

# Formalismo e modernidade

Guilherme Bueno

*Reconhecida a diversidade existente no termo "formalismo", o artigo analisa seu papel na historicização da arte moderna (particularmente a partir do caso norte-americano), assim como a série de encruzilhadas que ele provoca na recepção daquela entre o primeiro e segundo pós-guerras.*

---

*Formalismo, arte e arquitetura moderna (historiografia), teorias da arte moderna.*

*Il faut être absolument moderne*

Rimbaud

## Introdução

Os estudos sobre o período moderno e suas estratégias teóricas freqüentemente desenham sua associação com o formalismo. Entretanto, o termo foi usado de modo tão deliberado, sobretudo por seus atores, que se torna difícil saber o que ele viria a significar. Ultrapassada sua manifestação mais conhecida, o pensamento de Clement Greenberg, um estudo de sua arqueologia submerge o conceito em areia movediça. A apoteose do crítico americano parece mais do que o auge ser a conclusão de um processo de construção reflexiva que vinha se desenhando desde o final do século 19 na Europa. Esse percurso é marcado, entretanto, por movimentos contraditórios. Se a idéia de formalismo exerce um papel central, sendo tomada como eixo de antítese, ela se traduz justamente por seu uso ambíguo em diferentes contextos e campos intelectuais. Por outro lado, o mesmo vínculo entre uma época e um modelo de pensamento merece a seguinte pergunta: por que o movimento moderno escolhera ser *formalista*? Isto é, se for possível falar deles no singular.

Nos cerca de 50, 60 anos que separam o aparecimento do círculo da Pura Visibilidade (Hildebrand, Fiedler, Marées) e a consagração mundial do Expressionismo Abstrato, o adjetivo aparece em inúmeras situações, quase sempre com caráter pejorativo. Gropius distancia Van

Doesburg dos planos da Bauhaus por conta dessa suspeita. Ao mesmo tempo, o arquiteto alemão no prefácio de seu livro *Internationale Architektur* enunciara a arquitetura moderna como uma reação contra o "formalismo academicista". Não obstante, Hannes Meyer, ao assumir a escola, pronuncia a mesma acusação contra seu antecessor. Meyer Schapiro irá muitas vezes manifestar ressalvas acerca do olhar do MoMA de Alfred Barr. O mesmo museu norte-americano irá presenciar no final dos anos 40 polêmicas acaloradas entre Gropius e os historiadores de arquitetura Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson por conta da teoria de ambos acerca de um "estilo" moderno na arquitetura. Giedion se opõe a estes últimos, o que não impede que a ele seja em certas ocasiões dirigido o mesmo epíteto. Na Europa do pós-guerra, Max Bill, que fundara a Escola Superior da Forma em Ulm inspirado no programa "funcionalista" da Bauhaus, não é poupado de ser acusado por Ernesto Rogers de formalista...

## Breves histórias selecionadas dos formalismos, de Viena a Nova York

Conquanto Roberto Salvini afirme que o recuo em busca das origens de uma lógica formal arrisca perder-se em épocas longínquas,<sup>1</sup> o autor nos auxilia igualmente a identificar o desenvolvimento de uma cultura teórica que irá prosseguir ao longo de todo o século 20. A Pura

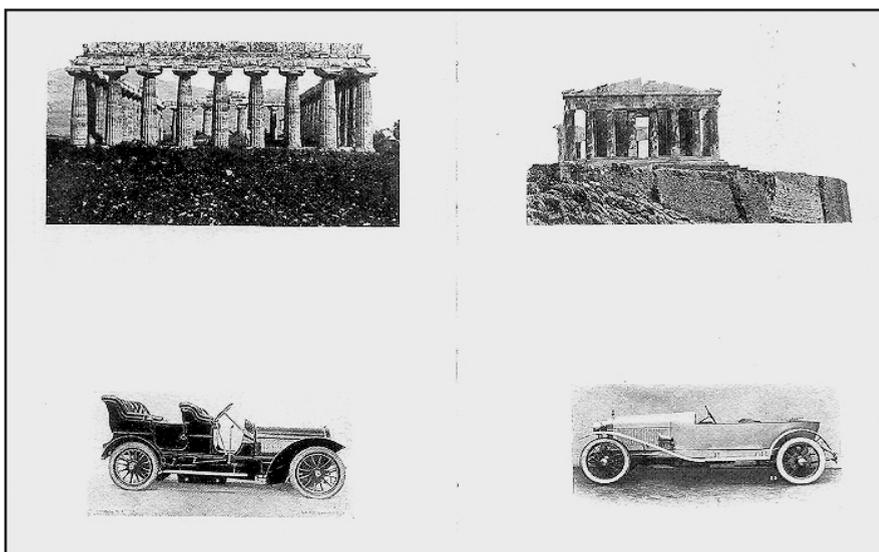
Visibilidade conclui por um lado um conjunto de referências providas desde a crítica de Baudelaire até releituras neokantianas do século 19, fazendo-as pouco a pouco se relacionarem à constituição de uma prática artística. A defesa de uma “produtividade do olho” (Fiedler), assim como a “pirâmide visual” de Hildebrand,<sup>2</sup> desvincula a aproximação da arte de conteúdos ilustrativos para entendê-la em uma esfera anterior da percepção e construção de uma plástica espacial. Por mais que permaneçam nos limites de uma crença figurativa (e idealista) as contribuições aportadas abrem o precedente para a teoria da “História da Arte sem nomes”, isto é, aquela que abre mão da estrutura biográfica ou belestrista em favor de uma relação por familiaridades e confrontos formais, tal como seria empreendido por seus primeiros leitores, entre os quais Wölfflin, Riegl, Worringer, Roger Fry e Clive Bell. O dado significativo dessas leituras é que elas cogitam que esse procedimento do olhar pode ser base de um instrumental historiográfico – e legitimam a hipótese de a história da arte se transmutar em uma história de formas.

