

modernidade

IV

**CONGRESSO
BRASILEIRO
DE HISTÓRIA
DA ARTE
CBHA**

**Blanca Brites
Icleia Borsa Cattani
Maria Lucia Bastos Kern**
organizadoras

ESTUDOS DE ARTE

INSTITUTO DE ARTES • UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor
Tuiskon Dick

Instituto de Artes

Diretor
Raimundo Martins

Vice-Diretora
Icleia Borsa Cattani

Comitê Brasileiro de História da Arte

Augusto Carlos da Silva Telles - Presidente
Ulpiano Bezerra de Menezes - Vice-Presidente
Marta Rossetti Batista - Secretária Geral
Benedito Lima de Toledo - Tesoureiro

**BLANCA BRITES
ICLEIA BORSA CATTANI
MARIA LÚCIA BASTOS KERN**

ORGANIZADORAS

MODERNIDADE

**IV CONGRESSO BRASILEIRO DE
HISTÓRIA DA ARTE**

Instituto de Artes - UFRGS

**Secretaria de Ciência e Tecnologia da
Presidência da República
CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico**

**Secretaria de Ciência e Tecnologia do
Estado do Rio Grande do Sul
FAPERGS - Fundação de Amparo à
Pesquisa do Estado do RGS**

**PORTO ALEGRE
1991**

Coleção: Estudos de Arte

Vol.2

Editor Responsável

Icleia Borsa Cattani

Conselho Editorial

Armindo Trevisan

Icleia Borsa Cattani

Luiz Paulo Vasconcellos

Marcello Guerchfeld

Coordenação de Publicações

Carmen Sousa Sousa

Normalização Bibliográfica

Marcia Mattos Langeloh

Denise Gross Xavier

Programação Visual

Mário Röhnelt

Produção

Maria Benites Moreno

M689 Modernidade: Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte / Organizado por Blanca Brites; Icleia Borsa Cattani; Maria Lúcia Bastos Kern .- Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS; FAPERGS; CNPq - (Coleção Estudos de Arte; 2)

1.- Arte: história I. Brites, Blanca, II. Cattani, Icleia Borsa III. Kern, Maria Lúcia Bastos. IV. Congresso Brasileiro de História da Arte, IV - 1991 - Porto Alegre V.Série
CDU 7(091)

Todos os direitos reservados. Este livro não pode ser reproduzido no todo ou em parte, sob nenhuma forma, sem autorização expressa do Editor

É com satisfação que o Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, após ter sediado o IV Congresso Brasileiro de História da Arte, realizado pelo Comitê Brasileiro de História da Arte, em novembro de 1990, abre espaço na sua Coleção Estudos de Arte - Volume 2 - para a publicação dos Anais do referido Congresso.

Sallenta-se a importância do evento e da publicação para a área de Artes Plásticas, que está consolidando seu espaço, ao nível nacional, tanto na pesquisa sistemática quanto nos cursos de pós-graduação.

Estes Anais vêm reforçar os objetivos da Coleção Estudos de Arte, no sentido de difundir a produção de conhecimentos em Artes.

RAIMUNDO MARTINS
Diretor

IV CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

SÚMULA

Introdução.....	6
Le revêtement de L'Art - Mario Perinola.....	8
Moderne, Modernité, Modernisme, Contemporanéité et Post-Moderne - Pierre Gaudibert.....	20
Guía para actuar en la Cultura de los Noventa - Néstor García Canclini.....	25
Version of the modern artist In turn-of-the Century America Sara Burnis.....	34
La Conciencia de sí como hilo conductor en el problema de la contemporaneidad del Arte - Alberto Collazo.....	54
A "Estética do Fantoche": Soffici e a volta à ordem na Itália Annateresa Fabris.....	61
Modernidade: Significações na História - Maria Lúcia Kern.....	69
Perspectivas de uma Racionalidade Estética - Jaime Paviani.....	79
Uma arqueologia da Modernidade Brasileira: A participa- ção do Brasil nas Exposições Universais - Margareth da Silva Pereira.....	88
Monteiro Lobato contra os Arraiais Bambos na Estética Paulistana - Tadeu Chiarelli.....	100
Linguagens da Modernidade no tratamento da continui- dade monumental (caso "SPHAN/Brasil" de 1936 a 1966) - Mário Barata.....	106
Desdobramentos do corpo: leituras (possíveis) da obra de Ismael Nery - Icleia Borsa Cattani.....	111
Expressionismo Figurativo - Linguagem não esgotada na modernidade - Angela A.S. Ballousier Ancora da Luz.....	116
Resgatando a Modernidade na pintura de Aníbal de Mattos - Fernando Pedro Silva.....	121
A Modernidade de Jarbas Juarez - Marília Andrés Ribeiro.....	127
Leitura Interdisciplinar do Modernismo - Regina Zilberman.....	133
O Modernismo em Música no Brasil - Raimundo Martins.....	138
O Teatro e a Modernidade: O Expressionismo - Flávio Mainieri.....	143
O Modernismo e as transformações no sistema das Artes Plásticas - Maria Amélia Bulhões.....	150

As primeiras manifestações do modernismo na arquitetura de Porto Alegre - Günter Weimer.....	155
A atitude poética como via de acesso ao próprio tempo - Marcos Villela Pereira.....	160
O antigo edifício do Ministério de Educação atual Palácio Gustavo Capanema - Um exemplo moderno brasileiro de integração das Artes - Donato de Mello Júnior	167
Exposições coletivas Brasileiras no Exterior (Décênio de 1930 e 1940) - Walter Zanini.....	175
Texto e Imagem: Relações entre a obra de Anita Malfatti e a poética de Mário de Andrade - Marta Rosetti Batista	181
Manifesto da ou para a Modernidade ou do fim da Modernidade ou da Cultura do Pós Moderno, Pós Vanguarda, Pós Modernismo, Pós Tudo - Neide Marcondes de Faria.....	188
Metodologia em História da Arte e Modernidade - João Evangelista B.R. Silveira.....	192
La performance: Uma expresión Latinoamericana? Ana Alzira Anadón.....	196
A linguagem Neobarroca na obra de João Câmara Filho Almerinda da Silva Lopes.....	200
Fayga Ostrower: Pesquisa singular da linguagem abstrata no Brasil - Maria Luisa Luz Távora.....	205
A obra ambiental de Wesley Duke Lee - Cacilda Teixeira da Costa	211
A década de 80 nas Artes Visuais no Rio Grande do Sul - Branca Brites	217
O Ideário da nova objetividade brasileira: vanguarda e pós-modernidade - Daisy V. M. Peccinni de Alvarado....	224
Popularização da arte erudita e valorização da cultura popular: a experiência de Lages, Santa Catarina - Cleidi Marília C.P. de Albuquerque.....	229
A crítica de arte no desenvolvimento de uma consciência artística: os critérios ou julgamentos de valor - Sandra M. Salles.....	233
A Ideologia do Nacional Socialismo e o tema mitológico - Liana Ruth Bergsten Rosenberg.....	240

INTRODUÇÃO

A presente publicação reúne as conferências e comunicações apresentadas no IV Congresso Brasileiro de História da Arte, realizado em Porto Alegre de 5 a 9 de novembro de 1990, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e promovido pelo Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA).

O tema central, Modernidade, suscitou inúmeras reflexões propiciando também análises em torno da pós-modernidade. Esta publicação visa difundí-las em sua complexidade, sem buscar precisar conceitos, mas divulgar as pesquisas mais recentes sobre o tema. O Congresso foi estruturado em quatro núcleos que são aqui mantidos, possibilitando a abordagem de múltiplos aspectos da "Modernidade": seus conceitos e ideologias; suas linguagens formais; as novas funções sociais da arte e do artista e a situação da história e da crítica da arte.

Constata-se que a modernidade continua provocando polêmicas, nas quais a questão da crise é recorrente, quer se trate da modernidade histórica ou da pós-modernidade no momento mais contemporâneo.

As reflexões atuais sobre a modernidade têm questionado a visão desta apenas como promotora de rupturas e transgressões constantes. Alguns especialistas estão ultimamente se posicionando de forma mais favorável à idéia de continuidade e descontinuidade de processos. Consideram que a própria modernidade criou uma "tradição", a tradição do novo.

O Congresso oportunizou, portanto, a revisão e a reavaliação da modernidade enquanto fenômeno histórico e sua importância na atualidade. É pertinente lembrar o pensamento de Walter Benjamin, para quem a história é objeto de uma construção, cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas sim, aquele preenchido pelo tempo de agora.

O Comitê Brasileiro de História da Arte, filiado ao Comité International d'Histoire de l'Art-UNESCO, entidade científico-cultural, foi criado em 1972, reunindo historiadores da arte e da arquitetura, museólogos e professores universitários. Desde então tem-se dedicado à promoção e à divulgação da pesquisa histórico-artística no país, através da realização de colóquios e congressos. Até o momento, o Comitê Brasileiro de História da Arte organizou quatorze colóquios anuais (nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Mariana e Porto Alegre) e quatro congressos nacionais: "Barroco" em Ouro Preto (setembro de 1981), "Neoclássico e Ecletismo" no Rio de Janeiro (setembro de 1984), "Relações Artísticas entre o Velho e Novo Mundo" em São Paulo (agosto de 1987), e "Modernidade" em Porto Alegre (novembro de 1990), contando com a expressiva participação de especialistas brasileiros e estrangeiros, estudantes e público interessado.

*BLANCA BRITES
ICLEIA BORSA CATTANI
MARIA LÚCIA BASTOS KERN
Organizadoras*

LE REVETEMENT DE L'ART

Mario Perniola*

Face ao avanço da mídia e das ciências, todas as atividades culturais contemporâneas, e inclusive a arte (a partir da arte conceitual), voltaram-se à pesquisa de sua essência mais profunda, passando progressivamente a se interessar por elas mesmas. A dimensão meta-artística e meta-filosófica as confinou num micro mundo artificial e viciado.

A hipótese do autor consiste precisamente em sustentar que é possível sair deste impasse no qual nos encontramos na atualidade, reavaliando e reconsiderando do ponto de vista formal e filosófico, a partir da primeira forma de arte distinguida por Hegel, que é a arte simbólica da antiguidade pré-clássica e extra-européia.

L'aventure de l'art contemporain peut être décrite comme une histoire qui commence avec l'impressionnisme et s'achève avec l'art conceptuel. Cette histoire, qui a duré environ un siècle, se caractérise par un phénomène de restriction et de contraction, progressives et presque constantes, un processus qui présente d'étroites analogies avec ce qui s'est passé en littérature, en musique et même en philosophie. Face à l'avancée des mass média et des sciences, toutes ces activités culturelles se sont défendues, retranchées dans leur place forte, en un repli, une recherche de leur essence la plus enfouie. Peu à peu elles ont fini par ne s'intéresser qu'à elles-mêmes: la

* Universidade de Roma, Itália

dimension méta- artistique et méta-philosophique les a confinées dans un micro-monde artificiel et vicié, d'où il semble impossible de sortir.

De ce point de vue, l'art conceptuel représente l'aboutissement ultime de prémisses déjà actives et opérantes depuis longtemps: la perte de l'objet, l'annulation de la donnée sensible, la réduction à une essence minimale, constituent des tendances qui plongent leurs racines dans le romantisme. Pour Hegel, en effet, la forme d'art romantique se caractérise précisément par une totale émancipation de l'objectivité, de la matière, de l'extériorité. Les tendances postérieures à l'art conceptuel, comme l'anachronisme et le citationisme, n'échappent pas à cette perspective méta- artistique: elles constituent au contraire une éclatante confirmation de la fermeture de l'art sur lui-même.

Comment échapper à cet état de malaise, à cette étroitesse, à ce narcissisme culturel au sein duquel se sont faites plus rares les possibilités d'expériences intenses et réellement intéressantes? Comment se réapproprier le monde extérieur, lui donner de l'espace, réenclencher une dynamique permettant une expansion, une extension de l'activité artistique, en la reliant à de plus vastes horizons et en l'insérant dans les grands problèmes de la sensibilité contemporaine?

On le sait, Hegel distinguait dans son esthétique trois formes d'art. La forme d'art romantique, dont la situation actuelle constituerait l'ultime aboutissement, est précédée de deux autres formes d'art: la première qu'il qualifie de symbolique, et qui correspond historiquement à l'art de l'antiquité pré-classique (Perse, Inde et surtout Egypte), et la seconde qui selon lui constitue la plus haute manifestation de l'art de tous les temps et qu'il discerne dans l'art classique des Grecs antiques. Pour Hegel, c'est toute l'histoire de l'art qui s'articule ainsi en trois phases: une phase initiale, qui correspond à l'art symbolique, une phase d'expansion représentée par l'art classique, et une phase de décadence qui s'identifie à l'art romantique.

L'hypothèse de recherche qui guide mon travail actuellement consiste précisément à soutenir qu'il est possible de sortir de l'impasse dans laquelle nous nous trouvons en réévaluant et en reconsidérant, d'un point de vue formel mais aussi philosophique, la première forme d'art distinguée par

Hegel, à savoir la forme d'art symbolique de l'antiquité pré-classique et extra-européenne. Si l'art contemporain représente une perte du concept même d'art, je crois qu'il n'est possible de retrouver ce concept qu'en se référant aux origines.

Dans Enigmes (publié récemment), qui porte comme sous-titre Le moment égyptien dans la société et dans l'art, je défends justement l'idée que l'expérience qui se fait jour actuellement, la nouvelle façon de sentir, présente des analogies non plus avec le monde romantique, dominé par la notion de moi, de sujet, d'esprit, et encore moins avec le monde classique, avec ses idéaux d'équilibre et de sobriété formelle, mais précisément avec le monde pré-classique, à la base duquel règnent une confusion et une inversion entre le vivant et le mort, la rencontre avec une extériorité qu'on ne peut dominer, la confrontation avec une énigme qui demeure.

L'expérience contemporaine va dans une direction opposée à celle de la subjectivité: elle est orientée vers l'énigme. On a de plus en plus l'impression qu'entre l'homme et les choses se soit produit un phénomène d'osmose réciproque, le premier devenant semblable aux secondes, et réciproquement les secondes revêtant des caractères de plus en plus humains. Ce double transfert ne s'applique pas tant au connaître et au faire, qu'au sentir, cela dans toute l'ampleur de ses acceptions, de la sensibilité à l'émotivité, de l'écoute à l'affectivité. D'un côté, les choses sentent à notre place, de l'autre nous sommes investis par un processus de réification plus radical et profond que celui que nous avons connu par le passé, car il investit l'expérience sous son aspect le plus immédiat et le plus intime.

Cette situation me semble très proche de celle que Hegel a attribuée à l'Ancienne Egypte, qu'il définissait comme le pays de l'énigme. En effet, dans la culture égyptienne les choses jouissent de facultés humaines: on attribue aux statues des dieux le pouvoir de voir les visiteurs des temples; gigantesques simulacres de pierre, les fameux memnons résonnaient au lever du soleil; l'exercice de toutes les fonctions vitales était garanti aux momies. Et vice versa les hommes, totalement inconscients d'eux-mêmes, sont mûs par un formidable élan d'objectivation, par une tendance à extérioriser quelque chose dont la substance leur reste inconnue et impénétrable, par un culte de

la réussite pratique qui ose et bouleverse tout, que rien n'entrave.

L'esprit égyptien - nous dit Hegel - représente l'énigme de l'histoire du monde justement par l'inversion qu'il opère entre le vivant et le mort, entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'homme et la chose. Le spirituel est pensé comme quelque chose de matériel et d'inessentiel: les rayons de la divinité solaire deviennent obélisques de pierre. Et réciproquement, le particulier est vu comme quelque chose de divin: l'animal est objet de culte. La figure du sphinx, moitié animal moitié femme ou homme, est le symbole de cette contradiction qu'aucune synthèse ne résout, mais qui demeure telle et pèse de façon opprimante sur la vie humaine. L'Égyptien tente de se libérer de ce poids à travers la production artistique, qui acquiert ainsi des dimensions colossales et infinies. Pour Hegel, les Égyptiens sont le véritable peuple de l'art.

Les tableaux vivants, dont il semble qu'ils aient été l'une des formes de spectacle privilégiées des anciens Égyptiens, transmettent cette impression de dépaysement et d'éloignement. Leur effet n'est pas théâtral, mais "théâtrique", car ils ne se présentent pas comme une représentation mimétique de l'action, mais attribuent à l'acteur un intérêt particulier, son corps étant considéré comme un revêtement de chair, comme une tunique de peau de quelque chose à laquelle il est impossible de donner une forme adéquate. C'est là une caractéristique plus générale de l'art égyptien, qui ne se présente pas comme mimesis de la nature, mais entend créer des entités indépendantes de celle-ci, des entités dotées d'une égale dignité et autonomie, qui sont comme des choses parmi les choses.

On a défini notre société comme une société du spectacle. Cette définition fait essentiellement référence aux mass média, dont il est difficile de mettre en doute l'importance. Toutefois, d'autres phénomènes apparaissent peu à peu, liés à l'application sociale de l'informatique et de la télématique, qui vont dans une autre direction: non plus vers l'actuel, mais vers le virtuel, non plus vers l'instant, mais vers la mémoire, non plus vers l'éphémère, mais le disponible, non plus vers la consommation, mais vers la préservation. De cette informatisation de la société, qui privilégie l'accumulation de

données, des informations, des images et leur gestion, vient à se créer une sorte d'"effet égyptien": notre esprit n'est plus un fleuve, mais se fait archives, médiathèque, banque de données. La prédominance de la virtualité vidéomatique confère à l'activité humaine un caractère testamentaire et funéraire, non dissemblable de celui qui caractérise la production artistique de l'ancienne Egypte; une production qui n'était pas destinée à être vue, mais à demeurer enfermée pendant des millénaires dans les pyramides et les temples.

Aspect caractéristique de l'ancienne Egypte, cette tendance à annuler en une unique dimension temporelle l'ancien et le nouveau, en les plaçant l'un à côté de l'autre et en laissant ouverte la contradiction qui en découle. D'où cette impression d'énigmatisme synchronisme et presque d'accomplissement du temps que les productions égyptiennes inspirent.

Aujourd'hui cette plénitude du temps, cette prévalence du présent comme sa seule et unique dimension, se manifeste dans la contraction, dans l'identification et l'annulation réciproque des notions, il n'y a guère longtemps encore opposées, d'actualité et de répertoire, d'évidence et d'archives, d'exposition et de magasin. La nouvelle technologie télévisuelle en offre probablement l'exemple le plus frappant: grâce aux magnétoscopes et à d'autres nouveaux accessoires télévisuels, ce qui revient aussitôt, c'est le présent même qui, soustrait à sa propre unicité, semble constamment sur le point de se répéter immédiatement ou bien d'avoir déjà été un instant avant.

L'effet égyptien n'est pas une conséquence du manque de nouveauté; il ne dérive pas non plus de la réalisation de ce qui a été annoncé par le passé. Il est lié à l'impression que désormais rien ne peut maîtriser le temps de façon exclusive, établir avec le temps actuel un rapport de coappartenance essentielle, comme cela se produisait dans la conception de l'histoire de l'art inaugurée à la fin du Dix-huitième siècle par Winckelmann.

Si le nouveau rapport entre art et temps efface l'histoire de l'art et engendre un effet égyptien, le nouveau rapport entre art et espace efface le musée et engendre un effet baroque. Effet baroque qui est étroitement lié au premier, car il est une conséquence de la dimension de chose assumée par l'oeuvre d'art. L'esthétique et la réflexion sur l'art nous ont habitués, depuis le Dix-huitième siècle, à considérer les oeuvres d'art

comme des choses d'un genre spécial, comme si elles appartenait à un monde supérieur, plus spirituel et autonome par rapport aux autres choses: elles seraient un peu moins "choses" que les objets utilitaires et quotidiens. Au contraire, l'effet égyptien (nous les montre comme relevant plus du statut de la "chosalité") nous restitue davantage leur être chose que les choses quotidiennes. Il affirme le primat du "chosuel" sur le subjectif et sur l'idéal. Le charme exercé par la culture égyptienne sur le Dix-septième siècle, dont l'oeuvre du jésuite Athanasius Kircher Oedipus Aegyptiacus est la manifestation la plus célèbre et la plus surprenante, dérive précisément de l'extériorité symbolique d'un art qui ne transcende pas la nature, mais se place en concurrence avec elle.

Après l'art égyptien, en effet, c'est la culture baroque qui constitue un autre point de repère fondamental pour le "revêtement" de l'art. Comme l'a remarqué le grand sociologue allemand Georg Simmel, il y a à la base de l'art baroque un processus de déspiritualisation. L'art baroque semble démentir ce qui est intrinsèquement humain: la dépendance absolue de chaque élément singulier d'un moi central. A la base de l'expérience baroque il y a l'expérience d'une énigme qui par bien des aspects semble hériter de l'énigme de l'art symbolique pré-classique et la perpétuer: une coïncidence de rationnel et d'irrationnel, de tonalités émotives très froides et très chaudes, de technique et de possession. Contrairement à tous ceux qui considèrent l'art baroque comme un art purement décoratif, des études récentes (par exemple celles de José Antonio Maravall), mettent en évidence le caractère opératif, pragmatique du savoir du dix-septième. Dans le baroque, il me semble de voir à l'oeuvre cette figure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel, qu'il définit comme l'artifice, c'est-à-dire un travail technique qui n'est pas conscient de soi et qui produit des oeuvres dans lesquelles la dimension de l'extériorité et du revêtement s'impose de façon absolue.

Le corps humain est pensé comme un vêtement, un revêtement qu'il est impossible de déshabiller et de mettre à nu. Cela apparaît de façon évidente tant dans la sculpture baroque que dans le dessin anatomique de l'époque. Pour la sculpture, le drapé est déjà une forme humaine (la Sainte Thérèse de Bernin par exemple). Et vice versa, les nus baroques

resplendissent telles des tuniques de peau. Dans le dessin, tout ressemble à une étoffe, à un tissu, à une couverture, même lorsque ce sont les parties les plus intimes et les plus internes du corps humain qui sont dessinées. L'art baroque semble être caractérisé par l'impossibilité d'atteindre l'intérieur. L'intérieur est encore et toujours peau et tissu. Tout se réduit en poussière, mais la poussière est encore un ultime revêtement qui recouvre tout.

L'exaltation de la technique est toutefois liée à un culte de la possession, du transport comme passion. Un mot qu'il ne faudrait cependant pas entendre comme synonyme d'altération mentale de nature pathologique. L'homme baroque n'est pas sujet dans le sens que la philosophie moderne attribue à ce terme. Son émotivité ne provient pas de l'intérieur, d'une intériorité spirituelle, mais de l'extérieur, de forces face auxquelles il reste passif. Son âme est suspendue, silencieuse en regard de quelque chose qui vient de dehors.

La possession est différente de l'obsession: tandis que cette dernière est due à des forces hostiles et néfastes, à des maux d'ordre mental et affectif qui obscurcissent l'esprit et mènent à la désolation, à la dépression, à la folie, la première en revanche, en transformant et en organisant les relations avec l'irrationnel, est une garantie de santé, mentale et psychique. Ce n'est pas un hasard si ce n'est qu'à l'âge baroque que la possession amoureuse a trouvé un langage, un code, une organisation conceptuelle, comme l'a montré Niklas Luhmann dans son livre Liebe als Passion.

Nous arrivons ici au coeur de l'énigme baroque: l'étonnante proximité de la technique et de la possession. La métaphysique occidentale s'est constituée chez Aristote sur le refoulement de cette proximité: elle a prétendu transformer la technique en science, c'est-à-dire en un savoir transmissible, dont l'homme ait une parfaite maîtrise et duquel il puisse rendre compte à n'importe quel moment. Elle a ainsi rompu cette unité entre technique et art qui perdure dans le mot grec τέχνη. En même temps, elle a réduit la possession au rang d'ignorance et de folie, considérant comme suspects tous les états où l'homme n'est pas actif, mais passif.

Dans l'expérience baroque, technique et possession sont des états qui, loin de s'exclure, se complètent mutuellement. La

culture baroque fait ressortir l'énigmatique affinité entre le rationnel et l'irrationnel, dont la Pyramide égyptienne constitue le symbole plurimillénaire dans l'Imaginaire collectif de l'Occident. Cela apparaît clairement dans l'oeuvre du plus grand interprète de l'esprit baroque, l'Espagnol Baltasar Gracian, dans laquelle les aspects intellectuels et affectifs sont inséparables. Le titre même de son oeuvre la plus célèbre, L'oracle manuel, fait se toucher et se confondre ces deux dimensions: la technique est oracle et l'oracle est technique. L'hechizo, l'enchantement, est l'instrument pratique de la souveraineté technique, et le corazón, le coeur, est le lien qui, plus que l'utilité, unit les âmes.

