



Eugene Delacroix. Estudios para *Morte de Sardanápalo* (detalle), 1827

O olho icterico¹

Crítica de arte e as falácias do historicismo

Robert Kudielka

Partindo da crítica de Baudelaire à Exposition Universelle, de 1855 – feita com o intuito de concorrer com a Grande Exposição de Londres, de 1851 –, o autor traça um debate sobre a crítica e a leitura historicista da arte. Aborda a noção de progresso como um sintoma de decadência, já que se mostra como um suicídio continuamente renovado, algo que morre e renasce, como um escorpião ferrojando a si mesmo. Esse *insight* de Baudelaire sobre a lógica fatal do progresso teria antecipado o ataque de Nietzsche ao historicismo. No Modernismo o artista muda seu olhar, que era voltado para a história da arte tradicional. A questão principal é: como resolver a questão histórica dentro da arte? Do bojo dessa questão surgem outras, como a do Modernismo, que rompe com a continuidade histórica, e a do Pós-Modernismo, que revive o romântico.

Tradição, ruptura, progresso

A forma como a história da arte é com frequência transmitida dificilmente leva em conta a importância seminal da Exposition Universelle de 1855. Sabe-se, é claro, que tanto Ingres quanto Delacroix tiveram grandes exposições retrospectivas no Palais des Beaux-Arts; que Courbet protestou com sua própria mostra Du Réalisme em um pavilhão especialmente construído; e que Pissarro chegou em Paris apenas a tempo de ver as pinturas de Corot, que sobre ele exerceriam uma influência decisiva. Esses, porém, foram incidentes secundários, de fato, se comparados com a intensidade da carga que a Exposition Universelle iria jogar sobre a concepção europeia de arte. Com o intuito de concorrer com a Grande Exposição de Londres de 1851, as autoridades francesas decidiram acrescentar uma representação substancial da arte, tanto estrangeira quanto francesa, a sua celebração do progresso tecnológico. Além da maior parte dos países europeus, Rússia, Turquia, Estados Unidos, México e Peru contribuíram para a cena internacional; e, dentro do Palais des Beaux-Arts, um pequeno "Museu de Arte Chinesa" foi instituído. Foi a primeira vez que a arte, em tal escala internacional, foi reunida num mesmo lugar. Durante seis meses Paris realmente tornou-se o centro da arte mundial no sentido mais pleno da expressão. De

Revisão Técnica de Luis Andrade.

Tradução Jason Campelo.

1 No dicionário de Oswaldo Ferreira Serpa (Serpa, Oswaldo Ferreira. Dicionário inglês-português, português-inglês. 8ª ed., Rio de Janeiro: FENAME, 1977.), o verbete 'jaundice' aparece traduzido como 'icterícia', e 'jaundiced' correspondendo a 'ictérico'. Considerando as referências ao termo utilizadas pelo autor, para dar conta do olhar 'jaundiced' como um olhar problemático ou, em palavras mais tendenciosas, mas nem por isso menos claras, doente, o tradutor optou por seguir a tradução literal, citado acima, e não se orientar por possíveis substituições analógicas, alegóricas ou metafóricas que, longe de construir uma ponte de entendimento um pouco mais segura entre o inglês e o português, acabariam tornando o título do ensaio por demais dúbio. (NT)

acordo com Théophile Gautier, quatro horas dentro da exposição eram equivalentes, ao *connaisseur*, a uma peregrinação de 15 anos.²

Todavia, de todos os críticos contemporâneos, apenas Baudelaire compreendeu o significado pleno e explosivo daquela seleção.³ Assim como outros escritores, ele deu as boas-vindas e louvou “essa graça divina do cosmopolitismo” que havia exposto as riquezas da “beleza universal”. Mas o título inesperadamente claro e seco que encabeçava a primeira parte de sua resenha – *Méthode de Critique* – demonstra que ele imediatamente alcançara o problema fundamental lá incluído. Como alguém poderia relacionar-se justamente com essa diversidade esmagadora? Um século antes Diderot havia reclamado que para fazer justiça com o que ele vira, a crítica de arte moderna havia de possuir uma alma “capaz de formas infinitamente diferentes de entusiasmo”⁴ – e isso frente a meras 200 obras no “Salon” francês de 1763. Com a Exposition Universelle, o problema de se relacionar com uma multidão de manifestações de arte particulares e diversas aumentou dramaticamente. Como lidar com esse “imenso quadro de correspondências”?⁵ Para Baudelaire, a única resposta parecia ser adotar uma aproximação modesta. “Decidi me contentar com a impressão”, ele escreve. “Pedi asilo a uma inocência inculpável.”⁶

Sendo a inocência a resposta para uma exigência do julgamento crítico amplificada – essa é uma contradição verdadeiramente baudelaireana, e de maneira nenhuma uma declaração zombeteira ou irônica. Ao refletir, em seu *Méthode de Critique*, ele desenvolve essa contradição em um par de inteligentes paradoxos. Eles expõem essa oportunidade sem precedentes e os perigos suscitados por essa nova condição. Primeiramente ele saúda, sem reservas, a liberação de qualquer forma de dogma ou regra normativa. Os dias do ideal classicista, assim como qualquer outra forma de “fanatismo”, como ele mesmo nomeia, seja italiano ou parisiense, pareciam ter chegado ao fim, já que a beleza havia sido revelada em suas muitas formas e cores variantes. Além disso, todas as tentativas de colocar as diferentes manifestações juntas em um sistema uniforme estavam destinadas ao fracasso, porque eliminaram a variedade, o princípio vital na essência da criação de arte. A única generalização possível era a de que o belo sempre era particular. “Le beau est toujours bizarre” é o primeiro e fundamental paradoxo de Baudelaire; e ele se apressa em acrescentar que o bizarro, para além dos critérios, não significa monstruoso ou algo que “saiu dos trilhos”: “Quero dizer que ele (o belo) sempre contém algo de estranheza, uma inocente, desembaraçada estranheza, que o torna belo de uma maneira especial”.⁷

2 Gautier, Théophile. *Les Beaux-Arts en Europe - 1855*. Vol. I, Paris 1856, p. 2.

3 Baudelaire, Charles. 'Exposition Universelle, 1855 - Beaux-Arts'. In *Oeuvres complètes*, ed. por Claude Pichois, Vol. II, Paris 1976, pp. 575-597.

4 Diderot, Denis. *Ésthetische Schriften*, ed. por Friedrich Bassenge. Vol. I, Frankfurt M., 1968, p. 433.

5 Baudelaire. *Oeuvres*, Vol. II, p. 577.

6 *Id.*, *ibid.*, p. 578.

7 *Id.*, *ibid.* O termo *bizarro* é derivado da palavra inglesa *strangeness*, usada por Edgar Allan Poe em seu conto *Ligeia*, que Baudelaire traduzira alguns meses antes, cf. comentários, p. 1.369.