A década de 1910 assinala o ponto de partida para o perfil assumido pelo formalismo desde os anos 30 até o final dos 60, posto que testemunhará a um só tempo a emergência dessa nova história da arte (e, no que concerne a Bell, Worringer e Fry, ela tentará interpretar a arte moderna de seus dias) e a publicação dos grandes manifestos das vanguardas históricas. Bell, em seu livro *Art*, publicado em 1914, suscitara a pergunta que daria a pedra de toque dessas empreitadas na arte e na arquitetura.

*Que qualidade é comum à Santa Sofia e aos vitrais de Chartres, à escultura mexicana e a um vaso persa, aos tapetes chineses e aos afrescos de Giotto em Pádua, às obras-primas de Poussin, Piero della Francesca e Cézanne? Uma só resposta parece possível: a forma significativa. Em cada uma dessas obras, uma combinação particular de linhas e cores, [de] certas formas e certas relações de formas, despertam nossas emoções estéticas. Essas relações e suas combinações de linhas e cores, essas formas esteticamente emocionantes, eu as chamo de “forma significativa”; e é essa forma significativa que é a qualidade comum a todas as obras de artes visuais.<sup>3</sup>*

O livro de Bell, segundo comentam Irving Sandler e Charles Harrison,<sup>4</sup> provocara um impacto profundo na geração intelectual anglófona formada à sua luz. Não por acaso, seus pressupostos repercutem diretamente nas estratégias de aproximação que alicerçam as práticas discursivas adotadas inicialmente em torno do Museu de Arte Moderna de Nova York. Se Bell, junto com os textos de Apollinaire e Kahnweiler, fornece-lhes pouco a pouco um primeiro corpo teórico acerca do cubismo, caberá nos Estados Unidos a personagens como Barr, Hitchcock e Johnson avançar esses limites históricos. Das páginas de *Vers une Architecture*, de Le Corbusier (por meio dos traçados reguladores), de *Internationale Architektur*, de Gropius (em seu apelo ao gótico como metáfora) e dos ensaios de Mondrian, Van Doesburg e Oud (na afirmativa de uma qualidade elementarista permanente da forma), em todas se fabrica um mecanismo de *cumplicidade* que vai da Antiguidade até as obras modernas. Se a teoria crítica e histórica se refaz à luz dessas proclamações, ela oferece em contrapartida *uma convicção* e uma defesa de inscrição institucional de seus objetos no plano universal da cultura.

O que se deve apontar nessa consolidação do formalismo prioritariamente nos Estados Unidos – por razões que ultrapassam seu banimento da Europa desde o final dos anos 20 (destino comum a qualquer disciplina minimamente progressista) para caracterizar as especificidades de seu novo meio – é a cristalização de



possíveis significados imprevistos, advindos do local onde esse primeiro “retorno à ordem” teórico acontece, e o que ele vai desencadear na historiografia e crítica de arte posterior.<sup>5</sup>