La redécouverte de l'art baroque fait partie des centres d'intérêts actuels. Cette année, de nombreux séminaires ont été organisés sur le baroque, de Copenhague à Toronto, de Madrid à Paris. Un philosophe important comme Gilles Deleuze a récemment publié un livre sur le baroque, Le pli. Leibniz et le baroque. Mais, fait peut-être plus significatif, on constate la naissance d'une poétique néo-baroque qui influence tous les arts. Depuis quelque temps, certains chercheurs (comme Omar Calabrese) parlent d'un goût néo-baroque à propos des mass media contemporains. Dans les arts figuratifs, la disparition du sujet et l'importance assumée par les choses s'accompagnent de sublimes artifices néo-baroques, d'une poétique de l'énigme et de la beauté stratégique, destinée à susciter une intense émotionnalité. Les merveilleuses images de Cindy Sheerman, dans lesquelles la décomposition cadavérique se déploie en un luxe effréné, constitue un exemple intéressant d'inexpressionnisme baroque.

Le même phénomène se manifeste dans la poésie et le théâtre italiens contemporains, où technique et possession ne constituent plus des termes antithétiques. L'attention portée aux aspects techniques, typiquement baroques du langage poétique, telles que l'analogie et la métaphore, se mêle à une façon extatique de sentir. On peut également trouver dans le théâtre expérimental des compagnies qui trouvent justement leurs sources d'inspiration dans ces composantes définies par Hegel comme typiques de l'art symbolique: de l'iconoclaste et de l'expérience de la corporéité ressentie dans son incompréhensible extériorité, au culte de l'énigme et de l'oracle.

Le troisième point de repère important, après l'art égyptien et l'art baroque, pour une poétique du revêtement de l'art appartient à notre siècle: c'est la peinture métaphysique italienne de De Chirico et de Savinio. Elle est demeurée étrangère à ce processus de dénuement de l'art qui caractérise les avant-gardes du vingtième siècle et constitue ainsi aujourd'hui une expérience des plus intéressantes.

On peut distinguer, à la base de la peinture métaphysique, le refus de poser l'homme, le moi, le sujet au centre du monde: anti-humanisme radical qui fait de la chose l'écrin de toute expérience profonde. Le regard métaphysique consiste précisément à écarter l'homme en tant que sujet, à le voir comme une chose, une statue, un élément architectural, un mannequin, un simulacre, un "idole hermaphrodite". Il ne faudrait pas voir dans cette réification un appauvrissement, un avilissement, une réduction, un outrage à la dignité, mais bien au contraire comme une libération de l'évident, du banal, du quotidien, comme l'émancipation du purement psychologique, comme l'ouverture d'un horizon plus vaste.

On ne peut saisir la nécessité de cet anti-humanisme que si l'on tient compte de son background culturel. On n'accède à une véritable expérience artistique que si l'on fait taire le sujet. C'est le contraire de l'expression. Comme l'a dit Worringer, l'auteur de Abstraktion und Einfühlung et de Aegyptische Kunst, l'art implique une pulsion d'abstraction, une auto-aliénation de l'homme, le total abandon de tout naturalisme et vitalisme. Pour De Chirico, le privilège du grand art consiste à éteindre dans les figures peintes toute lueur de la vie courante, pour les revêtir d'une solennité et d'une immobilité énigmatique, d'un aspect sévère et inquiétant, en les transformant en images qui détiennent les secrets du sommeil et de la mort. Ce qui importe, c'est la beauté tranquille de la matière, l'aspect métaphysique du monde. Une dimension que l'on ne peut découvrir que si l'on rompt la continuité du vécu historique, le "rosaire des souvenirs" qui nous les rend familiers; cette interruption, cet oubli soudain de notre rapport avec elles, les fait apparaître privées de sens commun, dérangeantes, énigmatiques. Ce qui fonde l'émotion métaphysique, c'est l'absence de l'homme comme sujet, l'exclusion de tout acte d'expression et de tout processus empathique. Par exemple, j'ai une vision

métaphysique des hommes lorsque de la rue je les vois bouger à l'intérieur d'une maison dont les fenêtres sont privées de rideaux: "tu ne pourras jamais leur parler - et jamais ils ne pourront entendre ta voix et répondre à tes questions. Ils ne savent pas où ils se trouvent, ni d'où tu viens". Leur unique enseignement est l'exhortation à écouter la voix des choses en silence. L'événement de l'énigme est relié à la suspension du devenir temporel, à un "vouloir devenir égyptien comme pierre" pour reprendre l'expression du philosophe Ernst Bloch.

Cet anti-humanisme que De Chirico théorise juste après la première guerre mondiale, avec beaucoup de clarté, de lucidité et de radicalité, c'est ce qui détermine le climat, la tonalité affective de la grande peinture italienne des années Vingt et Trente. Une tonalité dans laquelle s'inscrit Carlo Carrà pour qui le devoir de la peinture est de dévoiler le sens des choses ordinaires: ce n'est pas un hasard si c'est au tableau de Carrà Le pin sur la mer que Worringer consacre sa seule monographie sur un peintre contemporain. L'oeuvre de Morandi est elle aussi marquée par une incessante méditation sur la "chosalité": une préoccupation que l'on retrouve chez de nombreux artistes influencés par la peinture métaphysique. Alberto Savinio, dans son romptant Hermaphrodite (1918), fait l'éloge de l'image égyptienne de l'homme, précisément pour son caractère essentiel: le visage, peint de profil, est comme une marque que les anciens Egyptiens imprimaient sur tout souvenir.

Des deux aspects fondamentaux de l'art distingués par Nietzsche, l'apollinien et le dionysiaque, l'expérience que j'évoque ici appartient surtout au premier. Apollon est le Dieu de l'énigme, la divinité la moins compréhensible, la plus énigmatique, la plus liée à la matière. Et en effet, la peinture métaphysique ne liquéfie pas l'univers, mais le solidifie, elle ne le dématérialise pas, mais le supermatérialise. Elle développe la profonde intuition de Schelling pour qui la figure d'Apollon est du côté de l'existant, non du spirituel.

La peinture apollinienne naît de la double présence d'éléments très froids et très chauds, de processus de plétriification et de transports délirants. Heinrich Heine a été l'un des interprètes les plus significatifs de cet aspect, lui qui a tant inspiré la peinture métaphysique. La présence obsessionnelle des statues de marbre des dieux antiques, la dimension

énigmatique des femmes de pierre qui embrassent le poète, le mélange d'hommes et de simulacres sur les places italiennes (qui avait déjà été remarqué par Schopenhauer) sont autant de thèmes qui rapprochent le monde culturel de Heine et celui de la peinture métaphysique. Lorsque De Chirico conseille aux peintres de dessiner des statues et non des corps humains afin que si par miracle ces statues devenaient vivantes, elles puissent avoir les os, les muscles, les nerfs et les tendons comme il faut, on pense immédiatement à Heine et à ses comparaisons entre les yeux creux des statues antiques et les yeux noirs des Italiens et des Italiennes, apparemment en opposition, mais substantiellement identiques. Pour Heine, les dieux antiques ne sont pas morts avec la fin du paganisme; ils ont mené en Italie une vie cachée et secrète en se mêlant aux vivants. Il en ressort une image très énigmatique de l'existence italienne, tel un état intermédiaire entre la vie et la mort, tantôt délire tantôt gel, une mi-mort dans laquelle les "statues s'acheminent à pas cadencés".

Le caractère énigmatique de l'expérience de la peinture métaphysique réside dans le paradoxe d'une possession désengagée. D'un côté, il confère une importance fondamentale à la technique, au métier, à la discipline; de l'autre, il assigne un relief aussi important que l'inspiration et la surprise. Bien peu de peintres du Vingtième siècle ont donné autant d'importance à l'apprentissage académique, à l'école, à la professionnalité que ne l'a fait De Chirico. Faire de la peinture implique pour lui une connaissance approfondie des matériaux, des pinceaux, des cadres, des toiles, des moyens techniques. Pour De Chirico, le peintre est avant tout un artisan qui se fabrique seul les toiles et les couleurs, qui travaille longtemps, pendant des mois, des années, sur le même tableau.

Mais le peintre n'est pas seulement un technicien: c'est aussi un possédé. Le monde est rempli de démons et il faut découvrir le démon en toute chose. Les peintres métaphysiques sont les héritiers d'une tradition millénaire qui considère les poètes et les artistes porteurs d'une expérience privilégiée qu'ils ne maîtrisent pas.

Sur ces trois points de repère, l'art symbolique préclassique, l'art baroque et la peinture métaphysique, s'affirme actuellement une nouvelle sensibilité, un nouveau goût,

une nouvelle poétique que je désigne précisément sous l'expression de "revêtement" de l'art. Nombreuses sont les expériences et les manifestations qui peuvent servir à développer l'analyse dans cette direction. Il me semble, par exemple, très intéressant de considérer l'exposition organisée récemment à Paris sur ce qui reste de l'oeuvre photographique du psychiatre Gaetan Gatian de Clérambault, qui fut le maître de Lacan et l'auteur, dans les trente premières années du siècle, d'extraordinaires images de figures drapées. Il s'agit là du fruit de ses nombreux séjours dans le monde arabe: ces figures, dont on n'aperçoit jamais le visage, constituent selon moi un témoignage exceptionnel d'un point de vue qui privilégie le revêtement sur le nu.

Tout aussi significative, selon moi, l'oeuvre théâtrale d'une compagnie de mimes suisses, les Mummenschantz, qui mettent en scène d'énormes emballages qu'ils animent de l'intérieur. Ces choses mouvantes provoquent un effet qui tend à la réévaluation de la chose, de l'extériorité vestimentaire.

Mais c'est peut-être le cinéma qui nous offre le meilleur exemple: on trouve en effet dans l'oeuvre du cinéaste anglais Peter Greenaway la pleine manifestation d'un art symbolique et énigmatique, qui s'approprie les grandes expériences de la peinture occidentale en les insérant dans un contexte d'une extraordinaire intensité intellectuelle. Comment et pourquoi le cinéma peut-il être considéré aujourd'hui, non plus comme l'art le plus imitatif, mais comme l'art le plus symbolique et énigmatique? Voilà une question qui mérite réflexion.

**MODERNE, MODERNITE, MODERNISME,
CONTEMPORANEITE ET POST-MODERNE**

Pierre Gaudibert*

Pierre Gaudibert apresentou reflexões, negando conceitos rigorosos, sobre: MODERNO; MODERNIDADE; MODERNISMO; MODERNIZAÇÃO; CONTEMPORANEIDADE; PÓS-MODERNIDADE, cujos significados variam segundo a língua e cultura de quem os utiliza. Abordou ainda questões relativas às avant-gardes, à criação dos museus de arte moderna e arte contemporânea assim como a permanência da concepção linear de tempo no pós-moderno. Junto ao esclarecimento desses termos Gaudibert traçou um encadeamento cronológico dos mesmos, citando exemplos das artes plásticas e da literatura.

Quelques réflexions sur des notions vagues et confuses-et jamais des concepts rigoureux- dont, de plus, les significations varient selon les langues et les aires culturelles. Une tentative de clarification.

MODERNE: Indique le présent, l'actuel, le récent, le jeune et s'oppose à l'antique, au vieux, au révolu. Moderne est souvent contemporain de celui qui parle. Au Moyen Age, il marqua d'abord la séparation d'avec l'Antiquité. Puis au XVIème. siècle, avec la Renaissance, ce devint la séparation d'avec le Moyen Age. D'où, encore aujourd'hui, l'expression Les Temps modernes qui couvrent la durée de la Renaissance à nos jours; mais le film de Charlie CHAPLIN Les Temps modernes

* Centro Nacional des Artes Plásticas, Paris

Indique les formes de travail industriel à la chaîne.

Des querelles entre les Anciens et les Modernes se déroulèrent, surtout en littérature, au XVIIème., XVIIIème. et XIXème. siècles.

L'art moderne apparaît autour des années 1900; d'abord dans le Modern Style entre 1890 et 1910 (mais dans d'autres langues il est connoté par les mots de nouveau ou de jeune). La date arbitraire choisie en Occident pour marquer le début de l'art moderne est 1905, apparition simultanée en Europe des Fauves, des Cubistes et des Expressionnistes. Cette coupure avec l'art ancien ne devint prise de conscience de la nécessité de bâtiments séparés pour accueillir l'art moderne que 25 ans plus tard. Aujourd'hui, l'art moderne semble s'arrêter à la seconde guerre mondiale suivi alors de l'art contemporain, et même de l'art actuel correspondant à la dernière décade dans laquelle se placent les différents acteurs du champ artistique; nous venons de vivre les années 80 et nous commençons la décade 90. Avec l'avance du temps, on hésite à présent sur la coupure de 1905!

Toute la notion de moderne a partie liée avec l'abandon d'une conception du temps cyclique pour un temps linéaire, fini ou infini, dont un des vecteurs fut celui du Progrès, parcours ascendant. La fin du mythe du Progrès rabat le moderne sur le contemporain, lui même écrasé sur l'instant, l'éphémère, la mode, alimentés par les média. Et la succession de ruptures qui fut la révolution permanente de l'art moderne devient le changement pour le changement, tourbillon ininterrompu.

MODERNITE: Terme né dans la seconde moitié du XIXème. siècle: Il semble une réponse de la culture en réaction à la société industrielle, à la première révolution industrielle, les années 1850 à 1880 en Europe. BAUDELAIRE en est un des créateurs dans un texte sur l'artiste Constantin GUYS intitulé "Le peintre de la vie moderne" rédigé en 1859-1860 et publié en 1863: cet artiste était une sorte de reporter de l'actualité, du spectacle de la vie contemporaine, des moeurs, des guerres, de la mode. Pour BAUDELAIRE, il était celui qui extrait une part d'éternel et d'idéal dans ce qu'il saisit du transitoire. Walter BENJAMIN a continué cette réflexion à travers les

transformations de la ville, surtout Paris, les grands magasins, à travers la reproduction mécanique des oeuvres d'art.

Dans tous les pays du Tiers Monde cela a entraîné l'opposition devenue rituelle entre Tradition et Modernité, un écartèlement qui cherche à se transformer en synthèse créatrice.

La Modernité est une régulation culturelle, une ombre de la Révolution rêvée et avortée, mais aussi un effort critique pour penser l'historicité.

Elle inclut le problème des avant-gardes, terme d'origine militaire, porteur de l'idée d'une avance de petits groupes d'acteurs culturels sur la grande masse de la population et qui engendre une série de révolutions permanentes, d'avant-garde en avant-garde. Sa durée et son importance est un des enjeux des discussions actuelles en particulier autour de la notion de post-moderne.

MODERNISME: le mot semble indiquer un effort volontariste, parfois un durcissement doctrinal, pour accoucher de la modernité, l'affronter, l'intégrer, la porter à l'expression visible.

L'Eglise catholique a employé ce mot depuis 1905 dans un long débat avec le traditionalisme, qui se continue avec les intégrismes. Il s'agit d'un affrontement avec la société issue des principes de la Révolution française de 1789 et avec la société industrielle matérialiste, mais aussi de ce qui est désigné comme contrefaçons ou caricatures de la modernité.

C'est également le nom pris par un mouvement littéraire en Amérique latine, le mot étant employé par Ruben DARIO en 1888, puis repris parfois pour les arts plastiques dans les années 20 de ce siècle dans cette même zone culturelle.

Le Modernisme a parfois été désigné comme la modernité du sous-développement, écartelé entre les mirages de la modernité et les résistances de l'identité. Mais l'expression est dangereuse alors, marquant une discrimination entre l'Occident et le Tiers Monde, révélant parfois un complexe d'infériorité s'il est employé par des auteurs du Tiers Monde.

MODERNISATION: Elle est le résultat de cet effort pour acquérir la modernité, mais s'emploie surtout dans le domaine des techniques et de la technicité, de l'industrie et de l'industrialisation, avec ses effets sur les villes et les campagnes. Les retombées de l'industrialisation dans le Tiers Monde à travers le mode de vie, les produits et les signes, s'effectuent par le colonialisme d'abord, puis l'occidentalisation, voire l'américanisation; d'où toutes ses ambiguïtés. Elle a partie liée avec la notion du temps progressif par la notion de "retard" et la conception d'un unique modèle de développement, celui qu'a adopté l'Occident et qu'il veut tenir pour universel. Elle est adoption et adaptation de la modernité, a souvent partie liée avec la démocratie.

CONTEMPORANEITE: Etat dans un moment donné de ce qui est actif simultanément sur la totalité de la planète.

A la différence de modernité ne peut se transformer en un moment de l'histoire humaine, car en perpétuelle réactualisation: ainsi un centre d'art ou un musée d'art contemporain peut se renouveler et s'enrichir sans cesse à la différence d'un musée d'art moderne.

POST-MODERNE: Le terme apparu dans les années 60 et 70 s'est répandu comme traînée de poudre, passant de l'architecture à tous les domaines artistiques.

Il indique le moment où la modernité apparaît comme achevée, close: notons qu'il surgit à peu près un siècle plus tard, à l'aube d'un nouveau siècle, comme ce fut le cas de modernité.

La clôture peut être indiquée très tôt, ainsi chez Octavio PAZ, avec les figures de MALLARME et de DUCHAMP.

De toute façon post-moderne indique que la modernité est versée dans le passé, qu'elle tombe à son tour dans l'histoire, qu'elle devient une donnée et non plus un vécu: elle désigne en même temps la fin des avant-gardes et des utopies qui leur étaient liées.

Il existe alors pour les créateurs un répertoire de toutes les formes et de tous les styles du passé et du monde, y compris l'art moderne; chacun peut y puiser à son gré, selon des éclectismes et des collages multiples. D'où une passivité

dépourvue de toutes utopies du présent et du futur, mais ainsi une liberté du créateur délivré de tout complexe vis à vis de l'art ancien et moderne.

Le post-moderne s'accompagne des résistances et des résurgences des identités du passé, souvent sous forme des néo.

Le post-moderne fut précédé par la Tradition du moderne (1959) d'Harold ROSENBERG, qui indiquait que les nouveautés-ruptures ont une assez longue durée pour constituer une tradition.

Le terme de post indique le maintien d'une conception linéaire de la durée et pas encore le retour à une conception cyclique du temps auquel croit Octavio PAZ.

Pour certains la modernité et son esprit critique à l'oeuvre n'est pas encore achevée, même si elle est en crise ou en question.

GUIA PARA ACTUAR EN LA CULTURA DE LOS NOVENTA *

Néstor García Canclini**

Hubo una época en que enseñar a relacionarse con la cultura era lograr que los niños y los jóvenes formaran colecciones: de libros, de revistas y hasta de obras de arte. Las políticas culturales se concebían como la organización y el cuidado de colecciones, la construcción de edificios para guardarlas - museos, bibliotecas - y su difusión en volúmenes cuya suntuosa edición sugería cómo esos bienes debían ser venerados.

Si la educación y otras formas tradicionales de transmisión cultural están en crisis es, entre otras razones, porque los órdenes que clasificaban y jerarquizaban la cultura - y que esas colecciones representaban- fueron trastornados por las nuevas tecnologías comunicacionales, así como por una organización distinta de los mercados simbólicos. No es simplemente que los productos industriales sustituyan a las artesanías, al arte y al saber culto, aunque a veces esto suceda. Lo decisivo es que las oposiciones abruptas entre lo tradicional y lo moderno caducaron, y que lo culto, lo popular y lo masivo no están ya donde nos habituamos a encontrarlos.

Para actuar en los cruces donde estas formas culturales antes diferenciadas ahora componen sistemas híbridos de significación, un punto de partida es observar de qué modo se desconstruyen las colecciones antiguas. El segundo paso al que nos referiremos aquí es la reestructuración de esos bienes antes considerados cultos, populares o masivos, tradicionales o modernos, producida por las recientes tecnologías culturales.

* Este texto es un fragmento del libro Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, que se halla en prensa en Grijalbo-Conaculta (colección Los noventa).

** Escola Nacional de Antropologia Social, Cidade do México, México.

Cuando las artesanías se encuentran con catálogos de arte sobre la mesa del televisor.

La formación de colecciones especializadas de arte culto y folclor fue en la Europa moderna, y más tarde en América Latina, un dispositivo para ordenar los bienes simbólicos en grupos separados y jerarquizarlos. A quienes eran cultos les pertenecían cierto tipo de cuadros, músicas, libros, aunque no los tuvieran en su casa, aunque fuera mediante el acceso a museos, salas de concierto y bibliotecas. Conocer su orden era ya una forma de poseerlos, que distinguía de los que no sabían relacionarse con él.

La historia del arte y la literatura se formó sobre la base de colecciones que alojaban los museos y las bibliotecas cuando éstos eran edificios para guardar, exhibir y consultar colecciones. Hoy los museos de arte exponen a Rembrandt y Bacon en una sala, en las siguientes objetos populares y diseño industrial, más allá ambientaciones, performances, instalaciones y arte corporal de artistas que ya no creen en las obras y rehusan producir objetos coleccionables. Las bibliotecas públicas siguen existiendo de un modo más tradicional, pero cualquier intelectual o estudiante trabaja mucho más en su biblioteca privada, donde los libros se mezclan con revistas, recortes de periódicos, informaciones fragmentarias que moverá a cada rato de un estante a otro, que el uso obliga a dispersar en varias mesas y en el suelo. La situación del trabajador cultural es hoy la que entrevió Benjamin en aquel texto precursor en el que describía las sensaciones del que se muda y desembala su biblioteca, entre el desorden de las cajas, "el piso sembrado de papeles regados", la pérdida del orden que conectaba esos objetos con una historia de los saberes, haciéndole sentir que la manía de coleccionar "ya no es de nuestro tiempo" (Benjamin, 1986, p.23-27)

Por otro lado, había un repertorio del folclor, de los objetos de los pueblos o clases que tenían otras costumbres y por eso otras colecciones. El folclor fue formándose cuando los coleccionistas y folcloristas se trasladaban a sociedades arcaicas, investigaban y preservaban las vasijas usadas en la comida, los vestidos y las máscaras con que se danzaba en los rituales, y los reunían luego en los museos. Las vasijas, las máscaras y los tejidos se hallan igualados ahora bajo el nombre

de "artesanías" en los mercados urbanos. Si queremos comprar los mejores diseños no vamos a las sierras o las selvas donde viven los indios que los producen, porque las piezas de diversos grupos étnicos se mezclan ahora en las tiendas del FUNART en las ciudades de México y Acapulco.

También en el espacio urbano el conjunto de obras y mensajes que estructuraban la cultura visual y daban la gramática de lectura de la ciudad, disminuyeron su eficacia. No hay un sistema arquitectónico homogéneo y se van perdiendo los perfiles diferenciales de los barrios. La falta de regulación urbanística, la hibridez cultural de constructores y usuarios, entremezclan en una misma calle estilos de varias épocas. La misma interacción de los monumentos con mensajes publicitarios y políticos sitúa en redes heteróclitas la organización de la memoria y del orden visual.

La agoría de las colecciones es el síntoma más claro de cómo se desvanecen las clasificaciones que distinguían lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo. Las culturas ya no se agrupan en conjuntos fijos y estables, y por tanto desaparece la posibilidad de ser culto conociendo el repertorio de "las grandes obras", o ser popular porque se maneja el sentido de los objetos y mensajes producidos por una comunidad más o menos cerrada (una etnia, un barrio, una clase). Ahora esas colecciones renuevan su composición y su jerarquía con las modas, se cruzan todo el tiempo, y, para colmo, cada usuario puede hacer su propia colección. Las tecnologías de reproducción permiten a cada uno armar en su casa un repertorio de discos y cassetes que combinan lo culto con lo popular, incluyendo a quienes ya lo hacen en la estructura de las obras: los grupos de música fusión que mezclan el rock con el jazz y la música clásica; Caetano Veloso y Chico Buarque que se apropian a la vez de la experimentación de los poetas concretos, de las tradiciones afrobrasileñas y la experimentación musical postweberniana; Eugenia León y Jesusa cuando reléen a Agustín Lara desde el jazz y el neo-romanticismo paródico de la actual canción urbana.

De las fotocopiadoras al videoclip: la historia en fragmentos

Las tecnologías recientes generan dispositivos de producción, reproducción y circulación cultural que a menudo es difícil definir como cultos o populares. En ellos se pierden las colecciones, se desestructuran las imágenes y los contextos, las referencias semánticas e históricas que amarraban sus sentidos.

FOTOCOPIADORAS: Los libros se desencuadernan, las antologías acercan a autores incapaces de tratarse en los simposios, nuevas encuadernaciones agrupan capítulos de diversos volúmenes siguiendo no la lógica de la producción intelectual sino la de los usos: preparar un examen, seguirle los gustos a un profesor, perseguir itinerarios sinuosos ausentes en las clasificaciones rutinarias de las librerías y las bibliotecas. Esta relación fragmentaria con los libros lleva a perder la estructura en que se insertan los capítulos: descendemos, escribió alguna vez Carlos Monsiváis, al "grado xerox de la lectura". También es verdad que el manejo más libre de los Textos, su reducción a apuntes, tan desacralizados como la clase grabada - que a veces ni pasa por la hoja escrita, porque se la desgraba en la pantalla de la computadora- induce vínculos más fluidos entre los textos, entre los estudiantes y el Saber.

