte moderna e a filosofia de Kant, pois o que o crítico salienta com isso é justamente a origem comum compartilhada pela arte e pelo processo de racionalização modernos. Mais do que a mesma origem, na verdade, o que ganha relevância é o fato de que compartilham a mesma lógica, o mesmo sentido crítico. Recorrendo a Kant, para ele “o primeiro verdadeiro modernista”²³, Greenberg torna evidente como o movimento de superação está essencialmente unido ao de contração na esfera artística- o que não estava tão demarcado ainda no ensaio de Kandinsky. Além disso, aquela renovação própria às vanguardas tem seu impulso deslocado de um pólo de expressão espiritual, conforme era frisado pelo pintor, para o de um procedimento crítico, fortalecendo-se, assim, o nexos já mencionado entre a emergência do novo na modernidade e a ruptura conduzida por uma atitude autocrítica. Sem dúvida, por ruptura, nesse caso, não se deve entender uma quebra total e nem mesmo descontinuidade, mas, antes, algo tal qual a retomada de um processo, uma vez que para Kandinsky e, mais ainda, para Greenberg não se tratava de assinalar um rompimento brusco entre as vanguardas e o que as antecederam, ou entre aquelas e o público. Para o pintor russo, a distância que separava a visão do artista da que prevalecia em sua época deveria ser gradativamente assimilada, de modo que a base do triângulo, em seu devido tempo, chegasse a alcançar o topo. “Todo o triângulo, num movimento quase imperceptível, avança e sobe lentamente, e a parte mais próxima do ápice atingirá ‘amanhã’ o lugar onde a ponta estava ‘hoje’”²⁴. Com isso, a arte tomava a dianteira de um processo em que, apesar do descompasso inicial, prevalecia o projeto de um equilíbrio sempre renovado. No caso de Greenberg, é também clara a sua posição:

Nada poderia estar mais distante da arte autêntica de nosso tempo do que a idéia de descontinuidade. A arte, entre outras coisas, é **continuidade**, sendo impensável sem ela. Sem o passado da arte, e a necessidade e a compulsão de manter seus

²² GREENBERG, C., *Pintura Modernista*. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.), *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, p. 101.

²³ Idem.

²⁴ KANDINSKY, W., *Do Espiritual na Arte*, p. 35.

padrões de excelência, a arte modernista careceria tanto de substância quanto de justificativa.²⁵

O que está em jogo, para o crítico norte-americano, é bem menos a idéia do novo na arte do que aquilo que está por detrás dela, isto é, o processo moderno através do qual as esferas de saber esforçam-se criticamente para encontrar a sua própria legalidade.

A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria “pura”, e nessa “pureza” iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. “Pureza” significava autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical.²⁶

Percebe-se que Greenberg radicaliza a lógica da emancipação das áreas de conhecimento, estendendo-a ao interior da própria esfera da arte, onde cada disciplina artística verdadeiramente moderna tem como missão desvencilhar-se progressivamente daqueles elementos que não são essenciais a seu meio expressivo. Essa visão explica, por exemplo, a tendência do crítico em afirmar a planaridade e a abstração na pintura como pontos fundamentais na evolução dessa arte modernista. Ambas refletem o esforço crítico do meio pictórico em definir sua forma de expressão em relação às demais. Uma vez que “só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica”²⁷, essa característica assomou no modernismo como o fator diferencial, levando ao crescente afastamento do plano projetivo, o qual constituía, até então, a marca da tradição pictórica ocidental. Tornar a pintura cada vez mais plana significava, portanto, prosseguir libertando-a da ilusão de um espaço tridimensional que não pertencia de fato a seu meio, mas ao da escultura. É fundamentalmente, para Greenberg, a tentativa de consolidar sua independência em relação à escultura o que leva a pintura à deposição da tridimensionalidade em favor da planaridade:

A tridimensionalidade é o domínio da escultura, e para preservar a sua própria autonomia, a pintura teve, principalmente, que se despojar de tudo o que podia

²⁵ Ibid., p. 109.

²⁶ Ibid., p. 102.

²⁷ Ibid., p. 103.

partilhar com a escultura, e foi nesse esforço, e não tanto- repito- para excluir o representativo ou literário, que ela se tornou abstrata.²⁸

De acordo com tal concepção, a própria abstração pictórica é, na verdade, uma consequência do desenvolvimento da planaridade. O que a pintura modernista intenta não é tanto esquivar-se da figuração, da representação de objetos reconhecíveis, quanto evitar a presença de elementos que remontem ao espaço tridimensional. A arte se torna abstrata mediante o impulso de dialogar somente com aquilo que concerne a sua própria esfera; ela passa a produzir uma linguagem particular que certamente a distingue de outras tantas e garante a sua autodefinição. O processo de purificação ressaltado por Clement Greenberg é este em que as várias disciplinas procuram reger-se segundo uma lógica interna e, assim, se desembaraçam do que é dispensável a sua expressão. A força dessa interpretação consiste no fato de que ela está realmente de acordo com o processo de racionalização moderno, que envolve o ideal do progresso e a diferenciação crítica entre as áreas de conhecimento. Greenberg consegue, notando a relação entre o modernismo e o teor crítico do esclarecimento, esboçar uma teoria capaz de conferir um sentido comum às diversas manifestações artísticas de um período que, provavelmente, causaria em quem o olhasse a impressão de estar diante de uma série de eventos sem uma motivação geral. É desse modo, por exemplo, que Gombrich parece encarar a situação ao alegar que “o que é chamado, de maneira pouco precisa, ‘pintura moderna’ nunca adotou um princípio único em sua orientação. Tudo o que os movimentos e tendências que se destacaram no século XX tinham em comum era a rejeição do estudo das aparências naturais”²⁹. O preço pago por Greenberg pelo esboço de uma teoria positiva para a arte moderna é o preço que, como mostraram Adorno e Horkheimer, se costuma pagar pela produção do conceito: a conformação da multiplicidade do existente aos traços de um sistema- “O que seria diferente é igualado”³⁰. Sabe-se que o crítico de arte norte-americano, reconhecidamente um dos maiores de sua época, assumia pontos de vista bastante inflexíveis em relação a produções artísticas que não se enquadrassem em suas premissas estéticas associadas à idéia de evolução da forma. Essa posição, que tirava a relevância de artistas como Duchamp, ou de

²⁸ Ibid., p. 104.

²⁹ GOMBRICH, E. H., *A História da Arte.*, p. 622.