O episódio de Hitchcock e Johnson a respeito do Estilo Internacional é sintomático do ritual de passagem intercontinental da arte moderna e de suas teorias. O conceito, decorrente de uma exposição de arquitetura capitaneada pelos dois no MoMA,<sup>6</sup> conferirá os parâmetros clássicos do formalismo na teoria arquitetônica. Não se trata de entendê-los como precursores ao pé da letra de Greenberg, mas de reconhecer que em 1932 o partido da auto-referência objetual já encontra seus fundamentos bem dispostos no terreno intelectual norte-americano. Segundo os autores, a arquitetura moderna resultava de um processo derivado de um modelo bipolar de acentos wölfflinianos, organizado em torno de constantes e antíteses que encontram no século 20 uma nova síntese. Elas não só recorrem ao historiador suíço como o “atualizam”. Parte-se da herança da arquitetura dos engenheiros, na qual a explicitação de novos métodos construtivos coincide com uma nova *verdade formal* “linear”, resultante de um movimento de polaridades formais, que, conforme os autores ponderam, permitiria ser remontado até o Egito Antigo (!).<sup>7</sup>

Assumir o processo construtivo como *medium* em prol da “forma purificada” e fazer disso o motor de uma dinâmica histórica era algo presente em vários textos polêmicos de linhagem construtiva. Entretanto, à diferença deles, o programa do Estilo Internacional substitui o papel de síntese das artes pelo objeto puramente visual e estético.

Já em 1932, com o formalismo de Hitchcock e Johnson se rascunha a continuidade *natural* do Estilo Internacional – uma coleção de exemplares iniciados com Corbusier, Mies, Gropius, Oud, Neutra, Mendelsohn e que em breve iria acolher Skidmore, Owings & Merrill, Harrison & Ambraoitz, o próprio Johnson, Lescaze, Wright (de maneira extremamente conturbada), entre outros – nos Estados Unidos, pensamento que 10 anos depois começaria a ser revisto com ares de certeza. O movimento de incorporação da cultura européia se prolonga de seus objetos na direção de suas formas reflexivas, e a ciência européia da história da arte se torna também a história da história da arte norte-americana. A partir dali o formalismo será progressivamente a institucionalização dos EUA

na História da Arte. Essa narrativa rapidamente disputaria espaço para se firmar como uma das histórias oficiais da arquitetura moderna, e, se isso não bastasse, detecta-se em seu “reconhecimento cultural” quase imediato a sedimentação de uma conjuntura com reflexos intensos no pós-guerra<sup>8</sup> (e sua migração decidida da arquitetura para as artes seria um passo), consolidando o modelo discursivo adotado e aclamado em seguida pela Pax Americana.

### A história como *americanata*

*Not for a second do I regret being American – indeed, I think that a regret typical of very vulgar people, and I feel sure we are the great coming nation – yet.*

Beatrice Blaine em *This Side of Paradise*, F. Scott Fitzgerald

A inscrição do formalismo como método histórico *por excelência* americano pode ser entendida como o instrumento de um projeto cultural. Ele se consagra como uma história da arte à americana. Mais do que organizar a vinda da arte refugiada, ele pretende afirmar os Estados Unidos como conclusão lógica de uma história de longa duração, mas também seu epicentro dali em diante – “Neste país se ganhou a batalha da arquitetura moderna”.<sup>9</sup> Por inúmeras razões (artistas que adquirem nova nacionalidade, sucessores diretos, etc.), a arte européia *nasce* agora nesse país, invertendo em cerca de uma década um itinerário secular. É sintomático que a partir do entre-guerras se demarque uma série de divisas que aderem (mesmo que de modo parcial e passível de inúmeros atritos com setores conservadores) a recepção da modernidade com os mitos da “nação do futuro” e seu ambicionado papel de liderança: exposições como a do Armory, o crescimento de coleções de arte moderna, a fundação do primeiro museu a ela dedicado, as associações de artistas modernos, ações como o WAP e o FPA,<sup>10</sup> etc. configuram *tópoi* da identificação entre modernidade e história como estratégia de auto-inscrição decisória no “cânone ocidental”. Transparecia a visão de que, mais do que resguardar a cultura do obscurantismo ou cumprir uma missão, detecta-se a vantajosa contrapartida de, graças a ela, superar-se o complexo de “subúrbio intelectual”, habilitando-se a partir daí a produzir manifestações regulares de primeira grandeza. Essa operação só é possível fazendo-se *pertencer* de algum modo (relevante) à história. Daí o entrelaçamento do impulso

internacionalista emanado pelos programas modernos com a adoção de uma “história de formas” representar um acontecimento central. Pode-se mesmo dizer que o formalismo é sua precondição indispensável.