VIDEOCASETERA. Uno forma su colección personal mezclando partidos de fútbol y películas de Fassbinder, series norteamericanas, telenovelas brasileñas y una polémica sobre la deuda externa, lo que los canales pasan cuando estamos viéndolos, cuando trabajamos o dormimos. La grabación puede ser inmediata o diferida, con posibilidad de borrar, regrabar y verificar cómo quedó. La videocasetera asemeja la televisión a la biblioteca, dice Jean Franco: "permite la yuxtaposición de tópicos muy diferentes a partir de un sistema arbitrario, dirigido a comunidades que trascienden los límites entre razas, clases y sexos" (Franco, 1987, p.56). En verdad, la videocasetera va más lejos que la biblioteca. Reordena una serie de oposiciones tradicionales o modernas: entre lo nacional y lo extranjero, el ocio y el trabajo, las noticias y el esparcimiento, la política y la ficción. Interviene también en la sociabilidad al permitir que no perdamos una reunión social o familiar por ver un programa, al fomentar redes de préstamo e intercambio de casetes.

VIDEOCLIPS: Es el género más intrínsecamente posmoderno. Intergénero: mezcla de música, imagen y texto. Transtemporal: reúne melodías e imágenes de varias épocas, cita despreocupadamente hechos fuera de contexto; retoma lo que habían hecho Magritte y Duchamp, pero para públicos masivos.

Algunos trabajos aprovechan la versatilidad del video para engendrar obras breves, aunque densas y sistemáticas; Fotoromanza, de Antonioni, Thriller, de John Landia, All Night Long, de Bob Rafelson, por ejemplo. Pero en la mayoría de los casos toda acción es dada en fragmentos, no pide que nos concentremos, ni que busquemos una continuidad. No hay historia de la cual hablar. Ni siquiera importa la historia del arte o de los medios: se saquean imágenes de todas partes, en cualquier orden. El cantante alemán Falco resume en un video clip de dos minutos la narración de El vampiro negro, de Fritz Lang; Madonna se traviste de Marilyn coplando la coreografía de Los caballeros las prefieren rubias y mohines de Betty Boop: "a los que se acuerdan les encanta el homenaje, la nostalgia. A los que no tienen memoria o no habían nacido, igual se les van los ojos tras de la golosina que les venden por flamante" (Mc Allister, 1989, p.21-23). Ningún interés por señalar qué es nuevo, qué viene de antes. Para ser un buen espectador hay que abandonarse al ritmo, gozar las visiones efímeras. Aun los videoclips que presentan un relato, lo subestiman o ironizan mediante montajes paródicos y aceleraciones Intempestivas. Este entrenamiento en una percepción fugaz de lo real ha tenido tanto éxito que no se limita a las discotecas o algunos programas televisivos de entretenimiento; en los Estados Unidos y en Europa existen canales que los pasan 24 horas por día. Hay video clips empresariales, políticos, musicales, publicitarios, didácticos, que reemplazan el manual de negocios, el panfleto, el espectáculo teatral, la teatralización más o menos razonada de la política en los mítines electorales. Son dramatizaciones frías, indirectas, que no requieren la presencia personal de los interlocutores. El mundo es visto como efervescencia discontinua de imágenes, el arte como fast-food. Esta cultura pret-à-penser permite des-pensar los acontecimientos históricos sin preocuparse por entenderlos. Woody Allen se burlaba en alguna película de lo que había

captado leyendo La guerra y la paz con el método de lectura rápida: "habla de Rusia", concluía. Le Nouvel Observateur dice en serio que encuentra en esta estética una vía para reinterpretar las revueltas estudiantiles de 1968: fueron una "revuelta clip: montaje caliente de imágenes-choque, ruptura del ritmo, final cortado" (Le Nouvel Observateur, 1987, p.43).

VIDEO JUEGOS. Son como la variante participativa del video clip. Cuando sustituyen a las películas, no sólo en el tiempo libre del público sino en el espacio de los cines que cierran por falta de espectadores, la operación de desplazamiento cultural es evidente. Del cine contemporáneo toman las vertientes más violentas: escenas bélicas, carreras de autos y motos, luchas de karate y boxeo. Familiarizan directamente con la sensualidad y la eficacia de la tecnología; dan una pantalla-espejo donde se escenifica el propio poder, la fascinación de luchar con las grandes fuerzas del mundo aprovechando las últimas técnicas y sin el riesgo de las confrontaciones directas. Desmaterializan, descorporalizan el peligro, dándonos únicamente el placer de ganar sobre los otros, o la posibilidad, al ser derrotados, de que todo quede en la pérdida de Como se estableció hace tiempo en los estudios sobre efectos de la televisión, estos nuevos recursos tecnológicos no son neutrales, ni tampoco omnipotentes. Su mera innovación formal implica cambios culturales, pero el signo final depende de los usos que les asignen diversos actores. Agrietan los órdenes que clasificaban y distinguían las tradiciones culturales, debilitan el sentido histórico y las concepciones macroestructurales en beneficio de relaciones intensas y esporádicas con objetos aislados, o con sus simulacros. Algunos teóricos posmodernos sostienen que este predominio de las relaciones puntuales y deshistorizadas es coherente con el derrumbe de los grandes relatos metafísicos.

No hay razones para lamentar la descomposición de las colecciones rígidas que, al separar lo culto, lo popular y lo masivo, promovían las desigualdades. Tampoco creemos que haya perspectivas de restaurar ese orden clásico de la modernidad. Vemos en los cruces irreverentes ocasiones de relativizar los fundamentalismos religiosos, políticos, nacionales, étnicos, artísticos, que absolutizan ciertos patrimonios y discriminan a los demás. Pero nos preguntamos

si la discontinuidad extrema como hábito perceptivo, la disminución de oportunidades para comprender la reelaboración de los significados subsistentes de algunas tradiciones, para intervenir en su cambio, no refuerza el poder inconsulto de quienes sí continúan preocupados por entender y manejar las grandes redes de objetos y sentidos: las empresas transnacionales y los Estados.

Hay que incluir en las estrategias descoleccionadoras y desjerarquizadoras de las tecnologías culturales la asimetría existente, en su producción y su uso, entre los países centrales y los dependientes, entre consumidores de diferentes clases dentro de una misma sociedad. Las posibilidades de aprovechar las innovaciones tecnológicas y adecuarlas a las propias necesidades productivas y comunicacionales son desiguales en los países centrales - generadores de inventos, con altas inversiones para renovar sus industrias, bienes y servicios- y en América Latina, donde las inversiones están congeladas por la carga de la deuda y las políticas de austeridad, donde los científicos y técnicos trabajan con presupuestos ridículos o deben emigrar, el control de los medios culturales más modernos está altamente concentrado y depende mucho de programación exógena.

No se trata, por supuesto, de retornar a las denuncias paranoicas, a las concepciones conspirativas de la historia, que acusaban a la modernización de la cultura masiva y cotidiana de ser un instrumento de los poderosos para explotar mejor. La cuestión es entender cómo la dinámica propia del desarrollo tecnológico remodela la sociedad, coincide con movimientos sociales o los contradice.

Para esto es necesario no mirar las tecnologías y la sociedad como unidades compactas, exteriores una a la otra. Hay tecnologías de distinto signo, cada una con varias posibilidades de desarrollo y articulación con las otras. Hay sectores sociales con capitales culturales y disposiciones diversas para apropiarse con sentidos diferentes: la descolección y la hibridación no son iguales para los adolescentes populares que van a los negocios públicos de videojuegos que para los de clase media alta que los tienen en sus casas. Los sentidos de las tecnologías se construyen según los modos en que se institucionalizan y se socializan.

La remodelación tecnológica de las prácticas sociales no siempre contradice las culturas tradicionales y las artes modernas. Ha extendido, por ejemplo, el uso de bienes patrimoniales y el campo de la creatividad. Así como los video juegos trivializan batallas históricas y algunos video clips las tendencias experimentales del arte, las computadoras y otros usos del video facilitan obtener datos, visualizar gráficas e innovarlas, simular el uso de piezas e informaciones, reducir la distancia entre concepción y ejecución, conocimiento y aplicación, información y decisión. Esta apropiación múltiple de patrimonios culturales abre posibilidades originales de experimentación y comunicación, con usos democratizadores, como se aprecia en la utilización del video hecho por algunos movimientos populares.

Pero las nuevas tecnologías no sólo promueven la creatividad y la innovación. También reproducen estructuras conocidas. Los tres usos más frecuentes del video - el consumo de películas comerciales, espectáculos porno, y la grabación de acontecimientos familiares- repiten prácticas audiovisuales iniciadas por la fotografía y el Super 8. Por otro lado, el video arte, explorado principalmente por pintores, músicos y poetas, reafirma la diferencia y el hermetismo de un modo semejante a las galerías artísticas y los cineclubes.

La coexistencia de estos usos contradictorios revela que las interacciones de las nuevas tecnologías con la cultura anterior las vuelve parte de un proceso mucho mayor del que ellas desencadenaron o del que manejan. Uno de esos cambios de larga data, que la intervención tecnológica vuelve más patente, es la reorganización de los vínculos entre grupos y sistemas simbólicos: los descoleccionamientos y las hibridaciones no permiten ya vincular rigidamente las clases sociales con los estratos culturales. Si bien muchas obras permanecen dentro de los circuitos minoritarios o populares para los que fueron hechas, la tendencia prevaleciente es que todos los sectores mezclen en sus gustos objetos de procedencias antes separadas.

No quiero decir que esta circulación más fluida y compleja haya evaporado las diferencias entre las clases. Sólo afirmo que la reorganización de los escenarios culturales y los cruces constantes de las identidades exigen preguntarse de otro modo

por los órdenes que sistematizan las relaciones materiales y simbólicas entre los grupos.

Una de las diferencias más notables entre las políticas culturales de los Estados y las de las empresas privadas - en la que casi nadie repara- es la mayor capacidad de las segundas para hacerse cargo de estos cambios del mercado simbólico. Las políticas públicas se organizan todavía según una división neta entre la alta y la baja cultura, lo tradicional y lo moderno: existen por un lado organismos dedicados a "las bellas artes" y por otro los que se ocupan de la cultura popular. Algo semejante ocurre en las universidades cuando los historiadores del arte y la literatura defienden con celo su especialidad en lo culto, los folcloristas y antropólogos se consagran exclusivamente a lo popular, mientras los comunicólogos se dedican a los medios masivos... todos en departamentos separados.

Al preservar los tabiques que separan a los organismos públicos y a las disciplinas que se ocupan de cada campo, no dejamos en manos de la iniciativa privada, más versátil para abarcar las interrelaciones entre los sistemas simbólicos, la responsabilidad de entender los procesos culturales en que las viejas colecciones se fusionan? No es por eso que en muchos países latinoamericanos, mientras los Estados se dedican a rescatar la cultura tradicional y subvencionar la de élite que se va quedando sin público (artes plásticas, teatro, cine), las empresas privadas están sustituyendo tres de sus funciones clásicas: ser benefactores y legitimadores de la producción cultural de todas las clases, articular la cultura nacional internamente y en relación con los avances internacionales?

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter. Desembalo mi biblioteca. Discurso sobre la bibliomanía. Punto de vista, v IX, n. 26, p.23-27, abr. de 1986.
- FRANCO, Jean. Recibir a los bárbaros : ética y cultura de masas. Nexos. México, n., 115, p. 56, julio de 1987.
- MC ALLISTER, Ricardo. Video clips. La estética del parpadeo. Crisis. Buenos Aires, n. 67, p.21-23, enero-febrero de 1989.
- LE NOUVEL Observateur, 9-15 de enero de 1987, p.43.

VERSION OF THE MODERN ARTIST IN
TURN-OF-THE CENTURY AMERICA

Sarah Burns*

Na passagem do século nos Estados Unidos, apresentaram-se várias versões do artista moderno; estas corresponderam às contradições levantadas pela necessidade de construção de uma nova identidade artística, no período da mudança dos valores vitorianos para os valores modernos.

A autora analisa os novos papéis da cultura, da arte e do artista em suas relações complexas e muitas vezes conflitantes apontando especificidades na construção do artista norte-americano moderno, que o diferenciam dos modelos europeus. São focos do presente estudo James McNeill, Whistler, John Singer Sargent, Winslow Homer e George Bellows.

Modernity in turn-of-the-century America was a cultural configuration of great and fluid complexity, nowhere better exemplified than in the contrast between the facades and interior spaces of buildings erected for the 1893 World's Columbian Exposition in Chicago. With their grandiose Beaux-Arts exteriors, these structures claimed a place in the European cultural tradition as they strove simultaneously to appropriate and surpass it. The vast and well-ordered unity, along with the overwhelming urbanism of the exposition, bespoke a nation newly urbanized and newly regulated by incorporation, which had centralized both business and governmental institutions, and replaced individual enterprise with hierarchical concentrations of power. While the buildings' faces announced America's appropriation of high culture and its dream of utopian civic order, they also served to screen and mystify the bedrock

* Universidade de Bloomington, Indiana, USA.

truths of new social and economic relations based on the perpetual motion of commodity exchange in an emergent culture of consumption.

Inside, the real project of the exposition--the assertion of America's mighty stature as an advanced industrialized nation nakedly declared itself, without classical frosting, in grandiose displays celebrating the products and services of big business; as the interior of the Electrical Building. Visions of unity and appeals to tradition also masked the crisis of an unraveling social order, as the escalating population of aliens, the seething misery of slums, the degradation and rebelliousness of the working class, and the upsurge of feminism loomed ever larger as threats to the status quo precariously erected by cultural elites, who were themselves beset by the stresses and accelerated, hectic pace of modern life. The very facades, indeed, bespoke new confusions muddling the categories of authenticity and artifice: no matter how durable they appeared, they were in fact only porous, plaster imitations of masonry construction. Embodied if temporarily smoothed over by the Columbian Exposition, such manifold tensions created a kind of dialectic of modernity in America, restlessly shuttling between surface and substance, civilization and decay, production and consumption.

In a culture of fluid and contested definitions, the identity of the artist too was under negotiation. Was the artist to be a high-minded exponent of equally lofty cultural ideas, or a pragmatic, materialistic opportunist? A defender of tradition or an adventurer in the present? The product of urban artifice, or the child of nature? At a time when aesthetic culture was metaphorically at least mapped onto a feminized sphere, and increasing numbers of women artists were entering the field, what issues of gender were at stake as the nineteenth century turned into the twentieth? In this paper, I shall consider these issues as they acted themselves out in three paradigm dramas, the first involving the sublimated commodification of art in the studios of William Merritt Chase and his peers, the second the commodification of personality in the case of James McNeill Whistler, and the third the construction of hierarchical difference between artists of comparable style and calibre but opposite genders: Cecilia Beaux and John Singer Sargent. Finally, the

conclusion will touch briefly on the anti-modern modernism of the masculinized realists who came to prominence in the early years of the twentieth century.

In the late nineteenth century, the opulently adorned studio came to symbolize a new breed of American painter: the cosmopolitan sophisticate, world traveler who crammed his rooms with exotic artifacts commemorating his wanderings. No artist more completely embodied this image than Munich-trained William Merritt Chase -- as portrayed by Sargent in 1902. Chase's spectacularly cluttered studio--much-painted, much-discussed, and seen here in his 1880 In the Studio -- was both the flagship and pinnacle of this fashion, adopted by so many and so often highlighted in the popular press that by the century's end such interior decoration, thick with so-called "art atmosphere", had become virtually synonymous with the image of the enterprising painter in urban America.

During the first mass flowering of American consumer culture, such decorated studios were in essence salesrooms, although that function was screened by figuring the studio variously as enclave of an upper-crust Bohemia, shrine to a quasi-religious ideal of beauty, and the like. In this aesthetic boutique, the carefully compounded "art atmosphere" functioned very specifically both to set off the painter's own wares and to create desire among his potential clientele by seducing their senses through the rich and romantic associations of the aesthetic commodities on show. In this respect, as I will demonstrate, the painter's studio was not so very different from the contemporary department store, where merchants concocted an "atmosphere" of rich displays to tempt the consumer.

Reporters on the New York art world routinely undertook detailed, sensuous inventories of the studios occupied by Chase and his peers. Most of these painters were veterans of several years' training in Europe, the source (along with the East, near and far) of their aesthetic "spoils and trophies" as one writer characterized Chase's hoard in 1879. Chase's cavernous rooms in the well-known studio building at 51 West Tenth Street presented a dazzling array of beautiful, exotic, and curious things, decontextualized and massed for maximum visual effect: Renaissance jugs and Turkish coffee pots; the weather-beaten

sail of a fishing boat and Rococo brocades; carved medieval Virgins, Japanese umbrellas, stuffed cockatoos, dueling pistols, Greek bronzes, women's footgear, old brasses, rare musical instruments, Peruvian mummies, and of course yards of paintings by Chase and other masters old and new.

"Everything," noted journalist Elizabeth Bisland in 1889, "is on a large scale here, and gives the impression of sub-perb profusion, a fortune having been spent in the gathering of these rich properties." In its lavish eclecticism, Chase's studio set the key note for contemporaries, such as Samuel Colman and R.D. Sawyer, whose studio, as reported by Bisland, was furnished with "black, deep-carved oak, " and harbored "antiques in bronze, marble, and pottery" jammed into "every spare niche and cranny".

Like the studios but on an immensely expanded scale, the department stores, marketing phenomena of the post Civil War epoch, offered a vast array of temptations to bedazzle the consumer. By the 1880s, the big stores in New York, Philadelphia, and other metropolitan centers had begun to multiply their departments to encompass a whole universe of commodities, beautiful as well as useful, and often including Oriental rug departments, art galleries, and sections devoted to antiques and bibelots. The mercantile aesthetic of abundance clearly exhibits itself in the late 1890s photograph of a Chicago department store interior, a conglomeration of fragile filigree tables, ornamental lamps and vases, gilt-framed mirrors, and lace handkerchiefs and sashes, the whole spanned by crepe-paper arches suspending dolls on swings. Although the commodities here do not have the luster of rarity emanating from Samuel Colman's choice Oriental pottery, both spaces are equipped and displayed as overflowing treasure troves.

Alike in their concoction of rich and alluring ensembles, artists' studios, stores interiors, and especially department store display windows were the sites of a complex form of advertising based on organizing principles which subordinated individual commodities to a harmony of atmosphere, color, arrangement, and effecto. Thus orchestrated, department store and studio displays were calculated to awaken desire by appealing through the senses to the imagination, by means of skillfully crafted illusions. "The buying impulse", wrote one commentator in 1895,

"is born of the noblest of human faculties; it is the child of imagination. The true genius in window-dressing is he who knows how to set the imaging faculty in action."

To capture the consumer's imagination and quicken desire, department stores masked the unbeguiling commercial realities of industrial production, colonization and exploitation with a veneer styled by one Wanamaker publicist as "the romance of Merchandise and Merchandising," exemplified by this 1890s store display featuring a generic Middle Eastern look. In this mercantile romance, glamorous associations obscured the economic function of the commodity. Thus, the exquisite beauty of Venetian lace conjured up "moonlit evenings on the Grand Canal," while quaint Swiss textiles recalled "the Alpine glow upon Mont Blanc". Rare Eastern silks, with their wondrous hues, evoked the "sandalwood scent of the treasure-laden Orient," and simply to touch an Oriental carpet was to summon a vision of "the fadeless beauty, that perfect flower of architecture, the Taj Mahal!" Far from purchasing mere rugs and commonplace tablecloths, the shopper could buy incarnations of glamour to take home. Windows and interior displays, transcending the commodity by their artful harmonizing, acted as sensory stimuli to launch these heady flights of consumer fantasy.

Sumptuously embellished, painters' studios in the same way exerted irresistible inducements to dream of what was distant and past. In Humphrey Moore's studio with its profusion of Moroccan motifs, the suggestible writer John Moran sank deep into the mysteries of the harem: "Leaning back on a divan," he wrote, "and sending out rings of smoke around his head, one... seems to gaze into some 'dim seraglio, 'where languorous ladies, with henna-stained fingers and kohl-tinged eyes, recline, guarded by 'thick-lipped slaves with ebon skin,' sip their coffee or sherbert, and lazily smoke their nargiles." The carved Venetian Renaissance chest in William Merritt Chase's studio yielded images of historically melodramatic proportions: "Doubtless, could it speak, it could tell strange tales; it has heard... men-at-arms telling of their doughty deeds, or assassins plotting some secret crime." Like the buyers who roamed the world to find treasures for Wanamaker's and Macy's to sell as exotic imports, painters were the importers of beauty, romance, and culture in the form of wares from other lands and other times.

The fact that they originated in various marketplaces was of little account. Once installed, they obscured their identity as commodities by generating that smokescreen of "art atmosphere" so important to the painter's packaging of his productions. As novelist Charles Dudley Warner observed, in a thinly fictionalized account of Chase's studio, this place housed the "studied litter... of a successful artist, whose surroundings contribute to the popular conception of his genius."

In studio and department store alike, the creation of a sumptuous environment and the concoction of aesthetic atmosphere enhanced the product's desirability. L. Frank Baum, window trimmer par excellence before he became famous as author of The Wizard of Oz, made no bones about the ultimate goal of the display. In his treatise The Art of Decorating Dry Goods Windows and Interiors (1900) he stressed the importance of knowing "what constitutes an attractive exhibit, and what will arouse in the observer cupidity and the longing to possess the goods you offer for sale." Masquerading as entertainments, or as spectacles of abundance, exoticism, or beauty, the windows were advertisements and inducements to buy.

The advertising function of the decorated studio was somewhat more subtle, veiled as it was by layers of rhetoric that styled the place as a temple of art, crucible of inspiration, or haunt of genius. Yet paradoxically, these veils were projections of that very advertising function they seemed designed to obscure: they were the wrappings of the artistic "package" the painter wished to present. Magazine and newspaper articles about the fabulous decorated studios provided free publicity and were instrumental in helping to construct the image of the well-traveled, highly cultivated artist in his "natural" habitat of exotic accoutrements. A more dynamic form of advertising was the studio reception, which became a distinctive feature of art life in the 1880s. These carefully planned rituals were meant expressly to promote contact between painters and their prospective clients, who were encouraged to shop around among a variety of pictorial wares displayed amongst ornate, romantically evocative settings; on the right, Chase's 1881 painting The Tenth Street Studio suggests the ambience of these

events. According to one journalist reporting on a well-attended reception at the Tenth Street Studio Building in 1883, foreign competition and an insufficiency of public exhibitions made studio receptions an economic necessity for New York painters. "There is a strong need felt by the artists for being brought into closer relations with the picture buyers among the public," he wrote. Pointing out that the growth of the art population in the city had intensified the struggle for artistic survival and put pressure on existing outlets for sales, he pragmatically concluded that "as the commercial side of art cannot be disregarded by the artists who strive to gain a livelihood by their profession, these receptions should result to their direct benefit, as well as afford social entertainment."

In economic terms, the studio receptions, at which artists like Chase beguiled, amused, and metaphorically seduced fashionable women -- chief shoppers in America's emergent consumer economy -- proved ultimately to be of limited value. Public shows, such as the annual exhibitions of the National Academy of Design and the Society of American Artists, remained important vehicles by which painters reached their publics, as did, increasingly, some private galleries and other forms of brokerage. Nor were sumptuous rooms always part of an individual's packaging. Nonetheless, the decorated studio remained a vital advertising medium for many late nineteenth-century American painters, and it became as well the material embodiment of the ambivalence many felt toward the awkward juncture where the world of art interfaced with the new world of commerce and consumption.

Writing for an American audience, English positivist Frederic Harrison pinpointed the most worrisome issues precisely. In defense of his own earlier statement that modern art had fallen into decadence, Harrison exposed outright the ugly roots of the mischief, asserting that "Art in all its forms is become a mere article of commerce. We buy works of imagination, like plate or jewelry, at so much the ounce or carat; and we expect the creator of such works to make his fortune like the 'creator' of ball costumes, or of a dinner service." As a result of such exchanges, art had become "as much a matter of professional dealing as a corner in pork, or a Bear operation in Erie bonds." Under those circumstances, "any high type of art" was flatly

impossible to achieve. Artists, lamented their critics, no longer competed to express the loftiest ideas but only to outdo each other in the production of technically brilliant surfaces. Typical of many a critic, novelist Elizabeth Stuart Phelps deplored the materialism of the modern artist's subjects: "Art, as we all know, kneels no longer before her angels, but..., paints two dropped eggs on toast and seem content to do so."

The campaign against commercial values reconfigured the decorated studio as a sign for everything that had corrupted art and brought it tumbling from its heights of idealism. The escalating materialism and luxury of the age, the value invested in splendid veneers concealing moral and spiritual voids, the leveling of art with other commodities in the flow of goods exchanged in the marketplace: these sited themselves and found expression in the showplace studio, which appeared in this discourse as a profane temple of Mammon, a metonymic figure for the soullessness of materialist art in the modern world. The denizen of this desanctified shrine was the so-called "society artist," an accomplished and spiritually bankrupt poseur, who, like the real-life New Yorker Elliott Gregory, used his glamorous studio, seductively decorated, as an elaborate prop, enticing society women to enter and pose for overpriced and meretricious portraits. In an increasingly luxurious and commercialized art world, this type of the "society artist," appearing with notable frequency in contemporary fiction and criticism, was held up as the example of everything the artist should fear to become, if he wished to retain his honor and high ideals. The anxiety invested in such a figure exemplifies the high-strung tension between authenticity and artifice, surface and substance, that underlies so much of the period's cultural criticism.

