

The DEVELOPMENT of ABSTRACT ART

Chart prepared for the MUSEUM of MODERN ART, New York, by ALICE H. SMITH.
 Reproduced with permission by the IOWA ART PROGRAM OPA

Copyright, 1935, The Museum of Modern Art

Giulio Carlo Argan, Clement Greenberg: a teoria para a arte moderna como projeto

Guilherme Bueno

O trabalho estuda as estruturas dos textos de Giulio Carlo Argan e Clement Greenberg sobre a arte moderna como exemplares de uma estratégia discursiva eminentemente moderna, a de se constituírem como projetos teóricos, isto é, suas teorias se desenvolveram como uma forma de aproximação crítica e histórica interessada em apoiar a realização das transformações socioculturais vislumbradas pela arte moderna e sua utopia.

Giulio Carlo Argan, Clement Greenberg, arte moderna.

Introdução

A vinda dos artistas emigrados da Europa e de suas obras, festejada nos Estados Unidos por alguns de seus melhores intelectuais, foi, porém, marcada pela entrada de uma imigrante clandestina, que passou sem ser detida pelos funcionários da Alfândega: a crise da cultura européia.

A escolha de nosso "inusitado" par teve como objetivo a reflexão sobre o que figuras superficialmente tão díspares, Argan e Greenberg, podem anunciar em conjunto como um dado específico do pensamento moderno. As diferenças, mais do que claras, são notórias. Mas, comparando-se os interstícios, podemos vislumbrar algo que os uniria, possivelmente não só eles, mas que se constituiria em uma estratégia das investidas teóricas modernistas: o desenvolvimento do discurso como *projeto*. Vemos na noção de projeto, Projeto Teórico Moderno, existente em posições autorais simétricas e exemplares o desenvolvimento de um expediente para a defesa da arte moderna.

Derivamos esse conceito daquele empregado por Argan na constituição da obra de arte, do objeto: uma ação produtiva contínua entre o passado, o presente e o futuro. A avaliação do presente da experiência passada propicia o amadurecimento qualitativo de uma ação

habilitada a "projetar" o futuro, ciente de não poder resolver suas contradições de antemão, mas apontar caminhos para tanto.¹ Esta teria sido a utopia modernista, por meio da arte reorganizar as dimensões das relações humanas, elucidar pela estética (assim como a razão, uma faculdade universal) os desafios inerentes ao mundo, redescobrir-o, reformando-o.

O *Projeto Teórico* se alinharia a essa crença, procurando gerar canais reflexivos de apoio, sistematização e consolidação à utopia, entender e transmitir as condições de percepção e comprometimento com a experiência moderna, ou seja, a teoria reconhece sua dimensão *formativa* pública.

O teorema histórico da arte moderna - o conceito de crise em Argan e Greenberg

À primeira vista, sobretudo nesse momento inaugural dos textos, os anos 30 (quando uma escolha estética também é explicitamente política), apresenta-se como uma perplexidade *histórica* a experiência da abstração, fenômeno tido como sem precedentes.

A hipotética solução da crise "social" da arte, radicalizada nesse período, passaria pela resolução de três pontos urgentes no entre-guerras: qual a função da arte na sociedade, sua inserção nela; qual sua função

para a sociedade, que tipo de sentido tem no circuito das relações sociais e produtivas; e, tendo-se em vista o contexto histórico, qual a opção a fazer dentre as existentes (arte moderna x conservadorismo, este último freqüentemente associado ao totalitarismo). A *crise da arte*, de seu sujeito produtor e de seu fruidor, conforme apontam, é consequência da Revolução Industrial.

A indústria provoca a crise da arte ao afetar todas as formas singulares de operações criadoras de significação do mundo, entre as quais a arte, que, ao conciliar em seu sistema técnico-produtivo uma parcela eqüitativa do trabalho manual e do intelectual (criativo), respondia como a *ideal*. Com a industrialização desfaz-se essa unidade, requerendo do trabalhador apenas sua capacidade mecânica, sem nenhuma contrapartida, inculcando ao trabalho a condição alienante.

Em seu primeiro aspecto, a defesa da arte moderna quer demonstrar a uma sociedade, que a passos largos suprime o sentido afirmativo do sujeito, a importância de não se renunciar a uma experiência fundamental à existência, como aquela propiciada pela arte. E, como consequência, a defesa atém-se a seu caráter, a seu *sentido público*, universal.

A teoria geral de Argan para a arte moderna se concentrará principalmente na análise do primeiro aspecto. A investigação atenta para a *crise da arte* como a crise sociocultural de suas técnicas produtivas, e, não por acaso, seu paradigma histórico será a Bauhaus. Nela Argan aponta os locais da crise: a cidade degradada, o objeto vilipendiado em mercadoria, o trabalho maçante e autômato das linhas de produção. A esperança do historiador, desse modo, equivalia à crença de Gropius – descobrir nessas novas relações produtivas o fiel da balança, evitando que o trauma da industrialização escapasse daquilo em que justamente recaiu: espoliado o artesão, deixando-o à deriva, o uso *inadequado* da máquina provoca o agravamento da especulação e do abismo entre as classes; prefere-se investir na *revanche*, a guerra. Se Gropius, então, é um dos que projeta as

formas de enfrentamento da crise, Argan – um de seus interlocutores – "projeta" no panorama da teoria histórica as condições reflexivas em que essa forma intervém.