³⁰ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M., *Dialética do Esclarecimento*, p. 26.

movimentos inteiros tais quais o Surrealismo e a Pop Art, é analisada e questionada por diversos críticos e historiadores da arte pertencentes a uma geração posterior; e embora estes últimos em geral apontem os limites da teoria supostamente essencialista e historicista de Greenberg, a ampla atenção a ela dedicada serve, antes de tudo, para confirmar o seu vigor.

O mérito da concepção de Greenberg está em sua plena concordância com um daqueles impulsos críticos que caracterizam a arte na modernidade. O problema está no fato de que, tendo sabido reconhecer o sentido crítico da manifestação estética moderna já nos primórdios do esclarecimento, não atentou com o devido cuidado para o seu caráter ambíguo, mais exatamente para a contradição causada pela presença de um outro impulso também crítico que, ao contrário do primeiro, não visava um entrincheiramento da expressão artística em sua própria esfera ou em seu próprio meio, e sim uma dilatação de seus efeitos, ou até mesmo a imersão destes no próprio tecido do mundo da vida. É precisamente por negligenciar este último aspecto que Greenberg acaba desconsiderando produções artísticas de seu próprio tempo cujos projetos estéticos estão fortemente relacionados a um potencial crítico que também faz parte da “tradição” moderna.

Por enquanto, é interessante notar o quanto uma lógica de autodefinição da esfera artística- e, em todo caso, dos meios expressivos- encontra-se presente no solo da modernidade. Talvez o Impressionismo, mediante o embate que trava com o advento da fotografia, conceda o primeiro exemplo mais radical do fenômeno, pois esse movimento se vê obrigado a levantar a indagação acerca da especificidade do meio pictórico em face da emergência de uma técnica precisa de reprodução da natureza³¹. Torna-se inviável compreender o papel central da pintura como o da produção de uma ilusão de espaço tridimensional que é tão bem realizada pela máquina fotográfica. Isso não significa, entretanto, desistir da ilusão ou da retratação da natureza, mas voltar-se para o que é próprio à forma de representação da pintura, o que só ela pode captar, o que somente ela é capaz de transcrever; “isto é, mostrar como se obtém, com procedimentos pictóricos rigorosos, valores de outra maneira irrealizáveis”³². A preocupação dos pintores passa a ser muito mais com a impressão luminosa transmitida pelas cores na

³¹ “De fato, a arte moderna dificilmente se converteria no que é sem o impacto da invenção da fotografia”- GOMBRICH, E. H., *A História da Arte*, p. 525.

³² ARGAN, G. C., *Arte Moderna*, p. 79.

superfície da tela do que com a produção de uma ilusão fiel de profundidade. Os impressionistas deslocam radicalmente do desenho para a cor o fundamento do fazer artístico, e esse gesto implica uma ruptura com o ideal de uma tradição vigente desde o Renascimento. Não por acaso as primeiras exposições impressionistas chocaram o público, que não conseguia enxergar nas obras apresentadas mais que vestígios do que era a pintura até então vigente. A partir daí, é possível ver a modernidade como uma história de rupturas ou reformulações por meio das quais a arte busca aproximar-se a cada passo de si mesma.

Assim, não é surpreendente que surja do Impressionismo uma concepção de pintura cercada por ideais similares aos da ciência: “O caráter científico do Neo-Impressionismo, porém, não consiste no recurso a leis óticas recentemente apuradas: não se pretende fazer uma pintura científica, mas instituir uma ciência da pintura, colocar a pintura como ciência em si³³”. Certamente, o que Argan denomina Neo-Impressionismo não se pretende uma ciência no sentido de procurar estabelecer leis gerais para a pintura. Mas sua motivação se assemelha à científica na medida em que passa também a se compreender como uma área em que deve ser realizada uma pesquisa particular. O fazer artístico começa a ser concebido tal qual uma forma específica de conhecimento, com padrões e linguagem próprios a sua perspectiva de abordagem. Um sinal disso é a maneira com que os pintores impressionistas comportam-se diante da natureza. Assim como Kant libertou a ciência das amarras de dogmas morais ou religiosos justamente por restringir o domínio de seu saber a uma natureza entendida como objeto da experiência, aqueles, ao romperem com preceitos tradicionais, destacam da totalidade da experiência visual, o que compete à prática da pintura: a impressão luminosa.

Isso também pode ser observado na empresa de pintores pós-impressionistas que, como Van Gogh e Cézanne, entregam-se ao embate direto com a natureza pretendendo, contudo, registrar algo mais que as impressões de luminosidade. A famosa frase de Cézanne segundo a qual é preciso “abordar a natureza através do cilindro, da esfera, do cone”³⁴ indica, sem dúvida, um rompimento com o projeto impressionista calcado na apreensão da luz atmosférica; porém, na verdade, ela demonstra um passo adiante no impulso de formulação de um saber estritamente

³³ Ibid., p. 82.

³⁴ CÉZANNE, P., *Carta a Émile Bernard*. In: CHIPP, H. B., *Teorias da Arte Moderna*, p. 16.

pictórico, pelo reconhecimento de que a assimilação da natureza deve se dar a partir da intervenção de determinadas categorias às quais se submete o entendimento visual dos seres humanos³⁵. A sugestão de que os impressionistas, deixando de lado o componente espacial em suas pinturas, furtam-se à experiência proporcionada pela visualidade, tem em vista menos a retomada de uma perspectiva que busca alcançar o ser da natureza do que fazer justiça à experiência de verdade que o meio pictórico proporciona. O que Cézanne vai procurar é o modo como essa verdade da natureza se revela no espaço bidimensional da tela. Não se trata, portanto, de distorcer ou ocultar a forma do conhecimento artístico para, por exemplo, adaptá-la a de uma realidade exterior, mas de conhecer a partir dos próprios meios que uma determinada arte oferece, com a consciência de que eles constituem as regras indispensáveis à experiência, organizando a diversidade das sensações. Sendo assim, à pintura cabe engendrar a sua própria experiência de realidade; não há natureza a ser pintada a não ser aquela mesma que somente a pintura faz surgir:

Ora, esses artistas não buscam aquilo que pode, afinal, não passar de um pálido reflexo da aparência concreta, e sim despertar a convicção de uma realidade nova e definida. Eles não procuram imitar a forma, e sim criar a forma; não tentam imitar a vida, e sim criar um equivalente da vida³⁶.