Naquele momento, graças à *forma significante*, algo aparentemente inédito parecia ocorrer: à cultura norte-americana fora facultado protagonizar o diálogo com a tradição; mais do que isso, rearticular essa noção a seu favor, fazendo-a mesmo sua razão final.<sup>11</sup> A forma significante transparente, mais do que derrubar a falsa barreira levantada pelo academicismo entre arte (histórica) e arte moderna, se invalidava, e de repente ambas eram tornadas não só compatíveis como tautológicas (por exemplo, a continuidade entre templos gregos, catedrais góticas, a Ville Savoye, a Bauhaus e os arranha-céus norte-americanos). Se o valor da forma é transistórico e essencialista, ela vence os limites do significado de tradição como emulação de um *terroir* intelectual regionalista, assumindo desse modo uma perspectiva global. Por meio da forma, a tradição seria tomada um patrimônio universal da humanidade e não apenas “toscano”, “francês”, “alemão” ou “europeu”.<sup>12</sup> O formalismo, que nascera sob o signo da história da arte sem nomes, passava a ser agora a história da cultura sem fronteiras. *Teoricamente*, nada mais útil para uma cultura ressentida da sensação de desamparo e inferioridade (às vezes, ao contrário, certa auto-suficiência) diante do “peso” da tradição. Em alguns momentos isso favorecia o mito do país “a-histórico” e jovem, quando comparado às nações européias; em outros ela também se alimenta da ficção da história que sempre caminha para a frente e não se imobiliza, acorrentada ao passado.

Ora, essa (i)migração não deixa contudo de pagar o preço de seu visto. Permanece uma vontade transformadora inerente, mas ela passa a existir sob a forma de transcendência, de sublimação; a forma ganha o estatuto iluminista de implantar uma nova consciência, mas retiraria seus pés da terra. À semelhança do princípio da história kantiano, em que cada geração contribui com sua cota para o progresso perpétuo rumo a um futuro harmonioso, o mesmo procede com o formalismo. A forma catalisa uma experiência de fundo distante, e a arte moderna, ainda que decisiva, se torna uma etapa de algo existente no horizonte.

O efeito colateral marcante dessa mudança de diretrizes é testemunhado no pós-guerra, quando tanto Hitchcock (na arquitetura) quanto

Greenberg (nas artes), ao estabelecerem a cultura norte-americana como expressão autorizada e paradigma da cultura universal moderna, adicionam-lhe a metáfora da transformação do público final da arte moderna, do super-herói proletário no cidadão de classe média.<sup>13</sup> É a imagem invertida das tensões revolucionárias da Europa do entre-guerras para a procissão neokantiana na 11 West 53 Street de Nova York. Ainda é a história sem fronteiras, mas com novo centro irradiador (em nenhum momento pareceu ser cogitada a hipótese de haver nisso um paralogismo).

Tais ajustes correspondem no fundo a um dilema intrínseco do formalismo. O que é defender uma história *da* e *para* a modernidade? Conforme já indicamos, não é difícil perceber o quanto a noção de forma disponibilizava um instrumental discursivo para tanto. Todavia, talvez não seja tão simples notar que seu valor se configura simultaneamente como um ato de suspensão – e, por mais estranho que pareça, tende às vezes à evasão – frente a situações extremas lançadas no entre-guerras que pareciam intencionalmente conduzir todas essas experiências a uma encruzilhada. Sabemos *grosso modo* a importância da História para os atores modernos nestes dias, mas nem sempre com exatidão o(s) seu(s) lugar(es) ou modos de ocorrência. Por essa razão, não é gratuito lembrar aqui que *todos* os pensadores formalistas insistiram – à parte diferenças internas – nas idéias de *arte*, *estética* e de um elo inescapável entre ambas (e que em virtude de suas interações a arte *tinha*, enfim, sua história e sobrevida garantidas), uma vez que isso acaba por indicar seus limites. Essas crenças acabam radicalizando aqueles descompassos concorrentes para a inflexão representada pela mudança de centro da arte do século 20.

### Interlúdio

Para situar esse desvio de rota é necessário rever um problema bastante conhecido da história do formalismo que será o estopim de sua crise: a difícil relação com o dadaísmo e o funcionalismo.

Uma das muitas crises do entre-guerras europeu é a da estética enquanto modelo *histórico* de experiência da arte. Reciprocamente, da arte como prática, que também historicamente cristalizava os valores de uma civilização. Assim como o funcionalismo quer uma história revolucionária, o dada proclama a morte da história como atividade humanista. Fato é que tanto o funcionalismo

quanto o dadá (e, sob um ângulo mais corrosivo, o ready made) evidenciavam a coisificação do objeto em uma esfera absolutamente alheia à estética e, por extensão, a seu percentual contemplativo de experiência – arte, se alguém quiser insistir nela, pode ser não artística. Seja em Hannes Meyer ou em Duchamp, nos dois casos se coloca, em primeiro lugar, que o objeto não existe como sensação pura, mas que ela é antes uma invenção (também histórica) da “arte”. Em situações mais radicais, será interessante notar que o teor derrisório de tais proposições levará à substituição, ao menos no caso da arquitetura, dessa palavra por “construção” (*Baukunst*), assinalando uma ruptura com um modelo visto como sobrevivente da cultura burguesa do século 19.<sup>14</sup>