A oposição à estética normativa, em particular ao “sistema”, encontrava-se afinada ao espírito da época. Os românticos irão sinceramente concordar com a exoneração do que lhes poderia parecer uma tirania desbotada. De qualquer maneira, esse *coup de grace* foi apenas um aspecto do argumento de Baudelaire. Se ele considerou o dogmático estético um usurpador blasfemo da posição dos deuses no universo, também condenou, com o mesmo prazer bíblico, o erro elegante contra o qual sentiu ser seu dever proteger-se “como quem se protege do inferno” [*comme de l'enfer*].⁸ Baudelaire, o grande arauto de la modernité, era um oponente devoto a toda “idéia de progresso”: “esse farol moderno arremessa escuridões sobre todos os objetos que conhecemos” [*cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance*].⁹ A metáfora invertida de uma luz atirando escuridão claramente prenuncia¹⁰ o segundo paradoxo pertinente – o da noção de progresso como um sintoma da decadência. A própria liberdade, conquistada por sua liberação da coação dos dogmas, pareceu ser sacrificada em prol da crença no poder e providência da história.

Com referência aos outros escritos de Baudelaire, pode-se facilmente tender a aplicar sua aversão a *l'idée du progrès* a sua crença apaixonada na originalidade do artista. E, de fato, o *Méthode de Critique* culmina na triunfante afirmação desta antítese:

“O artista depende apenas de si mesmo. Promete aos séculos do porvir nada mais do que suas próprias obras. E só oferece garantia a si. Morre sem filhos”.¹¹

Apontar simplesmente a oposição heróica entre as condições históricas e a autonomia do artista, porém, é negligenciar a análise sucinta de Baudelaire a respeito da soberba do progresso. Ele demonstra primeiramente que a aliança entre progresso e a condição da arte, como inferida pela Exposition Universelle, confunde valores materiais e espirituais. O desenvolvimento da Revolução Industrial segue caminhos completamente diferentes dos do exercício da arte. Por conseguinte, ele observa que a suposição global do progresso obscurece seu mérito relativo nas partes. Quando, por exemplo, o nível básico de subsistência do povo é elevado, quando a moralidade pública torna-se mais sensível em certas áreas ou quando um artista realiza uma obra melhor do que a precedente – então esses são certamente exemplos de progresso real. Porém, não há garantia em nenhum desses casos de que tais melhoramentos continuem indefinidamente. Tendo demolido dessa maneira a crença em vigor, Baudelaire finalmente subverte sua base ao revelar uma falha fatal em todo o conceito de progresso como tal. Como só pode proceder negando suas próprias realizações, o “progresso

8 *Id.*, *ibid.*, p. 580.

9 *Idem.*

10 A palavra *foreshadow*, em inglês, é escrita ao pé da letra, significa algo como 'penumbra (ou sombra) à frente'. Há aí a clara intenção do autor em fazer um jogo de idéias entre essa palavra e as metáforas de luz e sombra baudelaireanas. A metáfora baudelaireana, ao mesmo tempo em que ilumina, obscurece (prenuncia) o paradoxo seguinte. Essas e outras digressões, frutos do jogo de palavras do autor, perdem-se na tradução. (NT)

11 Baudelaire, *op. cit.*, p. 581.

infinito” equivaleria à “mais engenhosa e cruel tortura”¹² da humanidade. Ele propõe “um suicídio continuamente renovado”, que eventualmente reverteria contra o próprio objetivo e intenção, como o escorpião mirando contra si o próprio ferrão.

Essa é uma imagem poderosa, quiçá assustadora, que antecipa o ataque de Nietzsche ao historicismo em *Vom Nutzen und Nachteil der Historie Für das Leben*, publicado 20 anos depois. Contudo, àquela época, o *insight* de Baudelaire parece ter escapado à atenção. Na publicação original de seu ensaio em *Le Pays*, os três parágrafos essenciais desapareceram: e não se sabe se foram suprimidos pelo editor ou se Baudelaire os acrescentou mais tarde, quando se deu conta do terreno que tinha pisado em suas plenas implicações.¹³ Seja o que for, a consequência real do prognóstico de Baudelaire só vem à luz bem mais tarde, quando, no final do século 20, a imagem do escorpião ferrendo a si mesmo parece tornar-se dolorosamente real na arte ocidental. Após a injeção de vitalidade inicial, cedida pela arte pós-guerra norte-americana, a atividade progressiva diminuiu sua velocidade em um tempo relativamente curto e, por sua vez, cedeu espaço a um ânimo comum que dá adeus ao espírito progressivo como tal. O “pós-ismo” é o dono da vez, como mostram os títulos de algumas publicações influentes da década 1980: *Das Ende der Kunstgeschichte* (Hans Belting, 1983), *The End of Art* (Arthur C. Danto, 1984), *La Fine della Modernità* (Gianni Vattimo, 1984).

De qualquer modo, o *insight* antecipado de Baudelaire sobre a lógica fatal do progresso dá uma perspectiva histórica inesperada a essas perorações *fin de millénaire*. Antes de nos movermos rapidamente do Modernismo para o Pós-Modernismo, é válido considerarmos se a história da arte moderna pode ser descrita, de qualquer maneira, em termos de um desenvolvimento progressivo. Essa “tortura engenhosa” tem sido a forma de “correspondência” entre pintores e escultores desde Delacroix? Ou, antes, não seria o progresso histórico um clichê cultural, talvez o clichê, moderno por excelência, o qual, como viu Baudelaire, vem atormentando a orientação da arte moderna desde o começo? As duas tentativas críticas mais influentes do século 20 a empregar o conceito de desenvolvimento, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1904), de Julius Meier-Graefe, e a visão de “modernismo” de Clement Greenberg, produzem evidências suficientes para o exame e discussão desse ponto. Mas, com o objetivo de melhor entender os problemas metodológicos de suas análises, é útil que se faça, primeiro, uma breve consideração sobre a fundação da narrativa progressiva na filosofia de Hegel.

A apropriação de arte historicista (Hegel)

É muito provável que Baudelaire tenha tido conhecimento de Hegel, pela tradução francesa de sua *Estética*, cujo primeiro volume apareceu

12 *Id.*, *ibid.*

13 Cf. comentário in Baudelaire, *Oeuvres*, Vol. II, p. 1.370.

em 1840, ou pelos escritos de Heinrich Heine. Mas, mesmo que Baudelaire nunca houvesse lido uma única linha do fundador do historicismo, sua crítica ainda estaria endereçada a ele. É característico da influência de Hegel que muitos dos críticos e historiadores que, até os dias atuais, se utilizam da narrativa do desenvolvimento progressivo o façam sem conceber quem talhou essa ferramenta. Longe de ter inventado a “idéia de progresso” como tal, Hegel tem o mérito de ter penetrado todas as implicações dessa condição de crença e, ao agir de tal maneira, transformou-a em uma respeitável máquina acadêmica.

Há uma clara diferença entre considerar uma obra de arte antiga ou exótica e declará-la algo do passado ou estrangeiro. Acolhendo o exemplo de Baudelaire, como europeus ou sul-americanos, certamente tomamos ciência de que um vaso chinês não vem de nosso tempo e cultura. Não obstante, isso não quer dizer que não o possamos apreciar. O fato de uma obra de arte apresentar-se antiga e não habitual pode até mesmo acentuar nosso deleite sobre ela, talvez como uma manifestação da “estranheza”, que Baudelaire reconheceu como pré-requisito para o belo. Por outro lado, se declararmos essa mesma obra algo pertencente a um período e cultura diferentes, nós a removemos do presente, empurrando-a para longe de nós. Por mais inócua que essa distância pareça, ela é o primeiro passo em uma seqüência de operações que eventualmente podem dissolver a singularidade e distinção de uma obra de arte.