A outra face da crise é dada por Greenberg, em *Avant-Garde & Kitsch*, nas consequências sobre a comunicação entre a arte e seu público. A polaridade estimulada em seu texto (que "atualiza" aquela antes consumada em acadêmico x moderno sem se desvencilhar; porém, desta última) relaciona Revolução Industrial e a crise da arte pelo *kitsch*, nascido intencionalmente como subproduto estético oferecido ao consumo "público" no capitalismo, um impostor que saqueia da arte aquilo que ela continha de mais autêntico.

Se a vanguarda nascera no seio dessa crise, como reação dedicada à manutenção do alto nível da cultura, via-se, naquele momento, ameaçada pelo desamparo crescente de seu "mecenas", a "elite da elite". A proposta de Greenberg (então vinculada a esperanças políticas mais ambiciosas não apenas dele, mas dos círculos esquerdistas americanos), motivada por sua preocupação com o "caso Brecht" – desenvolver uma arte que seja avançada e "popular" –, seria, afinal, promover uma troca justa: a sociedade, o grande público (que, dá nomenclatura genérica, se converte depois na classe média), como nova base, apóia a grande arte que, por sua vez, a qualifica como civilização.

As fontes dos discursos

Na estrutura e em determinados conceitos presentes em Argan e Greenberg, podemos remontar aos "empréstimos" para a construção do discurso teórico modernista. Assim como a reflexão desenvolve para seu partido uma estratégia genealógica, igualmente vale-se de tal expediente para si, estabelecendo uma tradição crítica moderna.

De imediato ambos os autores processam uma referência fundamental, Kant. A própria questão da crítica, recusa à prescrição, contém em si um dado moderno. Além

disso, na questão *nômen/fenômeno*, reforça-se a indagação acerca do estatuto do "real". A partir do binômio tempo/espaço expõem-se os caminhos da percepção e cognição do objeto em um estado elementar e universal. Com Kant se abria na teoria a primeira grande encruzilhada — a do "real" —, que, estendida, poderia prestar-se para discutir exatamente os "sentidos" ontológico e epistemológico da abstração.

Se Greenberg recusava o emprego imediato dessa analogia, nem por isso ela lhe é ausente: na distinção fundamental entre artes do espaço e do tempo, aferida a partir de Lessing (e que, valendo-se de Kant, ele repetirá em *Modernist Painting*), encontra a pista para determinar os "domínios de competência", como meios de autocritica das disciplinas para responder à impossibilidade transcendental aberta pelo secularismo iluminista.

Argan, por seu turno, concentra-se no par kantiano para chegar ao problema da apreensão do objeto pelo sujeito moderno e sua relação com a criação artística da forma. As coordenadas de Kant poderiam subsumir um modelo qualitativo de experiência. Se a experiência estética se legitima como forma de "conhecimento", uma educação por seu intermédio, tal como em Schiller, conduziria à liberdade. Tais ferramentas demonstravam para o historiador o significado das poéticas modernas: o objeto é o produto de uma percepção qualitativa do mundo. Preocupado que está com tal problema, chegará por ele à terceira crítica, da importância do juízo de valor e do que este tem a dizer como experiência que transita entre o singular e o universal. A forma artística, sendo algo perfeito em sua realização, também atinge a universalidade.

Deste último ponto também virá o interesse de Greenberg pela crítica do juízo. Valendo-se da idéia do consenso, fiadora da universalidade do juízo, seria possível ao crítico americano transpor para o nível da estética o que antes se lhe apresentava como evidência histórica de suas deduções. Quando seus argumentos sobre a

planaridade ou a pureza dos meios se mostram historicamente ineficazes (ou irrelevantes) para comprovar seus partidos, transferirá os impasses para a solução do consenso estético — praticamente a concordância com suas escolhas, no caso — como futuro juiz da história.

Se de Kant vinham as coordenadas de uma produção moderna, de Marx eles extrairiam parte de suas condições, ou seja, eles a situam na história. Havendo a pretensão de uma "estética marxista", ela não passa, como usualmente em outros autores, pela aplicação estrita de fórmulas decodificadoras. Concentra-se em seus aspectos analíticos, em como se chegaria a uma teoria geral da cultura, inscrevendo o juízo como representação na história. Se não há como definir um "real" absoluto, Argan e Greenberg viram, por intermédio de Marx, que a história afirmava as suas diversas representações, cabendo, pois, entender qual seria aquela característica da época em que vivem. Nesses deslocamentos evidencia-se o desgaste de certas formas ou práticas históricas, abrindo o caminho para reconhecer aquelas pertinentes a seu próprio tempo, como comprovariam as formas modernas. Fica esclarecido o fato de que a cultura não existe apenas como representação (esbatimento), mas também como projeção de um modelo que, em última instância, sendo *ideológico*, também é *social*. A cultura é um agente de novas estruturas sociais.

A outra referência seria Baudelaire. No poeta francês encontrava-se uma autoridade e um modelo de crítica. A gênese do projeto moderno identificaria nele um precursor: a proposta de Argan e Greenberg sobre a arte moderna, Baudelaire a vira em Delacroix, como salvação para a decadência que flertava com o mundo burguês. Os tópicos do *programa* de Baudelaire serão em grande parcela aproveitados: a noção de modernidade, "ser de seu próprio tempo", o artista, o "pintor da vida moderna" constituem o desafio de enfrentar o mundo presente, a construção da visualidade de sua época.