A ambigüidade do formalismo está em sua atitude de revalidar *in toto* a hegemonia da estética e da disciplina “arte” como singularidades autoprotelidas. Não é descabido lembrar a recusa de todas essas produções que fogem a seus preceitos em nome do juízo de gosto e da reificação de um “belo” moderno.<sup>15</sup> O formalismo opera em termos de uma história sensorial, conferindo, aliás, a esta última uma regularidade que, independente de suas oscilações, mantém um ritmo contínuo – a

seqüência de constantes estruturais. Se em determinado momento, em nome da “salvação ocidental”, a opção por “essa” história garantiria aparentemente a sobrevivência da arte (e por mais estranho que pareça, pelo olhar dos movimentos transformadores mais extremos, essa permanência da Arte é exatamente o problema a ser vencido), são seus mecanismos internos que concorrerão para nos anos 60 conduzir a seu próprio colapso.

### História como *americanata*, II; a forma depois do formalismo; conclusão

Qual a relação entre esse colapso e a deterioração interna do formalismo enquanto sistemas de historicização da arte (nisso se incluindo a demanda por uma historicidade da arte)? Sua raiz pode ser vista no conflito interno de suas inúmeras variáveis internacionalistas

aliadas a suas respectivas pretensões de emitir um juízo universal.

Se até o momento falamos do formalismo e suas relações com os Estados Unidos, convém assinalar sua trajetória diferente em outras partes do continente americano. Aqui podemos chamar Max Bill para nos auxiliar. Seu manifesto “Arte Concreta” (em grande parte uma releitura e aprofundamento de idéias originadas em Theo Vandoesburg) permite notar o tipo de credo que iria profetizar tanto na Europa quanto na América do Sul. Bill afirmaria continuamente o valor da estrutura formal conforme à potência perceptiva do objeto, dedutível de “instrumentos de realização” (segundo o próprio) como cores, espaço e luz. Sua presença fundava uma *outra* história e genealogia de formas apropriada pelos artistas sul-americanos (como nos episódios que nos são familiares do concretismo e do neoconcretismo). Todavia, se há coincidências – quase sempre a Bauhaus –, como situar perspectivas “universalistas” discordantes, posto que, por exemplo, o Malevich absorvido no Brasil é aquele refugiado já nos anos 40 por Greenberg? O que significa esse xadrez de “histórias universais”?

Tal contraste permite-nos observar mais do que uma disputa geográfica da História da Arte, a opacidade inerente à ficção de universalidade e consenso do juízo supostos pelas teorias formalistas. As narrativas modernas, por imperativamente necessitarem se constituir como *histórias de certezas* – em razão dos embates travados ao longo de sua afirmação – vão ruir quando seu fiel (a forma) permitir duas ou muitas versões a partir de um mesmo fato, porque, curiosamente, ela não logra em última instância a constatação de uma “concordia histórico-sensorial” e parece reiterar o discurso da arte também como um jogo de potências.

Não bastasse a evidência de tais fragilidades implícitas, o reencontro com as vanguardas históricas – que vai da redescoberta do Construtivismo soviético até Duchamp – reincide em uma tensão basilar. A “redescoberta” de Duchamp, simultânea ao desgaste do Expressionismo Abstrato (nos Estados Unidos) e das derivações mais imediatas do Concretismo da Escola de Ulm – a própria idéia de “desgaste” de “repertórios formais” indica a fugacidade da crença em uma perenidade ou constância da forma –, representa mais do que o desvio de um modelo de arte, em certo ponto, sua autodestruição. O



#### 14 volume instead of mass

This new emphasis upon volume affects not only the plan, but also the whole form of the building. Modern exteriors are designed as light, enclosed volumes rather than heavy masses.

In older architecture the massive supporting walls were often emphasized by deep-set windows and doors (Pl. 24). In modern architecture, the walls usually appear to be thin, surface planes enclosing the interior space of the building (Pl. 25).

Much of the beauty of a modern building depends upon the broad, continuous sweep of flat exterior walls. This effect is often facilitated by the smooth perfection of machine-finished materials and enhanced through the deliberate and purposeful use of repetition (Pl. 26). This can be most clearly seen in the arrangement of windows; they are often boldly repeated over a whole wall, sometimes in an allover pattern, sometimes in horizontal or vertical stripes, continuous or broken. Frequently they are concentrated in large areas of glass.