Historicismo, em seu significado preciso, é um método para qualificar essa distância histórica. É claro que é impossível recriar o mundo particular de onde uma obra de arte emergiu, porque o que permanece desse meio original só pode ser um certo número de documentos e objetos diversos com igual proveniência. De qualquer modo, longe de considerar isso uma barreira insuperável, Hegel e a escola do historicismo afirmaram que o desaparecimento do contexto ativo oferecia oportunidade única de reconhecimento: ao examinar e comparar os traços remanescentes, se podia descobrir objetivamente o que havia realmente acontecido, sem ser corrompido por percepções ou enganos subjetivos.¹⁴ É realmente tentador acreditar em tal esclarecimento retrospectivo em relação à área conjunta das maquinações sociais e políticas – apesar de haver um pormenor no comentário escarnecedor de Nietzsche, de que o historicista constrói uma história “verdadeira” que nunca existiu e nunca existirá.¹⁵ Mas o verdadeiro nó se dá quando esse método é aplicado às obras de arte. Ao comparar um Van Eyck, por exemplo, a seus contemporâneos e relacionar suas pinturas com convenções sociais e condições da época em que foram feitas, podem ser descobertas

14 A melhor introdução acadêmica ao historicismo é a *Grundri der Historik*, de Johann Gustav Droysen, publicada pela primeira vez em 1858 e reeditada por Rudolf Hübner em 1937 sob o título *Historik. Vorlesungen Über Enzyklopedie und Methodologie der Geschichte*, 6ª ed., Darmstadt 1971.

15 Cf. capítulos 4 e 7 em *Vom Nutzen und Nachteil der Historie Für das Leben* (1974). In Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe* in 15 Bnden, hg. V. Giorgio Colli e Massimo Montinari. Berlin-München-New York 1988, Vol I, pp. 271 e 295.

conexões, afinidades e até mesmo influências interessantes. Todavia, diluir uma obra de arte em seus elementos históricos traz o perigo de se eliminar sua natureza específica. Hegel justificava esse efeito sem reservas: “O que, hoje, uma obra de arte em nós suscita é, além do direto aprazimento, um juízo sobre seu conteúdo e sobre os meios de expressão, e ainda sobre o grau de adequação da expressão ao conteúdo”.¹⁶ Portanto, o método historicista evidentemente não está interessado na presença da obra de arte, para não falar em seu poder de cobrir a distância entre o passado e o presente, e sim apenas no material que a arte pode fornecer para a produção de uma verdade produzida por si.

Se isso já parece ser um meio de acesso um tanto duvidoso à matéria em questão, as hipóteses metodológicas básicas do historicismo são ainda mais questionáveis devido a seu caráter largamente especulativo.¹⁷ Em primeiro lugar, é fundamental que a conexão entre passado e presente seja vista como contínua. Vê-la apenas como uma forma de transferência das realizações de uma geração a outra tradição não é suficiente: o conteúdo pode ser mudado durante o caminho ou mesmo perdido. A pressuposição metódica de se conhecer algo melhor por uma visão tardia requer que um núcleo idêntico de interesses exista do começo ao fim. Hegel vai ainda mais longe ao afirmar que a arte continua na filosofia! Mas a continuidade por si só não seria suficiente para substanciar o privilégio do reconhecimento. O segundo requerimento necessário para essa construção do verdadeiro curso dos eventos é a asserção de que o desenvolvimento contínuo é progressivo. Apenas quando o ponto de vista presente vem de uma posição mais avançada, mais eminente, em termos literais, é que pode ser possível olhar para trás e inspecionar o passado com qualquer tipo de autoridade. O que é o mesmo que dizer que historicismo, a sua própria maneira, é tão exatamente dogmático ou “fanático”, nas palavras de Baudelaire, quanto, antes, o classicismo havia sido. A última fase do desenvolvimento progressivo estabelece normas pelas quais todos os estágios precedentes são então medidos. Por adição, a asserção é colocada em um novo nível de exclusividade, se bem que não apenas como um conceito particular de arte transformado em absoluto, mas sim onde a dominância da teoria sobre a arte é afirmada. Precisou-se da agudeza dialética de um Hegel para se ver que toda essa construção só poderia ser mantida pela hipótese de que a própria história, em prosseguimento contínuo, tinha finalmente se desenvolvido para além de qualquer necessidade física, e de arte em particular, deixando o reconhecimento e estabelecimento de uma ordem a essas relacionada como as últimas tarefas a serem executadas. É esse o pano de fundo de sua famosa máxima no “End of Art”:

16 G. W. F. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, Trad. T. M. Knox. Vol. I, Oxford 1975, p. 12. (*Curso de Estética: O Belo na Arte*. Tradução de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 25-26). (NT)

17 Uma explicação concisa desses princípios especulativos pode ser encontrada na ‘Vorrede’ para a *Phenomenologie des Geistes*, de Hegel (1807), ed. por Johannes Hoffmeister, Hamburgo 1952, pp. 9-59.

“Em todos os aspectos referentes ao seu supremo destino, a arte é para nós coisa do passado. Com sê-lo, perdeu tudo quanto tinha de autenticamente verdadeiro e vivo, sua realidade e necessidade de outrora, e encontra-se agora relegada à nossa representação”.¹⁸

Qualquer acadêmico sério certamente recusaria tão indiscriminado pronunciamento. Todavia, há um historicismo acadêmico considerável em todo lugar, que confirma Hegel ao admitir tacitamente que a mais alta vocação da arte é ser examinada, sondada e colocada em seminários, conferências e livros de História da Arte. A relevância da reflexão de Hegel consiste em articular uma réplica poderosa e altamente convincente a uma crise histórica genuína; e a atualização de seu pensamento no livro de Fukuyama *The End of History and the Last Man* (1992) e nos discursos incessantes de Danto sobre o “Fim da Arte” certamente revelam uma coisa – que a crise ainda não acabou. Só sendo aparente primeiramente na virada do século 18 para o 19, ela é de fato uma crise componente da moderna consciência de si. A rápida queda da autoridade da tradição em todas as áreas culturais – em religião, política e relacionamentos sociais – criou uma cisão quase traumática da consciência, que é refletida na filosofia do idealismo alemão. Essa nova autoconfiança subjetiva achou-se imediatamente confrontada por um problema assustador – a evidência acumulada da mesma tradição de que ela se havia há pouco libertado. Como se poderia relacionar livremente com tão esmagador passado? O historicismo ofereceu uma solução ao proporcionar um novo contexto, o qual pareceu reconciliar tanto com o novo espírito de emancipação quanto com a riqueza inegável de realizações culturais com as quais ele deveria lidar.