O trecho citado acima, escrito por Roger Fry em seu ensaio intitulado *Os Pós-Impressionistas Franceses*, revela em que estágio se encontra a autonomia da arte. Embora ainda seja engendrada mediante um contato com a natureza, a pintura pós-impressionista, segundo o crítico, obedece uma lógica interna, mantendo com a realidade apenas uma relação de equivalência³⁷. A preocupação de Cézanne em recuperar a tradição espacial da pintura é um gesto que não implica um recuo diante do ato de ruptura efetuado pelo Impressionismo, mas visa a consideração daquilo que esse movimento não trouxe ao processo crítico. Não era o caso de abrir mão da espacialidade e sim de investigar a ordem espacial própria ao saber pictórico. Sob as espessas camadas de tinta dos quadros impressionistas, cuja superficialidade parece anunciar uma despedida da

³⁵ “Ora, para nós, seres humanos, a natureza é mais em profundidade do que em superfície, donde a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azulado, para se fazer sentir o ar.” - Ibid.

³⁶ FRY, R., *Visão e Forma*, p. 258.

³⁷ Idem.

perspectiva clássica, ainda é possível detectar a hegemonia do espaço tradicional com sua profundidade característica. Ao não conduzir o aspecto espacial à abordagem crítica característica de um saber autônomo, o Impressionismo não romperia integralmente com a tradição, deixando que seus passos fossem no fundo ainda determinados por aquele legado. A obra de Cézanne representa, para muitos, a primeira pintura verdadeiramente moderna porque ela enfrenta o problema de reformular a unidade espacial que significava nada mais que a marca fundamental da pintura do ocidente. Para trazer a pintura ao processo crítico digno de um saber auto-suficiente, era necessário questionar toda a sua estrutura, não apenas deslocando a atenção para a cor- o elemento pictórico por excelência- como fizeram os impressionistas, mas elaborar por meio dela a própria espacialidade da obra. O espaço do quadro, no entanto, já não é dado ou estabelecido *a priori*- ao contrário do que ocorre em Van Gogh, por exemplo- de modo a ser preenchido com a cor; ele é construído somente com o ato da pintura, a cada pincelada.

A supressão dos contornos precisos em certos casos, a prioridade da cor sobre o desenho não terão evidentemente o mesmo sentido em Cézanne e no impressionismo. O objeto não fica mais coberto de reflexos, perdido em seu intercâmbio com o ar e com outros objetos, é como que iluminado surdamente do interior, emana a luz e disso resulta uma impressão de solidez e materialidade. (...) O desenho deve então resultar da cor, se se quer que o mundo seja restituído em sua espessura, pois é uma massa sem lacunas, um organismo de cores, através dos quais a fuga da perspectiva, os contornos, as retas, as curvas instalam-se como linhas de força, pois é vibrando que a órbita do espaço se constitui.³⁸

É interessante observar a correspondência entre essa decomposição da unidade espacial sedimentada na tradição da pintura, iniciada com os impressionistas e efetuada por Cézanne, e a dissolução daquela totalidade de sentido que se realiza com o esclarecimento moderno. Tal qual uma esfera de conhecimento legitimamente moderna, a arte coloca em questão premissas tradicionalmente vigentes e procura orientar-se a partir de uma lógica inerente a seu próprio meio. A importância conferida ao fato de que “na arte, tudo é teoria desenvolvida e aplicada em contato com a natureza”³⁹, que se revela presente não apenas na atitude de Cézanne, mas também na de praticamente todos os pintores impressionistas e até em Van Gogh, por exemplo, não significa um projeto de

³⁸ MERLEAU-PONTY, M., *A Dívida de Cézanne* (Coleção os Pensadores), p. 115, 117-8.

³⁹ CÉZANNE, P., *Carta a Émile Bernard*. In: CHIPP, H. B., *Teorias da Arte Moderna*, p. 15.

adequação da pintura às formas naturais, conforme já assinalara Roger Fry, e sim a intenção de realizar uma arte calcada principalmente na atualidade de uma experiência, isto é, baseada em um fazer liberado de regras prévias a seu próprio ato. Propõe-se uma fidelidade à natureza não porque esta contenha uma ordem pronta a ser apreendida, mas justamente porque o que nela pode ser apreendido é ao mesmo tempo o que deve ser ordenado. O ser da natureza tem, então, o modo de um devir produtor de uma multiplicidade de sensações que só ganham forma no processo da pintura. E isto quer dizer que a natureza representada pela arte é também aquela formada pela arte. A idéia de um fazer artístico cujo objeto só vem à luz mediante a experiência de uma atualidade radical está em relação com a consciência histórica da modernidade, com a afirmação de um presente que necessita constituir-se a partir de si mesmo.

É reconhecida tanto a importância do cubismo para o que se desenvolveu posteriormente no âmbito da arte moderna quanto o fato de que a pintura de Cézanne significou um fator fundamental para as direções tomadas por esse movimento. Sabe-se que Braque e Picasso debruçaram-se sobre as obras desse artista presumindo encontrar nelas um inédito trabalho de construção formal que destoava do impressionismo e das correntes que dele se seguiram, como o expressionismo de Gauguin ou o fauvismo de Matisse, os quais se mantinham presos ainda a uma unidade espacial da pintura proveniente da tradição. Embora esses movimentos afirmassem a cor e a superfície de um modo inteiramente novo, não haviam rompido com a estruturação do quadro segundo uma ordem ideal. A pintura de Cézanne, como mencionado, era inteiramente o resultado de um processo, de um embate entre a lógica da pintura e a da natureza, cujo acordo só podia ser alcançado pela experiência desse confronto. Não se aceitava nenhuma unidade prévia, nenhum ideal que se propusesse a antecipar essa relação entre sujeito e objeto. Por isso o espaço pictórico era determinado no próprio ato de pintar, de modo que colorir e construir mostravam-se gestos indissociáveis. É nesse sentido que, como atesta Greenberg, o caráter “planar” do cubismo analítico não é mera consequência de uma afirmação da superfície da tela, mas da própria experiência de profundidade do real configurada segundo a estrutura bidimensional do quadro. A arte demonstra sua auto-suficiência não se esquivando do confronto com a natureza, ou negando o objeto, mas evidenciando que em seu interior, através de suas próprias regras, também se manifesta a

realidade. “A finalidade era transformar o quadro numa **forma-objeto** que possuísse uma realidade própria e autônoma e uma função específica própria. Diante do quadro não é mais necessário perguntar o que ele representa, mas como funciona”⁴⁰.