“retorno” de Duchamp implode a unidade interna dos discursos historiográficos modernos e a lógica demonstrativa de seus três elos – forma/experiência estética/projeto histórico. Com o ready made não é mais possível acreditar nem em uma potência elucidativa absoluta da forma, nem em sua transparência cristalina como revelação de uma interioridade iluminista, tampouco nessas duas como fiadoras autônomas de um sujeito integralmente emancipado. O ready made traz à tona não só a nomeação das componentes daquilo que legitima um enunciado de arte (a opacidade do circuito, do sistema, do mercado), como, decorrente disso, desestabiliza sua condição primária: se há um juízo estético, ele não se dá de modo tão desinteressado quanto faria supor a crítica kantiana, ou seja, embora não lhe seja conferida independência plena, ele é condicionado desde o início à proposição de objetos habilitados a serem esteticamente experimentados como *obras de arte*.

O desinvestimento da forma de sua centralidade estética esvai também sua condição exemplar. Se a arte não cumpre mais esse percurso, naturalmente o discurso formalista não consegue mais cumprir a etapa final de seu juízo “estético-tautológico”. Não se trata de simplesmente declarar sua abolição, mas sim de enfatizar a perda do que era um lastro incorruptível do sistema “arte”. Mais além, esse desmantelamento faz patente a aderência operada entre a autonomia do objeto “formalista” com sua despolitização/repolitização desde o entre-guerras. Pois entre Paris, Moscou, Zurique, Dessau e Nova York se processaria uma radical transformação, de sua capacidade elucidativa (“Os objetos devem declarar-se nosso amigos” – Rodchenko) para seu estatuto de mercadoria qualificada e sublimatória a longo prazo (a arquitetura moderna é “atrativa e prestigiosa”, no dizer do Hitchcock do pós-guerra<sup>16</sup>).

A falência desses sistemas, entretanto, resultará não só de seus conflitos – afinal, o período moderno se desenvolve entremeadado por disputas –, mas do cancelamento de suas estruturas bipolares. O esvaziamento da forma não é necessariamente sua extinção, porém retira-lhe a exclusividade de competência decisória. Se a Pop o faz por meio do descolamento de forma e imagem (ainda visto pelas óticas formalistas como uma continuidade da tensão entre abstração x figuração), o minimalismo rebaixa-a de sua interioridade “compositiva” e transforma sua objetividade, que se situa na contingência de um espaço

transitório. Nas poéticas de desmaterialização, a imagem é um registro que renega a presença *hic et nunc* intrínseca à forma plástica e estética, como admitiria, aliás, outro personagem da crítica moderna, Harold Rosenberg.<sup>17</sup> Ainda nessas poéticas, a imagem também passa a ser situada como um elemento processual, o qual deixa, contudo, de corresponder a sua razão final, como no caso das investidas conceituais.

Se o fim da “forma formalista” acentua a conclusão de uma era *histórica* da arte – um sintoma apontado por seus próprios artífices –, permanece em aberto o desenho do campo “arte” aberto pelas pesquisas “pós”-modernas. É certo que, se isso indicou um limite de uma experiência, sua transposição sinaliza principalmente as contribuições e desafios lançados desde então. Uma arte sem modelo e com muitas hipóteses, posto que não se organiza mais por estruturas binárias (não raro imperativamente antitéticas). Em sua negatividade, a forma “informe<sup>18</sup>” talvez persista hoje como um índice operativo pelo qual outras escritas da arte – no plural – pensem as agendas contemporâneas.

---

Guilherme Bueno é historiador e crítico de arte, doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ. Este artigo é parte de sua pesquisa de pós-doutorado júnior intitulada “Formalismo e modernidade”, financiada pelo CNPq.

## Notas

<sup>1</sup> “Querer determinar rigorosamente quando e onde devem ser colocados os inícios de uma estética da forma na crítica de arte, e com eles os primeiros esboços de uma posição *visibilista* frente às obras de arte figurativa, não pode conduzir senão a dissecações arbitrárias e mortificantes sobre o corpo vivo da história. Na realidade, uma consciência obscura de que a arte é forma, ou melhor, de que é *igualmente* forma, é velha como o mundo, e podem-se encontrar índices certos, por exemplo, na crítica dos gregos (...)”. Salvini, Roberto. *Pure Visibilité et Formalisme dans la critique d'art au début du XXe siècle*. Paris: Klincksieck, 1988: 9. Collection L'Esprit et les Formes.