No século 19 já havia ficado evidente que a gigantesca tarefa de construir uma história ampla do desenvolvimento do espírito humano era inatingível em qualquer das disciplinas culturais em que fosse empreendida; e isso não era devido apenas à escala íngreme do problema, que colocou essa tarefa além do alcance humano, mas também porque nenhum dos pensadores que fundaram o historicismo havia previsto que seu trabalho lembraria tanto o de Sísifo. O historicismo não foi capaz de fundar uma nova tradição porque a cisma de confrontar o passado inteiro como um todo se renova continuamente. Todo espírito independente começa questionando de maneira virtual as autoridades existentes, e, eventualmente, mesmo as realizações do próprio historicismo não estariam isentas. Essa constelação essencialmente moderna parece ter sido, por um longo tempo, obscurecida pelo sucesso relativo da narrativa do desenvolvimento progressivo. Os historiadores da arte, em particular, puderam aproveitar-se do fato de que a tradição

18 Hegel, *Aesthetics*. Vol. I, p. 11. (Página 25, na edição em língua portuguesa.) (NT)

prática da arte havia criado grandes plataformas estáveis de similaridades formais e temáticas. Então, a história familiar de um estilo ultrapassando o outro foi desenvolvida, mudanças em uma iconografia particular procuradas, e o questionamento acerca de quão relevantes são para a arte os frutos dessa comparação e generalização metódica foi quase totalmente deixado de lado.¹⁹

Essa aproximação se manteve sem ser desafiada apenas enquanto o foco da atenção era direcionado à tradição, especialmente a europeia. Com a emergência da arte moderna e a crescente necessidade de se observá-la, essa atitude retrospectiva foi inevitavelmente corroída. É muito simples atribuir a relutância prolongada da História da Arte em incluir a arte moderna ao gosto conservador ou à imparcialidade necessária dos acadêmicos. O problema é de metodologia e desafia a disciplina em seu princípio. Pois a arte moderna, sendo comparativamente tão antiga quanto a História da Arte, reage à mesma crise, a perda da tradição, mas de maneira completamente diferente do historicismo. De Delacroix e Ingres para diante, os artistas modernos transformaram a carência de tradição em vantagem, ao se relacionar livremente com a arte do passado e de outras culturas. Antes essa liberdade de escolha teria sido o símbolo de um indivíduo excepcionalmente independente, como Michelangelo, que, ainda jovem artista, copiou Masaccio, ou Rubens, ao tentar assimilar a Alta Renascença. Mas, quando a autoridade da tradição afinal desmoronou, essa opção foi aberta a todos os artistas e atraiu em particular aqueles que não queriam sucumbir ao "*juste milieu*" das escolas em voga. Tornou-se, de fato, quase uma necessidade orientar-se dessa maneira. Delacroix viu seus próprios interesses refletidos em Rubens e Veronese; as "misteriosas coincidências" entre Manet e os grandes pintores espanhóis, contra as quais pesava a acusação de mero plágio,²⁰ foram defendidas por Baudelaire; Cézanne estudou os venezianos; e Renoir referiu-se a Delacroix e Rubens, demonstrando que a química criativa de afinidades eletivas não estava restrita a uma permuta com a arte antiga estabelecida, mas que ela poderia ser trazida para a contemporaneidade. Por mais ilegítimas que essas afiliações possam parecer ao historicista, a arte moderna veio à luz e prosperou justamente dentro dessa rede de correspondências. Além disso, os artistas entrecruzaram com bastante sucesso a lógica plana do desenvolvimento, ao virar-se para culturas cuja continuidade de tempo não os conectava. O orientalismo e o niponismo foram poderosos na formação da arte moderna do século 19, e Matisse, em 1906, em sua fase mais radical, virou a idéia de progresso contra si ao descobrir o mérito artístico das esculturas primitivas.

19 É claro que há exceções entre os historiadores de arte do século 19, mais notadamente Jacob Burckhardt que, em seus parcos e quase lacônicos comentários sobre metodologia, é ainda o crítico mais profundo do historicismo nas artes. Cf. Jacob Burckhardt, *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur Bildenden Kunst*, Henning Ritter, Köln, 1984.

20 Carta a Théophile Thoré, 20 de junho de 1964. In *Correspondance générale*, ed. por Jacques Crépet. Vol. IV, Paris 1948, pp. 275-277.

O problema que Baudelaire reconheceu em 1855, na Exposition Universelle, tornou-se, portanto, notadamente mais complexo. A questão não é mais apenas relacionar-se à imensa variedade de manifestações artísticas, mas também o reverso: como dar conta das diferentes correspondências culturais e históricas que podem residir em uma única obra? A história da arte moderna mal começou a ser contada; e talvez não exista uma narrativa mestra, como nos fez crer o modelo historicista de desenvolvimento progressivo, que possa fazer justiça a sua complexidade. Mas para haver uma abordagem desse assunto é de suma importância reconhecer a força dos hábitos acadêmicos, que quase involuntariamente obstruem tal esforço. A idéia de a história ser idêntica ao desenvolvimento progressivo é um preconceito tão profundamente arraigado em nosso pensamento, que até os críticos mais conhecidos podem cair presas das mesmas falácias que perceberam. Julius Meier-Graefe é o exemplo perfeito disso. Sua fé na “conservação das energias da arte” não o impediu de ver-se emaranhado nos laços e enganos da forma narrativa progressiva que ele escolheu para sua apresentação da história da arte moderna.²¹ Contudo, justamente por causa dessa falha é que sua *Entwicklungsgeschichte* é de longe mais esclarecedora do que muitos estudos amenos sobre o mesmo assunto.

***A Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (1904)* de Meier-Graefe**

Publicada em 1904, a ‘História do Desenvolvimento da Arte Moderna’ de Meier-Graefe é o primeiro amplo relato da pintura moderna do século 19. Outras histórias desse período haviam sido escritas, mas nenhuma delas reconheceu a superioridade internacional dos pintores que formaram a lendária “corrente” que vai de Delacroix e Manet a Cézanne e os pós-impressionistas – sendo capaz de apresentar essa reflexão com competência. Graças a uma longa estada em Paris, de 1895 a 1904, ele adquiriu um conhecimento profundo da arte francesa, vindo a travar amizade com muitos dos artistas, mais notadamente Renoir, de quem se tornou o mais brilhante defensor. Independente desse contato íntimo com seu tema, Meier-Graefe, apesar de não ser um historiador de arte, era suficientemente versado no novo método historicista do *Geisteswissenschaften*, a ponto de ter os meios para organizar seu material novo e nada convencional. E é justamente a tensão entre estes dois aspectos de seu trabalho, experiência de primeira mão e um método de construção ainda não utilizado nesse meio, que fez seu livro ao mesmo tempo tão influente e problemático.

21 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Ästhetik*. 3 vols., Stuttgart 1904. O método é explicado no “Vorwort”, vol. I, pp. I – VII.