O cubismo, portanto, ao mesmo tempo em que se oferece a uma entrega maior à realidade, emancipa-se um tanto mais dela, pois o que assoma por meio do processo analítico são os traços de uma lógica intrínseca ao meio pictórico. A análise cubista significa um exercício em que se procura descobrir junto a um real exterior a verdade de sua forma pictórica. Isso demonstra que a arte não mais está interessada em reproduzir uma realidade, seja dada ou ideal, mas em apresentar a esta o seu equivalente bidimensional. Devido a isso, uma diversidade de fatores a partir dos quais se compreende o espaço tridimensional, assim como as relações que nele se estabelecem, são “desfiguradas” pelo cubismo analítico: a diferença entre figura e fundo, a unidade de cada objeto diante dos demais, a distância entre as coisas, suas medidas e proporções, por exemplo, se transformam quando adentram a realidade bidimensional da pintura.⁴¹ A relevância do cubismo analítico, entre tantas coisas, está no fato de que, dedicando-se à investigação das relações que os corpos e o espaço tridimensionais estabeleceriam em uma estrutura planar, ele traz à tona, conseqüentemente, as regras que determinam a lógica do fazer pictórico; e, desse modo, conhecendo tais regras, é possível não apenas agir analiticamente, mas produzir por meio delas algo totalmente independente de uma realidade externa à pintura.

Nota-se que o cubismo abre definitivamente as portas para a construção de uma linguagem artística inteiramente emancipada da linguagem do mundo. A “ciência da arte” descobre suas próprias leis e é capaz de atuar de acordo com elas, é capaz de criar sua própria natureza. A pintura abstrata não deixa de ser um desdobramento do que o cubismo inaugurou: mais do que elementos cujas formas não são reconhecíveis por pertencerem unicamente ao espírito do artista, como

⁴⁰ ARGAN, G. C., *Arte Moderna*, p. 302.

⁴¹ “Quando Braque e Picasso pararam de tentar imitar a aparência normal de um copo de vinho e tentaram em vez disso aproximar-se, por *analogia*, do modo como a natureza opunha verticais em geral a horizontais em geral- neste ponto, a arte se envolveu com uma nova concepção e sensação de realidade que já estava emergindo na sensibilidade geral assim como na ciência.” GREENBERG, C., *Arte e Cultura*, p. 180.

queria Kandinsky, o que a planaridade cubista proporciona é a estrutura do mundo indispensável à existência dessas formas.

Os cubistas prosseguiram a partir de onde Cézanne tinha parado. Daí em diante, um crescente número de artistas passou a considerar ponto pacífico que o que importa em arte é encontrar novas soluções para os chamados problemas de “forma”. Para esses artistas, portanto, a forma vem sempre em primeiro lugar, deixando o “tema” em segundo.⁴²

Esta atenção voltada sobretudo para os “problemas de forma”, deixando o tema em segundo lugar, como escreve Gombrich, indica que os artistas estão concentrados, na verdade, em questões que dizem respeito exclusivamente à linguagem artística. Pois o tema representava uma maneira de a arte fazer menção a algo do mundo ao qual pertence, seja a natureza, seja a realidade social. O que ocorre é que os temas da arte passam a ser seus próprios problemas formais e com isso ela se volta de tal modo para si que, encontrando internamente sua própria motivação, parece abrir mão da comunicação com o mundo. Ela se dedica a questões inseridas nos limites de sua esfera e ao reprocessamento de uma linguagem específica que não se relaciona diretamente com os campos de sentido concernentes à linguagem corrente.

Esse movimento, no entanto, faz justiça à sua condição moderna de faixa de saber autônoma que encontra em si mesma seus próprios princípios. A contínua reformulação de problemas imanentes à esfera artística está de acordo com aquele impulso autocrítico que é próprio ao processo de racionalização moderno. A arte então se mantém aberta a um futuro que lhe promete sempre outra vez um novo estágio de autodefinição. Esse progresso lhe custa, porém, a crescente perda dos canais de comunicação com o mundo. A abstração pós-cubista, de um Mondrian, ou de um Pollock, por exemplo, continuam esse caminho e parecem eliminar os últimos vestígios de uma gramática comum entre a linguagem da arte e aquela compartilhada intersubjetivamente. Ao isolamento da esfera artística correspondem a obra singular e o artista solitário, incompreendido. O prognóstico de Kandinsky não se cumpriu como previsto: topo e base do triângulo distanciam-se infinitamente. Se cada vez mais a obra fala menos ao mundo ou se cada vez menos este é capaz de escutá-la é uma questão sem sentido. A arte moderna trilhou seu destino autocrítico e dele retirou sua força; impossível fazer

⁴² GOMBRICH, E. H., *A História da Arte*, p. 578.

concessões sem que se tornasse menos arte, ou menos moderna. Seria o caso de indagar se esse sentido crítico, por meio do qual o campo estético se autodeterminou no solo da modernidade, livrando-se continuamente de expectativas e critérios de valor provenientes de outras áreas de saber, acaba por ir de encontro até mesmo à idéia de senso comum com que Kant, embora tendo lançado as bases teóricas para a autonomia do fazer artístico, resguardara o aspecto intersubjetivo próprio ao juízo de gosto. Curvando-se sobre si mesma, a arte sugere tomar uma direção na qual a partilha do efeito estético está necessariamente restrita aos poucos iniciados em um saber esotérico. Este é um primeiro aspecto crítico da experiência estética moderna: ela tende a ser verdadeiramente alcançada somente por aqueles que estão envolvidos com sua problemática interna- o juízo estético é inseparável desse juízo crítico. “O gosto é o melhor juiz. Ele é raro. A arte se dirige apenas a um número excessivamente restrito de indivíduos”⁴³. Ficaria a universalidade do juízo estético comprometida quando a linguagem artística já não esboça nada em comum com a linguagem corrente que perpassa o tecido dos contextos de vida? Sem promover esse contato direto, a autodeterminação da arte na modernidade traça um percurso similar ao do progresso científico sem, no entanto, poder acolher o seu caráter instrumental. Uma ciência se justifica pela utilidade de sua pesquisa para a sociedade à qual pertence; consiste sobretudo em um *meio* para a obtenção de determinados resultados, para a realização de certos fins. A essência do objeto estético em relação aos demais, de acordo com Kant, está justamente num dever ser apreciado de forma desinteressada, como um fim em si mesmo, ou uma *finalidade sem fim*. A autonomia da obra de arte depende da instauração de tal sentimento, pois, apesar de todos os outros que se pode tentar fazer sobre ela, apenas esse tipo de juízo, movido por uma ligação de desinteresse, é realmente estético e preserva a sua autonomia.