Esse modelo de sensibilidade, do artista como um profissional que opera na esfera constitutiva sua e na do *outro* (o que significa dizer que a experiência estética é algo próprio, mas que, com a obra, se partilha; portanto, ela acaba tendo uma dimensão social) – e o artista, vizinho ao *dandy*, torna-se o antípoda do burguês –, traduz-se em Argan no que entende como a condição do artista moderno: sua situação profissional, sua intervenção ou os meios que utiliza. O *dandy* de Baudelaire converte-se no artista construtivo. Ambos descobrem a "beleza de suas botas envernizadas". Na visão de Argan, aquilo que o *dandy* propunha enquanto auto-estetização, como reconfigurar do mundo pelo sujeito, se transforma, na figura do artista construtivo, em programa, projeto social, em uma nova dimensão do heroísmo da vida moderna.

Argan aproxima-se culturalmente de Baudelaire. Greenberg, "textualmente". A técnica discursiva (o "formalismo") e o local de sua ação e comprovação de suas escolhas (o *Salon* para o francês, as bienais do Whitney e congêneres, para o americano) permitem a descoberta de uma voz e de uma linguagem para falar sobre a obra. Greenberg tem Baudelaire como um ancestral. Sua visão, que renuncia ao tema ou à imitação, entrevê um outro valor, nas palavras de Greenberg, o da qualidade (da forma) como conteúdo. Aquela percepção, outrora vislumbrada em Delacroix, permitia-se dialogar com a abstração. Ficava-lhe claro haver, afinal, um fluxo histórico para a arte moderna independente da retórica ou da biografia como fontes.

Há, enfim, a presença de Wölfflin, como modelo historiográfico. A recorrência ao historiador suíço apresentava uma contribuição dupla: a estrutura do método estilístico portava em seu sistema uma síntese e uma transposição para uma metodologia "científica" daquelas percepções e discursos que, desde Baudelaire, procuravam enfatizar a obra como um fenômeno de características próprias, como em Zola, no aforismo de Denis e, em uma investida estética e operativa, na corrente da Pura Visibilidade. Além do que,

a leitura de Wölfflin feita por Argan e Greenberg não ocorre como simples absorção de seu pensamento, mas, confrontada a outras reflexões modernas pioneiras, processa-se *criticamente*.²

Argan, que publicara nos primeiros anos de sua carreira uma resenha sobre o texto de Wölfflin (mas, aluno de Venturi e leitor de Croce, tinha reservas quanto a algumas de suas conclusões), estenderá o par wölffliniano Renascimento x Barroco para o que seria o *par problemático* inicial moderno: Clássico x Romântico. Nascidas como *poéticas*, interpretações e afirmações subjetivas do mundo, sofrem, porém, a decisiva intervenção do Realismo, contraposição simultânea a ambas como idealizantes. Recodificam-se no par Impressionismo x Expressionismo, por sua vez processadas por um outro "realismo", o Cubismo. A dinâmica desse binário prosseguirá, então, em duas novas contraposições: Vanguarda (construtiva, correntes racionalistas) x Negação (Dada, Surrealismo, Scuola Metafísica) e, com a crise do segundo pós-guerra, Projeto x Destino. O que Argan subscreve com esses espelhamentos são duas *sensibilidades* modernas que, em sentido mais profundo, sintetizam posturas existenciais.

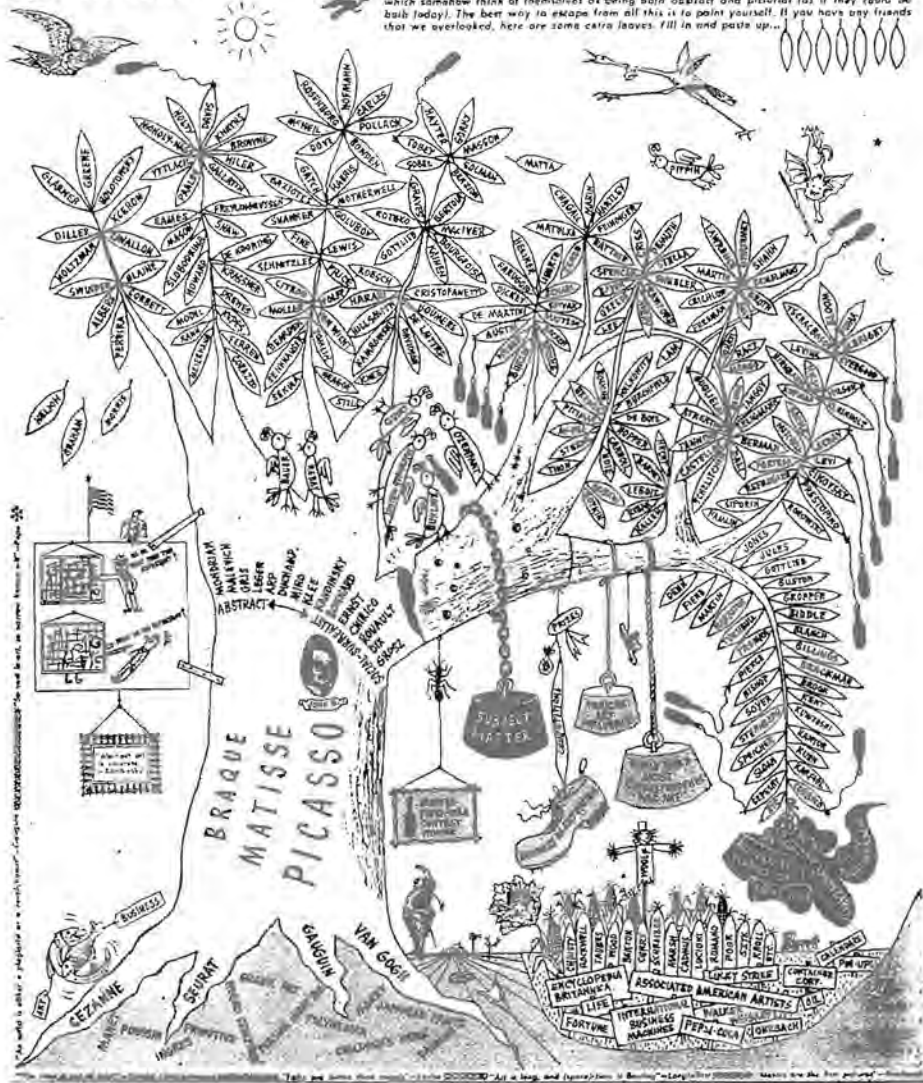
Greenberg vale-se de Wölfflin para reconstruir uma dinâmica histórico-formal que afirme no grande arco entre a pintura renascentista e a abstração uma continuidade. Ao entender que cada artista se vê obrigado a responder à altura ao legado de seus antecessores, as polaridades linear e pictórico são tomadas como investidas recíprocas, replicações que acabam por constituir sistemas formais, culturas artísticas, interesses específicos (cor, linha, matéria, etc.), gerando tradições no sentido "pró-forma" (e por forma). Conectava-se a arte americana aos valores supremos da cultura européia, desvincilhada, entretanto, da "barreira geográfica" pela qual o pensamento europeu formulava a relação tradição/história.³