Meier-Graefe foi, em essência, um crítico para quem a arte não era apenas mais um em meio a outros assuntos acadêmicos. No centro de seu compromisso havia uma consciência aguda e apaixonada da discrepância entre arte e vida no mundo moderno. Quando chegou a Paris, então com 28 anos, tornou-se a princípio um ardoroso promotor do *Jugendstil*, que parecia, a seus olhos, conter a promessa de cura para essa divisão. Já em 1899, a obsessão por um novo “estilo” que tudo envolvesse pareceu ter sido tão poderosa, que não hesitou em declarar: “Fora com as pinturas! Melhor que não existam, primeiro boas paredes!”.²² Num sentido que nos parece anacrônico, pintura para ele era “arte abstrata” – significando que era separada da cultura cotidiana. Mas, em vez de manter o *status* da pintura dessa forma, ele reconheceu o paradoxo histórico implícito: “A arte liberou-se de sua indispensabilidade”.²³ Então, concluiu, seria absurdo esperar que a pintura readquirisse sua posição por sua própria conta. Era exigida uma “arte da vida” maior, na qual a pintura poderia ser reintegrada.

De qualquer modo, à medida que seu envolvimento com o *Jugendstil* cresceu, ficou mais e mais desiludido, em parte com a qualidade da obra, em parte porque sentiu que qualquer casamento das “artes abstratas” com a cultura cotidiana sempre se daria à custa da arte. Por volta de 1899 sua conversão à pintura estava completa; e foi a essa altura que a ‘História do Desenvolvimento da Arte Moderna’ foi concebida. O cenário é virtualmente uma tríade hegeliana. O último capítulo, intitulado “A luta pelo estilo”, demonstra que parte de sua antiga fidelidade ao *Jugendstil* ainda era mantida: o sonho de uma redenção final das “artes abstratas” em um novo estilo que abraça a vida.²⁴ Isso dá à narrativa uma meta e orientação progressiva. Mas o corpo do livro investiga o surgimento e realização da pintura como uma arte autônoma. O primeiro capítulo, “A luta pela pintura”, desvela a origem desse desenvolvimento em uma grande comparação – a Basílica de São Marco com a Capela de Scrovegni.²⁵ Sob a luz escura dos mosaicos dourados de São Marco, a arquitetura, imagens e decoração associam-se em uma unidade misteriosa e monumental, a qual Meier-Graefe interpreta como a manifestação de uma união arcaica e indiferenciada: “Deixamos de ser Sr. Fulano de Tal”.²⁶ Em contraste a isso, ele põe a obra-prima de Giotto, “a primeira galeria de pintura”,²⁷ como ele mesmo a chama. O interior da Capella di Scrovegni é uma sala retangular com teto abobadado, construído em escala humana, e as pinturas são claramente obras “abstratas” separadas, declarando sua independência das estruturas da arquitetura. “O caráter de galeria de toda a nossa arte [de lá] se inicia”,²⁸ diz Méier-Graefe, que foi o primeiro a ver em Giotto o protagonista de

22 Brochura *Dekorative Kunst*, Munich 1897, arquivos de Bruckmann Verlag, Munique.

23 *Entwicklungsgeschichte*, vol. 1, p. 8.

24 *Loc. cit.*, vol. 2, p. 539.

25 *Loc. cit.*, vol. 1, p. 31.

26 *Loc. cit.*, vol. 1, p. 34.

27 *Loc. cit.*, vol. 1, p. 40.

28 Meier-Graefe, *op. cit.*

um desenvolvimento progressivo da pintura que culmina com os mestres modernos do século 19.

A linha familiar “desde Giotto” conduz a narrativa do desenvolvimento ao longo de muitos obstáculos e insuficiências. O Renascimento é visto rapidamente, o século 17 é quase pulado, e ainda há muitos outros atalhos até que Meier-Graefe chegue às margens da região mais próxima de sua afeição, a pintura francesa do século 19. Nessa área, percebe-se que o fruto da senda está para ser colhido. As vantagens da analogia que delineou entre a emancipação da pintura e a do indivíduo tornam-se aparentes. Meier-Graefe é capaz de manter diversas linhas de desenvolvimento suficientemente separadas e, ao mesmo tempo, as interliga sem sucumbir à tentação de traçar uma linha contínua na qual um artista suceda o outro. Dessa maneira, seu estudo só foi superado pelo relato mais sutil e acadêmico de John Rewald, que dá conta do mesmo período. No centro da construção de Meier-Graefe estão “os quatro pilares da arte moderna”, como ele os chama: Manet, Cézanne, Degas e Renoir, cada um deles cercado por um “círculo”.²⁹ Ao redor desse centro outros “círculos” são agrupados, como os de Millet, Seurat, Gauguin, assim como indivíduos solitários, como Delacroix e Monet. Artistas estrangeiros, como Turner e Constable, da Inglaterra, ou Leibl e Liebermann, da Alemanha, são costurados nessa tapeçaria francesa. Considerando-se a época em que esse livro foi concebido, é uma representação de artistas muito impressionante, sobre os quais o autor pôde dizer: “Se algum dia a tristeza com relação a nossa ‘mera arte’ for admitida numa feliz combinação com júbilo, será observando esses artistas”.³⁰

Mas há uma deficiência básica na construção dessa história, que só se percebe após algum tempo decorrido. Meier-Graefe escreve sua História da Arte Moderna sem prestar muita atenção a sua crise constituinte ocorrida por volta de 1800. Para ele, Davi e a arte do Império são apenas acidentes, lapsos deploráveis, contrários ao contínuo movimento que vai de Watteau a Corot e Renoir.³¹ O princípio historicista da continuidade parece tê-lo cegado frente à ruptura crucial da tradição européia. Apesar de isso não ter conseqüências significativas no contexto imediato, essa curiosa negligência para com a condição moderna teria efeitos profundos na tentativa de Meier-Graefe em chegar a termo com a reorientação da arte moderna no começo desse século.

A *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* foi um sucesso de público, apesar de seu alto custo e do fato de consistir de três volumes. Uma segunda edição foi preparada, cujos dois primeiros volumes apareceram em 1914, um pouco antes da Primeira Grande Guerra.³² Mas já não era o mesmo livro. Todas as referências ao *Jugendstil* foram

29 *Id.*, *ibid.*, vol. 1, p. 139.

30 *Id.*, *ibid.*, vol. 1, p. 142.

31 *Id.*, *ibid.*, vol. 1, p. 66.

32 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei*, 3 vols. vol. 1 e vol. 2, München 1914 (2ª ed. 1920). O vol. 3 não apareceu antes da 3ª ed., 1924.

apagadas, e, ao cotejar-se o final, “A luta por estilo”, a narrativa perde sua força principal. O capítulo principal, que distingue os “quatro pilares da pintura moderna”, foi cortado e substituído por outro, com agrupamentos de artista menos pertinentes. Como um todo, a construção fica embaralhada por acréscimos que não estão realmente integrados ao tema principal. A desordem é mais do que um sintoma da decepção final de Meier-Graefe com o *Jugendstil*: reflete sua profunda frustração com a direção que a arte moderna havia tomado. Coincidentemente, o ano de sua edição original, 1904, é também aquele em que Matisse fez seu giro radical em direção ao Fauvismo. É difícil para Meier-Graefe suportar esse desafio inadvertido a suas idéias. No terceiro volume do *Entwicklungsgeschichte*, que apareceu após um intervalo de 10 anos, em 1924, ele caracterizou Matisse como aquele que mantém “o último suporte do gosto francês”³³ e, com relação a Picasso, perdeu completamente a postura: “O historiador do futuro que deve olhar para as estranhas necessidades da humanidade passada vai parar no nome de Picasso e dizer: aqui tudo chega ao fim”.³⁴