Uma das contradições da arte moderna está no fato de que a afirmação de sua independência revela-se inversamente proporcional à sua capacidade de despertar um sentimento intersubjetivo. Sem esse nexos não utilitário com o mundo, porém, o próprio caráter autônomo da arte está ameaçado, seja por ela ter de colocar-se a serviço de interesses externos que sustentam sua existência, seja

⁴³ CÉZANNE, P., *Carta a Émile Bernard*. In: CHIPPE, H. B., *Teorias da Arte Moderna*, p. 16.

por sua área de atuação estreitar-se a tal ponto que chega a esvanecer. As seguintes palavras escritas por Argan em *A Arte Moderna* situam-se no capítulo em que o autor trata do movimento impressionista, onde a esfera artística se encontrou pela primeira vez diante da tarefa de indagar radicalmente por sua especificidade, rompendo com padrões convencionais e aproximando-se de um ideal científico:

Se a obra de arte se torna um produto excepcional, há de interessar apenas a um público restrito, e ter um alcance social limitado; além disso, a produção de alta qualidade na arte também deixa de ter função, caso não sirva de guia a uma produção média. Não mais se qualifica como um bem de consumo normal, e sim como arte malograda; tende, portanto, a desaparecer.⁴⁴

2.2

O impulso de supressão das fronteiras entre arte e vida

Sem dúvida, não passa de uma abordagem unilateral considerar os desdobramentos da arte moderna como mero reflexo do processo de racionalização característico dos novos tempos. Anunciava-se logo no início deste capítulo que em face de tal impulso crítico levantava-se um outro também fundamentalmente determinante para a produção artística e o pensamento estético do período. A reação de Schiller aos efeitos nocivos do esclarecimento já esboçava que tipo de papel a arte iria assumir num mundo dilacerado pelos vetores da racionalidade. O que se esperava da esfera artística não era aquele entrincheiramento de que falara Greenberg, porém, ao contrário, projetava-se uma abertura estética por meio da qual as cisões provocadas pela razão moderna seriam enfim sanadas. A autonomia da arte não deveria conduzi-la a uma inscrição dentro de limites próprios, mas ampliar suas fronteiras tornando-a de fato livre para alcançar uma publicidade tal que chegasse a embeber os domínios diversos da existência. A arte não era tão identificada com uma área específica de conhecimento quanto com a totalidade que, em relação às imposições abstratas da razão, preservava as energias vitais espontâneas; por estar associada à sensibilidade, nela manifestava-se a plenitude de uma natureza subjugada pela

⁴⁴ ARGAN, G. C., *Arte Moderna*, p. 78.

cultura do esclarecimento. A dimensão estética era menos associada à especificidade de uma região de saber que àquela unidade de sentido dissolvida pela separação moderna entre as esferas de conhecimento. Essa crítica esboçada por Schiller, que pretende recompor as cisões causadas pelo processo de racionalização, será, no entanto, acentuada com o decorrer da modernidade de modo similar àquele pelo qual a afirmação da autonomia da arte culmina no que sugere ser a dissociação completa de sua linguagem em relação à do mundo. O domínio estético, inicialmente pensado como *medium* capaz de restituir uma totalidade vital corrompida, passa a confundir-se com essa própria totalidade, proporcionando, freqüentemente, a identificação da arte com a religião, o mito, ou a própria vida. As forças vinculadas à espontaneidade e à unificação, que o esclarecimento parecera aniquilar, encontram na arte a possibilidade de se reerguerem, através de sua ligação com a natureza sensível e com o domínio intersubjetivo. A verdadeira obra de arte consiste no mundo tornado estético, o que quer dizer um mundo revigorado. Esse impulso, embora indique ser o inverso daquele que levava a esfera artística em busca de sua autodefinição, também constitui um impulso crítico, o qual não visa, contudo, ao entrincheiramento, e sim à explosão que dissolve todas as fronteiras, incluindo aquela vigente entre arte e vida. Essa crítica que se instaura não se caracteriza por uma relação da arte consigo mesma enquanto esfera de saber emancipada, mas por uma relação da arte com o mundo. A criação artística se volta contra uma realidade esfacelada de modo a trespassá-la com as forças de reconciliação com que se comunica. Nesse caso, o próprio estado de autonomia representa em si mesmo um estado de alienação, e, tendo isso em vista, a arte moderna se move contra a própria lógica da modernidade em que está inserida, identificando-se diretamente com aquelas instâncias que o processo de racionalização parece subjugar: ela opõe à razão calculista uma criação espontânea; à sociedade regida por leis, a essência indomável do indivíduo; ao progresso, um glorioso passado mítico; e à cultura, a natureza.

Encarnando potenciais que remontam a uma totalidade destruída, a arte investe criticamente em direção à própria modernidade na qual só pode enxergar uma condição flagelada. E uma vez que autonomia da arte representa uma consequência dessa condição, é natural, embora paradoxal, que se nutra a partir do próprio domínio estético a expectativa de dissolvê-la. Percebe-se que o problema

que se impõe com a autonomia da arte, uma situação limite, é levado a dois extremos opostos. Ambos, entretanto, refletem o teor crítico de um tempo calcado num processo de auto-superação. A arte enquanto instância crítica da modernidade não é menos moderna que a própria modernidade enquanto instância crítica de si mesma. Buscando superar a modernidade em nome de uma unidade passada ou de uma natureza oprimida, a arte acompanha e embala avidamente o movimento moderno do progresso. E, segundo essa lógica, cada tentativa malograda é ao mesmo tempo o seu fracasso e o seu sucesso, cada suicídio, um novo despertar. Desse modo, não é estranho que a voz da natureza na obra de arte moderna constitua a voz mais inédita, não é estranho que a totalidade se represente no que é justamente o mais singular, porque já não deve parecer estranho que ao agir criticamente contra as fragmentações da modernidade, buscando uma publicidade radical, a arte acabe um pouco mais encerrada em sua própria esfera, uma vez que com esse impulso crítico ela compartilha a consciência histórica da modernidade, precipitando-se, embora em nome de algo perdido, além de si mesma em direção ao futuro.