For the modern artist, the critical question was: how could an artist create an aesthetic product destined for consumption without colluding too deeply with the process of its commodification? Should the artist dedicate his work to the cause of noble ideals and cultural uplift, or opt instead for success in the market place, painting "two poached eggs on toast" instead of grand and noble allegories? In settling for the poached eggs over the allegories, William Merritt Chase, impresario of the sumptuous studio, never entirely shook off the

onus of materialism, despite a long and distinguished career as painter and teacher. However, his erstwhile friend, cosmopolitan expatriate James McNeill Whistler (seen here in Chase's 1885 portrait), poising himself on a tenuous line between traditional aesthetic ideals and modern self-interest, succeeded in achieving unrivaled status as America's greatest modern painter. He did this by creating a highly marketable public image based not on material splendor but on a magnetically fascinating and elusive personality.

Whistler's personality and art were inseparably bound together in procuring his ultimate success and fame, because it was through the flaunting of his personality that he gained recognition for his creative work. It was by no coincidence that his ascent commenced just at the historical moment when the periodical press, thanks to improvements in printing and photographic technology, began to ramify, producing an unprecedented outpouring of new magazines, general and specialized, for a vastly expanded clientele. Skillfully manipulating the ever more powerful press, Whistler attracted and held the spotlight of celebrity just when celebrity -- a public, consumable image -- was in the process of becoming a cultural commodity in America's emergent consumer economy. However, as much as its manipulator, Whistler -- always good copy -- was also a construction of the media, which fashioned him as a particular kind of artist, at the intersection of several current discourses on civilization and modernity.

As an artist offered up for public consumption, Whistler (and his press) spotlighted his status as entertainer, a role that required a signature appearance ("stage clothes" and grooming) as well as performing ability. A popular article significantly entitled "Whistler, Painter and Comedian" described Whistler's badge of originality, his distinctive public costume, highlighting his "well-curved gray mustache," his "glistening brown eyes" peering out like "snakes in the grass." His hair, continued the reported, was "the most 'amazing' part of his get-up. It is all arranged in separate curls, most artistically put together. They are all dyed black, with the exception of one, which remains quite white, and on grand occasions is tied up with a small ribbon. When he goes out in London, he always gets himself up very elaborately, in a way that is sure to arouse attention. He

wears a very long black overcoat... and a French top hat with the brim standing straight out. In his hand he carries a kind of wand of bamboo about four feet long and very thin... he generally has a crowd of small boys in pursuit, and nearly everybody turns around to look at him with a smile as he passes." Whether photograph or caricature, pictures of Whistler always emphasized the trademarks of his public persona. Ernest Haskell's cartoon faithfully reproduced the wand, the long black frock coat, and two other perennial Whistler accessories, the monocle, and the tiny straw hat he was said to favor on occasion.

Expectations and satisfaction ran high whenever Whistler put in a public appearance. In 1897, for example, Whistler testified on behalf of Joseph Pennell in the latter's lawsuit against painter and critic Walter Sickert, who wrote for The Saturday Review. The weekly magazine The Critic, observing that "the appearance of Mr. James Abbot McNeill Whistler in the witness box is one of those things that may be counted upon to add to the gaiety of nations," was not disappointed. Whistler "kept the court-room in a roar" with his flip rejoinders, poured out "self complaisant witticisms" and altogether "seemed as pleased with himself as a Florida belle or a great artist." Indeed, such was his own reputation for all-around litigiousness that the American humor magazine Life published a caricature of the artist, white lock much in evidence, holding a palette labeled "My Platform." The caption read: "Are there any more publications in which I am mentioned? If so, send my lawyer to them at once. It's dirty work, but I like it, and I am getting famous." The reference here is to Whistler's victorious broadside attack in 1894 on New York publishers Harper & Brothers for printing George du Maurier's thinly disguised image of Whistler as Joe Sbley, the "idle apprentice" in the enormously popular novel Tribby; backing-down, Harper's made a public apology to the artist and suppressed the offending illustration.

The cynicism of the Life Magazine cartoon enfolds a core of truth. While its terms are crude, it pinpoints Whistler's self-conscious advertising and marketing of his famous quirks. That all-important surface image constituted the wrappings of Whistler's "package," which contained a product blended from equal portions of his personality and his art. His skill at self-promotion was also an important element in the construction

of his personality by the media, which often recognized his tactics for what they were. One reporter, cataloguing the standard inventory of Whistler eccentricities, observed: "The irreverent spirit of the nineteenth century might suggest that Whistler would have been the Napoleon of advertisers but the world would have lost an artist that is could ill spare. Such vivacity, elegance, and charm it seldom meets in one personality."

Why was self-advertisement so vital an aspect of Whistler's image? The explanation lies in the newly commercial and intensely competitive character of the art world, both in Europe and America, contemporary with the rise of the consumer ethos. To compete successfully, artists now found themselves forced to clamor for attention, and many discovered accordingly that a vital form of advertisement lay in the construction of a personality, a distinctive style, some original accent, with the power to attract and hold attention on the exhibition walls, in the social world, and in the pages of newspapers and magazines. The public self, of which the art product with its recognizable accent of personal style was an outgrowth, became a commodity, and when translated into copy for the publishing industry, proved to be a highly saleable item. The personality and habits of the new species the celebrity were so much informational fodder to attract the attention of, and be consumed by, the reading public. In this dawning age of advertising and consumption, money and physical goods were not the only media of exchange: socially and culturally, the public self, and its distinctive style, were dynamic agents for signaling and negotiating identity, status, power, and desirability.

The fact that Whistler contrived to achieve the rank of "living old master" (as one writer acclaimed him) by the 1890s bears witness to the success of his self-packaging strategies, with which the media on the whole willingly colluded, despite critics' ceaseless grumblings about the taint of egotism in contemporary art. Whistler was, indeed, the supreme personality. As art critic Clarence Cook put it, his art "is distinguished by its personal note more distinctly than that of any other artist of our time, when personality is so much sought for and prized," in a large degree, he became one of the "greatest" artists of his time because he presented himself as the

most original, and was also the most ruthlessly competitive, the most successful self-advertiser, the one who had fashioned the most attention-getting and enduringly interesting brand name -- complete with the butterfly, and other trademark symbols -- for himself and his arts products. His personality gave visibility to his art. Conversely, and most importantly for the successful selling of the Whistler brand, his art by its perceived quality gave sanction to his eccentricities.

Just what was the perceived quality of Whistler's art that earned it a highly privileged status? His art obviously took advantage of its difference, its originality, to secure the eventual regard of critics and patrons alike. It became "great" in part because Whistler tirelessly insisted that it was, and the media gradually adopted this view as well. But it seemed to do more. Whistler's art found its place of honor around the turn of the century because of the dynamics of its intrinsic contradictions. In a culture increasingly dominated by surfaces, images, and facades, Whistler's works promised spirituality and essence. Yet at the same time, his paintings, pastels, and graphics, with their simplification, abstraction, and decorative Orientalizing spatial compression were quintessential surfaces, signboards of style. Like Whistler's public image -- his self-advertising personality -- pictorially his compositions -- such as Nocturne in Blue and Silver, 1879, and Symphony in Flesh Color and Pink, 1874 -- were surface-oriented.

Nonetheless, to many contemporaries Whistler's screens of tone seemed paradoxically to open out avenues of escape from the rising materialism that so worried concerned thinkers of the time, and it was this avoidance of physicality that critics singled out again and again for approval. Journalist Theodore Child's comments fairly represent the tenor of such criticism: it was Whistler's constant aim, he wrote, to "eschew materiality, grossness, and ugliness," and to evoke only the most delicate visions. Whether portrait or landscape, Whistler's compositions revealed the very soul of the subject, and, as critic John Van Dyke put it, unveiled the "deeper meanings" of Nature.

Such views of Whistler's art had the effect of neatly and felicitously enlisting it in the resistance to materialism so vociferously rehearsed by late nineteenth-century cultural watchdogs of the discourse that held art a sacred calling, far

removed from the grubby commercial world. It is easy to see how effortlessly Whistler found a slot in this context. In the eyes of contemporaries, his art eschewed the material and revealed essence; art was his religion; he was an intense, fastidious idealist, a version of him suggested by Ernest Haskell's memory-portrait, where Whistler's face hovers ghost-like in a murky fog. More, certain tactics suggested that he was the least commercial of artists, as demonstrated by his refusal to defer to clients, which sometimes even extended to denying them possession of works they had commissioned. Hard to get, Whistler's art products became rare commodities (or were made to seem non-commodities) all the more desirable on that account. Such maneuvers contributed significantly to Whistler's status as an artist purely detached from both material and financial considerations: this detachment was a significant component of his "greatness."

Whistler's much-praised spirituality had significance extending beyond the borders of the art world, and this, as much as his monetary nonchalance, certified his "greatness." His art seemed to reflect and, by implication, to validate widely held notions of cultural evolution as an ordered, deterministic progression from the physical (i.e., coarse and savage) to the spiritual (i.e., refined and "civilized"). In this paradigm of evolution, the nuanced subtleties of a Whistler fulfilled the Anglo-American prescription for high civilization, as popularized by Herbert Spencer and his American disciple John Fiske. Following this model, the American philosopher Henry Rutgers Marshall, for example, based his theory of artistic evolution on the idea of progress from coarser to fine grades. "The Barbarian rejoices in decorations by use of brilliancy of color and strength of contrast," he declared. As barbarian races became more cultured, their mental life and standards of beauty became more "civilized": more subtle and delicate. The art of the present was like modern life itself, which had become "introspective and thoughtful", and which brought with it "a wider choice of subject treated with more refined intellectuality." Whistler's art in this cultural context represented the pinnacle of civilized attainments. His work posed as the epitome of high mental and spiritual perfection. Ornamenting the loftiest stage of Anglo-american evolution, Whistler's art clicked seamlessly into

place as aesthetic justification and realization of a model for evolutionary progress that dominated and defined every sphere of late nineteenth-century social, anthropological, and cultural thinking.

The figure of Whistler shaped and reshaped itself to a kaleidoscope of contemporary needs and expectations. The perceived spirituality of his art products, along with his purported disdain for financial and material considerations, rendered him a modernized, scientifically verifiable re-creation of the Old Master, idealized by the era as lofty, noble, and disinterested. Worrying about the state of civilization, United States Commissioner of Labor Carroll D. Wright insisted, "Something spiritual must enter our everyday life or we are savages." Whistler the "living old master" both revealed and safeguarded that elevating spiritual essence in pictures of the most delicate, subtle, and muted tonal harmonies: the very opposite of "barbaric" gaudiness. At the same time, Whistler the famous personality perfected the art of self-advertisement increasingly identified with the new conditions of art production in the competitive, image-saturated marketplaces of late nineteenth-century America. By managing to combine and carry off the pose of idealist and egotist, whose art products likewise existed simultaneously as essence and surface, he installed himself to maximum advantage at the site where an older discourse of art as sacred, lofty, and noble collided with the new, which exalted the personal view and the personal touch.

In Whistler's case, as in that of Chase and his contemporaries, both personal view and personal touch were emphatically male. Women functioned within their works wither as components in a decorative scheme -- as in Edmund Tarbell's In the Studio 1896 -- or as sings of masculine creativity, in either instance disempowered and displayed as objects of the male's controlling gaze. Concomitantly, women as artists occupied a subordinate place in the cultural hierarchy. Problems revolving around masculine hegemony arose, however, in the case of Cecilia Beaux and John Singer Sargent.

Exact contemporaries, Beaux (1855-1942) and Sargent (1856-1925) were both French-trained cosmopolitans. Both were celebrated as leading portrait painters, exhibiting in major American and European shows, and by 1895, both were

approaching the heights of their careers. More often than not, their portraits of the wealthy and distinguished of their day appear strikingly similar in scale, tone, and liveliness of execution. Despite that, critics before and after the turn of the century almost invariably contrasted the two painters' works as expressions of an essentially feminine versus an essentially masculine nature, and while Sargent's superstardom was an unchallenged fact, Beaux was accorded the status of worthy contender.

At any exhibition in the 1890s and after, any Sargent portrait, such as Mrs. George Swinton (1896) was likely to elicit an assortment of critical judgments selected from the following series of key words and phrases: brilliant, vigorous, incisive, penetrating, aggressive, and virile, with color sharp and vibrating, rather than deep or tender, and showing little evidence of sympathy, kindness, or heartiness. On the other hand, any portrait by Beaux, such as Bertha Vaughan (1901) would almost invariably be described along the following lines: sensitive, abounding in sympathy, refined, full of feeling; exhibiting a poetic grasp of character and evincing a capacity for strength without brutality because of a sensibility exclusively feminine. Regardless of the two painter's evident parity in skill and taste, the language employed to evaluate their respective paintings imposed an arbitrary system of differences in which the nominally feminine style, appearances to the contrary, was squeezed into a mold of charm and sensitivity, to sustain and reinforce its distance from the masculine.

Critics tended to heap Beaux's portraits with praise always qualified by the observation that for all her greatness, she fell short of Sargent's achievement. Listen, for example, to Samuel Isham in 1905: "Miss Beaux's handling is broad and strong, the color flowing free and pure from the brush with many of those felicities that seem most accidental when they are the highest art; but neither in her work nor in that of any other artist is there the amazing jugglery of Sargent, which has something aggressive in its force and sureness, nor has she his impersonal, vivid insight into character. She is in sympathy with her sitters, and they are likeable and charming and enlist the affections of the spectator as those of Sargent rarely do."

To differentiate Sargent and Beaux according to presence or absence of sympathetic response was a key maneuver in negotiating the latter's slightly yet firmly subordinate status. The components of Sargent's greatness, according to critic Charles Caffin, consisted in a manner "seldom sympathetic and often callously indifferent." Sargent's attitude toward his sitters was aloof and "entirely professional," because free of sympathy and cynicism alike. Mrs. Carl Meyer and Her Children (1896) exemplified the cool, factual, dissecting vision that distinguished Sargent from his contemporaries. At first glance, said Caffin, this portrait seemed ravishingly dainty, sweetness itself. But Mrs. Meyer's elegant, calculated maternal gesture toward the two children "to whom she is almost entirely a stranger" revealed the exquisite blossom's fatal flaw. Even Sargent's portraits of the most winning children, such as Helen Sears (1895), bore the imprint of his diagnostic gaze. In one critic's words, the painter very deliberately discarded "those tender influences that may seem to hinder manly analysis". In the contemporary construction of femininity, sympathy was a "natural" outgrowth of womanliness. Thus, Beaux's Ernesta with Nurse (1894) impressed prominent critic Royall Cortissoz as a typically "artless, flowerlike interpretation of life." Graced with sympathy, she was also hampered by it from attaining the cold heights of analytical greatness from which Sargent surveyed his domain.

The critical language used to define and confine Beaux to a proper womanly place in the world of art interlocked with that of a range of other contemporary discourses seeking to reappropriate to the masculine sphere a culture that many deplored as excessively feminized. The same decade that saw the creation of the Women's Building at the Columbian Exposition in Chicago also witnessed an outpouring of criticism that called for the reinvigoration of culture by infusing it with large doses of pure, powerful manliness. In 1893, sculptor William Ordway Partridge, for example, penned an impassioned plea for "Manhood in Art," complaining that "our artists are not big enough men; first the man and then artist." True manhood in art, which involved among other things the stern renunciation of effeminate, sensuous pleasures, would in turn produce a "manly tone in society," which to Partridge meant the same thing as social and cultural health. Another writer evoked a bleak vision

of the world as a hard, gray place of self-supporting old maids and business men, should the "anti-feminine" women succeed in dissolving the sex distinctions which had evolved "naturally" in the civilizing process. Civilized man, he declared, had specialized himself on logical intelligence and practical handicraft; civilized woman on emotions and intuition, home and family. Precisely because she was a creature of sympathy and feeling, woman was the inferior artist. As English essayist A. C. Benson pronounced it, women's artistic gifts must ever be subordinated to deeper purposes: the desire of giving and serving. The best art, he wrote, in semantically loaded terms, had a "hard, vigorous,hammered quality," produced by a masculine artistic temperament grounded on a "hard, intellectual force" and guided by a spirit "cold and critical." This, incidentally, was precisely the distinction accorded to Sargent, celebrated for his "diagnostic" eye, which signified the possession of a masculine grasp on knowledge and physical truth, underscored by a "scientific" attitude toward his material.

In concert with such pronouncements, fiction and popular satire worked to proclaim the truth and naturalness of woman's artistic triviality. Cartoons exhibited women artists as vacillating dilettantes and failures; in the 1891 example on the left, the critic inquires of the young woman artist: "Did you ever try writing for a living?" Commentary and tales in the popular press also rehearsed an almost unvarying litany of feminine artistic failure and fakery; more often than not, the fictional woman artist willingly laid aside her brushes once she rediscovered her "natural" vocation in marriage and maternity. Lampooning the ideals of the aesthetic movement, a poem entitled "My Artistic Wife" (1896) belittled female art production as a silly fad that distracted woman from her domestic duties: "With her chisel, and her mallet, and her brushes, and her palette, and her canvas, and her plaster, and her clay; Small wonder I'm complaining, for my love she is disdainng, And she snubs me, and she dubs me 'in the way.'"

The language of difference that constructed a hierarchy of value ordering the comparison of Cecilia Beaux's and John Singer Sargent's painting grew directly out of that contemporary language whose project was to maintain masculine-determined social order in a world where emergent feminism threatened

established gender boundaries. While Beaux was indisputably a successful artist, she was in a sense allowed to be the exception that proved the rule. Her function was to affirm the possibility of feminine achievement in a world otherwise structured to discourage it, and to demonstrate that female success need not be incompatible with the discourses that sought to control and limit femininity to traditional roles and behavior. This symbolic function is made clearly visible in sculptor and critic Lorado Taft's 1899 essay, which announced that through her superb accomplishment Beaux had emancipated her sex. Immediately after this assertion, however, Taft coupled Beaux's name with that of black artist Henry Ossawa Tanner, confirming the marginality of both: "She has not only made a record, but like Mr. Tanner, the colored painter, has shown the potentialities of her kind." Further, Beaux had not unsexed herself. It was unfortunate, noted Taft, that women who had won some distinction in art were often "the most manlike in characteristics," as was notably the case with Rosa Bonheur or the tomboyish Harriet Hosmer. On visiting Beaux's studio, however, Taft was "relieved to find that the gifted artist was in no sense mannish; on the contrary, she gives the impression of a most womanly woman," with her air of dignity, grace and cultivation. Unlike the masculine new woman, castigated in contemporary medical discourse as an unnatural monster of degeneracy, Beaux in her womanliness posed no threat to masculine hegemony. Her status as a great woman artist, therefore, was unproblematic, and the encoding of ranked gender difference in her work prepared the ground in the early twentieth century for the incursion of the swashbuckling masculinized realists, led by self-styled "revolutionary" Robert Henri.

Lauching their campaign against what they condemned as pallid, effeminate, academic taste, the new realists received herarty approbation for revitalizing the American art scene with injections of much-needed virility; here I show you on the left George Bellows's *Stag at Sharkey's*, 1907, a brutal challenge to the aestheticism illustrated by Joseph Paxton's *The New Necklace* of 1910. What this seemingly abrupt shift masks in the fact that far from being a break, Henri's acts formed part of a continuum, were in fact an ultimate masculine victory, of a

contested discourse on power and knowledge in the realm of public art culture. The "triumph" of a fresh new virility in American culture had already been negotiated and secured in the ranks of those very academic painters Henri and his followers determined to supercede. Nonetheless, the re-styling of the artist for a new generation of consumers demanded that the fiction of an abrupt rift and rebellion be maintained with a categorical denial of everything the previous generation represented.

Masculine artistic vigor now identified itself with the stripped studio, index of sincerity and asceticism in art, symbol of the rejection of urban luxury, of the suffocating consumption and accumulation of things associated with cosmopolitanism, consumerism, and the feminization of culture. This took place both in urban venues, as proponents of a rugged realism sought to establish hegemony or at least parity in the aesthetic establishment, and in rural retreats, where artist such as landscape painter Edward W. Redfield embraced a set of values embodying the wish to return not just to nature but to the producer ethos of some idealized, simpler, older America. If the cosmopolitan artist and his studio signified the cultivation of the facade, the perfection of pose and package, the glossy surfaces of a culture where display and consumption had become spectacular public rituals, Redfield was hel to be the very opposite: a worker, a craftsman, a man of the soil, an artist as sincere and honest as the urban cosmopolitan was superficial and deceptive. "A fine type of sturdy American manhood," as one writer celebrated him, Redfield approached painting as a test of strength in a battle with the elements: "he paints in the winter when it is down to zero and the wind is blowing forty miles an hour." According to this admirer, he raised "all the vegetables and chickens" his family could eat, and he also assumed the role of general handyman and carpenter on his land in the pastoral Delaware valley. Far from overflowing with exotic, expensive plunder, Redfield's studio was a rude, bare, barn-like enclosure furnished with tables, benches, and stools he had manufactured himself "out of the driftwood he caught that was floating down the river to the sea."

Like his cosmopolitan predecessors, Redfield depended on the marketplace. Like them, he exhibited at institutional

shows as well as commercial galleries, and success depended on attracting a clientele to consume his wares. By constructing a self-image that gave prominence to masculinity coupled with a kind of Emersonian self-reliance, however, Redfield effectively managed the appearance of detachment from commercial spheres and the realms of the feminine. With its marks of primitivism and rusticity, this image seemed to be unconstructed and was "naturally" opposed to the obvious showmanship of the decorated studio and its creator. After the turn of the twentieth century the construction of an image, and the problem of the marketplace, remained central to negotiations about artistic identity, but as the Redfield example suggests, the terms refocused themselves, blurring the commercial character of the art work and sharpening the emphasis on whatever made the artist appear natural, genuine, substantial, and manly.

These versions of the modern American artist, and the issues they embodied, contributed to the establishment and clarification of patterns for the twentieth century. In Jackson Pollock, for example, the model of the aggressively masculine artist reached an extreme, while Georgia O'Keeffe throughout her career endured critical insistence on reading her work as expressions of the eternal feminine. Whistler's image laid the groundwork for artist celebrity figures like Andy Warhol, who stamped his mystique -- the Midas touch of the skillfully manufactured personality -- on mundane cans of soup and Coca-Cola bottles, as surely as Whistler set his butterfly seal of authenticity on his little notes and nocturnes. When the commodity quite literally became Warhol's subject, the perennial issue of high art versus the marketplace resolved itself, in favor of the latter, obviating the need for strategies to maintain the fiction of art's transcendence. And, while so much has changed in the hundred years since America's last fin de siècle, the identity, place, and status of the artist in post-modern American society continue to be, as they were then, sites of unending negotiation and controversy.

**LA CONCIENCIA DE SI COMO HILO CONDUCTOR EN EL
PROBLEMA DE LA CONTEMPORANEIDAD DEL ARTE**

Alberto Collazo *

La propuesta de participar en este congreso a partir de las nuevas funciones del arte y del artista en el marco de su tema central el de la Modernidad, además de alegrarme por la deferencia, me compromete ante los organizadores, a los que desde ya agradezco su invitación.

Este tema de las nuevas funciones del arte y del artista tiene la virtud de hacer, que aquellos que estamos en la actividad teórica, a veces propensos a planear más de lo debido, miremos en torno nuestro y reconozcamos el suelo que estamos pisando. Es decir que este tema nos sumerge en la realidad cotidiana, nos incluye en la contemporaneidad, ya no solo como observadores, sino que también somos protagonistas. Este planteo nos pone a prueba ya que debemos sopesar equilibradamente los diferentes aspectos de la realidad objetiva, y nuestro componente subjetivo.

Quién, de todos aquellos que nos dedicamos a urgar entre los libros y papeles de las bibliotecas, así como en los talleres de los artistas, no nos hemos hecho alguna vez la pregunta de qué acontece hoy entre nosotros?. Qué es lo nuevo? Cuáles son los cambios que se manifiestan en profundidad y cómo distinguirlos?.

Es precisamente éste caracter de interrogación sobre lo que acontece en nuestro tiempo, lo que pone límite a nuestra exposición, es por ello que intentaremos sistematizar las áreas a las que van dirigidas nuestras preguntas, y tratar de reflexionar sobre las mismas.

* Universidade Nacional de Buenos Aires, Argentina

Nuestro primer límite es determinar el campo de trabajo en el área de las artes plásticas.

Si ustedes me permiten vamos a delinear algunas generalidades sobre la misma; una primera observación, es ver como a lo largo de este siglo, se han ido sucediendo en forma vertiginosa diferentes movimientos estéticos que van desde la figuración hasta la abstracción. Ahora bien, si nos detenemos en el campo de la figuración podemos ver una constante que marca la paulatina desintegración de la imagen representada, hasta perder los límites que la separan de la abstracción. Otro tanto acontece en el ámbito del lenguaje plástico, se han quebrado las divisiones tradicionales entre pintura, dibujo, grabado y escultura. La mezcla de técnicas y de lenguajes expresivos, es una de las constantes que se observan en este siglo, y que se ha agudizado a partir de la terminación de la II Guerra Mundial. Es quizás la pérdida de límites que establecía la tradición académica, el hecho más significativo que acontece en nuestro siglo.