Em 1946,⁴ Greenberg estabelece a dupla Pastoral x Barroco (linear x pictórico,

HOW TO LOOK AT MODERN ART IN AMERICA

by Ad Reinhardt

Here's a guide to the galleries—the art world in a nutshell—a tree of contemporary art from pure abstract “paintings” (on your left) to pure illustrative “pictures” (down on your right). If you know what you like but don't know anything about art, you'll find the artists on the left hardest to understand, and the names on the right easiest and most familiar (famous). You can start in the canfields, where no demand is made on you and work your way up and around. Be especially careful of those curious wheels situated on their overloaded settings of the tree, which somehow think of themselves as being both abstract and pictorial (as if they could be both today). The best way to escape from all this is to paint yourself. If you have any friends that we overlooked, here are some extra leaves. Fill in and paste up...



respectivamente), o primeiro cobrindo a pintura desde a de Manet até a de Mondrian, e o segundo, como réplica, a de Pollock e David Smith. Tal método é retomado em uma ocasião crucial, no texto *Post-Painterly Abstraction*, de 1964, quando o crítico, vendo suas escolhas em litígio com a *pop*, procura demonstrar que o autêntico percurso da arte continuava no par

abstração pictórica (Pollock) e pós-pictórica (Newman, Noland, Olitsky, etc.) e não em Warhol. A *pop* e o minimalismo poderiam mesmo ser entendidos como respostas "lineares" ao desgaste "pictórico" do expressionismo abstrato (o que chamara de *homeless representation*, uma espécie de maneirismo, de contaminação entre os sistemas da figuração e da abstração, que ia

do De Kooning das *Women* até Jasper Johns), mas de qualidade inferior.

No confronto com os artistas, desencadeador da necessidade de recorrer a fontes que pudessem auxiliar na sua compreensão, transparece a maneira como o pensamento teórico se aplicará, mas, na escolha e no uso dessas fontes, poder-se-ia ver ao mesmo tempo quais os limites que se impunha para funcionar, até que ponto ele seria eficaz. Será na relação entre as metas, as opções e os "lapsos" que emergirão as qualidades e os traumas do Projeto Moderno.

O encontro com os artistas

A observação do comportamento dos textos de Argan e Greenberg em seus encontros com os artistas nos serve como um itinerário para o funcionamento do projeto e seus mecanismos. Alguns desses episódios comuns podem ser vistos pontualmente como emblemáticos, tanto em relação à produção artística anterior como à que lhes é subsequente.

Manet seria um primeiro ponto de inflexão comum. Problematizado o Realismo de Courbet, teria declarado o "arrasamento" do espaço perspectivo que, igualmente importante para os dois textos, segue em cada um caminhos diferentes: a relação entre o problema do "real" e a evolução rumo à abstração. Em Greenberg, o gesto de Manet cerra a cortina do palco renascentista e, atento exclusivamente ao problema da forma, eliminado o tema, traz "para cima" a pintura, que, exponenciada, passa a ter caminho livre para sua afirmação através da auto-análise. Em Argan, o ingresso do pintor francês também chegava à abstração, mas traçando outro percurso: a submissão da cultura visual, de sua história, a um "realismo formal" acerca de sua constituição como espaço plástico, ou seja, qual o grau efetivo de transparência histórica das formas. Tanto um caminho como o outro apontam, na liberdade de Manet com suas fontes, um tipo para a constituição de uma *tradição moderna*

independente da circunscrição das "escolas nacionais".