É sabido que as vanguardas artísticas caracterizam-se não apenas pela apresentação de novas propostas estéticas, mas também pelo confronto com um conjunto de valores predominantes no horizonte de seu tempo. Entram em questão, com suas produções, além dos padrões estéticos em vigor, a própria lógica cultural em que estão inseridas. A força de ruptura que anima as vanguardas artísticas origina-se de uma insatisfação com algo cuja dimensão é bem mais ampla que aquela concernente a uma esfera específica de saber. A perspectiva de uma renovação esteticamente instituída não aponta meramente para problemas internos ao meio artístico, mas se relaciona abertamente com os problemas do mundo. As vanguardas não seguem simplesmente a lógica autocrítica da modernidade, pois consistem em uma crítica ao próprio estado de coisas instaurado por essa lógica. “O sentido original do termo vanguarda implica um duplo processo de inovação estética e revolta social; forma-se, com isso, uma isolada elite de artistas e intelectuais que escolheram viver às margens da sociedade”⁴⁵. Desse ponto de vista, a separação entre arte e mundo não aparece como consequência de um processo encarado positivamente mediante o qual o

⁴⁵ GABLIK, S., *Has Modernism Failed?*, p. 22.

saber artístico alcança a autodefinição, mas como uma situação negativa de incompatibilidade entre arte e realidade social, que se espera superar a cada renovação estética.

Por outro lado, até mesmo no seio de movimentos em que os ideais artísticos não vão de encontro aos ideais racionais modernos, mas se associam a eles, repercute o projeto de uma dissolução da arte na vida, ou de uma estetização da realidade. É o que se mostra, como observa Yves-Alain Bois, na expectativas nutridas pelo Suprematismo ou pelo Neoplasticismo, por exemplo:

Se Mondrian ou Malevich falaram do “grau zero”, das características “essenciais” da arte pictórica, etc., foi sempre para dizer que, uma vez determinado este grau zero, a arte da pintura não teria mais nenhuma razão de ser. Todos insistiram neste ponto: a arte visa seu fim enquanto atividade separada- e o mito do “último quadro” ou da “dissolução da arte na vida” é uma constante na teoria das vanguardas dos anos vinte⁴⁶.

Esses artistas, embora não se insurgissem contra a racionalidade moderna, avistavam na arte o lugar em que poderia se dar a conciliação entre o sensível e o racional. O caráter universal e abstrato da razão opunha-se às formas particulares de sentimento e à experiência da natureza enquanto mera aparência das coisas. As formas geométricas de Malevich não diziam se originar de um olhar calculista, consistindo, ao contrário, na expressão “não-objetiva” de um sentimento puro. Tendo por ideal esse sentimento- “pois o suprematista não observa nem tateia, sente”⁴⁷- que caberia ao artista tornar manifesto de forma direta, sem a intervenção de aparências exteriores, como até então ocorrera na história da arte, o suprematismo vislumbra, junto à abstração, o retorno de uma potência sensível que permanecera oprimida sob uma expressão estética atada ao particular. “O quadrado do Suprematista e as formas que dele se originam devem ser equiparados aos primeiros traços (sinais) do homem primitivo que, em suas combinações, *representavam não ornamentos, mas a sensação de ritmo*”⁴⁸. Essa comparação do artista suprematista com o homem primitivo revela que a arte deste último está ligada a um sentimento universal proveniente de uma natureza ainda imaculada, que a razão moderna, ao invés de corromper, é capaz de libertar.

⁴⁶ BOIS, Y., *Historização ou Intenção: o retorno de um velho debate*. Revista GAVEA, n. 6, PUC/RJ, 1998, p. 112.

⁴⁷ MALEVICH, K., *Suprematismo*. In: CHIPPEL, H. B., *Teorias da Arte Moderna*, p. 349.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 347.

A idéia de um nexos fundamental entre razão e natureza é também exibida pela perspectiva artística de Mondrian. O caráter abstrato e geométrico de seus quadros, que imediatamente os associam a uma arte extremamente racionalizada, baseada no cálculo de medidas e proporções, pretende-se, na verdade, expressão da natureza; não de sua aparência, evidentemente, mas de suas leis puras. Tal qual o suprematista russo, Mondrian crê que a arte abstrata representa uma conquista crucial na história da arte, pois, para ele, inaugura-se o momento em que a criação artística desloca sua atenção do particular para o universal, anunciando uma “cultura do uso de novos meios plásticos e suas relações determinadas”⁴⁹. De acordo com Mondrian, na medida em que a arte passa a se dedicar às relações puras, cuja universalidade estética rompe distinções entre razão e natureza, seu alcance- assim como Malevich via o sentimento plástico ser transposto da tela para o espaço⁵⁰ - será bem mais amplo que o de uma esfera de saber isolada.

Essa consequência nos leva, num futuro talvez remoto, ao fim da arte como coisa diversa do ambiente que a cerca, que constitui a realidade plástica atual. Esse fim, porém, é ao mesmo tempo um começo. A arte não só continuará como se realizará cada vez mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados, nem como “arte mural”, que destrói a própria arquitetura, nem como arte “aplicada”, mas, sendo puramente construtivas, ajudarão a criar um ambiente não apenas utilitário ou racional mas também puro e completo em sua beleza.⁵¹

Malevich e Mondrian compartilhavam uma concepção evolucionista das artes plásticas, junto à qual a abstração representava um início e um fim. Fim de uma era dominada pelas particularidades da figuração, pelo subjetivo, pelo individual; começo de outra em que emerge a supremacia do sentimento puro, do universal, do essencial. Mondrian chega a afirmar: “Não basta explicar o valor de uma obra de arte em si; é necessário, acima de tudo, mostrar o lugar que ela ocupa na escala da evolução da arte plástica”⁵². Mais que evolucionista, essa concepção teleológica- que certamente está de acordo com a idéia de um processo através do qual a esfera artística encontra suas próprias leis- não encara o desenvolvimento

⁴⁹ MONDRIAN, P., *Arte Plástica e Arte Plástica Pura (Arte Figurativa e Arte Não-figurativa)*. In: CHIPPI, H. B., *Teorias da Arte Moderna*, p. 366.

⁵⁰ MALEVICH, K., op. cit., p. 351.

⁵¹ MONDRIAN, P., *Arte Plástica e Arte Plástica Pura (Arte Figurativa e Arte Não-figurativa)*. In: CHIPPI, H. B., *Teorias da Arte Moderna*, p. 366.