De cómo se ha ido flexibilizando el gusto en varias décadas lo podemos ejemplificar con lo sucedido con la muestra que en 1914 exhibe Duchamp en la ciudad de Colonia, en la que por su actitud escandalosa para la época, se le cuestiona su Ready Made. La propuesta conceptual de esos trabajos hoy es aceptada, y se haya integrada en la cotidianeidad plástica. Otro tanto se puede decir del surgimiento del Dada en 1916 en Zurich, así como otros variados ejemplos. Ahora bien, estos ejemplos son ya historia, se podrá compartir los postulados estéticos o no, pero no se los puede negar, no podemos desconocer su existencia y las influencias que ejercieron en el arte de nuestros días.

Estos ejemplos a su vez nos confirman la fractura de los límites tradicionales en artes plásticas, ya en lo específico de su lenguaje plástico, sus técnicas, sus soportes, sus materiales, ya de aquello que se representa, es decir de la imagen. Otras de las cuestiones que se han acentuado en todo éste proceso es la función del arte y la del artista en la sociedad que nos toca vivir.

En el marco de este estado de situación que hemos descrito a vuelo de pájaro, y que está inserta en la historia del arte contemporánea, cabe preguntarse por lo nuevo en este

panorama plástico de nuestros días, para después intentar hablar de las funciones del arte y del artista en el contexto de la modernidad en América Latina.

Aquí conviene aclarar que cuando utilizamos el término "nuevo", lo hacemos como expresión de cambio en relación a lo ya establecido, y no como la sucesión de modas, de cambios no superficiales, y sí conceptuales.

Antes de seguir avanzando en este tema, me interesa acotar un punto, que si bien puede ser circunstancial, hace al desarrollo de la idea que tenemos sobre esta cuestión en general. Queremos mencionar que la imagen plástica de los artistas de nuestros días no goza del prestigio, que dan obras de otras épocas u otras artes. Como prueba de ello se puede ejemplificar con lo que acontece en el mercado del arte, en el cual las cifras en dinero y publicidad periodística que alcanza un Van Gogh en relación con un artista contemporáneo de los circuitos convencionales.

Otro punto a tener en cuenta en estos temas que frisan la lateralidad, es que la dinámica que genera esta quiebra de límites en la plástica contemporánea incide en el historiador y en el crítico de arte, ya que han tenido que ampliar el campo de investigación y de elaboración teórica, al verse obligados a tener una actitud y una práctica multidisciplinaria que va más allá de la mera representación visual. En este intento de integración de diferentes campos de investigación social se comprende el fenómeno de la representación plástica en su totalidad.

Uno de los puntos de partida en la búsqueda de aspectos significativos en las artes plásticas de nuestros días lo encontramos en los medios de comunicación masiva. La incidencia que estos medios de comunicación masiva han tenido sobre el arte visual es significativa y mencionamos a título de ejemplo el Pop Art de la década del '60. Pero esta incidencia también está procesada por la historia. La influencia existe y encontramos en la televisión como industria cultural masiva uno de los factores de mayor incidencia en la formación del gusto contemporáneo. Podemos observar que dentro de los aspectos formales encontramos: la rapidez de las secuencias, la simultaneidad de imágenes, la espectacularidad en la presentación, la atemporalidad de lo que acontece, la irreverencia y el

grotesco a lo que son convenciones sociales. Son algunos de los puntos que se pueden observar en los video-clips.

Estas manifestaciones televisivas están relacionadas con otras manifestaciones artísticas, con las que se interrelacionan, como ser la música rock, a lo que hay que sumarle expresiones corporales como gestos, poses y actitudes, que tienen a su vez un ángulo decorativo en el uso de vestimentas, distintivos y posters.

Estas cualidades visuales, son también significativas e ingresan de variadas maneras en la representación plástica. Este fenómeno está poco estudiado en el ámbito de la representación plástica. Otro aspecto no menos significativo de la televisión como industria cultural masiva es la quiebra de las fronteras nacionales y continentales, a raíz de las transmisiones por vía satelital y por la difusión de los cassetes de video.

Más de uno de ustedes estará pensando en lo relativo de esta enumeración, ya que este fenómeno tiene un consumidor de edad precisa, a la que se denomina generación joven. No se puede negar esta situación, pero a su vez nos afirma otra de las características de esta contemporaneidad, cual es la convivencia de corrientes muy heterogéneas de gustos y propuestas estéticas, ya sea en ámbitos urbanos como rurales.

Esta mezcla, este mestizaje que produce la tecnología al servicio de la industria cultural, genera en los estudiosos del fenómeno artístico la necesidad de replantearse las categorías históricas y estéticas, con las que tradicionalmente se manejan.

Hecho este planteo cabe preguntarse desde qué ángulo, nosotros nos preguntamos sobre las nuevas funciones del arte y del artista.

Desde un internacionalismo que no se puede negar, y que incide en la formación del gusto, cómo nos formulamos categorías como la de cultura nacional, cómo nos formulamos una propuesta integradora como la elaboración de un concepto latinoamericano en lo cultural.

Al preguntarnos por lo nacional y por lo latinoamericano nos preguntamos por lo propio, en un contexto que tiene sus ojos puestos en la Modernidad, para llegar a comprender ese otro problema que se plantea el mundo occidental, como el de la posmodernidad.

Aquí tenemos dos niveles de análisis: por un lado aquello que creemos que nos define como entidad cultural, y por el otro un nivel conceptual que nos viene de afuera, que elaboran las culturas centrales, y a las que nos suman y nos sumamos periféricamente.

En la relación entre nosotros y los otros, tenemos un internacionalismo cada vez más generalizado, que llega a todos los niveles de la población, que se produce por medio de la industria cultural televisiva, que no manejamos tecnológicamente, ni culturalmente.

Ahora bien, si nos detenemos en cada uno de los países que integran el continente Americano, comprobamos que la nacionalidad de cada uno de ellos está en proceso de formación, lo nacional se discute por la heterogeneidad de intereses económicos y culturales, en donde las divisiones entre regiones es a su vez altamente conflictiva, así como también lo son, los códigos culturales entre la ciudad y las zonas rurales.

Por este motivo hablaremos de la ley nacional como un proceso en formación, en el que juegan un papel importante las historias individuales y colectivas.

Mucho más compleja es la conceptualización de lo Latinoamericano dado el mayor grado de heterogeneidad, y de mayor abstracción intelectual y cultural. Pero al igual que en la formación de la conciencia latinoamericana, tiene sus hitos históricos, tiene acontecimientos del presente y del pasado, que fueron comunes a todas las naciones del continente.

En este proceso de reconocernos como una entidad, ya nacional, ya continental, comprobamos que el tema de la modernidad, es un hecho económico-cultural generado por los otros, por los centros hegemónicos internacionales, que ha influido en nosotros.

La cantidad de trabajos que se han presentado sobre la década del '20 en este Congreso, y en otros de América Latina, marca la necesidad de estudiarla, para visualizar aquello que nos es propio en relación con lo que se produce afuera.

Y aquí entramos en el nudo de esta cuestión: desde dónde partimos para realizar este estudio: desde las propuestas conceptuales que generan los centros hegemónicos; o es necesario elaborar nuestras propias categorías conceptuales e

Instrumentales para ir construyendo a la formación de nuestro proceso de conciencia nacional y también latinoamericana.

En este tratamiento de lo nacional, lo latinoamericano, y su relación con lo internacional, tomamos el concepto de la modernidad, como conciencia de lo nuevo frente a lo pasado que en nuestro caso aspiramos a cerrar. Es decir que nos interesa más como una propuesta conceptual, que como un problema cultural del mundo occidental.

Planteadas estas cuestiones, cabe preguntarnos sobre las nuevas funciones del arte y del artista, en cada uno de los países del continente y como latinoamericanos.

Nosotros hemos mencionado que una de las características contemporáneas es la convivencia de diferentes corrientes estéticas, a veces antagónicas, a la que se suman las nuevas tendencias, que tienen la particularidad de una difusión masiva por medio de la televisión. Entendemos que este es uno de los elementos modeladores del gusto contemporáneo de mayor fuerza en el presente, y con enormes proyecciones futuras.

Nosotros no podemos desconocer este hecho, el que a su vez viene apoyado por estructuras económicas y tecnológicas internacionales.

La pregunta es cómo desde el campo de la Historia y de la Crítica del Arte podemos comprender este fenómeno cultural, y avanzar en la formación de una conciencia nacional y latinoamericana.

El escritor uruguayo Eduardo Galeano hablaba alguna vez de que nos quieren robar la memoria. Es este uno de los mayores peligros que afrontamos los que trabajamos en el campo intelectual, ya que no siempre tenemos en claro los hilos que unen nuestras historias individuales y la historia colectiva, y a su vez la historia continental. Este compromiso en el campo teórico está estrechamente ligado al compromiso ético, el que se une al campo estético.

La lucha por imponer lo nuevo en cada uno de nuestros países, y en Latinoamérica pasa por forjar la conciencia de sí, sin negar el mundo contemporáneo, y en procura de forjar un nuevo humanismo desde nuestras propias perspectivas.

El agotamiento del mundo occidental nos sirve para comprender la inmensa tarea que nos impone esta hora.

En estos momentos, el agotamiento que presenta el arte plástico internacional, lleva a generar por parte de los grandes centros culturales internacionales, nuevas modas. Hoy podemos observar el auge en el mercado internacional del arte soviético y también del arte latinoamericano.

Este es otro de los peligros que aparecen entre nosotros, ya que por razones comerciales se explota al pintoesquismo latinoamericano, y se auspicia el arte disidente de los soviéticos como consecuencia de la Perestroika.

Es por estas razones que proponemos para el análisis de lo que hoy acontece en el campo del arte en nuestro medio, como hilo conductor el tema de la conciencia de sí en nuestras indagaciones plásticas, en la necesidad de forjar nuestro crecimiento como entidades nacionales y latinoamericanas.

**A "ESTÉTICA DO FANTOCHE":
SOFFICI E A VOLTA À ORDEM NA ITÁLIA**

Annateresa Fabris*

Num dos textos que integram Periplo dell'arte (Richiamo all'ordine), publicado em 1928, Soffici traça a trajetória da arte moderna, que faz consistir em dois elementos fundamentais: pintura pura e expressão de caráter cívico. Trata-se de dois termos antitéticos, que enfeixam o próprio percurso de Soffici como crítico e como artista, e que devem ser esclarecidos para que possam compreender as razões que levam o autor a assumir posturas tão opostas num espaço de tempo que excede de pouco os 20 anos.

Ponto focal das observações de Soffici em "Parabola dell'arte moderna" é a situação artística italiana de fins do século XIX, dominada pela aplicação "de fórmulas, de preceitos abstratos" e pelo "uso de convenções retóricas", à qual se opõe uma nova geração que, cansada do academismo vigente, organiza sua luta sob um signo preciso: a pintura é antes de tudo pintura.

Dessa nova geração faz parte o próprio Soffici, que aprende na França um modo diferente de compreender a arte, fecundado pelo contato com o realismo, impressionismo, pós-impressionismo e cubismo, movimentos afirmadores da pintura pura. O que significa "pintura pura"? Significa a compreensão da obra como "puro organismo pictórico", liberta de qualquer preocupação conteudística ou verossímil, fruto de uma nova "visão mental da realidade e da arte".

O trajeto pessoal de Soffici confunde-se com aquele da nova geração italiana dos primeiros 15 anos do século que, no momento da eclosão da Primeira Guerra Mundial, havia coloca-

* Universidade de São Paulo - Membro do CBHA

do a arte peninsular à vanguarda das demais experiências mundiais.

Ao mesmo tempo em que 1915 mostra a maturidade da arte italiana, funciona também como divisor de águas, pois a crise espiritual gerada pela guerra leva os artistas a reverem os êxitos de suas experiências e a buscarem novas funções para elas. Uma vez que a pintura havia sido recuperada, urgia recolocar no quadro aqueles elementos que haviam sido rejeitados no primeiro momento, a fim de restabelecer "a unidade ineludível entre técnica e representação, entre forma e conteúdo; unidade que caracteriza a obra-prima de natureza universal e eterna". O que implicava pôr fim à experiência de vanguarda para dar lugar a uma "forma de arte plena, completa, nossa, totalmente humana", que "espelhasse concretamente a plenitude vital do novo tempo".(1)

Compreende-se, a partir das observações feitas por Soffici nesse artigo, que o périplo da arte, a que se refere o título do livro, representa a viagem de circunavegação empreendida pelo autor ao redor de um conceito denominado modernidade, a princípio aceito e depois negado pela "chamada à ordem", que não significava uma simples volta ao passado.

O segundo Soffici, o da "chamada à ordem", está, na verdade, contido em embrião no primeiro Soffici, o divulgador da moderna arte francesa na Itália, o crítico que se engaja ativamente na campanha de renovação da língua plástica peninsular, se atentarmos para alguns elementos.

A campanha moderna de Soffici é guiada, desde o início, pela busca dos valores da tradição italiana. Não é por acaso que uma das suas primeiras escolhas estilísticas recai em Millet, no qual encontra uma virtude construtiva, uma forma sintética, uma expressão moderna reevocadora da nobreza do estilo antigo, associadas a um espírito "espontâneo, poético, germinal, fortemente aderente às coisas e à natureza viva".(2)

Mesmo sua leitura de Cézanne, definido um "primitivo moderno", é atravessada pela questão nacional. Quando Soffici divulga o artista francês na Itália em 1908, o faz partir de um ponto de vista determinado, que suprime suas contribuições mais revolucionárias em favor de uma "linguagem italiana", que deitaria raízes nos séculos XIV e XV, e de cujo exemplo havia

brotado "uma pintura livre, fecunda, sincera e maravilhosamente moderna". Se esta operação é sintomática, é também sintomático o fato de Soffici dirigir-se a Maurice Denis para obter as fotografias que ilustrariam o artigo de Vita d'arte. Como lembra Simonetta Lux, o artista francês era colaborador de L'Occident, uma revista que propugnava uma cultura de raízes históricas nacionais e clássicas, o que não deiba de ser significativo face à leitura particular de Cézanne empreendida por Soffici .(3)

A possibilidade de Cézanne indicar o caminho para a constituição de uma arte nacional é reiterada nos anos seguintes. Cézanne é apresentado como um artista construtivo, poeticamente mergulhado na Natureza, capaz de "sintetizar num todo orgânico o sentido do volume e da luminosidade, cujo resultado foi: realizar uma obra que, reunindo em si o bom das pesquisas e aquele derivado dos ensinamentos do passado, inicia uma nova renascença pictórica, e colocará as gerações futuras no caminho de um classicismo que não será aquele dos críticos derreados e regressivos nem do belchior enriquecido às custas de Rafael; mas o verdadeiro, o eterno, aquele de Masaccio, de Tintoretto, de Rembrandt, de Goya".(4)

A linha ideal traçada por Soffici, que da pintura primitiva italiana remete a Cézanne, é completada pelo cubismo, igualmente devedor da arte peninsular pela ênfase dada aos valores táteis. O cubismo deveria encontrar na Itália "seu desenvolvimento lógico, pleno e fecundo", pois, em sua base, estavam artistas como Masaccio, El Greco, Rembrandt e Tintoretto, habituados a exprimir "a sóbria solidez dos corpos e dos objetos, o peso, a gravitação das massas, o equilíbrio dos planos e dos volumes.-A força do claro-escuro". Se o que caracterizava a essência da arte italiana era o "sentido volumétrico" não admira que Soffici defina o cubismo "especialmente consonante com nossa tradição "(5) e a ele se opunha a "desarticulação" expressionista de Gauguin e Van Gogh, que em nada contribuiria para o renascimento de uma cultura visual, pensada em termos nacionais.

Este resumo parcial das idéias do primeiro Soffici, que não leva em conta outros componentes de seu pensamento estético, parece ser suficiente para mostrar que o autor não deveria esperar o discurso da "chamada à ordem", inaugurado

pela mostra de Braque de março de 1919, para iniciar sua viagem de regresso. O termo, cunhado por Bissière, que vê no cubismo a volta aos meios tradicionais -respeito pela matéria e pelo metiê-, e retomado por Lhote, vem tingido de aspectos ideológicos. Não será demasiado lembrar que o artigo de Bissière foi publicado por L'Opinion, jornal de caráter nacionalista, e que aquele de Lhote foi divulgado pela Nouvelle Revue Française, indiferentemente atenta ao antigo e ao novo. Como afirma Jean Laude, tanto Bissière quanto Lhote defendem a existência de uma pintura francesa, caracterizada por uma emoção disciplinada, pela preferência dada à forma e ao desenho, por um sentido de ordem essencialista e cartesiano.(6)

Com termos quase iguais, também Soffici reconhece um caráter peculiar à arte francesa, que percebe, porém, contaminada pelo "mau gosto alemão" desde o começo da segunda década do século XX. Uma oposição binária preside sua análise: "especulação canhestra e confusa" X "espontaneidade inventiva", "abstracionismo" X "amor pelo real", "anarquia dissolvente" X "ordem construtiva", "monstruosidade" X "beleza" e "perfeição ideal". O picassismo e o braquismo, o "arcaísmo pedante" de Dérain, o geometrismo purista, o fantochismo metafísico, o neoclassicismo cafona, o negrismo, o maquinismo e dada são todos emblemas de uma situação de desagregação da arte, motivada pelo abandono do princípio do real e pela adesão incondicionada "às miragens da inteligência sistemática".

O que Soffici denuncia na decadência da arte francesa é, na verdade, a corrupção do "gênio latino" pela "imaginação extravagante, dada ao grotesco", pela cor "berrante, chocante, vulgar", pela "composição mesquinha e desconfortável", que sempre caracterizaram a expressão nórdica, muito mais caricatura do que representação de um mundo ideal. É por isso que na base da corrupção da arte latina está um pintor como Van Gogh, "holandês e louco", ladeado por dois artistas franceses transviados: Gauguin, "grande dileitante possuído pelo exotismo", e Toulouse-Lautrec, "fidalgo anão e degenerado".(7)

Soffici repropõe, desse modo, a contradição histórica entre clássico e romântico a fim de exasperar a divergência entre dois tipos de cultura que se haviam enfrentado durante a guerra. Sua

conclusão é, de certo modo, irônica: "a França, vitoriosa nos campos de batalha, fora, de maneira quase misteriosa, atacada sem trégua e vencida no campo do espírito e da genialidade criadora; tinha perdido uma primazia que ninguém, por mais de um século, ousara contestar".(8)

O viés ideológico do discurso de Soffici ganha contornos nítidos se à decadência francesa forem contrapostas as possibilidades de um ressurgimento da arte, vazado em características italianas. O que a arte italiana foi, será capaz de fecundar a nova expressão artística, sem que isso signifique uma volta pura e simples ao passado. A afirmação da arte peninsular dá-se pela negação do espírito nórdico. Soffici é enfático ao afirmar: "Tudo aquilo que na arte é nebuloso, desordenado, abstrato, decadente, romântico não é italiano. Tudo aquilo que se afasta do 'natural' não é italiano. O princípio que sempre informou, informa e informará a arte italiana (como pensamento e a vida italiana) é este: Realismo". A arte italiana, portanto, consiste na "imitação da natureza", na capacidade de considerá-la como "um estímulo às faculdades de ordem e de harmonia, que residem no homem, seu dominador e centro". É dela que deriva a empatia entre a obra e o público. É sua ausência que explica o rechaço da arte moderna pelo público: esta não passa de uma "gíria parcial, unicamente inteligível a poucas pessoas do ramo, a raros doentes e diletantes; que termina na balbúcie e, por último, no nada."(9)

Se Soffici renuncia com estas afirmações à sua militância futurista, orgulhosa da incompreensão do público, o faz, entretanto, com um alvo bem preciso: devolver à arte seus verdadeiros objetivos e fundamentos para pôr fim aos charlatanismos e aos fanatismos "do sucesso e da moda"(10). Objetivo da arte é o de "suscitar emoções, simpatias poéticas e sentimentos de profunda humanidade", o que significa que ela deve ser guiada por uma "vontade coordenadora e seletiva", por uma atitude contemplativa, pelo amor da natureza e do mundo, fundamentos de virtudes como a sinceridade, a ingenuidade e o sentido de elegância.

Tomando como axioma absoluto a necessária relação da arte com a natureza, Soffici condena como decadentes todas as manifestações que negam tal preceito e as coloca sob o signo da "feminilidade estetizante", influenciado pelo Weininger

de Sexo e caráter. O princípio feminino informa toda a arte de vanguarda, tanto como domínio da imaginação e da pura sensação, quanto como manifestações de rebeldia contra as normas tradicionais, liberdade de pesquisa, originalidade inventiva e lirismo puro. Soffici considera tais atributos "mero diletantismo anárquico e alógico" e confirma suas idéias ao enumerar os três grupos que mais se destacariam na defesa da modernidade - homossexuais, judeus e mulheres - negadores da austeridade intelectual, da construtividade moral e do gênio viril. (11)

Não parece haver muitas dessemelhanças entre as afirmações de Soffici e as acusações lançadas por Hitler contra o "Bolchevismo cultural", que engloba nessa rubrica todas as manifestações de "depravação da cultura", que haviam tomado conta da Europa desde fins do século XIX. Cubismo, futurismo e dada são as pontas de lança desta verdadeira patologia, que abriga "as extravagâncias de loucos e decadentes", são realmente os focos desta decomposição não apenas cultural, mas também política. (12)

Com ênfase num ou noutro termo, a operação "arte decadente" é um denominador comum a várias tomadas de posição contra o experimentalismo das vanguardas e não parece ser casual o fato de todas elas defenderem os valores da expressão nacional. Soffici é um paladino incansável desse princípio e, em seu nome, combate aquelas manifestações da arte italiana que a estavam afastando do caminho certo, caminho que se resume exemplarmente numa carta a Carrà, datada de janeiro de 1926: só o realismo pode levar a uma forma de arte "séria, poética, duradoura e que não sofre de nenhuma mudança de modas teóricas ou práticas. A natureza é a própria substância do nosso espírito; não cansa nunca, não muda nunca: e as obras em que ela vive transfigurada idealmente pelo gênio são aquelas que comunicam seu caráter e valor de eternidade. Todo o resto é diletantismo, virtuosismo mais ou menos interessante". (13)

É tendo em mente o realismo que Soffici adverte Carrà dos perigos inerentes à postura metafísica, que poderia levá-lo "ao arcaísmo e à academia", e que lê, de maneira particular, a contribuição de Morandi à constituição de uma arte italiana moderna. Embora o pintor bolonhês não responda de todo aos objetivos de uma expressão nacional em termos celebrativos,

representa, entretanto, na visão de Soffici, uma vertente atenta ao melhor da tradição, da qual brota "um organismo artístico perfeito, pleno, vital e, por isso, de natureza exemplar e clássica. E entendo clássica à maneira italiana, isto é, real e ideal, objetivo e subjetivo, e tradicional ao mesmo tempo". (14)

Não se pode esquecer que Soffici fornece desde o início um verdadeiro programa à arte fascista, que se confunde, em suas linhas gerais, com os caracteres que atribui à expressão italiana. Num artigo de 1922, exorta o fascismo a não patrocinar as formas artísticas de caráter prosaico, sensual, exótico, ou derivadas da imitação de "coisas estrangeiras". Seria sua tarefa, ao contrário, dedicar atenção àquelas obras que reuniam em si "a experiência do passado e a promessa do futuro", à "arte do equilíbrio e da probidade", à "arte que se pode chamar ao mesmo tempo de idealista e materialista, etc.". Estas mesmas categorias são retomadas em *Periplo dell'arte*, não mais como proposta, mas como realidade efetiva. A arte fascista é nacional, "animada pela religiosidade, pela austeridade espiritual"; é sincera, ou seja, tradicional e moderna ao mesmo tempo; revela "sanidade de mente e de sentidos em quem a faz, retidão e descortino intelectual, honestidade de intenções e de atuação técnica, sabedoria e serenidade estética"; glorifica o "verdadeiro visível e sensível", inspirando-se nos valores da natureza e da vida rural. (15)

Não admira que, à luz de tais considerações, Soffici coloque em xeque toda a experiência das vanguardas históricas, que resume na imagem da "estética do fantoche", feita de singularidade, de estranheza, de uma falsa ingenuidade, de um infantilismo capcioso, de caricatura, expressão essencialmente paródica, negadora da graça e do estudo *d'après nature*, "eterna fonte da arte". O autor, entretanto, em seu primeiro momento, fora um assertor entusiasta desta estética bizarra, ao defender a "pintura estúpida" de Henri Rousseau. Através dela, Soffici atacava a tradição em nome de uma arte livre - mesmo se feia e canhestra - porque "expressão nua e crua de uma alma rude, mas sincera, desprovida de harmonia, mas penetrada de realidade". (16)

"Henri Rousseau", que data de 1910 e "L'estetica del fantoccio", fruto da volta à ordem, são símbolos eficazes da travessia da arte moderna realizada por Soffici. Travessia nem

sempre linear e freqüentemente complexa porque caracterizada o tempo todo pela relação com a realidade e pela necessidade de determinar uma modernidade que deitasse raízes na tradição nacional. A relação com o real é o traço definidor de toda a operação crítica de Soffici, determinando uma marca diferencial entre sua volta à ordem e aquela empreendida na França. Se esta se configura como uma operação metalingüística que, do interior da arte, se propõe como a criação de uma ordem que não seria apenas estética (17), a de Soffici afasta-se desse veio intelectual para perseguir uma orientação francamente realista, que confluirá na definição dos traços específicos da expressão fascista. Não é por acaso que Periplo dell'arte parte da crítica da modernidade para apontar à estética fascista, completando exemplarmente a circunavegação de Soffici. A modernidade negativa gerara, por reação, a modernidade positiva e é a ela que Soffici dirige suas atenções mais ativas desde 1919, num mea culpa por ter participado do primeiro momento desagregador dos valores fundamentais da humanidade.