Picasso, a segunda passagem, é o eixo dos dois textos, ao concluir um ciclo da arte ocidental e inaugurar um novo sistema formal. E, se o problema aberto com o sistema Picasso é o do sentido do "real" (Manet fizera sua crítica, Picasso o refizera), Argan e Greenberg, valendo-se mesmo de fontes similares (Kahnweiler, Apollinaire e Salmon, sem esquecer das pesquisas construtivas e de leituras particulares), por caminhos complementares, que quase voluntariamente se evitam, chegam pelo pintor espanhol na ontologia da obra de arte. Argan, que, diferente de Greenberg, transita igualmente entre a fase analítica e a sintética, afirma o "real" do Cubismo como uma literalidade da consciência, o que se ilustra com seu interesse pela quarta dimensão (tempo) e pela geometria (forma histórica de cognição do espaço). O espaço cubista franqueia a abstração porque o subscrive como construção de formas autônomas da consciência, cujo "referencial" existe no pensamento.

Greenberg, concentrado na colagem (e pelo texto homônimo seu sistema se revelará), vê como secundária, senão retórica, essa leitura, que acaba por associar a uma permanência da figuração. Se há um "real" que lhe interessa é o da literalidade do meio, e, por uma manobra, converte o problema da planaridade, ilusão de ótica e ilusão espacial – que, para realizar-se, deve fugir a um de seus maiores temores, aquilo que genericamente denominava "decoração" – na inédita separação entre ilusão e representação. O crítico americano escreve sobre Picasso tendo em mira os desafios que encontra em Pollock e sua geração.

As conseqüências dessas duas posições espelhadas, reflexos dos diferentes comportamentos frente à arte imediatamente contemporânea a eles (a presença de Picasso em seus textos já pertenceria, por outro lado, metade à história, metade à crítica), traduzem, como fonte e desdobramento de um pensamento, os caminhos que o projeto moderno

percorre durante seu trânsito entre a Europa e os EUA.

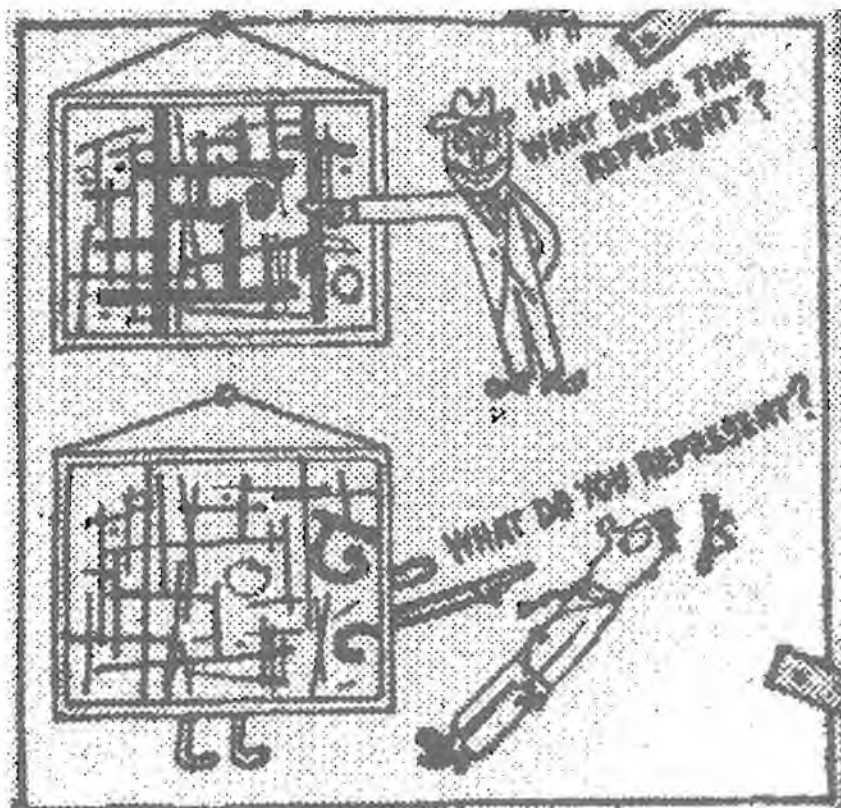
A visão de Argan sobre as vanguardas (que ele efetivamente restringe às racionalistas) irá sempre pensá-las dentro de um projeto social mais amplo. Daí ela convergir para a arquitetura como o momento em que as artes se somam a um investimento reformador do espaço. Ao tomar tal estatura, assimila a possibilidade da dissolução entre as fronteiras das artes, em favor de uma perspectiva ético-estética ambiciosa. A correlação entre Klee e a cadeira de Breuer, mais do que uma consonância de espíritos, implica um diálogo a ser necessariamente travado. A arquitetura e o urbanismo como divisas são, em última análise, uma magnificação na cidade do problema inicial: a qualidade da relação entre sujeito e objeto e sua situação na vida da sociedade.

Greenberg converte um projeto humanista como o de Argan, certamente motivado pela necessidade de "salvar a arte" e pela imigração dos melhores filhos europeus, em um projeto cultural e social, mas com feio específico: uma cultura periférica e uma sociedade provinciana, sabendo aproveitar a oportunidade surgida, podem alçar o posto de protagonistas, gerar cultura de primeira grandeza e consolidar uma liderança que se anunciava. Daí a euforia com o que seria razão apenas de desespero. Mas, com isso, ocorre também uma mudança substancial em prol dessa esperança. Se, por exemplo, Mondrian, quer salvar a humanidade, ele o faz *exclusivamente pela pintura* (e só se for *boa pintura*); o mesmo acontece com outros artistas. Em sua concepção, Greenberg só vê salvação da arte em sua especialização, que, segundo ele, só é possível pela conquista do valor absoluto da forma, sua essência, a evidência de seus termos constituintes. A contribuição das vanguardas – excluem-se delas o Dada e a maior parte do Surrealismo – para o desenvolvimento de arte de primeira grandeza existe, porém, objetivamente: obter respostas do mesmo quilate de Picasso, fato permitido aos americanos graças à "despressurização" que executam

do pintor espanhol. Transição de Picasso, abstração pioneira, as vanguardas históricas, com suas lições, possibilitaram aos artistas americanos ver e desenvolver soluções plásticas novas e acumular forças para o difícil empreendimento de não sucumbir ao desafio proposto pelo Cubismo.