⁵² *Ibid.*, p. 359.

da história da arte como um percurso de autodeterminação cujo reflexo é um crescente entrincheiramento, e sim como a chegada em um estágio de libertação, no qual o campo estético atinge uma expressão tão universal que suas leis manifestam as leis essenciais da natureza, e suas formas, o puro sentimento. O fazer artístico não é, desse modo, o produto de um saber particular, mas de um pensamento estético onde se revela a ordem ou o sentimento geral das coisas, cujo caráter exemplar deve ser transposto para a própria realidade. A arte sai de sua esfera para se tornar a forma de um mundo ideal racionalmente estruturado.

Essa pode ser considerada uma via afirmativa do projeto, não tão incomum na modernidade, de diluição da arte na vida. Entretanto, em geral as vanguardas artísticas são movidas por aquele sentimento de revolta em relação à estrutura social e cultural, mencionado por Suzi Gablik. Certamente, o fato de Malevich ser um artista russo produzindo no momento da revolução proletária, em meio à intensa afirmação coletiva dos ideais de uma sociedade racionalmente organizada, explica sua crença em uma relação de concordância entre a arte e essa sociedade em construção. Tratava-se da contrapartida estética a uma utopia revolucionária em vias de realização. Mas onde a modernidade já se tinha há muito instalado na forma do Estado de direito, com o sistema do capitalismo liberal, a relação entre os projetos estéticos e o processo de racionalização dificilmente é de concordância. A perspectiva da instauração de uma práxis artística ou de uma estetização da existência estava quase sempre vinculada a um componente crítico dirigido contra os aspectos nocivos do racionalismo ocidental. A arte identificava-se com aquelas instâncias que pareciam ser oprimidas pela cultura do esclarecimento. Esta é uma tendência presente desde o Romantismo, e se difunde no solo da modernidade. A arte é associada a um ideal de totalidade cujas forças de coesão remontam à natureza, ao mito, à religião. Isso faz com que o artista seja visto como um indivíduo especial, capaz de ingressar em uma região inacessível aos demais. A noção de espontaneidade, ou de ingenuidade, como um fator indispensável à criação artística sugere um contato entre a natureza humana, subjetiva, e uma outra concebida como totalidade originária.

Com a idéia romântica de gênio, enfatiza-se não apenas a dimensão de uma individualidade heróica que consegue sobressair apesar das circunstâncias desfavoráveis que a cercam, mas também a de uma natureza sufocada pela aridez da cultura dominante. Natureza esta que passa a ser vista como repositório

daquelas forças vitais e da espiritualidade que a racionalização da sociedade tende a banir de suas fronteiras, à qual o artista se liga através de um ato criativo original. É possível perceber, por exemplo, a importância que Baudelaire concede às idéias de espontaneidade, ingenuidade, infantilidade; e não é difícil notar de que forma estão relacionadas à idéia de uma natureza que é concebida como um território ainda não maculado:

A fantasmagoria foi extraída da natureza. Todos os materiais atravancados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção *infantil*, isto é, de uma percepção aguda, mágica, à força de ser ingênua.⁵³

A conjunção que se estabelece entre natureza, ingenuidade e poder mágico reflete a formação de uma região que, tanto subjetiva quanto objetivamente, esquiva-se à ordem imposta pela racionalidade moderna. O indivíduo preserva-se da diminuição, da fragmentação característica de seu tempo, mediante o contato com uma potência natural ainda não desencantada, ainda detentora de uma totalidade de sentido que fora então dissolvida pela cultura. A obra de arte é fruto desse contato, e a ingenuidade do sujeito corresponde a este aspecto da natureza ainda não reificado. Assim, a criação artística pensada como expressão da subjetividade tem a ver com a noção de que a interioridade, a natureza interior, resguardaria algo daquilo que fora dilacerado pelo processo de racionalização. A ligação entre a obra de arte e a interioridade do artista é um fator que se estende para muito além do ideal romântico. “Essa noção do artista como a última reserva de valores espirituais em um mundo materialista permanece vinculada a toda a arte abstrata até o fim do Expressionismo Abstrato”⁵⁴.

Tais valores espirituais, que remetem à integridade de uma natureza interior, trazem sempre consigo uma concepção de arte que não é aquela caracterizada por uma faixa de saber específico, porque eles correspondem, no fundo, àquela totalidade fragmentada pelo processo de modernização. Quanto a isso, a ida de Gauguin para o Taiti, como se ele somente pudesse encontrar em um lugar afastado da cultura as potências da criação artística, é um movimento paradigmático da relação do artista com uma ordem natural ainda não maculada. O pintor escreve em uma carta endereçada à esposa: “No Taiti poderei, no silêncio

⁵³ Ibid., p. 173.

⁵⁴ GABLIK, S., *Has Modernism Failed?*, p. 21.

das belas noites tropicais, escutar a doce música murmurante dos movimentos de meu coração em harmonia amorosa com os seres misteriosos que me cercam”⁵⁵. Onde quer que haja uma tal identificação da interioridade do artista como uma integridade perdida, a obra de arte contém um sentido que vai além da idéia de um produto resultante de um saber particular. Ao contrário, ela é expressão de um contato e de um resgate de um sentimento de totalidade que outrora se ligava ao mito e ou à religião; em suma, como sugere Gauguin, à um mundo encantado.

O projeto de um “reencantamento” do mundo através do domínio estético, a que por vezes se liga o impulso de dissolução da arte na vida, talvez não encontre exemplo mais radical que o propiciado por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*. Neste seu primeiro livro, já estão claras as proporções concedidas ao acontecimento da arte, cujo modelo é a tragédia grega. Nietzsche não exalta simplesmente a experiência artística como a mais elevada dentre todas as outras- isso não ultrapassaria um ideal romântico-, ele torna a existência mesma um fenômeno estético, o mundo, uma obra de arte.

Se, portanto, nos abstrairmos por um instante de nossa própria "realidade", se concebermos a nossa existência empírica, do mesmo modo que a do mundo em geral, como uma representação do Uno-primordial gerada em cada momento, neste caso o sonho deve agora valer para nós como a aparência da aparência; por conseguinte, como uma satisfação mais elevada do apetite primevo pela aparência.⁵⁶

Embora sob forte influência da metafísica de Schopenhauer, utilizando a dicotomia uno-primordial-aparência, o trecho acima indica a posição fundamental reservada à arte pelo filósofo da Vontade de Potência. O sonho, a visão do artista, não difere da realidade, da existência empírica, por qualquer princípio, pois ambos são produtos da representação do ser dionisíaco (uno-primordial) e possuem tão-só uma diferença de grau. A arte ocupa um patamar superior junto ao ser por cumprir mais fielmente a transfiguração a que ele está destinado: ela é “aparência da aparência”, portanto está mais próxima da verdade do ser que a realidade, a qual é apenas aparência. Com isso, Nietzsche concede à linguagem artística um poder de realidade, porquanto empresta inversamente a esta última as feições de obra de arte. A tragédia grega propiciava aos participantes compartilharem o sentido essencialmente estético do mundo, assegurarem uma existência artística,

⁵⁵ GAUGUIN, P., *Carta à Esposa Mette*. In: CHIPPE, H. B., *Teorias da Arte Moderna*, p. 75.