Tendo começado como um arauto da arte moderna, Meier-Graefe transformou-se em um crítico geral da cultura dos anos 20 que era visto por jovens artistas, como Nolde, como um “inimigo da arte moderna”. Seu humanismo estético, por si só uma herança do século 19, fora irreparavelmente despedaçado; e o desastre da Primeira Grande Guerra foi um acréscimo a isso. Ele foi, no máximo, capaz de comandar um tipo de divertido derrotismo, como, por exemplo, em seu juízo acerca de Beckmann: “Odeio esse homem com toda a força que sobrou de minha existência inicial, mas o embuste da arte moderna dos vivos... vem pedindo há muito esse castigo”.³⁵ O aspecto mais problemático de sua obra posterior dá-se numa espécie de glorificação heróica das vidas dos artistas, que é particularmente precária em seu livro de 1925 sobre Van Gogh, intitulado *Vincent, a história de um perseguidor de Deus*.³⁶

Foi de qualquer forma uma trágica reviravolta. Mas, apesar do respeito pessoal por Meier-Graefe, não se pode evitar a observação objetiva de que seu dilema ocupava uma extensão considerável de sua própria criação. O método historicista, inicialmente criado para cicatrizar a cisão moderna com a tradição, torna-se errante e obstinado quando empregado na fabricação de qualquer coisa que lembre uma “tradição moderna”. O desespero a respeito das mudanças na arte moderna nos anos entre 1904 e 1912 não foi objetivamente justificado, como prova a resposta de Roger Fry, contemporâneo pontual de Meier-Graefe. Fry também viu o mérito artístico do Impressionismo, porém, por causa de seu forte interesse pela pintura renascentista italiana, ele o achou carente do

33 Meier-Graefe, 1924, *Id., ibid.*, vol. 3, p. 622.

34 *Id.*, *ibid.*, vol. 3, p. 634.

35 *Id.*, *ibid.*, vol. 3, p. 678.

36 Como é sabido, não se recomenda traduzir títulos de livros que não possuem tradução oficial no país, a não ser que feitas diretamente do próprio idioma. Neste caso, optei por traduzir este título em particular (apesar de ser uma tradução em português, de um título alemão traduzido para o inglês) devido ao fato de que este serve tanto como ilustração à mudança de mentalidade do autor em questão (Meier-Graefe), quanto como mostra a irônica direção a que esse mesmo autor rumava. (NT)

que chamava “*design* estrutural”.³⁷ De qualquer modo, em vez de desenvolver essas reservas mediante um argumento histórico, ele refreou sua expressão até que, de maneira muito inesperada, o próprio andamento da arte pareceu endereçar novamente tais omissões. Seu reconhecimento imediato, em 1912, de Matisse e Picasso é um bom exemplo do valor cognitivo das correspondências. Seu conhecimento do formalismo do Renascimento possibilitou-lhe ver essas novas obras sob a “clareza de suas estruturas lógicas”, no “entrelaço cerrado de sua unidade de textura”, exibiam “mesma intensidade das coisas da vida atual”.³⁸

Tudo isso poderia indicar que o período alto do historicismo deveria ter sido por volta dos anos 20. Porém, o real desabrochar ainda estava por vir. Nos termos de uma teoria manifesta, pode parecer improvável que um método orientado retrospectivamente, que já se mostrara inadequado em face da arte moderna, pudesse a qualquer momento entrar nos estúdios de artistas vivos. Mas entrou. Em meados dos anos 50, o crítico norte-americano Clement Greenberg, por meio de seu conceito de “Modernismo”, afirmou que a real e verdadeira história da arte poderia ser construída por antecipação – e levada a cabo pelos próprios artistas.

Historicismo em ação: Clement Greenberg e o “Modernismo”

É difícil avaliar quão íntimo foi Clement Greenberg da obra de Meier-Graefe. Uma referência tardia ao julgamento dos críticos alemães sobre Turner sugere que ele conhecia a tradução de 1908 da *Entwicklungsgeschichte*.³⁹ Parece também muito provável que as perspectivas de Meier-Graefe tenham sido importantes para as aulas que Hans Hofmann dava. O que realmente sabemos é que Greenberg certamente teve ciência do esforço original do alemão em construir o desenvolvimento da arte moderna por intermédio de um de seus mais devotos acólitos, o crítico Kenworth Moffett, que escreveu a monografia *Meier-Graefe as art critic* e a dedicou “a Clement Greenberg” em 1973.⁴⁰

Há muitas similaridades entre os dois escritores. Como críticos, partilham uma insistência rigorosa na qualidade, combinada com um desprezo por todas as formas modernas de vulgarização da arte. Ambos preferem a argumentação sucinta, mordaz e freqüentemente provocante, em vez da análise detalhada. Seu foco está, sem nenhuma ambigüidade, voltado para a pintura, e, mais importante, sua crítica é fundada numa atenção ao contexto social mais amplo das artes. É aí que a divergência entre a *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* e o conceito de “Modernismo” de Greenberg se revela. Enquanto Meier-Graefe ainda defende a esperança humanista do século 19, de que o mundo moderno poderia reconciliar-se com a herança cultural do passado, Greenberg

37 Roger Fry, ‘Retrospect’ (1920). In *Vision and Design*. 8a ed., Cleveland and New York 1969, p. 287.

38 *Id. ibid.*, p. 239.

39 A tradução inglesa da versão original da *Entwicklungsgeschichte* foi publicada sob o título de *Modern Art: being a contribution to a new system of aesthetics*. Trad. Florence Simmonds e G. W. Chrystal. 2 vols., Londres, 1908. A referência de Greenberg a Meier-Graefe está incluída em sua resenha da biografia de Turner por Jack Lindsay, intitulada “The smoothness of Turner” (1966) e reimpressa em *The Collected Essays and Criticism*, ed. por John O’Brian, 4 vols., Chicago e Londres 1986-1993, vol. 4, p. 231.

40 Kenworth Moffett, *Meier-Graefe as art critic*. München 1973 (*Studien zur Kunst des 19 Jahrhunderts*, Bd. 19).

toma uma perspectiva excepcionalmente clara e dura da crise persistente que reforça a resolução da arte moderna.