NOTAS

1. A. Soffici, Opere, Firenze, 1963, v.V, p.130-136.
2. Id., Opere, Firenze, 1968, v.VII, p. 65.
3. Id., Opere, Firenze, 1959, v.I, p.226-235; S.Lux, "Cézanne attraverso il futurismo da Soffici a Boccioni", in N. Ponente, org. Cézanne e le avanguardia, Roma, 1981, p.121.
4. Soffici, Opere, I, 282-303.
5. Id., Cubismo e Futurismo, Firenze, 1914, p.28.
6. J.Laude, "Retour et/ou rappel à l'ordre?", in Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919- 1925, Saint- Étienne, 1975, p.15-16.
7. Soffici, Opere, V, 22-25, 53.
8. Ibid., 24.
9. Ibid, 51, 80-81.
10. Ibid, 85.
11. Ibid., 52, 62-64, 76-77.
12. Apud: L. Richard, Nazisme et littérature, Paris, 1971, p.121-122.
13. C. Carrà - A. Soffici, Lettere 1913/1929, Milano, 1983, p.168
14. Soffici, "Pittura metafisica". Rete Mediterranea, Firenze, (1), mar.1920, p.77-78; apud: F. Tempesti, Arte dell'Italia fascista, Milano, 1976, p. 181.
15. Apud: R. Bossaglia, "Il Novecento Italiano", Milano, 1979, p.81-82; Soffici, Opere, V, 136-141.
16. Soffici, Opere, V, 33-34; Opere, I, 261-263.
17. D. Milhau, "Matisse, Picasso et Braque, 1918-1926, y- a- t-il retour à l'ordre?", in Le retour a l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925, p.97-98.

MODERNIDADE: SIGNIFICAÇÕES NA HISTÓRIA

Maria Lúcia Bastos Kern*

A presente comunicação tem como fim analisar sucintamente as origens e os significados dos termos moderno e modernidade através de determinados momentos históricos e de reflexões de intelectuais que pareceram ao autor mais importantes para o estudo.

Deve-se salientar que tendo em vista a complexidade do tema, não se pretendeu esgotá-lo, mas esboçar algumas considerações sobre o mesmo, limitadas ao interesse da pesquisa mais ampla, que vem sendo desenvolvida sobre "A Modernidade na Região Platina e a questão do Retorno à Ordem na França".

Segundo Habermas, o termo "moderno" em sua acepção latina "modernus" surgiu no século V para diferenciar o presente cristão do passado romano pagão. Para ele, a modernidade seria a consciência de distinção de uma época em relação ao passado, mas como resultante da transição do velho para o novo (1).

Já Henri Lefebvre salientou que o termo "moderno" foi também usado em algumas cidades medievais francesas do norte e do sul, com o fim de diferenciar os magistrados eleitos dos antigos magistrados, cujos mandatos haviam expirado. A palavra "moderno" apresentava um duplo significado: de renovação e de regularidade de renovação. No entanto, este sentido normativo de regularidade cíclica de mudança transformou-se, pois o termo "moderno" assumiu rapidamente o significado polêmico de ruptura com a tradição imediata(2).

* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - Membro do CBHA

No Renascimento Italiano, por exemplo, a cultura era concebida como a retomada dos valores racionais da antiguidade clássica pagã em oposição ao misticismo medieval.

A retomada da tradição clássica passou por um processo de reelaboração em conformidade com os valores humanistas. O retorno se configurou como a recuperação de um momento cultural significativo, que se perdeu parcialmente em meio ao misticismo da Idade Média.

A modernidade seria a consciência da formação de uma nova época, que se distancia do passado imediato, através da consolidação de valores renovados.

A releitura da tradição clássica é recorrente na História Ocidental, pelo fato desta ter sido vista como solução para as crises culturais e para a construção do novo. Portanto, o surgimento do novo depende de um passado reconhecidamente ilustre, para legitimá-lo. Logo a "razão clássica" é usada para modelar e legitimar a nova ordem social.

O sentido de conflito da modernidade em relação aos valores estabelecidos apareceu de forma evidente no século XVII, com a famosa "Querelle entre les anciens et les modernes", na qual o humanismo lutou para se manter contra o crescente pensamento cartesiano e as mudanças do conhecimento científico.

Os "modernos" ao aplicarem o método cartesiano, discutiram a autoridade da tradição clássica, colocando em questão conceitos como a beleza. Eles acreditavam que o racionalismo clássico limitava e neutralizava a imaginação.

Para os "modernos", os antigos eram considerados inferiores, enquanto eles se concebiam superiores em razão do progresso do conhecimento, da técnica e da sociedade. A arte acompanharia este progresso. Foi a partir desta visão dos "modernos" que emergiu a estética do novo, como negação do classicismo e como proposta de mudança.

Com a "Querelle entre les anciens et les modernes" o termo moderno e a palavra modernidade começaram a ter um sentido de conflito. O termo "moderno" passou progressivamente a ser relacionado com a ciência, fato que possibilitou a perda da antiguidade clássica como modelo de renovação. "Moderno" assumiu ainda o significado de "luz", em contraste com a

escuridão do passado. No momento em que esta concepção de moderno começou a vigorar, a crítica em relação à História se fez necessária, pois era por meio desta que a ciência avançaria e que o progresso se concretizaria.

Com o Iluminismo, o fascínio pela antiguidade clássica se dissolveu, em parte, visto que para os filósofos ser moderno exigiria projetar a nova sociedade, tendo como fundamento a razão e o conhecimento científico. Estes tornaram-se os fundamentos essenciais do novo conceito de modernidade.

O projeto de nova sociedade foi elaborado a partir do conhecimento histórico e da análise objetiva dos fatos, com o fim de produzir as mudanças institucionais, o progresso e o aperfeiçoamento social e moral.

Os filósofos do Iluminismo valorizavam o papel que tiveram Descartes, Spinoza e outros, no sentido de desmascararem o dogmatismo religioso. No entanto, eles reagiram em oposição ao cartesianismo e ao método de dedução utilizado para atingir a verdade, propondo como base do novo conhecimento a observação e a análise direta dos fatos, bem como a experimentação.

Com os iluministas inaugurou-se o espírito de ciência moderna, já que antes destes a natureza era observada, tendo como fim explicar as intenções de Deus em relação a determinados fenômenos. Voltaire estimulou a luta da razão contra o dogmatismo afirmando:

"Vejo que hoje, neste século que é a aurora da razão, ainda renascem algumas cabeças da hidra do fanatismo.(...) O monstro ainda subsiste e todo aquele que buscar a verdade arriscar-se-á a ser perseguido(...) acredito que a verdade não deve abster-nos do alimento com medo de sermos envenenados"(3).

Voltaire procurou destacar as transformações que passou a humanidade, através da História, e os sofrimentos anteriores ao acesso à verdade(4). Para ele, a revisão crítica da História permitiria questionar as bases ideológicas e institucionais do

Estado Absolutista e da Igreja, e possibilitaria avanços sociais, bem como a liberação do pensamento metafísico e teológico.

A ilustração acenou ao homem com a possibilidade de construir racionalmente o seu destino, livre da tirania e da superstição. O homem começou assim, a se perceber como consciência da História que protagoniza e da História que reordena, além de sujeito do saber e da verdade(5).

O projeto de modernidade dos Iluministas, incluiria ainda o desenvolvimento da cultura especializada em três esferas distintas e independentes -a ciência, a moral e a arte - livres dos dogmas da Igreja e das limitações do Estado.

A arte foi concebida como autônoma e utilitária, para permitir o auxílio na organização racional da vida cotidiana. Com o Iluminismo, as noções de autonomia e de utilidade passaram a reger a produção artística. A autonomia seria orientada no sentido de independência em relação às instituições (Igreja/ Estado) e, ao mesmo tempo, tendo em vista a libertação do sistema de representação naturalista.

Diderot defendia, nos seus discursos como crítico de arte, a necessidade da liberação artística dos princípios normativos das Academias de Belas Artes e valorizava a criação humana.

A modernidade era concebida de forma linear, voltada para o futuro, e tendo como fim alcançar a perfeição. Esta era pensada como um projeto utópico de sociedade que defendia a emergência da cultura especializada como uma das fontes motivadoras para a obtenção da perfeição social.

Com a Revolução Francesa, o progresso científico e tecnológico e o crescimento econômico, a modernidade tornou-se um modo de vida social, que atingiu amplos setores da sociedade, transformando o comportamento coletivo. Neste momento, a modernidade era ainda tida como sinônimo de progresso em oposição à tradição e como fenômeno positivo que gerava benefícios materiais ao homem. No entanto, o desenvolvimento do capitalismo industrial e financeiro, permitiu que novas mudanças se processassem, como o crescimento demográfico, a concentração urbana, os desequilíbrios sociais, a divisão do trabalho mais acentuada, o aperfeiçoamento dos meios de comunicação de massa, etc... Estes fenômenos produziram a transformação do próprio conceito de moder-

nidade, porque esta passou a se articular sobre a mudança, a inovação num ritmo mais dinâmico, a tensão e a crise, fugindo assim à meta dos Iluministas.

Segundo Frederick Karl, na segunda metade do século XIX, surgiram novos fatores que contribuíram para estimular a crise do homem moderno, tais como a emergência do Estado Moderno, a perda da religião como sustentáculo, o crescimento de idéias igualitárias, as mudanças radicais nas concepções sobre a natureza e o homem, em termos dele próprio e das suas relações (6).

Esta situação ambígua de progresso material e de crise do ser humano -gerada em parte pelo crescimento das ciências, pelas mudanças das funções sociais do próprio homem - propiciadas pela máquina, pelas descobertas científicas, e pelas insatisfações em relação à ordem social - levaram, de um lado, à exaltação da modernidade, e de outro, à sua negação. Segundo Perry Anderson, ao longo do século XIX, a modernidade se traduziu em Modernismo (estética), o qual capturou com habilidade as contradições do desenvolvimento capitalista, pois, ao mesmo tempo, que celebrava as transformações sem precedentes que se operavam no mundo material e no espiritual, também as denunciavam (7).

Marshall Berman, no seu livro "Tudo o que é sólido se desmancha no ar" enfatizou a obra de Baudelaire pelo fato desta se caracterizar pela celebração lírica da vida moderna e pelas veementes denúncias contra a modernidade, mostrando como o poeta tinha consciência do seu tempo. Se de um lado, Baudelaire apresentou a modernização da cidade de Paris, a partir das reformas lideradas pelo Barão Haussman, na época de Napoleão III; por outro lado, ele se mostrou horrorizado com a nobreza urbana, que vivia isolada no centro e que as reformas da cidade a tornou mais visível (8).

Em "Le peintre de la vie moderne", o poeta procurou conceituar a modernidade, como o "transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, da qual a outra metade é o eterno e o imutável"(9).

Baudelaire identificou a modernidade com a moda e com os costumes da época, percebendo nestes fenômenos transitórios um sentido de regularidade e mesmo de uma certa

previsibilidade. Isto poderia ser explicado pelo fato da moda e da modernidade estarem ligadas ao tempo e ao instante, e ainda unidos ao eterno, isto é, são elementos efêmeros da imobilidade eterna. A beleza da arte na modernidade estaria justamente nessa condição de captar o eterno do transitório.

O tempo onipresente e o novo eram elementos inéditos que caracterizavam, para o poeta, a modernidade. Este seria o presente e a atualidade, no que havia neles de regular e durável.

Para Habermas, a concepção de modernidade como atualidade, não se opõe a uma época passada ou superada, pois esta se constitui como ponto de intersecção da atualidade com a eternidade. Logo a modernidade não escapa de ser consumida.

Baudelaire também sustentou, como os Iluministas, a necessidade de autonomia da arte.

Esta questão da autonomia e da cultura especializada passou a ser o cavalo de batalha de muitos artistas e intelectuais no final do século XIX. A arte renunciou à sua pretensão de autenticidade e sua função de testemunho histórico, entrando em choque com o academicismo oficial. À nova estrutura do objeto artístico correspondeu uma nova organização da percepção e da recepção da arte.

Se de um lado, estavam se constituindo instituições culturais mais independentes, por outro, se produziam mudanças no acesso à profissionalização e começava a se intensificar a comercialização de bens simbólicos.

A crescente oposição ao naturalismo teve lugar, em parte, devido aos avanços da ciência e à conseqüente dessacralização da natureza, e ao aparecimento de novos mecanismos de reprodução de imagem, como a fotografia. Esta passou a exercer determinadas funções que tradicionalmente eram praticadas pelos artistas plásticos.

Estes ao buscarem minar as bases do sistema acadêmico de arte, emanciparam as expressões individuais, abandonando paulatinamente os princípios clássicos e a noção aristotélica de mímese. Passaram a orientar as suas pesquisas contra os cânones oficiais, a atacar os valores morais conservadores, construindo novos sistemas visuais.

Além da crise do naturalismo, com o desenvolvimento científico, do final do século XIX e início do século XX, foi dado um novo impulso ao conhecimento que possibilitou a avaliação e o repensar em todos os campos do saber e forçou, por sua vez, reflexões sobre o próprio fazer em arte, exigindo resposta através de suas linguagens. O advento da modernidade artística coincidiu com as descobertas e com as novas reflexões filosóficas. Entretanto, como afirmou Jean Laude, as pesquisas que foram incitadas pelos artistas e a criação de linguagens inovadoras não poderiam ser vistas como reflexo de uma situação do presente ou do passado, ou como um instrumento que intervém diretamente na produção plástica, mas como uma procura de coerência nas relações do homem com a civilização que ele edifica. Para Laude, a proliferação de novas linguagens representou ainda um esforço rigoroso, consciencioso e seguidamente sofrido, "dos artistas para construir, a partir das experiências humanas e plásticas, os elementos de adequação a um mundo que se transforma no seu decor, nas suas estruturas imediatamente perceptíveis e, mais profundamente, em suas atitudes mentais, nos novos modos de relação, nos modos de percepção(...)"(10).

A modernidade continuou sendo edificada sob múltiplas expressões de pensamento, sob valores menos estáveis e perenes, isto é, o efêmero e o transitório como havia sido concebida por Baudelaire. Condição desta maneira o artista a procurar adequações formais a esta civilização em transformação constante.

Para obter a tão cobiçada autonomia, o artista começou a representar no espaço plástico as suas experiências vividas, as suas sensações e descobriu nas artes primitivas a fuga da realidade natural e da descrição, por estas serem fruto da criação plástica independente.

Para Jean Laude, foi no momento em que a pintura moderna acentuou suas tendências irrealistas, depois intelectualistas, que o problema do primitivismo se colocou (11). Foi neste momento que o artista produziu o "fato plástico" autônomo e que criou a arte moderna. As artes primitivas são reveladoras dessa autonomia plástica, procurada pelo artista e descoberta por Matisse, Picasso, Braque e Gris.

Com a arte moderna as obras começam a fazer sua história e a sua verdade só existe enquanto revelação de sua própria realidade de concepção. Esta nova visão de arte na modernidade esteve ligada à ação das vanguardas, que se caracterizou pelo espírito de pesquisa e invenção e pelo seu ideal de progresso, orientado em geral para o futuro, não escapando, deste modo, da noção de evolucionismo linear comum ao seu tempo.

A modernidade continuava presa ao significado de progresso, representando assim a prefiguração do futuro e a evolução do pensamento e do conhecimento, obtida pelo continuado processo de pesquisa e descoberta.

A construção do novo conceito de modernidade baseada na crítica aos valores estáveis, na multiplicidade de expressões de pensamento, na individualidade, na originalidade, nas sensações e experimentações pessoais, foi questionada pelos intelectuais, principalmente durante e após a I Guerra Mundial, quando o liberalismo entrou em crise e todos seus sustentáculos começaram a ser reavaliados. Nesta época, José Ortega y Gasset publicou o livro "A desumanização da arte e outros ensaios estéticos" (Madrid, 1925), no qual afirmou que a arte se afastou do humano quando fugiu da realidade exterior e começou a trabalhar com idéias. Segundo Gasset, isto teria gerado realidades distintas e divergentes e o conseqüente afastamento da arte do público. (12)

A preocupação com a humanização esteve também presente nas publicações de Jacques Maritain. Nestas, ele retomou as idéias de São Tomás de Aquino para destruir o espírito desumano do pensamento moderno e preparar o humanismo cristão do futuro. Defendeu a inteligência em oposição ao conhecimento intuitivo de Bergson e negou o individualismo em prol da Renascença de um humanismo integral.

Em 1918, Spengler publicou "A Decadência do Ocidente", livro no qual firmou também posição contrária ao individualismo extremo, pois este seria responsável pela queda da civilização

Paul Valéry em "La crise de l'esprit" (1919) se questionou sobre a desordem mental da Europa e buscou explicá-la pela

"livre coexistência em todos os espíritos cultivados das idéias as mais distintas, dos princípios de vida e de conhecimento os mais opostos. É isto que caracteriza uma época moderna(...). A Europa de 1914 chegou talvez no limite deste Modernismo".(13)

As reflexões de Ortega y Gasset, de Maritain, de Spengler e de Paul Valéry revelam as preocupações de diferentes intelectuais europeus após a Guerra, sobre a nova crise da modernidade e a ação das vanguardas. Percebe-se nestas idéias, sinteticamente apresentadas, a recorrência ao desejo de humanização da arte e do homem, bem como a necessidade de reestruturar a sociedade sob valores mais estáveis e homogêneos que permitissem a retomada da ordem.

A nova crise da modernidade conduziu os artistas a buscarem nas tradições clássicas nacionais os valores eternos que pudessem solucionar a mesma. A retomada das raízes nacionais serviu como mecanismo de controle da modernidade, pois esta ao se dirigir ao futuro, mantinha laços fortes com o passado, permitindo, assim, o estabelecimento de uma ordem cultural mais homogênea e unitária, na qual os valores espirituais seriam cultivados em oposição aos valores liberais.

Esta retomada do classicismo foi acompanhada pela emergência de Estados Totalitários que procuraram utilizá-la como representação simbólica, já que esta expressava a ordem, a disciplina e a harmonia almejados pelo novo sistema político.

Foi neste momento de crise no cenário internacional que a modernidade na Região Platina começou a ser projetada e que os artistas buscaram entrar em contato com a produção plástica européia da atualidade, mais disciplinada e controlada pelos nacionalismos vigentes.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS :

1. HABERMAS, Jürgen. Modernidade versus pós-modernidade. Arte em Revista, n.7, ago. p.86. 1983.
2. LEFEBVRE, Henri. Introduction à la modernité. Paris: Minult, 1962. p.169.
3. VOLTAIRE. O filósofo ignorante (LVI Início da Razão) IN: OS PENSADORES, S. Paulo: Abril. 1973 p.334-5.
4. DESNÉ, Roland. A filosofia francesa no século XVIII.
IN: CHATELET, François. O Iluminismo. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p.94.
5. CASULO, Nicolás. El debate modernidad-pós modernidad. Buenos Aires: Puntosur, 1989, p.25.
6. KARL, Frederick, O Moderno e o modernismo: Rio de Janeiro: IMAGO: 1978, p. 73-4.
7. ANDERSON, Perry. Modernidade e Revolução. IN: NOVOS ESTUDOS, CEBRAP 14, fev. 1986 p. 20-1.
8. BERMAN, Marshall. Tudo o que é sólido desmancha no ar. S. Paulo: Cia. das Letras, 1986, p.143.
9. BAUDELAIRE. Oeuvres complètes. Paris: Seuil. 1970. p.553.
10. LAUDE, Jean. La peinture française et l'art nègre. 1905-1914. Paris: Klincksieck, 1968 p.430-2.
11. LAUDE, Jean. opus cit. p.423
12. ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del Arte.
Revista Occidente, Madrid: 1970 p.52
13. VALÉRY, Paul. La crise de l'esprit. Nouvelle Revue Française, ag.1919. p.326-7.

PERSPECTIVAS DE UMA RACIONALIDADE ESTÉTICA

Jaime Paviani*

Aristóteles na *Metafísica* afirma que todos os homens desejam o saber. Mas, com certeza não o buscaram do mesmo modo. E há uma pluralidade de saberes. Prova disto é a própria história da razão que distingue diversos conhecimentos até chegar a admitir diferentes tipos de racionalidade. Todavia, o que está em crise não é totalmente o racional, mas os limites estreitos a que foi submetido. O tecido do racional foi historicamente rompido com as separações entre o *logos* e o *lógico*, a teoria e a ação, a intuição e a intelecção, o pensamento e a linguagem, e assim por diante. A modernidade, ao exigir o alargamento do conceito de razão, instalou no seio da "teoria" a luta entre a razão única e absoluta e a "multiplicidade das vozes da razão", na feliz expressão de Habermas. Além dos padrões racionais da lógica e da linguagem formal, existem outros tipos de racionalidade na arte em geral, na língua natural, no agir e no fazer objetos técnicos. Encontramos, nas manifestações sensíveis e estéticas, normas que se definem através de padrões próprios de coerência, de organização e de expressão. Este domínio das manifestações estéticas é sempre mencionado, mas pouco investigado. Por isso, não possuímos ainda um conhecimento satisfatório da especificidade deste tipo de racionalidade apesar do crescente estudo dos fenômenos da arte, do mito, da religião. Os esforços notáveis, como o de Kant, na *Crítica do Juízo*, e de Hegel, na *Ciência da Lógica*, e ainda dos filósofos que pesquisam o "mundo da vida" e das contribuições da ciência recente, não oferecem subsídios completos para a elaboração de um conceito de racionalidade estética com o status semelhante à da racionalidade lógica.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Vivemos a mais avançada formalização das linguagens e uma redefinição dos critérios do conhecimento. Também assistimos ao questionamento radical das significações do agir e do fazer expressas nos atos da fala, obras e comportamentos. E, diante do consenso de que a filosofia, em sua mais larga acepção, é a procura da verdade e, por consequência, do conhecimento válido nos diversos campos teóricos e práticos, deve-se atribuir à filosofia, segundo a expressão de Deleuze, "uma boa vontade de pensar" e para isto ela precisa de um determinado ponto de vista, uma organização prévia do conhecimento, um padrão de pensamento (espécie de norma) que seja posto como "crítica auto-referencial totalizadora" (Habermas), isto é, uma referência não subjetiva e de caráter transcendental. Qual é este critério que deve eliminar o subjetivo e a vaguidade na caracterização da racionalidade estética?

Tradicionalmente a filosofia e a ciência reduzem o objetivo de sua investigação a algo fixo e imutável, ignoram os fenômenos que se constituem como ação, processo, gênese e que, mesmo não sendo objetivos, também não se reduzem ao subjetivismo. Há nestes fenômenos o entrelaçamento da vida, da história da experiência que não se deixam explicar de modo esquemático. A arte é um deles. Sua apreciação e conhecimento efetivam-se através de dualismos, contradições e antinomias. Apesar da filosofia sempre ter demonstrado interesse por estes fenômenos, especialmente pela arte, nem sempre reconheceu nela a manifestação plena da racionalidade. Às vezes, deixou-se seduzir pelas qualidades estéticas, mas nunca se entregou ao sensível com medo de perder as condições de inteligibilidade.

Os modelos teóricos da filosofia e da ciência contemporânea apontam para uma área do conhecimento pouco investigada. Trata-se dos fenômenos da intuição, da percepção, da imaginação, da memória e de outras manifestações que a psicologia e as pesquisas atuais sobre o funcionamento do cérebro ainda não conseguiram explicar satisfatoriamente. A investigação destes fenômenos, examinados especialmente nas obras e no comportamento humano, ao lado do estudo da mente, da consciência, do inconsciente, poderá oferecer perspectivas para a elaboração de uma racionalidade sensível, ou mais restritamente, de uma racionalidade estética. Trata-se de elaborar um conceito de

racionalidade sensível capaz de produzir normas reveladoras de novos conteúdos de conhecimento.