⁵⁶ NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*, p. 39.

reafirmando os mitos que os cercavam. Daí o livro do filósofo ser dedicado a Wagner, com seu projeto de uma arte total, que, para Nietzsche, compactuando com a estrutura trágica, inspirava a esperança de um “renascimento do mito alemão”⁵⁷. Só através do mito a arte pode alcançar sua verdadeira amplitude, somente através da arte o mito é capaz de chegar à sua real expressão; e, talvez o principal, apenas a integração bem sucedida entre arte e mito, o trágico, dá dignidade suficiente à existência humana. “Sem o mito, porém, toda a cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural”⁵⁸. *O Nascimento da Tragédia*, bastante influenciado pelo ideal da ópera wagneriana, é um dos exemplos mais extremos dentre os projetos estéticos que tendem a explodir a noção de autonomia da arte. Com ele, a linguagem artística não apenas obtém o poder de unificação cultural, mas também rompe com toda a distinção em relação a um real supostamente dado, representando, ao contrário, o seu horizonte mais vigoroso.

Não são poucos os exemplos que podem ser apresentados onde se exhibe o nexó do estético com uma totalidade dilacerada pelo processo de modernização. Aquele impulso que desde Schiller encontra na arte uma potência unificadora permanece e se renova, e até se radicaliza, com o decorrer dos novos tempos. Quanto mais a cultura se torna organizada sob a lógica da racionalização, mais parece ser evidente o nexó entre a arte e senso de restituição de um contexto vital danificado. Com isso, a autonomia da arte indica ser meramente um estágio limitado em que ainda não se realizaram seus verdadeiros potenciais, os quais culminam numa estetização da própria vida ou na transformação do mundo em obra de arte.

E com esta mudança possível da posição e da função da arte, a arte, transcendendo-se a si mesma, torna-se um fator da reconstrução da natureza e da sociedade, da reconstrução da polis, um fator político. Não uma arte política, não a política como arte, porém a arte como arquitetura de uma sociedade livre.⁵⁹

Tais palavras de Marcuse, que anseiam pela inauguração de uma práxis artística, vista como um fator essencial à realização de uma sociedade livre, não constituem mais que um caso, tomado de um amplo conjunto de outros similares,

⁵⁷ Ibid., p. 136.

⁵⁸ Ibid., p. 134.

⁵⁹ MARCUSE, H., *A Arte na Sociedade Unidimensional*. In: COSTA LIMA, L., *Teoria da Cultura de Massa*, pp. 255-56.

em que paira sobre a esfera da arte moderna a expectativa de sua dissolução, a ser alcançada mediante a unificação de sua linguagem com a própria linguagem vigente no mundo.

Essa condição, se comparada à primeira, em que a arte é caracterizada por um impulso de autodefinição que a afasta progressivamente das demais esferas, revela uma situação contraditória. O problema de uma arte tornada autônoma ensaia duas saídas, ambas críticas, extremas e opostas, que, de forma ainda mais paradoxal, chegam a estar reunidas num só projeto. A renovação da linguagem artística que é tão própria aos movimentos de vanguarda, a produção de uma manifestação singular, vem por vezes acompanhada da expectativa da recomposição de uma totalidade. A possibilidade de tal união entre dois extremos que aparentam ser tão opostos está no fato de que a totalidade reflete-se no mais singular, e o novo ao que seria essencialmente comum a todos, junto à idéia de originalidade. Como observa Rosalind Krauss, “Uma coisa apenas parece ter marcado constantemente o discurso vanguardista, e ela é o tema da originalidade”⁶⁰. Origem significa, nesse contexto, mais que a proclamação de uma ruptura com o passado em nome do novo; ela quer dizer, de fato, “um começo a partir de um ponto zero, um nascimento”⁶¹. A noção de origem, associando-se a de uma natureza remota, permite que se busque um passado perdido a partir da própria abertura da modernidade em direção ao futuro, ao novo, pois esse passado é exatamente aquilo que não pode ter sido transmitido pelo desenvolvimento da cultura, ao contrário, é justo aquilo que a cultura aniquilou. Estando fechada à modernidade, devido à lógica de sua autocertificação, a possibilidade de um retorno à tradição, ela busca além desta, no tempo primitivo de uma natureza intocada, enfim, na origem, a unidade de sentido que fora dilacerada pela racionalidade. A origem traz consigo a idéia de algo antigo, perdido, mas que não pertence ao passado cultural propriamente dito, e que pode, portanto, emergir como uma renovação.

Mas a concepção de originalidade só evidencia as contradições modernas de uma arte tornada autônoma. Que o mais remoto venha do futuro, que do mais subjetivo emane os laços de intersubjetividade, que a linguagem mais singular expresse a totalidade, tudo isso revela, acima de tudo, o caráter do sentido crítico

⁶⁰ KRAUSS, R., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, p. 156.

⁶¹ Idem.

da experiência moderna, o qual, tendo conduzido progressivamente a esfera artística a becos sem saída, projetando sua própria dissolução- seja por um entrincheiramento total, seja por uma transformação da arte em vida-, ensaia uma união de extremos opostos. Certamente, essa pode ser a força da obra de arte na modernidade, ou seja, refletir o mais universal por meio do mais singular. Mas o fato é que o problema da autonomia da arte, de que falava Argan, o problema da comunicação com as outras esferas da existência, obedecendo a lógica crítica da consciência histórica moderna, levou a dois extremos inconciliáveis: ou a arte caminha para a perda total de comunicação, ou ela concebe a si mesma como o próprio laço comunicativo. O sentido crítico da experiência estética tratado neste capítulo parece não ter ainda em vista esse próprio caminho que trilhou, projetando um fim no qual ocorre ou a cisão entre arte e mundo, ou a fusão entre essas duas instâncias. O próximo capítulo vai tratar de um agravamento desse sentido crítico, que implica, na verdade, um procedimento autocrítico.