Exaurido o projeto das vanguardas, a passagem do centro para os EUA, cuja epitome seria a figura de Pollock, marca os dois olhares sobre o pós-guerra. Argan vê a arte atingir no pintor americano um estado limiar. Sob a sigla do *informal*, a contradição antes enfrentada, história x contra-história (modernismo x conservadorismo), configura-se como história x anti-história. Esse diagnóstico seria encontrado na pintura de Pollock, certamente a conclusão de um ciclo, mas igualmente seu esgotamento como "ciência européia". O testemunho seria dado por sua técnica, pela *action painting*. O problema, para Argan, era o de a *action painting* não constituir história: a afirmação do pintor americano, o "eu sou a natureza", ao reverter em vórtice tudo para o sujeito, rompia a dualidade sujeito/objeto, pela qual o mundo era codificado. Não havendo objeto, o *outro*, a arte, perde sua função mediadora da experiência, elimina uma relação ordenada entre o passado, o presente e o futuro, concretizada outrora na forma. A técnica de Pollock, então, se prescinde da forma (e Argan dirá que o *informal* é o oposto ao desenho, que implicava um caráter projetual, uma ação da consciência), torna-se "anti-social" e acaba por ser engolida pelo sistema com o qual se recusa a dialogar. A técnica do artista *informal* jamais é social, não se partilha, não se constitui como *exemplar*, se recusa a ser modelo ou guia de produção, ideal de uma ação sobre a matéria.

Do outro lado do Atlântico o otimismo é crescente. Greenberg, que em 1948 creditara aos EUA a possibilidade de superação da crise aberta pela guerra, encontrava em Pollock as qualidades necessárias para esse empreendimento. Sua pintura disponibilizava um sistema plástico capaz de manter a vitalidade do legado cubista, mas já pertencente ao contexto da



abstração (e, por essa razão, Pollock continuaria Picasso, malgrado o pintor espanhol estar vivo e ativo). Greenberg faz um desvio para executar esse movimento: em vez de se ater ao problema da ação, busca no *all over* a chave para a renovação da tradição cubista. O *all over*, a "contribuição americana" para a arte, preocupado – como a colagem – com a tensão entre o plano pictórico e a superfície literal, salva a pintura da exaustão da pintura de cavalete e do pincel, do já alquebrado e progressivamente vencido, desde Courbet e Manet, espaço renascentista.

Essa leitura tem dois efeitos para o texto de Greenberg: o primeiro é, investindo na idéia de que a obra de Pollock é dotada de uma ordem, de uma clareza, responder à proposição do *action painter* de Rosenberg (ao qual Argan teria recorrido). O efeito seguinte, de fato um correlato, se justifica no porquê Greenberg ter de responder ao

compatriota rival: para ele a visão existencialista de Rosenberg, além de um desvio para a retórica, trava a possibilidade de desenvolvimento de uma arte séria. O equívoco da mitificação do artista desvia a arte do que ela teria de pertinente, fazendo-a a ilustração de um discurso alheio. No fim, aquela veia existencialista iria na contramão do "projeto cultural" ambicionado por Greenberg que "nos liberte (enfim!) da obsessão com situações extremas e estados da mente".⁵

Esse entusiasmo acabaria por se tornar efêmero com a ascensão da *pop* e de seus desdobramentos. Marcará a convergência com o limite já visto por Argan em Pollock. Entretanto, mesmo para o historiador italiano, a queda atinge um nível ainda mais agudo com a *pop*. O questionamento e as acusações em que ambas as figuras separadamente se envolvem acerca de quem representa o sistema, a instituição, são

o estopim de um colapso que os dispositivos da *pop* submetiam ao pensamento moderno. Warhol fazia ressurgir uma história que havia sido recalcada pelos dois textos: Duchamp e o Surrealismo. Em primeiro lugar, não é possível que uma ação anti-histórica – um *revival* – possa produzir história e que, pior, possa substituir a *tradição* Picasso pelo que considera uma subtração. E essa, não tendo como (e nem querendo) ser recuperada pelos dois sistemas teóricos, orbita em torno do problema do *ready made* e do objeto: o *ready made*, como enunciação de um valor que não é próprio ao objeto, operando no deslocamento de seu significado, reverte o valor do objeto como consumação de um pensamento, de uma forma, para uma nomeação, uma expropriação de significado por si só inócua. E, em última instância, é visto mais como uma dedução intelectual do que estética. E o mesmo tipo de raciocínio é empregado para rejeitar a idéia da fusão entre arte e vida: além de uma banalidade, sem constituição de forma não há como produzir história. A situação limite pode ser vista com a percepção que Argan tem da arte conceitual, pois a criação da forma não pode, como arte, ser substituída exclusivamente pela reflexão acerca de sua definição. Para Greenberg, o que se afigura como o risco da decadência, uma nova submissão à literatura (e a dissolução das categorias lhe surge mais como problema de ordem literária do que plástica), ocorre em Argan como a hipótese da morte da arte. Não aquela de Hegel, mas, talvez, numa sociedade tal como aquela descrita por Debord, a de Marx, como o encerramento de uma atividade na história.