Para atingir este objetivo é preciso aprofundar "a crise da razão" que autores como Marx, Freud, Weber, Nietzsche, Habermas, interpretam em suas teorias. Deve-se dar continuidade à investigação dos últimos escritos de Merleau-Ponty, sobre o logos do mundo da arte, da cultura e da história. Igual ênfase deve-se dispensar ao exame das teorias estéticas e à experiência estética como "matéria" de reflexão transcendental que assume o "sensível", o dado, como condição radical, apriorística. É preciso encontrar à semelhança de Habermas, com a teoria da ação comunicativa, uma teoria de ação expressiva, produtiva, onde a crítica da razão se una à idéia de uma racionalidade sensível. A possibilidade de uma razão sensível, como pensamento anterior aos dualismos, ou fundador dos dualismos da razão lógica, está presente na própria história e não apenas na pesquisa atual. Há elementos, indícios, tendências, sintomas deste fenômeno reconhecido como tal, porém, sempre posto de lado ou reduzido à explicação de caráter lógico.

O estudo das expressões sensíveis da arte e da literatura constituintes de uma racionalidade típica pode oferecer indicações essenciais. Mas, a racionalidade estética não se esgota no exame parcial dos fenômenos tematizados como o da percepção, da imaginação, do sentimento, da emoção e do inconsciente. A obra de arte apresenta à investigação outros elementos constituintes, e possui ligações essenciais com outras manifestações como o mito, a religião, a ciência também portadoras de traços da racionalidade sensível.

Por outro lado, a racionalidade estética, como modalidade da racionalidade sensível, não se encontra em todas as obras de arte com a mesma intensidade. A presença maior ou menor desta racionalidade, como vimos, é o critério de valor estético da obra. Mas, como caracterizar e descrever o grau de racionalidade estética? Na obra literária, por exemplo, podemos afirmar que ela ainda não se identifica com a estrutura, os recursos estilísticos ou técnicos. A organização da estrutura e funcionamento da obra é apenas uma manifestação fisionômica de sua presença. A esfera da racionalidade estética é a do ser indeterminado. Ela reside na projeção do imprevisível: permite

que a produção da obra seja de tal natureza que toda a determinação expressiva possa dizer o indeterminado, possa ser a objetivação do enigma, o lugar de uma multiplicidade semântica.

Por analogia aos procedimentos da Lógica diz-se "lógica sensível" mas esta expressão já não se explica de modo lógico. Afirma-se que o sensível, enquanto conhecimento possui um modo de ser próprio, isto é, uma lógica própria. Isto dentro dos limites ou possibilidades que a pesquisa da Lógica alcançou até agora, pois, quer-se com a expressão "lógica sensível" visualizar novas perspectivas lógicas voltadas para padrões não apenas do entendimento, mas também da sensibilidade. Igualmente, afirma-se que a obra artística possui um "poder lógico" sem demonstrar em que consiste esta força. A racionalidade estética não é algo que está fora ou escondido dentro da obra. Não é uma espécie de substância. Sua presença está na articulação da obra enquanto é um fazer que diz algo, um tecido de referências. Ela necessita da racionalização exigida pela condição de obra. Mas é a racionalidade estética que se manifesta na obra e que se torna visível no processo de racionalização. Racionalidade e racionalização, porém, não são categorias que se opõem. São simplesmente graus diferentes de uma mesma racionalidade. Admiti-los isoladamente é o mesmo que separar a arte da obra ou a obra da arte. Não existe arte fora da obra, mas a obra não poderá ser artística sem a arte.

A construção de uma obra, a nível de codificação e de decodificação, isto é, de produção e de recepção, implica determinados conhecimentos práticos, técnicos e teóricos, segundo as exigências de cada caso. Dito de outro modo, cada obra oferece soluções próprias aos problemas estéticos de produção. Mas a obra não é apenas seu processo de racionalização. Há neste processo uma espécie de "deslizamento" da racionalidade estética que pode ser percebido, analisado, descrito e interpretado quando se afirma o valor artístico de uma obra. Captar este entrelaçamento a cada interpretação é uma condição necessária da racionalidade estética, pois é de sua natureza não se fechar numa única visão. Por isso, tradicionalmente as questões: o que é, como é, o que significa, qual a finalidade, dirigidas à obra artística, reduzem-se à questão primordial da percepção da experiência estética. A

totalidade perceptiva da obra indica a integração sensorial e intelectual na relação percepção e reflexão.

Quando a obra exige apenas uma atenção emotiva ou um entendimento intelectual, então ele possui uma relativa qualidade artística. Observa-se, deste modo, delimitações de campo entre as diferentes obras ou textos científicos, filosóficos e literários. Apesar desta delimitação pode ser objetivamente descrita não se nega a possibilidade de obras de conhecimento teórico não virem a possuir certas dimensões estéticas em sua linguagem. Este é, aliás, um aspecto a ser observado em obras filosóficas ao mesmo tempo elaboradas com características estilísticas e retóricas que permitem uma leitura, além de analítica e interpretativa, também agradável.

As linguagens naturais, as manifestações sensíveis de coisas ou objetos e a expressão artística não são necessariamente não-rationais. No domínio estético o racional manifesta-se através de outros modelos de construção "lógica", diferente da lógica-matemática, mas fundamentalmente racional, pois não exclui a possibilidade de demonstrar através de regras sua maneira de ser. É o caso, sem dúvida, do conceito de situação-axiomática que apresentamos brevemente no início deste ensaio. À semelhança da presença do axioma nas ciências, na obra literária existe um ponto central, uma situação de anterioridade em relação às possibilidades de organização e expressão da obra, da qual deduzem-se as condições de possibilidade de sua estrutura, desenvolvimento do poema ou da narrativa, tipos de ações, soluções de conflitos e de outras características da obra. Este processo dedutivo, porém, não é o da lógica e nem é absoluto ou determinista. Trata-se de possibilidades que têm sua gênese na situação-axiomática. O comportamento de um personagem, por exemplo, está limitado pelos padrões impostos pelo mundo do texto, pela finalidade que conduz toda ação. Esta finalidade não é unidirecionalidade, ao contrário, é multidirecionalidade situada, isto é, uma espécie de campo de argumentação. Ela não requer uma universalidade lógica, mas apenas uma adesão, no sentido kantiano, ao "belo" estético.

Não é demais repetir que a tradição reduziu a racionalidade a um processo monológico. No entanto, a modernidade, sem negar o pensamento lógico, ou negando-o através do pen-

samento irracionalista, abriu uma nova via de direção dos sentidos originais do conceito de "logos". Mas esta nova via não consiste apenas no reconhecimento de uma razão prática e experimental. Trata-se de reconhecer a racionalidade do contingente. Nesta perspectiva, o estudo dos fenômenos da percepção, da imaginação, da emoção, do sentimento, do inconsciente, nos lançam no domínio do axiológico, do provável, do demonstrável, através de um novo tipo de cálculo e evidência, ainda incipiente, mas que as teorias estéticas, as investigações da pragmática, da semântica, da retórica e da filosofia começam a identificar. Quando estes fenômenos se transformam em elementos da expressão estética eles supõem um certo nível de elaboração. Não se manifestam na obra de arte da mesma maneira que na vida das pessoas, embora se trate do prolongamento de uma única realidade gnosiológica. Se são excluídos, num certo momento, da razão lógica, eles são fundamentais na razão estética, na racionalidade expressiva. E isto se aplica igualmente às obras de arte que buscam nas linguagens formais recursos estratégicos para sua elaboração. É possível construir uma obra com a ajuda de computadores, por exemplo, porém o resultado sempre será o da produção de uma obra de arte e não de um cálculo ou demonstração de um problema científico. Poderá a qualidade identificar-se com a quantidade, todavia, jamais o lugar da qualidade será tomado pela quantidade. Isto, aliás, acontece com as obras do passado. Nelas, a medida, a simetria estão determinadas por uma racionalidade padronizada. Nestas obras, porém, estas noções objetivas têm uma dimensão de qualidade. Os critérios da racionalidade estética fundam a própria realidade da obra e só por derivação ela passa a ser uma representação da realidade externa.

Vimos que a obra literária realiza a percepção e a reflexão ao mesmo tempo e isto pode ser observado sob o ponto de vista da produção e da recepção. A percepção estética, para operar a transformação do que recebe e para permitir perceber na obra algo, necessita de reflexão. Graças a ela a percepção ôntica torna-se ontológica, a realidade torna-se inteligível. A percepção estética, seja ela produtora ou receptora, sempre é um constante aprender a perceber, pois a arte enquanto expressão é percepção estilizada, é um determinado modo de

perceber "formalizado" conforme as normas e os valores estéticos de cada época, ou mesmo de cada obra.

Por outro lado, a arte e a literatura podem expressar a compreensão prévia da experiência, atingir as "zonas de sentido" que a linguagem formal da ciência não alcança, através do uso da imaginação. Sabemos, desde Kant, que a imaginação e o entendimento precisam andar unidos para se poder experimentar a concordância do sensível com o conceito. Depois dos estudos fenomenológicos de Sartre e de Dufrenne, acrescidos de investigações posteriores de filósofos, antropólogos e psicólogos, as relações entre a percepção e a imaginação, e estas com a reflexão, são elementos que constituem diferentes modalidades do tecido racional da expressão. Se o imaginário deve utilizar o simbólico para exprimir-se e, se tanto um como outro, como diz Castoriadis, comportam, quase sempre, um componente racional-real, isto é, algo que "represente" o real e torne possível o pensar e o agir, a imaginação, portanto, é um elemento necessário da racionalidade estética, desde que se determine sua função específica. Num sentido geral, é o princípio fundador da obra de arte, como é de toda a instituição social. Por isso, é preciso, além de constatar a relevância da imaginação, prestar atenção ao modo como a imaginação exerce seu papel nas linguagens naturais e nas expressões artísticas. Na realidade, as ciências da arte e da literatura, influenciadas por uma concepção ontológica e epistemológica "objetivista", encobriram a presença e a função da própria imaginação na arte e nas manifestações sensíveis como elemento de racionalidade, isto é, de concepção e de organização da forma expressiva.

Um outro aspecto da racionalidade estética ignorado, freqüentemente, pelas análises formais, funcionais e estruturais, é o dos estados de ânimo e do sentido da obra. A disposição afetiva sempre expressa pela obra e, às vezes, questão relacionada com a do "prazer estético", determina uma "unidade" anterior à distinção entre forma e conteúdo. São a disposição, o estado de ânimo, o humor, que permitem a manifestação de certas qualidades da obra: a serenidade, a sobriedade, a angústia, etc., que não podem ser confundidas com as emoções habituais, passageiras e volúveis, embora humanas e presentes na cotidianidade. Na obra de arte a

dimensão da inteligibilidade está fundamentalmente imbuída de sentimento. Nos traços característicos da obra como as imagens, o ritmo, o estilo, etc., traduz-se o sentimento de situação do homem no mundo como experiência e não como mera descrição deste sentimento. A obra de arte não pretende descrever o medo, o ciúme, a irritação, a alegria, a tristeza, etc., mas expressá-las. É função da racionalidade estética provocar a emoção enquanto forma de compreensão, e não o sentimentalismo enquanto forma irracional. Observa-se que as "grandes" obras raramente fazem alguém chorar, quando outras de menor valor artístico levam às lágrimas os leitores e espectadores.

Outro ponto fundamental da racionalidade como categoria estética refere-se ao processo do inconsciente. Desde Freud até Lacan já se disse muito sobre o assunto, e através de diversas abordagens. Uns analisando o autor, outros a obra. Uns ilustrando através da obra o funcionamento do próprio sistema, outros vendo o texto literário ou artístico como uma espécie de psicanálise. De fato e de direito, o inconsciente na obra de arte está presente sem a vontade psicanalítica de interpretá-lo. Se o artista se antecipa à psicanálise não é porque assim o deseja ou porque esta é sua função, mas simplesmente devido à natureza da arte que mexe com algo não acessível à metodologia científica. O artista não quer descobrir o sentido como o analista, ele o põe, somente o instaura. É preciso evitar o reducionismo psicanalítico da arte, se desejamos, de fato, investigar as possibilidades da racionalidade estética. O poema e o romance são objetos culturais e não pacientes, embora a obra possa revelar algo de fundamental em relação ao homem frente aos outros e ao mundo. O texto tem seu valor próprio. Tem certamente o poder de dizer além do que é dito, mas isto não significa que exista nele algo de oculto, uma profundidade inatingível. O processo do inconsciente é o invisível não percebido no visível: nos lapsos, nas palavras estranhas, nos cortes do discurso. Neste sentido, a racionalidade que perpassa a obra permite ao autor e ao leitor ou espectador a consciência de dizer o que se sabe e, ao mesmo tempo, o que não se sabia, mas subitamente também se sabe. Enfim, há uma verdade na ação humana que as razões lógicas não conseguem explicar. Existem contradições que a lógica pretende eliminar. No entanto, esta verdade e as contradições ou a verdade das contradições,

da contingência, do singular. são o lugar de uma racionalidade sensível e estética.

Tentamos propor, de modo geral, uma racionalidade sensível e estética como forma de explicação e justificação das linguagens e dos produtos culturais, especificamente, objetos técnicos e artísticos. Estamos longe de saber, no entanto, em que consistem as regras desta racionalidade específica. Autores, como Merleau-Ponty, abriram o caminho na direção de uma ontologia do sensível. Sabemos que a sobrevalorização do inteligível, desvinculado do sensível, é um preconceito histórico da cultura ocidental. Entretanto, o paradoxo desta questão reside no fato de que aparentemente a investigação da racionalidade sensível e estética, sob o ponto de vista teórico, só é possível através do conhecimento lógico. Isto explica, em parte, porque a relação entre a intuição e a inteligência, apesar de diversas tentativas, nunca foi resolvida. O acesso às idéias em Platão, o problema das categorias em Aristóteles e em Kant e Hegel, os métodos analíticos, fenomenológicos e hermenêuticos, recolocam com novas perspectivas a relação entre sensibilidade e inteligibilidade, todavia, sem grandes avanços. O conhecimento lógico-racional ao mesmo tempo que alcança um notável progresso em alguns campos da investigação, em outros torna-se cada vez mais relativo. No entanto, ainda, permanece válida a hipótese de que talvez possamos descobrir as "leis" da racionalidade sensível e estética, em outras palavras, uma lógica do sensível. Por enquanto, devemos admitir que as manifestações sensíveis e estéticas não são inseqüentes, incoerentes, irracionais. Ao contrário, possuem uma racionalidade pressuposta, ainda não descrita em relação à linguagem, ao pensamento, ao sentido, à verdade, à realidade. Não se trata mais de constatar a ruptura entre a linguagem e o mundo, o homem e as coisas, a verdade e a realidade, mas de investigar a passagem, a gênese da relação, o elemento que constitui a possibilidade da diferença na identidade entre sensível e inteligível.

**UMA ARQUEOLOGIA DA MODERNIDADE BRASILEIRA:
A PARTICIPAÇÃO DO BRASIL NAS
EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS**

Margareth da Silva Pereira*

O neologismo "modernité", criado por Théophile Gautier em *L'art moderne* e difundido, sobretudo, por Beaudelaire através de seus textos de crítica, veio definir, dentro da chamada cultura ocidental, a consciência de um novo modo de funcionamento social marcado por uma dimensão de mudança permanente e de inovação e conseqüentemente de desestruturação dos costumes e da cultura tradicional. Jean Baudrillard, recentemente, definiria a modernidade como uma estrutura histórica e polêmica marcada pela transformação e pela crise onde práticas sociais e modo de vida se articulam em torno das mudanças e das inovações mas, também, em torno da inquietação, da instabilidade, de mobilizações contínuas e de subjetividades moveidias: tensão e crise tornando-se representação ideal, quase mitológica.

Introduzindo uma nova relação frente ao tempo fundada no mito do novo, esta sensibilidade européia diante da história parece emergir no contexto brasileiro somente a partir da segunda década do século XX e, certamente, é até hoje uma noção de entendimento problemático. Diversos fatores tanto no plano das mentalidades como nas formas de organização social representaram -e representam ainda - resistências à plena aceitação da atopia da situação moderna num país onde crises, tensões e inquietações -o efêmero e a instabilidade- vêm atravessando secularmente o tecido social, se confundindo com sua própria história e talvez, por isso mesmo, delineando em certa medida um paradoxo: uma cultura tanto mais arraigada à

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

estabilidade e à repetição quanto a ruptura e a instabilidade fazem parte de sua própria identidade.

O espaço deste texto não permite que aprofundemos estas afirmações, ou analisemos a emergência desta sensibilidade européia que aplaude a evolução de ciências e técnicas mas que observa com reservas o papel novo e perturbador que começa a ser assumido por artistas e engenheiros. Pensemos, apenas na Olympia de Manet, recusada na Exposição Universal de 1867, ou nas polêmicas que a torre de Eiffel suscitou durante todo o período de sua construção. (1)

No contexto brasileiro as formas de interação com esta nova visão de mundo começam, de certa forma, ainda em meados do século XIX. Por outro lado, talvez tenham sido, justamente, estas grandes feiras internacionais -as Exposições Universais- o espaço privilegiado tanto para a constituição desta nova atitude européia frente ao novo, quanto para a ampliação da ressonância do discurso que escritores, cientistas, industriais, administradores, príncipes, imperadores ou burgueses instituem em torno das noções de progresso e civilização ao longo do século XIX.

Oficialmente, o Brasil começa a participar destas grandes mostras internacionais em Londres em 1862, entretanto, desde as duas primeiras exposições universais realizadas respectivamente em Londres em 1851 e em Paris em 1855, os europeus começam a entrar em contato com algumas matérias primas e produtos manufaturados brasileiros. A partir de 1862, com uma certa regularidade o governo brasileiro se fez representar sucessivamente em algumas das mais importantes exposições do século: Paris-1867, Viena-1873, Filadélfia-1876, Chicago-1893, Saint Louis-1904. Mesmo quando por razões econômicas ou políticas o governo não organiza pavilhões específicos reunindo os produtos brasileiros - constituindo uma representação oficial- empresários, homens de negócios, cafeicultores, cientistas, engenheiros e arquitetos participam de colóquios internacionais -como os realizados pela primeira vez no âmbito da Exposição de Viena em 1873 e de Paris em 1878 -ou organizam às suas próprias expensas a exposição dos seus produtos como ocorre, por exemplo na exposição de 1889, igualmente em Paris.

Não nos deteremos nos conflitos de mentalidade que atravessaram tanto as elites econômicas do país como as suas figuras públicas ou os seus intelectuais e se revelam a cada ocasião em que uma destas mostras é organizada e que por vezes preside a decisão do governo brasileiro em participar -ou não- oficialmente do evento: monarquistas contra republicanos, escrivocratas contra defensores do trabalho assalariado, reformadores em antagonismo com conservadores, liberais se defrontando com os que sustentavam proteção e amparo do Estado. O que cumpre assinalar, é que desde a primeira Exposição Universal de 1851, um fluxo significativo de brasileiros alimentou as longas filas de entrada de cada um destes eventos e ao confrontar a produção nacional com a de outros países se dividiu em polémicas sobre os mais variados temas: a vocação econômica do Brasil -país agrícola ou industrial-, a importância do ensino público ou artístico, o saneamento e embelezamento das cidades, as novas tecnologias, etc.(2) São justamente as conseqüências dessas comparações no campo das mentalidades e particularmente da arquitetura que gostaríamos de ressaltar interferindo na própria visão da cidade e do seu modo de funcionamento.

Com efeito, no que diz respeito ao estatuto da arquitetura e da cidade as Exposições Universais não veicularam apenas o culto do novo e a modernidade, mas também o gosto pelo passado e pela tradição, desenhando uma tensão entre estes dois polos antagonicos. Modernidade concebida como constatação da emergência de novas estruturas sociais, econômicas e técnicas que levavam indiscutivelmente para uma transformação e reestruturação do espaço urbano, a começar pela arquitetura. Tradição, valorizada de forma indissociável da própria idéia de progresso, que vai sendo forjada, como um longo caminho percorrido pelo homem entre a bárbarie e a civilização e onde cada nação, cada cultura, ocupa um lugar específico. No caso europeu, esta atitude e este entendimento da idéia de progresso -já esboçado, é verdade desde o século XVIII no círculo restrito da cultura iluminista - implicaria não apenas na importância crescente dos estudos históricos como conseqüentemente na valorização da cidade antiga e das formas arquiteturais do passado.

É nesta dupla perspectiva e em torno destes dois polos, que, ao longo do século XIX, vemos desenhar uma série de conflitos e impasses junto aos diferenciados grupos de brasileiros que acompanham e participam dos debates travados em torno do que é exibido, visto, explicitado neste caleidoscópio das realizações humanas que vai se tornando o espaço das Exposições Universais. Na verdade à medida em que certos intelectuais, técnicos e artistas brasileiros começam a realizar um balanço da história e do passado do país ou a prescrutar as estruturas renovadoras emergentes e suas promessas de transformações futuras, o panorama brasileiro se mostrava como uma cena muda: um passado onde as marcas da civilização eram vistas como insatisfatórias, um futuro sem perspectiva de mudanças significativas .(3)

A polarização entre modernidade e tradição, rapidamente desenhada no breve intervalo de tempo que separa a Exposição londrina de 1851 e a parisiense de 1867, implicaria para alguns destes grupos de brasileiros em duas outras questões que permaneceriam sem respostas possíveis durante bem mais de meio século. A primeira seria em torno de como participar do fluxo contínuo de inovação e criação modernos atuando num país que exibia grandes dificuldades e instabilidades econômicas, resistências às mudanças sociais do ponto de vista das mentalidades, ausência de canais de estímulos para a formação de um saber específico tanto no que diz respeito à concepção como à execução de novos objetos e aparatos técnicos ou artísticos. A segunda questão se esboçaria em torno da formação da idéia de nação e numa perspectiva histórica evolutiva: em outras palavras tratava-se de definir o que resgatar do passado colonial e da tradição local possível de exprimir e embelezar as conquistas empreendidas pela "civilização brasileira", dando a ver uma imagem de país o mais próxima possível do coro de nações que gradativamente se afirmavam -graças, justamente, à soma das conquistas que exibiam ou prometiam colocando-as na vanguarda deste processo.

Na Europa, é justamente o estatuto da arte que acirra o delineamento dos polos da modernidade e tradição, transmutado para os brasileiros nos temas da modernização e da identidade nacional. Uma breve retrospectiva deste processo

que se modela sobretudo entre Paris e Londres é necessário antes que analisemos as implicações no contexto brasileiro.

Na verdade, desde 1851, na primeira exposição universal em Londres, já colocara em primeiro plano a questão da arte frente aos novos imperativos do mundo industrializado. Ao lado dos produtos industriais a comissão organizadora do evento, criara até mesmo uma seção destinada às Belas Artes mas excluiu deliberadamente a pintura por não considerá-la compatível com as preocupações do mundo industrial.

Em 1855, na segunda exposição universal realizada em Paris, a França inaugura uma outra tendência. Não apenas considera que as Belas Artes não haviam merecido a importância que lhes era devida na exposição precedente, como reivindica para si uma missão face aos outros povos e à si mesma de espelhar os progressos no campo do gosto -o bom gosto- e de estimular o papel da *elevação moral passível* de ser desempenhado pela arte.

Paris acolhe assim uma gigantesca exposição de arte no âmbito da Exposição Universal, reunindo mais de 2.000 artistas selecionados e 5.000 obras de arquitetura, escultura, gravura e pintura francesas e ainda, inglesas, belgas e alemãs. Cumpre assinalar o caráter retrospectivo da mostra que deveria espelhar a riqueza e variedade da produção artística em cada um desses países, mas sobretudo na França. A partir de então, os franceses afirmariam cada vez mais sua supremacia no campo da arte - situação que se manteria até a segunda guerra mundial. (4)

O ano de 1855 marca assim, o triunfo das belas artes nas exposições universais mas revelando uma dicotomia no entendimento das produções da técnica e da arte, estas associadas a uma postura bem mais conservadora. A proposta francesa, além disso, divergia totalmente dos esforços realizados pelos ingleses, no sentido de aproximar arte e técnica. Se Ingres e Delacroix eram homenageados ainda que de forma diferenciada na exposição de 1855, a recusa de uma tela "realista" de Coubert daria início a uma longa tradição de exposições paralelas -os famosos salões dos recusados- marcando a oposição e as rupturas das vanguardas artísticas frente a arte oficial prestigiada pelo Estado.

Como mencionamos, o caráter retrospectivo dessa mostra das belas artes, o seu lado conservador colocando a ênfase nos valores artísticos já estabelecidos -atitude absolutamente diversa da que era tomada em relação à indústria e à tecnologia-, a apresentação dos expositores por nacionalidades, além do sistema hierarquizado de premiações, começaria a esboçar novos desdobramentos no interior das discussões sobre o "progresso e a civilização". Ao ser enfatizada a questão do passado, pouco a pouco, se introduzia o tema do nacional - questão particularmente aguda para as elites letradas de países novos como o Brasil, que sem ostentar proezas no campo da indústria e da técnica à época, também não conseguiam resgatar os progressos historicamente realizados no campo das artes, nem na sua história colonial, com a qual haviam acabado de romper, nem na sua história recente.