<sup>2</sup> “A representação plástica se compõe, portanto, de representações visuais de linhas e de superfícies simples ligadas entre elas por representações cinéticas. Ela não conhece, pois, forma unitária senão através de conteúdos bidimensionais – as figuras ditas geométricas. A terceira dimensão intervém assim que se modifica o ponto de vista (...) nós não temos, pois, imagem homogênea para o *complexo tridimensional* senão na imagem distanciada, apresentando ela a única concepção unitária da forma, no sentido do ato de percepção e representação” Hildebrand, Adolf von. *Le problème de la forme dans les arts plastiques*. In: Salvini, op. cit.: 118.

<sup>3</sup> Bell, Clive. *L'Hypothèse Esthétique* (publicado originalmente em inglês pelo autor em seu livro *Art*. Londres: Chatto e Windus, 1914). Esse trecho foi retirado da tradução francesa de extratos editada em Salvini, op. cit.: 212.

<sup>4</sup> Irving Sandler comenta esse fato, ao informar sobre “(...) a influência que havia produzido nele [Alfred Barr] a leitura de *Visão e Desenho*, de Roger Fry, e de *Arte*, de Clive Bell – dois textos básicos para os jovens de sua geração com inquietações artísticas e de natureza aventureira –, o que mais lhe interessava eram os valores formais.” Barr; Alfred, Sandler, Irving (int.), Gian Castelli (trad.). *La*

definición del arte moderno. Madrid: Alianza Editorial, 1989: 13. Charles Harrison também contextualiza a recepção desses escritos dos anos 10: “[Bell] e seu amigo Roger Fry foram em grande medida responsáveis pela divulgação do movimento moderno na arte para o público inglês (e para o público americano por meio de autores como Sheldon Cheney, que leu os livros deles e absorveu suas idéias). O livro de Bell, *Art*, esteve à venda durante todos os anos 20 e 30”. Harrison, Charles. *Impressionismo, Modernismo e Originalidade*. In: Francina, Francis et al. *Modernidade e Modernismo. Pintura Francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac e Naify, 1998: 154. Vale acrescentar que a epígrafe de abertura utilizada por Hitchcock e Johnson em *Estilo Internacional* é uma citação de “Apolo”, de Cheney.

- <sup>5</sup> Se o formalismo, apesar de seus paralelismos, não é uma disciplina uniforme (basta notar pelas discrepâncias apontadas na Introdução ou pela interrogação acerca do que poderia existir entre correntes originadas em matrizes heterogêneas), ainda assim, caso seja possível um dia determinar com maior rigor o que viria a ser um conceito unificado de “moderno”, uma premissa inicial consistiria em acentuar o quanto este último se alterou em função dos novos rumos percorridos no hemisfério norte do Novo Mundo.
- <sup>6</sup> “Modern Architecture: International Exhibition”, cujo catálogo e o livro que a acompanhava – *The International Style: Architecture since 1922* –, escrito por Hitchcock e Johnson (com prefácio de Barr) exerceria durante três décadas profunda influência na leitura histórica do movimento moderno.
- <sup>7</sup> Em resumo, a teoria do Estilo Internacional organiza-se segundo três princípios fundamentais: (1) uma nova concepção de arquitetura baseada sobre a noção de volume, em substituição àquela antiga idéia de massa (alvenaria “pictórica”), na qual o esqueleto se redefine graças à liberdade estrutural permitida pelo concreto armado; (2) o emprego do conceito de regularidade substitui a simetria axial no desenho rítmico da “composição” e distribuição dos volumes, favorecendo a pureza e independência das formas e (3) a abolição do ornamento, privilegiando a evidência dos materiais construtivos como estrutura “decorativa”. Este último princípio refere-se tanto aos procedimentos de detalhamento do edifício (pano de vidro, *brise-soleil*, esquadrias, maçanetas, materiais de acabamento) quanto ao uso de cores, à presença de obras de arte e sua “aplicação”, etc.; enfim, tudo aquilo que interfere na percepção gestáltica da caixa cristalina.
- <sup>8</sup> Até pelo fato de rapidamente se estabelecer nos anos 50 uma equivalência teórica entre o Estilo Internacional e o “Estilo Americano” como sua última forma de desenvolvimento. Ou seja, declara-se que o internacionalismo passa a ser irradiado de um novo centro, algo que nem a Escola de Paris lograra.
- <sup>9</sup> Carta de Alfred Barr a Philip Goodwin, 1944. Citada por Sandler, *op. cit.*: 43.
- <sup>10</sup> FAP (Federal Art Project), sucessor do WAP (Public Works of Art Project) foram alguns dos braços dos programas do New Deal de Franklin Roosevelt. Neles foram criadas vagas de trabalho para artistas mediante encomendas públicas para os edifícios governamentais.
- <sup>11</sup> Nesse caso, fazendo-se entender por norte-americanas até obras de artistas europeus produzidas nos Estados Unidos. Nos anos 50, Mies e Gropius, com nova cidadania, já são compreendidos e chamados de arquitetos americanos, assim como, na década anterior, fora enfatizada em certo sentido uma americanização na obra final de Mondrian.
- <sup>12</sup> Uma observação nesse caso é fundamental: o academicismo já produzira a seu modo uma espécie de “universalidade” da arte sob o signo dos “repertórios estilos” reproduzidos mundo afora. Porém entre esse modelo e os modernos (até mesmo aqueles que construíram uma complicada e ambígua reformulação do