Conclusão

Com a análise dos textos de Argan e Greenberg sobre a arte moderna, queremos relacionar o desenvolvimento teleológico nela empregado com o surgimento do discurso sob a forma projetual. O "evolucionismo", que pretendia como termo último resolver a contradição entre abstração e figuração, é a técnica encontrada pelo discurso para responder

aos desafios enfrentados pela arte no caminho em direção a sua utopia. É a proposição da teoria como "projeto", valendo-se de um patrimônio reflexivo deixado pelos próprios artistas (sobretudo as vanguardas históricas), que adota como seu modelo mais apropriado de construção e conceituação um processo *linear* que visa a um *objetivo*, em uma época na qual a história se punha como questão urgente e tangível. Ela conseguia aliar a ansiedade "evolutiva" desprendida das vanguardas com o senso de continuidade, abraçando assim de uma maneira coerente todo o legado da cultura, tesouro expropriado e perversamente manipulado pelo reacionarismo. Em linhas gerais, essa não é uma prática exclusiva desses dois autores, mas um estratagema moderno, que poderia ser conferido em Schapiro, Barr, Rosenberg, Venturi, Francastel, entre muitos outros autores comprometidos seriamente com a arte moderna.

O desenvolvimento da teoria como um *Bildungsroman*, seguindo os passos de seus personagens, visava à *formação* dessa sociedade. O "narrador onisciente" (como quer Rosalind Krauss) do *Bildungsroman* moderno acredita no alcance universal de seu objeto, mas a onisciência revelara-se mais um truque (astuto e necessário, não se lhe negue o mérito) do que um fato.

Para a realização "técnica" do *Projeto Teórico*, isto é, demarcar a via pela qual a "evolução" pode ser verificada, ater-se à *forma* seria decisivo. Argan declarara a forma como a realização da civilização. Concentrar-se em sua "história", para além de uma simples menção iconográfica, e "apoiá-la" transformavam-se na exigência da civilização moderna para comprometer-se com seu papel histórico.

O declínio dessa "utopia", marcado pelo questionamento sofrido a partir dos anos 60, refaz o anúncio da hipótese de "morte da arte", de "decadência", ao ver nessa produção um descompromisso com o processo "evolutivo" da cultura. Se essa questão se impõe como limiar à arte, podemos mudar a ordem dos termos e

dizer que o que presenciamos é o esgotamento de um modelo discursivo. Essa afirmação, apesar de referendar o que parece óbvio, todavia é mais profunda. O discurso modernista compreendia a universalidade da arte, mas o fizera por uma forma de reflexão que também acreditava sê-lo, seguindo a tradução de seus dois termos principais: forma e história. Questionados os dois termos ou sua universalidade, não havia outro caminho coerente a nossos autores senão essa declaração.

A enunciação da "morte da arte", tomada como formulação geral, seria um dilema ainda presente e a ser enfrentado pela sociedade. Entretanto, talvez o problema não seja tanto o seu grau de ameaça, mas, constituindo-se outras estruturas reflexivas, determinar de que maneira ela ainda estaria presente. Entre a morte *histórica* da arte, o suposto encerramento de sua relevância para a sociedade, e uma morte *lingüística* da arte, aquilo que viria a ser a hipotética realização da última obra de arte permanece uma distância, uma fronteira que, flexibilizada pelas poéticas contemporâneas, demonstra encontrar-se ainda no horizonte.

Guilherme Bueno é atualmente diretor da Divisão de Teoria e Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Este artigo é um resumo de sua dissertação de Mestrado em História da Arte - PPGAV - EBA/UFRJ, defendida em 2001, sob orientação da Profa. Dra. Glória Ferreira.