Em anos recentes, a identificação do "Modernismo" com o Purismo ou Formalismo obscureceu quase completamente o fato de que Clement Greenberg começou suas atividades comprometido e, embora crítico, um defensor do socialismo. Em 1939 ele entrou em cena com *Avant-Gard and Kitsch*, um ensaio rigorosamente sustentado, menos interessante pelo assunto levantado do que por sua descrição da nova posição social da arte.⁴¹ Ele enumera precisamente as condições de uma sociedade que se libertou das autoridades tradicionais:

"Uma sociedade, à medida que se torna no curso de seu desenvolvimento cada vez menos capaz de justificar a inevitabilidade de suas formas particulares, destrói as noções aceitas das quais os escritores e os artistas devem depender em grande parte para comunicar-se com seu público. Torna-se difícil supor qualquer coisa. Todas as verdades envolvidas por religião, autoridade, tradição, estilo são postas em questão, e o escritor ou artista não mais prevê as respostas de seu público aos símbolos e referências com os quais ele trabalha".⁴²

O artista moderno não pode mais confiar em iconografia comum ou vocabulário de símbolos, porque no mundo moderno não há mais crença nem convicção ou valor que esteja além da disputa, incluindo a arte e a própria necessidade dela. Isso é, claro, a única coisa que a "sociedade burguesa", como chama Greenberg, não quer admitir para si mesma, muito menos achá-la em obras de arte. Parece ser muito duro prosseguir sem "assumir" uma base comum de um tipo qualquer. É sobre essa questão que ocorre a ruptura cultural que constitui, segundo Greenberg, a "vanguarda". Apesar de o uso do termo "vanguarda" para movimentos radicais na arte ser uma afetação do século 20, e não refletir as atitudes de, por exemplo, Delacroix, Manet ou dos impressionistas, a reflexão a respeito da natureza da coisa é correta. Greenberg viu que não fora só a negação dos padrões predominantes de gosto que provocara os primeiros escândalos na arte moderna, mas a revelação de uma dolorosa verdade. "Foi em busca do absoluto que a vanguarda chegou à arte 'abstrata' ou 'não objetiva'".⁴³ O que é o mesmo que dizer que o único absoluto viável que pode ser assumido no mundo moderno é a ausência de um absoluto.

É válido considerar cuidadosamente essa reflexão, pois ela é a fonte do extraordinário alcance crítico de Greenberg, e ao mesmo tempo o ponto central de sua traição posterior. A aceitação de uma ausência básica de convicções possibilitou-lhe enxergar além das predileções estéticas e de estilo, e permitiu a apreciação de uma larga variedade

41 Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, p. 5-22.

42 *Id.*, *ibid.*, vol. 1, p. 6.

43 *Id.*, *ibid.*, vol. 1, p. 8.

concinatas

de formas de expressão. Ele poderia adorar Matisse, vendo-o como o maior pintor do século, e ao mesmo tempo ser o primeiro crítico a reconhecer a excelente qualidade de Pollock e David Smith. No começo de sua carreira crítica, "abstração" não era obviamente um termo restrito a um estilo formal particular, mas uma condição da arte moderna que também poderia incluir obras figurativas. Simplesmente significava que, na ausência de um assunto representativo, a atenção era levada aos componentes da obra. Esta é, aliás, sua definição da "gênese do abstrato": "Ao desviar sua atenção do assunto de uma experiência comum, o poeta ou artista vira-a para o meio de seu próprio ofício".⁴⁴

O papel do meio tem sido o centro do debate modernista há muito tempo. Mas sua definição não é tão clara ou sem ambigüidade quanto se poderia esperar. Tendo creditado a Hans Hofmann o alerta para a importância desse tema, Greenberg desenvolve seu próprio entendimento em *Towards a Newer Laocoon* (1940).⁴⁵ Esse ensaio é sua primeira tentativa na construção de uma história da arte moderna e demonstra duas tendências interessantes em sua análise. Para começar, Greenberg tem que admitir que a mudança para o meio, longe de se configurar na origem da arte moderna, foi precedida pela busca por parte da arte romântica de um novo tema e conteúdo. A vanguarda, escreve, é "ao mesmo tempo infante e negação do romantismo".⁴⁶ Aqui não é o lugar para investigar se Delacroix realmente é o expoente desse romantismo, como pensa Greenberg, ou se o próprio Delacroix também não é protagonista dessa mudança de meios, no seu caso a mudança para a cor. Mais significativa, parece, é a maneira como Greenberg trata esse precedente. "Pelos idos de 1848", declara, "o romantismo já se havia exaurido".⁴⁷ Com isso o assunto é encerrado para sempre. Nem mais uma palavra é desperdiçada no fato de que a busca de um novo tema irá continuar a desempenhar um papel importante na arte moderna, reaparecendo de diferentes modos no Surrealismo, no Expressionismo abstrato, e mais recentemente em artistas tais como Joseph Beuys. Esse outro "Modernismo" deveria ser suprimido para manter clara a linha de desenvolvimento.

Mas há ainda aí outro elemento curioso no arranjo inicial da construção de Greenberg, no que concerne aos artistas qualificados para o progresso do movimento de vanguarda. Em *Towards a Newer Laocoon* o meio em geral é definido por sua "opacidade" e "resistência",⁴⁸ duas distinções que são vislumbradas para somar-se à primazia da "planaridade" na pintura. Obviamente que há uma tendência a um espaço pictórico mais raso na pintura moderna. Contudo, é o grau de exagero a que Greenberg chega nessa tendência, à custa de todos os demais fatores, que fica digno de

44 *Id.*, *ibid.*, vol. 1, p. 8-9.

45 Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, p. 23-38.

46 *Id.*, *ibid.*, vol. 1, p. 28.

47 *Ibid.*

48 *Id.*, *ibid.*, vol. 1, p. 32-34.

nota. O Impressionismo é exaltado por sua “perseguição à objetividade material”,⁴⁹ sem nenhuma referência à importância do trabalho *sur le motif*; e Manet, o pintor da vida moderna, é admirado por “sua indiferença insolente a seus temas”.⁵⁰ Além disso, a técnica de recrutar artistas para a causa da vanguarda, fazendo de seu mínimo denominador comum, a “planaridade”, sua base de construção, é finalmente alcançada pela reivindicação de alguma misteriosa necessidade histórica. Greenberg recruta artistas como Van Gogh, Picasso e Klee para seus propósitos, simplesmente desinvestindo-os:

“Um bom quinhão de artistas – senão a maioria – que contribuíram consideravelmente para o desenvolvimento da pintura moderna chegou a este ponto com o desejo de explorar a ruptura com o realismo imitativo, em prol de uma expressividade mais poderosa, mas a lógica do desenvolvimento foi tão inexorável, que, no final, sua obra se constituiu de nada além de outro passo na direção da arte abstrata e uma esterilização ulterior dos fatores expressivos”.⁵¹

Contudo, em 1940, a despeito de tantas retificações drásticas, a intenção historicista de estabelecer um desenvolvimento progressivo contínuo não conseguiu ser realizada. Em retrospecto, não se pode deixar de notar uma predição nefasta: “A história da pintura de vanguarda é a de uma rendição progressiva à resistência do meio”.⁵² Mas como tal história deve ser produzida sem uma ambição e meta positiva? Em *Avant-garde and Kitsch* Greenberg havia observado corretamente que a diferença decisiva entre a vanguarda e formas de arte anteriores, carentes de um tema vital – como o alexandrinismo, por exemplo –, era a habilidade de deslocar-se e criar novas bases.⁵³ Tendo despojado a pintura de todas as outras qualidades, à exceção de seu meio, ele não teve outra saída senão transformar esse pré-requisito num tema historicamente viável. Isso exigiu uma revisão completa de suas reflexões originais, que pode ser testemunhada em dois textos, *The New Sculpture* (1949) e *Sculpture in Our Time* (1958), que traçam o avanço de Greenberg nos anos 50.⁵⁴

Apesar de a introdução a ambos os textos ser quase idêntica em essência, a mudança de tom revela a crescente convicção de si com a qual Greenberg apresenta seus exames. Seu *insight* inicial a respeito de a ausência de um absoluto ser o único absoluto na sociedade moderna é substituído por uma ideologia de evidente positivismo: “O século 19 desviou sua busca para o empírico e o positivo... A sensibilidade estética mudou da mesma forma”.⁵⁵ No texto de 1949 ele explica: “nossa sensibilidade mudou similarmente, exigindo da experiência estética uma ordem de efeitos cada vez mais literal e tornando-se cada vez mais relutante em admitir ilusão e ficção”.⁵⁶ Na

49 *Id.*, *ibid.*, vol. 1, p. 29.