conceito de “estilo”) se colocava uma enorme diferença de valor dessa universalidade. As plataformas modernas procuravam investi-la de um estatuto horizontal, enquanto no academicismo ela servia como a epítome, a conclusão da exemplaridade do espírito, do “gênio” local em contraposição ao de outros povos. Trata-se realmente de um problema extenso, para o qual só cabe no momento a menção. A esse respeito, dois ensaios são seminais para uma introdução a tal estudo: Schapiro, Meyer. A introdução da arte moderna nos Estados Unidos: a exposição do Arsenal. In: *Arte Moderna: séculos XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 1996, e Panofsky, Erwin. *Three decades of Art History in the United States*. In: *Meaning in the visual arts*. Londres: Peregrine, 1983.

- <sup>13</sup> No que se refere a Greenberg, esse fato assume outro matiz, já que o crítico partira em seu início de carreira de uma oscilação entre a busca de uma “elite da elite” e o destino universal e revolucionário da vanguarda, conforme se pode reconhecer em seu artigo inicial “Vanguarda e Kitsch”. Contudo, o problema surge exatamente no mesmo período, quando se refere a sua recepção à obra de Brecht. Sua mudança pode ser sentida já em 1944, em seu artigo “Mr. Eliot and notions of culture: a discussion”. No caso de Hitchcock, esta passagem surge como uma crítica ao funcionalismo: “Frequentemente nas *Siedlungen* europeias, os funcionalistas construíam para algum super-homem proletário do futuro” In: Hitchcock, Henry-Russell, Philip Johnson. *The International Style: Architecture since 1922*. Nova York: Norton, 1966 (reedição fac-símile do original de 1932): 92-93. Ver adiante, a título de comparação, a nota 16 deste artigo.
- <sup>14</sup> Veja-se a título de cotejo esta passagem de Giedion: “O conceito de arquitetura está ligado ao material da pedra. Peso e monumentalidade pertencem à natureza do material, assim como a clara divisão entre as partes suportantes e suportadas (...) A arquitetura está ligada ao conceito de ‘monumentalidade’. Quando novos materiais de construção – ferro e concreto armado – assumem a forma de gravidade e ‘monumentalidade’, eles são essencialmente mal utilizados”. Giedion, Siegfried. *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (1927). Tradução inglesa: *Building in France, building in Iron, Building in Ferro-concrete*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and Humanities, 1995: 90.
- <sup>15</sup> Em 1944, Elizabeth Mock, fazendo uma revisão da arquitetura americana desde 1932, reafirma essa crença em uma das inúmeras passagens em que defende o livro de Hitchcock e Barr: “A insistência sobre a estética era particularmente saudável naquele tempo, uma vez que era oposta à teoria extremamente materialista do “funcionalismo”, um credo tão irreal que ele jamais foi realmente praticado nem mesmo por aqueles que eram os seus defensores mais articulados. Em um período de depressão, o slogan popular do “funcionalismo” foi uma promoção valiosa para a arquitetura moderna, mas ele era frequentemente usado como uma desculpa especial para o desenho ruim”. Mock, Elizabeth (ed.), Philip L. Goodwin. *Built in USA. 1932-1944*. Nova York: MoMA, 1944: 12.
- <sup>16</sup> “A arquitetura não é meramente o aspecto do lado prático da civilização, suas funções não são meramente materiais; e, do jovem casal segurando seu orçamento (*straining their borrowing power*) para contratar Wright, até as grandes corporações e instituições buscando prestígio com o emprego de um Saarinen ou de um Louis Khan, isso é muito mais prontamente reconhecível do que há apenas alguns anos”. Hitchcock. *Built in USA – Post War Architecture*. Nova York: Simon & Schuster, 1952: 18.
- <sup>17</sup> Ver seu artigo “Desetização” in: Battcock, Gregory. *A nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975: 215-224.
- <sup>18</sup> A esse respeito ver tanto o hoje consagrado ensaio “Escultura no Campo Ampliado”, de Rosalind Krauss, como o catálogo “L’Informe”, da mesma autora em parceria com Yve-Alain Bois, que acompanhou a exposição homônima organizada por ambos no Centre Georges Pompidou em 1996.