Notas

- ¹ "A confrontação de uma coisa, qualquer que ela seja, implica uma perspectiva temporal dupla sobre o passado e o futuro. (...) No sentido mais atual e preciso do termo, o projeto é estrutura. Traçando as linhas mestras da existência futura da sociedade, negando que elas sejam predestinadas ou convenientes de antemão, ele exprime em primeiro lugar a virtualidade da situação presente, sua potencialidade. Exprime também, portanto, o que se assume como estrutura da sociedade, seu processo de autodeterminação, o diagrama de seu devir histórico (...). O componente crítico está sempre presente e operante na arte." Argan, Giulio Carlo. *Projet et Destin*. Paris: Editions de la Passion, 1993: 16, 55 (tradução do autor).
- ² Convém lembrar, nos anos imediatamente seguintes à publicação dos *Conceitos Fundamentais de História da Arte*, as teorias das vanguardas construtivas e, alguns anos adiante, a síntese histórica do Cubismo feita por Kahnweiler.
- ³ Argan, comentando sua primeira visita aos museus americanos nos esclarece a esse respeito: "(...) [O] primeiro critério de valor [na disposição de obras no museu] era o valor estético, mais do que o teórico. Não era raro ver um Cézanne avizinjado a um Greco, um Van Gogh avizinjado a um Grünewald, um critério sem dúvida muito diverso" do historicismo europeu e especialmente italiano". La creazione dell'Istituto Centrale del Restauro (entrevista com Mario Serio, novembro 1989). In: Bossaglia, Rossana. *Parlando con Argan*. Nuoro: Ilisso, 1992: 90-92. Acrescente-se a esse o depoimento de Panofsky: "Nos Estados Unidos, homens como Alfred Barr e Henry-Russell Hitchcock, para nomear apenas dois dos pioneiros nesse campo [a análise histórica da arte moderna], podiam olhar para a cena contemporânea com o mesmo misto de entusiasmo e desprendimento, e escrever sobre isso com o mesmo respeito por método histórico e interesse por meticulosa documentação, como é requerido para um estudo dos marfins do século 14 ou as gravuras do século 15. 'Distanciamento histórico' (normalmente nós requeremos de 60 a 80 anos) provou ser substituível por distância cultural e geográfica". Panofsky, Erwin. *Three decades of Art History in the United States*. In: *Meaning in the Visual Arts*. London: Peregrine, 1983: 377 (traduções do autor).
- ⁴ Greenberg, Clement. Review of exhibitions of Hyman Bloom, David Smith, and Robert Motherwell. In: Greenberg, Clement, O'Brian, John (org.). *The Collected Essays and Criticism*. V. 2: *Arrogant Purpose, 1945-1949*. Chicago: University of Chicago Press, 1986-1993: 51. A partir daqui, todas as menções aos *Collected Essays* serão assinaladas pela abreviatura *CG*, seguida do número do volume correspondente.
- ⁵ Greenberg. The present prospects of American painting and sculpture. In: *CG* II, 1947: 168. Veja-se ainda esta outra citação de Greenberg feita por Danto: "A arte de nenhum país pode viver e se perpetuar exclusivamente com sentimentos espasmódicos, espíritos elevados e as infinitas

subdivisões da sensibilidade". Danto, Arthur C. In: Joachimides, Christos M., Rosenthal, Norman. *American Art in the 20th Century*. München: Prestel, 1993: 24.

Bibliografia

- ARGAN, G.C. *Scultura di Picasso*. Venezia: Alfieri, 1953.
- _____. *Salvación y caída del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.
- _____. Pollock et Mythe. In: Centre Georges Pompidou. *Jackson Pollock*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1982: 93-96.
- _____. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa: Presença, 1990.
- _____. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Projet et destin*. Paris: Éditions de la Passion, 1993 (São Paulo: Ática, 2000).
- _____. *Storia dell'arte come storia della città*. Roma: Editori Riuniti, 1993.
- _____. *Discorsi Parlamentari*. Roma: Senato della Repubblica, 1994.
- _____. *Studi in Onore di Giulio Carlo Argan*. Firenze: La Nuova Italia, 1994.
- _____. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1995.
- _____. et al. *Situação dell'arte contemporanea*. Roma: Librarte, 1976.
- BARR, Alfred. *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- BOIS, Yve-Alain. *Painting as model*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- BOIS, Yve-Alain . KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. New York: Zone Books, 1997.
- BOSSAGLIA, Rossana. *Parlando con Argan*. Nuoro: Ilisso, 1992.
- BUNONAZIA, Irène , PERELMAN, Marc. *Giulio Carlo Argan, 1909-1992. historien de l'art et maire de Rome*. Paris: Éditions de la Passion, 1999.
- CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CROW, Thomas. *The rise of the sixties*. New York: Abrams, 1996.
- DANTO, Arthur. *Après la fin de l'art*. Paris: Seuil, 1996.
- DE DUVE, Thierry. *Clement Greenberg entre les lignes*. Paris: Dis Voir, 1996.
- FERREIRA, Glória , COTRIM, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.
- FOSTER, Hal (ed.), *Discussions in contemporary culture*, v. I. Seattle: Bay Press, 1987.
- FRASCINA, F. & HARRIS, J. *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon, 1992.
- GREENBERG, Clement. *Matisse*. New York: Abrams, 1953.
- _____. *Hans Hofmann*. Paris: Georges Fall, 1961.
- _____. *Arte e Cultura*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. HARRISON, Charles (int.). *Homemade esthetics: observations on Art and taste*. New York: Oxford University Press, 1999.
- _____. VAN HORNE, Janice (ed.) *The Harold Letters, 1928-1943. The making of an American intellectual*. Washington: Counterpoint, 2000.
- _____. LÜDEKING, Karlheinz (Ed.). *Die Essenz der Moderne: Ausgewählte Essays und Kritiken*. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 1997 (Fundus Bücher, 133).
- _____. O'BRIAN, John (org.). *The Collected Essays and Criticism*. Av. Chicago: University of Chicago Press, 1986-1993.
- JOACHIMIDES, C.M & ROSENTHAL, N. (ed.), *American Art in the 20th Century*. München: Prestel, 1993.
- _____. (ed.) *The age of modernism. Art in the 20th Century*. Stuttgart: Hatje, 1997.
- KRAUSS, Rosalind. *L'originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.
- KUSPIT, Donald B. *Clement Greenberg, art critic*. New York: Scribner, 1998.
- LIPPARD, Lucy. *Six years. The dematerialization of art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- ROSENBERG, Harold. *A tradição da nova*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SCHAPIRO, Meyer. *Arte moderna, séculos XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 1996.
- STILES, K., SELZ, P. *Theories and documents of contemporary art*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- VENTURI, Lionello. *Pour comprendre la peinture: de Giotto a Chagall*. Paris: Albin Michel, 1950.