50 *Id.*, *ibid.*, vol. 1, p. 29-30.

51 *Id.*, *ibid.*, vol. 1, p. 37.

52 *Id.*, *ibid.*, vol. 1, p. 34.

53 *Id.*, *ibid.*, vol. 1, p. 10.

54 Ambos os textos encontram-se reimpressos em *The Collected Essays and Criticism*: “The New Sculpture” no vol. 2, p. 313-319, e “Sculpture in Our Time” no vol. 4, p. 55-61.

55 *Loc. cit.*, vol. 4, p. 55.

56 *Loc. cit.*, vol. 2, p. 314.

versão de 1958 ele, seco, assevera “nossa crescente fé e gosto pelo imediato, o concreto, o irreduzível”.⁵⁷ Para servir a essa mudança de sensibilidade, tudo que seja extrínseco à matéria em mãos deve ser eliminado das obras de arte. No texto mais antigo, ele especifica: “A sensibilidade moderna pede a exclusão de toda a realidade externa a seus respectivos meios, ou seja, a exclusão do assunto”.⁵⁸ Dez anos depois, lê-se o seguinte: “Uma obra de arte modernista deve tentar, em princípio, evitar a comunicação com qualquer ordem de experiência que não seja inerente à mais literal e essencial natureza regida desse meio”.⁵⁹ Em resumo, a observação objetiva de que o artista moderno não pode mais confiar em um tema ordinariamente aceito deu espaço a um dogma que condena e até mesmo proíbe que o artista aborde o assunto, qualquer que seja.

O que é sintomático dessa nova posição é que ela é mais claramente expressa em textos sobre escultura. O positivismo estético de Greenberg tende a equiparar o meio à fisicalidade da arte. Isso é nitidamente confirmado em seu ensaio mais influente, *Modernist Painting* (1960).⁶⁰ Aqui o meio é finalmente “esterilizado” de todas as conotações imaginativas e reduzido a seus constituintes materiais: “a superfície simples, o formato do suporte, as propriedades do pigmento”.⁶¹ Essa é uma rendição de um tipo bem peculiar. Por não fazer distinção entre a superfície da tela e o plano pictórico, entre a forma da tela e a forma plástica, entre pigmento e cor, Greenberg define o meio, esse interesse principal do artista modernista, em termos que o representam de forma indistinta ao do *métier* do pintor de casas. Ironicamente, a resolução final de sua narrativa modernista acaba tornando-se uma crua essência do que não é arte na arte.

Hoje parece quase inacreditável que por toda a arte ocidental houve uma época em que jovens pintores ambiciosos discutiam ansiosamente apenas um assunto: para onde vai a vanguarda? Para duas gerações de artistas, a progressão de Manet a Jules Olitski, via Impressionismo, Cubismo, Expressionismo abstrato e Abstracionismo pós-pictórico, foi a versão santificada da arte moderna. A “literalidade” não adulterada do Minimalismo, a reintrodução do tema pela arte Pop e finalmente o veredicto pós-modernista sobre a pintura arruinaram sua construção. O “Modernismo”, na acepção de Greenberg, chegou ao fim. Mas o modo historicista de pensar que o grande crítico projetou sobre a arte está tão profundamente arraigado, e de tal maneira, que parece ter sobrevivido à morte de seu propagador. Não devemos acreditar, pelo Pós-Modernismo, que o Modernismo chegou historicamente a seu fim? Até mesmo Arthur C. Danto, o teórico da condição “pós-histórica” da arte, parece não ver

57 *Loc. cit.*, vol. 4, p. 55

58 *Loc. cit.*, vol. 2, p. 314.

59 *Loc. cit.*, vol. 4, p. 56.

60 Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, p. 85-93.

61 *Id.*, *ibid.*, vol. 4, p. 86.

nenhuma contradição em afirmar que o fim da “narrativa mestra” de seu desenvolvimento progressivo é um progresso histórico.⁶² Longe de ter superado o historicismo, a forma atual de pós-ismos parece ser uma apoteose definitiva dele. A proclamação do Pós-Modernismo só não dissimula o fato de que muitas de suas manifestações, como a quebra de barreiras entre as várias formas de arte e a mistura de meios, simplesmente revivem o espírito romântico. Sua destituição do “Modernismo” traz de volta a profecia de Baudelaire de que a “idéia de progresso” inevitavelmente destrói suas próprias raízes. Ao admitir a construção de Greenberg como se essa fosse um verdadeiro relato da arte moderna, essa nova investida do historicismo abandona uma herança vital e mal examinada, de onde algo poderia surgir.

Pode parecer um prospecto deveras severo, mas apenas para o olho historicista. A equação da presença das obras de arte com o momento histórico no qual vieram à tona tem sido negligenciada por tempo demais. Provavelmente, foi necessária uma tradução implacável do historicismo para dentro da atualidade com o conseqüente esgotamento das fontes da arte, para chamar a atenção de alguém para um tipo de revisão e reabilitação que vem acontecendo quieta e tranqüilamente há 20 anos. Desde o final dos anos 70, os últimos trabalhos de Cézanne e Monet têm sido exibidos em uma série de grandes exposições e atraíram uma resposta inesperadamente ampla e entusiástica do público.⁶³ Isso por si já é suficiente para se colocar em dúvida toda a viabilidade do historicismo na arte. Não só coloca julgamentos anteriores em perspectiva, como os veredictos de Meier-Graefe e Venturi, como também clama pelo questionamento do fato de a obra de Cézanne e Monet pertencer, de qualquer modo, ao século 19. Ela obviamente encontrou seu público real no século 20. Será que as obras de arte algumas vezes só se tornam presentes após um lapso de tempo considerável? Esse seria o argumento mais forte contra o historicismo, isto é, um argumento essencialmente histórico. Há uma boa razão para supor que a arte moderna, em vez de ter acabado, nem sequer tenha, de muitas maneiras, ocorrido totalmente.

62 Cf. Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, N. J., 1997 (= The A. W. Mellon Lectures in Fine Arts, 1995). Ver também minha contribuição “According to What: Art and the Philosophy of the ‘End of Art’” in *Danto and His Critics: Art History, Historiography and ‘After the End of Art’*, ed. por David Carrier. Theme Issue 37 de *History and Theory*, vol. 37, no. 4, dezembro de 1998, p. 87-101.

63 As duas exposições seminais foram *Monet’s Years at Giverny: Beyond Impressionism*, no Metropolitan Museum of Art, e *Cézanne: The Late Work*, no Museum of Modern Art em Nova York, ambas acontecendo em 1978. Um atraso similar na apreciação de um artista pode ser observado na reavaliação de Marcel Duchamp.