Em 1862, na terceira exposição universal realizada em Londres, a proposta de aproximação entre arte e indústria é mais ainda enfatizada. Entre os participantes e organizadores, surgem as primeiras preocupações no sentido de promover o ensino sistemático do desenho e em criar museus ambulantes destinados a exibir os melhores exemplos da arte aplicada à indústria apresentados nas exposições. Embora atenta em afirmar a importância de suas tradições, até mesmo a França criara uma escola especial de desenho, temerosa de perder o seu posto exemplar no exercício do bom gosto para a Inglaterra.(5) Nesta exposição os estudos históricos e a questão nacional ganhavam também, maior destaque ainda descobrindo-se em discussões em torno das noções do patrimônio histórico e artístico. Neste sentido, não obstante o movimento de Pugin em favor do resgate do gótico na Inglaterra, será o esforço sistemático de Violet-le-Duc que irá, a partir de agora, se impor ao valorizar o passado francês medieval através do estilo mas associando-o não apenas a este passado como também à racionalidade tecnológica moderna.

Quando em 1867, Paris recebe a quarta exposição universal, o panorama dessas feiras já havia se transformado: se os seus espaços de sonhos continuavam efêmeros, os valores ideológicos que instituíam e espelhavam enraizavam-se nas mentalidades. A partir de 1867 exibir, mostrar deixa de ser uma prática neutra -exibir é dar a ver e pressupõe um jogo constante

de espelho entre o eu e o outro. Se a cultura tecnológica veiculada nestas feiras, colocava a ênfase no universal, na atemporalidade, na atopia, na transformação e na simultaneidade, a cultura artística -a partir de uma visão histórica evolutiva- sublinha o particular, as expressões geograficamente diferenciadas, as imagens ideais totalizadas e estanques do passado de cada nação.

Dois grandes temas emergem das dezenas de publicações oficiais -inclusive as brasileiras- sobre a Exposição de 1867. Por um lado, as preocupações de cunho social que diz respeito às condições de vida das grandes massas urbanas e do operariado - questão que irá acentuar, ainda mais, os processos de produção em série, consolidando uma nova relação entre criação e indústria baseada nos modelos e nos protótipos, seja de casa ou objetos da vida doméstica, baratos, práticos e passíveis de serem produzidos e consumidos em grande escala. Por outro lado, a outra questão emergente é de cunho mais abrangente -"cultural"- e diz respeito à própria auto-representação que cada país faz de seu passado. Surge aqui a idéia de uma identidade nacional - concebida de forma idealizada e entendida como uma suspensão em relação ao tempo. Esta segunda vertente será um dos maiores impasses para os intelectuais e artistas brasileiros que participam dessas feiras e que se vêm instados não só a empreender o balanço do que seria a "brasilidade" dando-lhe um conteúdo, mas, atribuindo-lhe, ainda, forma, concretude, visibilidade. É neste ponto que a organização dos espaços destinados a exposição dos produtos de cada país deixa de ser para os brasileiros uma mera justaposição de leques e flores artificiais feitas com penas exóticas, rédeas, sacos de café e flocos de algodão.

Em 1867 as Exposições já haviam se tornado gigantescos aparatos de puro artifício -cidade dentro da cidade- engastadas as margens da vida urbana monótona e rotineira das fábricas e vilas operárias. Ao lado dos enormes edifícios que reuniam a produção do conjunto dos países e dos anexos destinados as máquinas e à agricultura, centenas de quiosques e de pavilhões isolados, ocupados por diferentes nações, mergulhavam o visitante num espaço de sedução do qual só alguns poucos conseguiam escapar. O aspecto de bazar ou de um parque de diversões dominava a atmosfera do "Champs de Mars" rivalizan-

do com a nacionalidade do colossal edifício elíptico desenhado por Le Play. No parque, as comissões estrangeiras procuram construir modelos reduzidos de construções que possam dar sinteticamente uma imagem dos seus respectivos países caracterizando os "seus hábitos e sua civilização" nas palavras de um comentarista da época.

A partir de então, podemos seguir através dos relatórios do arquiteto e diplomata Manoel de Araújo Porto Alegre em 1867, de Carvalho Borges em 1876 ou do engenheiro Souza Aguiar em 1893 e 1904, a tensão que se cria em torno do problema de como dar "visibilidade" tanto à história com às potencialidades do país, através da arquitetura e da organização espacial de cada pavilhão. (6)

Brasil -pedaço de paraíso natural com suas grandes espécies vegetais exóticas- constituindo um imenso jardim tropical generoso e fértil como mostra a organização da representação brasileira em 1867.

Brasil -paraíso construído pela mão do homem- mas com que rosto, com qual arquitetura? Mourisca e resgatando o exótico das raízes ibéricas, como em 1876 na Exposição da Filadélfia? Eclética, realizando uma síntese bem comportada de diferentes estilos históricos, como em 1889? Ou ainda um estilo misto fundindo as tradições monumentais da Ecole de Beaux-Arts, marcando-as por um leve toque de exotismo, como na concepção espacial de Souza Aguiar em 1893 na Exposição Universal de Chicago ou em 1904 em Saint-Louis?

Uma reflexão mais minuciosa no que diz respeito à vertente da modernização, exigiria que nos detivéssemos sobre a corrida contra o tempo, empreendida de forma diferenciada e muitas vezes a partir de posições antagônicas por figuras como Mauá, Porto Alegre, Rebouças, Bithencourt da Silva, Luiz Rafael Vieira Souto, Rui Barbosa, Aarão Reis, entre muitos, lutando pela criação de escolas, de liceus de artes e ofícios, de fábricas, estradas de ferro e vilas operárias, defendendo a introdução nas cidades brasileiras de serviços urbanos, que se revelaram absolutamente revolucionários como o gás, o telefone, esgotos, luz elétrica -instituições, invenções, soluções, equipamentos modernos aclamados ao longo do século em cada uma das Exposições Universais. Não poderemos -no espaço deste texto- nos deter tampouco sobre as conseqüências até hoje sensíveis

na forma de organização e na arquitetura das principais cidades brasileiras do século XIX e inícios do século XX graças à rede de relações pessoais tecidas a cada um desses encontros e que necessita ser melhor pesquisada: Vauthier, vinte anos após ter deixado o Brasil intermediando o projeto e a construção de mercados públicos, o botânico Glaziou encontrando Alphand, o célebre conceptor dos jardins e espaços públicos de Haussmann, e posteriormente criando uma série de jardins, parques e projetos urbanos para o Rio de Janeiro, os contatos de Antoine Bouvard e o grupo de paulistas que participa da Exposição de 1889 e o surgimento mais tarde dos bairros jardins que marcam até hoje a moderna São Paulo.

Na longa e desconhecida história da participação brasileira nas Exposições Universais a questão da identidade nacional e da modernização se arrastariam ainda ao longo do século XX, embora já em 1904 o pavilhão da representação brasileira projetado por Souza Aguiar -o mais tarde célebre palácio Monroe, inteiramente remontado no Brasil e inexplicavelmente demolido com as obras do Metrô do Rio de Janeiro- ganhasse enfim um prêmio pela sua arquitetura.

Cabe evocar em paralelo -ainda que no âmbito local- uma série de manifestações que revelam a persistência e a penetração na produção arquitetural e mesmo no urbanismo nascente no Brasil dessas velhas tensões. Ainda na primeira década do século XX, a reforma urbana de Pereira Passos e Lauro Müller tentou a seu modo resolver o dilema entre a "tradição" e "modernização" seguindo mais as fórmulas dos espaços de sonho das Exposições Universais que o urbanismo regulador de Haussmann. Cenário que se mostrou tão efêmero como o da primeira exposição internacional realizada no Brasil em 1922 onde a questão nacional ressurgia agora com o neo-colonial em torno de José Mariano Filho. Em oposição ao historicismo eclético dos arquitetos da Avenida Central, os de 1922 pareciam "cansados de copiar o que fazem os estrangeiros" e chegavam à conclusão que era necessário fazer "qualquer coisa de acordo com a raça, a alma da nação em todas as nossas manifestações artísticas", como sintetizava a Revista Fon-Fon a respeito do movimento. Em 1922, vários pavilhões construídos para abrigar a Exposição Internacional comemorativa da Independência do Brasil projetados por ar-

quitetos brasileiros ou estrangeiros trabalhando no Brasil -como Arquimedes Memória e Francisque-Edouard Cuchet, Raphael Galvão, Morales de los Ríos- adotavam "as velhas características da arquitetura colonial adaptada aos ares do Brasil".(6)

Foi entretanto na Exposição Universal de Nova York, em 1939, que Lucio Costa e Oscar Niemeyer pareceram trazer uma solução enfim para o impasse entre ser "moderno" e ser "brasileiro". Construção e jardins definiam o pavilhão e encontravam sua justificativa no memorial descritivo dos autores onde o texto de Lucio Costa começava de forma sintética e colocar um ponto final em mais de meio século de discussões entre intelectuais e artistas nos quais ele próprio se engajara, como se sabe, desde o começo de sua carreira: "Em uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estados Unidos e numa feira em que tomam parte países mais ricos e 'experimentados' que o nosso, não se poderia razoavelmente pensar em sobressair pelo aparato, pela monumentalidade ou pela técnica. Procurou-se então interessar de outra maneira: fazendo-se um pavilhão simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor, que se impusesse não pelas suas proporções, que o terreno não é grande, nem pelo luxo, que o país ainda é pobre, mas pelas suas qualidades de harmonia e de equilíbrio e como expressão tanto quanto possível pura, de arte contemporânea"(7).

A reflexão de Lúcio Costa - balizando a formação de Oscar Niemeyer, em início de carreira - tanto no que diz respeito as questões mais gerais da história local, como da realidade econômica e social do país à época, aliada a sua sólida cultura arquitetônica, trazia saídas para uma crise quase secular no fazer arquitetural no Brasil e conquistava as páginas das publicações especializadas internacionais. Mas sua proposta ao se tornar um movimento foi, gradativamente, perdendo o poder de fomentar a renovação e para uma legião de seguidores se reduziria em mais um formalismo árido, configurando uma arquitetura retórica e feita de meia dúzia de maneiras. A síntese entre o singular e o universal, toda parte de tradição que é inerente à própria definição de ruptura, pouco a pouco se diluía à medida em que crescia a escola carioca.

Ao longo do século XX e, particularmente, a partir dos anos 1940, a importância das Exposições Universais deixava de ser um consenso, embora, no Brasil, as questões sobre a identidade nacional e a modernização do país ainda continuariam a atravessar a prancheta dos arquitetos e os discursos dos políticos. É possível que, agora, quando a crítica às utopias nascidas e fomentadas por aquelas feiras parecem ganhar espaço e os intelectuais europeus e norte-americanos desconstruem e relativizam os discursos globalizantes e universalizantes, os arquitetos brasileiros -confrontados, também eles, com um novo momento de crise- comecem por reavaliar essa herança de discussões. E talvez, um dos pontos de partida seja a reformulação da famosa frase dos primeiros nativistas e modernos: Tupis ou não tupis esta era a pergunta que fazia Oswald de Andrade. "Tupis e não Tupis", esta talvez seja a resposta que continua, há mais de quatro séculos, a poder ser dada a sua questão. Não ignorando, ainda que, se esta pode, até mesmo, ser uma questão, sua resposta é sempre plural, conflitiva, instável e pressupõe um campo de inúmeros possíveis.

Afinal, foi entre outras coisas a experiência e o choque do que era diferente, o sonho e a utopia de poder construir uma nova sociedade, as visões do paraíso e a constatação de sua inexistência, que não apenas constituíram a invenção desta América brasileira pelos europeus mas fez dela, potencialmente, uma das ante-cena da modernidade -entendida como consciência da situação de crise e momento sempre lacunar e vertiginoso. Entretanto, paradoxalmente, há quatro séculos, continuamos divididos e algo temerosos em enfrentar esse instante de vácuo que participa de todo processo de ruptura e criação. Talvez, justamente, como alguns dos primeiros colonizadores portugueses que insistiram em não entender esta situação como uma renovada aventura humana -singular e universal a um só tempo- e teimando em manter as ilusões das sombras dos deuses ao buscar, sistematicamente e secularmente, seus vestígios na palavra de um único mestre e no confronto dos estreitos limites de uma única escola.

NOTAS:

(1) Este texto é uma síntese de uma longa pesquisa realizada pela autora em Paris nos arquivos do Comité Français de Expositions - onde estão reunidos todos os documentos relativos as Exposições organizadas pela França desde o século XVIII e onde se encontra grande documentação sobre a participação brasileira nas exposições francesas bem como em outras exposições realizadas nos séculos XIX e XX. Esta pesquisa foi desenvolvida ainda junto a arquivos brasileiros nos anos 1989 e 1990, graças a bolsa de estudos do CNPq atribuída a autora.

(2) Estas discussões podem ser acompanhadas em revistas como a da Associação Auxiliadora da Indústria Nacional ou em revistas especializadas publicadas no Brasil ao longo do século XIX, como por exemplo a Revista dos Construtores, Revista do Clube Politécnico, Revista do Clube de Engenharia,

(3) Para uma visão do campo cultural brasileiro ao longo da segunda metade do século XIX e a posição de engenheiros e arquitetos face a essas questões veja: Margareth da Silva Pereira, Rio de Janeiro: l'ephemère et la perennité - Histoire de la ville ao XIXème siècle, Paris, EHESS, 1988, Tese de doutoramento.

(4) Veja por exemplo a respeito da Exposição de 1855 e sobre as "Belas Artes" Eliane Wauquiez, "Academisme et modernité" in Le livre de Expositions Universelles 1851-1989, Pais UCAD, 1988.

(5) *idem*, *ibid*.

(6) Até 1893, a concepção dos pavilhões brasileiros ou das seções foi entregue a arquitetos estrangeiros, única exceção foi a pequena participação do arquiteto Francisco Caminhoá na Exposição de Viena de 1874 na decoração do espaço da representação brasileira. Entretanto a questão da imagem do país, os sucessos e insucessos da representação espacial na transmissão de uma imagem positiva do Brasil, suas potencialidades, etc., é claramente explicitada nos relatórios oficiais elaborados pelos comissários encarregados de cada montagem, e, encaminhados ao Ministério das Obras Públicas.

(7) apud. Paulo Santos, Quatro séculos de Arquitetura, Rio de Janeiro, Oficina Gráfica da UFRJ, 1965. A respeito do neocolonial, como se sabe, Lucio Costa ganhou em 1925 o primeiro prêmio no concurso para a construção do Pavilhão da Exposição da Filadélfia com um projeto nesse estilo conforme era exigido, inclusive, no edital. Não desenvolvemos este ponto no corpo do texto já que essa mostra figura na lista das Exposições consideradas oficialmente como Universais e que são as seguintes: Londres - 1851, Paris - 1855, Londres - 1862, Paris - 1867, Viena - 1873, Filadélfia - 1876, Paris - 1878, Amsterdam - 1883, Antuérpia - 1885, Paris - 1889, Tervueren - 1897, Paris - 1900, Saint Louis - 1904, Liège - 1905, Milão - 1906, Bruxelas - 1910, São Francisco - 1915, Paris - 1925, Paris - 1931, Bruxelas - 1935, Paris - 1937, Nova York - 1939, São Francisco - 1939, Bruxelas - 1958, Montreal - 1967, Osaka - 1970. Deve-se assinalar que a partir de finais do século XIX e ao longo do século XX dezenas de Exposições, ditas Internacionais e de menor porte que as Universais, foram organizadas em diferentes cidades européias e americanas, caso da exposição Comemorativa da Independência do Brasil de 1922.

MONTEIRO LOBATO CONTRA OS ARRAIAIS BAMBOS DA ESTÉTICA PAULISTANA

Tadeu Chiarelli*

Oswald de Andrade no Artigo "Semana de Arte Moderna" publicado no Jornal do Comércio em 11 de fevereiro de 1922 afirma que os "Futuristas Paulistas" pretendiam fazer a "Revolução Heróica" contra a então conservadora situação artística de São Paulo, "já que Monteiro Lobato não quis continuar a sua atitude inicial que foi um estouro nos arraiais bambos da estética paulistana".

Sobre o que se referia Oswald de Andrade exatamente? como Lobato, o crítico reconhecido como "reacionário", "pintor frustrado", "algoz de Anita", o "Hitler" da crítica de arte brasileira podia ser entendido por Oswald às vésperas da abertura da Semana de Arte Moderna como o intelectual que, antes dos modernistas, já iniciara a desestruturação do ambiente cultural paulistano?

Mais de vinte anos depois, numa carta aberta a Monteiro Lobato na ocasião do 25^o. aniversário da 1a. edição de Urupês, o próprio Oswald inconscientemente daria as razões para a sua declaração de 22:

"... Mas você, Lobato, foi o culpado de não ter a sua merecida parte de leão nas transformações tumultuosas, mas definitivas, que vieram se desdobrando desde a Semana de Arte de 22. Você foi o Gandhi do modernismo. Jejuou e produziu, quem sabe, nesse e noutros setores a mais eficaz resistência passiva de que se possa orgulhar uma vocação patriótica...

...Hoje, passados vinte e cinco anos, sua atitude aparece sob o ângulo legitimista da defesa da nacionalidade. Se Anita e

* Universidade de São Paulo.

nós tínhamos razão, sua luta significava a repulsa ao estrangeirismo afobado de Graça Aranha, às decadências lustrais da Europa podre, ao esnobismo social que abria os seus salões à Semana. E não percebia você que nós trazíamos nas nossas canções, por debaixo do Futurismo, a dorlência e a revolta da terra brasileira. Que as camadas mais profundas, as estratificações mais perdidas da nossa gente iam ser resolvidas por essa 'poesia de exportação' que eu proclamava no Pau-Brasil..."(1).

Este último texto de Oswald -- primeiro e único reconhecimento público da significação de Lobato para a cultura do país feito por um modernista --, segue adiante informando o leitor sobre a maneira como Oswald percebia as várias atividades que Lobato desenvolveu em sua vida. No entanto, o que interessa abordar aqui são as razões que levaram Oswald às vésperas da Semana a pontuar a atividade de Lobato como iniciadora da movimentação modernista de 22. Na "carta" de 43 percebe-se que o ponto que Oswald mais admira em Lobato -- e que o faz esquecer a querela entre o intelectual e Anita Malfatti --, é o nacionalismo, ponto de contato entre a obra de Lobato e aquela dos modernistas. Porém nesse texto Oswald apenas evidencia o nacionalismo lobateano, não fazendo aflorar a atitude nacionalista do autor de Urupês no contexto cultural e artístico paulistano na segunda década deste Século (da qual o próprio Urupês é fruto), atitude esta que faz de Lobato, de fato, o primeiro grande agente transformador da situação paulistana antes dos modernistas.

Nesta comunicação procurarei, então, levantar certos elementos da atitude lobateana na cena cultural de S. Paulo nos anos 10 com o intuito de - explicando as razões que levaram Oswald de Andrade a declarar em 22 que os modernistas se propunham a levar adiante as transformações iniciadas por Lobato --, redimensionar o papel do autor de Urupês no plano de uma "Modernidade Brasileira".

Para tanto proponho inicialmente uma tese, reconheço, no mínimo polêmica: sobretudo no campo das artes visuais e naquele da crítica de arte, a modernidade no Brasil não surgiu em 1922 com os modernistas, e sim a partir dos anos 80 do Século passado quando alguns artistas locais e seus críticos passaram a considerar o naturalismo como a grande opção

para que a arte no Brasil se desvencilhasse das amarras propostas pela Academia Imperial, que desejava instituir uma arte brasileira baseada nos cânones conservadores da arte Acadêmica.

Contraponto surpreendente à produção prestigiada pela Academia, a adoção da estética naturalista surgida entre nós a partir da exposição de Georg Grimm em 1882 no Rio, iniciou um processo de contaminação salutar em artistas e críticos brasileiros que passaram a ver desde então o naturalismo como única possibilidade de construção de uma arte brasileira peculiar, supostamente autônoma, preocupada com a captação do entorno, com a captação da realidade física e humana do país.

Essa contaminação, deve-se dizer, possuía por outro lado uma frouxidão, uma capacidade perversa de misturar-se aqui e ali com os vírus sempre presentes do academismo, confundindo muitas vezes a crítica e os próprios artistas.

Mesmo assim pode-se afirmar que a adoção do naturalismo voltado para a captação do entorno representou já antes do início deste Século um fator de modernidade, de transformação de uma situação dada e cristalizada pela Academia Imperial.

Neste contexto, ou melhor, no contexto pré-existente de um circuito de arte onde é possível detectar agentes conservadores (grosso modo os artistas e críticos ligados a Escola Nacional de Belas Artes) e modernos (artistas e críticos preocupados com a construção de uma arte nacional que se definia pela captação do entorno) é que surge a significação da atitude lobateana, louvada por Oswald em 1922.

Lobato, crítico adepto desse moderno naturalismo nacionalista pré-existente, radicaliza seu desejo de ver configurada na cena cultural brasileira uma arte nacional, passando a propor uma estetização completa da vida brasileira através dos ditames do naturalismo.

Tentarei agora pontuar rapidamente esta atitude moderna de Lobato.

Em 1915, Lobato já demonstra ter o projeto de arte brasileira que tentará implantar em S. Paulo: uma arte desligada de qualquer compromisso com influências externas, voltada para

a captação/valorização da realidade física e social do país, e filiada à estética do naturalismo.

Este projeto ao mesmo tempo ético e estético, que alimenta e se nutre do debate nacionalista paulistano da época, aliado ao caráter original de seus textos, transforma rapidamente Lobato no crítico de arte mais prestigiado de S.Paulo.

Toda a crítica de arte lobateana entre 1915 e 1917 tratará de aprofundar as bases desse seu projeto. O autor, dentre os artistas em atuação na cidade, apenas valorizará aqueles que, ligados ao naturalismo, deixavam transparecer o interesse de produzir uma obra vincada pela captação do entorno paulista e/ou brasileiro.

No seu intuito de instituir uma arte nacionalista/ naturalista na cena brasileira ainda permeada por bolsões influentes ligados à arte acadêmica, Lobato publicará ensaios sobre arte brasileira do Século XIX, buscando encontrar no passado antecedentes sólidos para sua proposta. E os encontrará na poética regionalista de Almeida Jr. que, para Lobato, seria o grande modelo a ser seguido pelos jovens artistas paulistanos do início do Século.

Apesar do grande interesse de Lobato pela pintura, sua crítica não ficou restrita à análise da produção dos pintores contemporâneos e aqueles do Segundo Império.

Demonstrando uma forte determinação em expandir sua estética peculiar a outras áreas, Lobato, contra o ecletismo arquitetônico paulistano, apoiaria a arquitetura neocolonial de Ricardo Severo por entender que a proposição do arquiteto português era a única que se adaptaria naturalmente ao país, devido às supostas ligações do neocolonial de Severo com a tradição arquitetônica brasileira.

Estendendo seu projeto de transformação da visualidade do país, Lobato igualmente tentará interferir no setor das artes aplicadas, sugerindo aos responsáveis pelo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo que orientassem seus artesãos a se inspirarem na flora, na fauna e nas lendas populares brasileiras para a execução de suas manufaturas.

Tentando intervir com seus textos na pintura, na arquitetura e nos objetos de uso cotidiano dos paulistanos, Lobato fazia parecer possível a viabilização de uma cultura visual típica-

mente brasileira em S.Paulo, em oposição as influências européias bastante visíveis no dia-a-dia da elite econômica paulistana.

Mas o projeto lobateano não se restringiu à "regeneração" da pintura, da arquitetura e do design nacionais. Entre 1915 e 1917 Lobato instrumentalizou seu prestígio crescente no ambiente paulistano, ampliando ainda mais os limites de sua interferência no dia-a-dia da cidade, tentando modificar não apenas a arte aqui produzida, mas também o comportamento de seus habitantes, para o crítico, excessivamente incharacterístico.

É dentro deste contexto que devem ser entendidos os textos de Lobato, onde ele investe conta o uso de expressões em línguas estrangeiras nas conversas cotidianas e nos títulos de alguns estabelecimentos comerciais da cidade. Sua crítica à falta de sentimento nacional nos interiores das residências paulistanas e ao paisagismo local que, segundo o autor, valorizava apenas a flora e a estatuária internacionais também devem ser percebidos dentro desse projeto de "regeneração nacional" que Lobato preconizava.

Em seus textos Lobato investirá igualmente a favor da alimentação regional em detrimento daquela européia bastante difundida na cidade; a favor de uma moda brasileira, contra a cópia das modas européias; a favor de uma literatura que explorasse assuntos nacionais e regionais; a favor da conscientização da população sobre a importância e significação de fatos e personalidades da história do país, dignos de serem reverenciados; a favor de um modelo político adaptado à realidade brasileira...

Essas propostas antes de serem entendidas como delírios nacionalistas de Lobato poderiam ser percebidas como proposições inconformistas, extremamente transformadoras do status quo, propostas que revelam um desejo de estetização da vida brasileira pela ética do nacionalismo, como panacéia aos males do país. Um objeto de estudo interessante em si mesmo e para uma análise da mentalidade de uma parcela da sociedade paulistana e brasileira do início do Século. Uma análise, diga-se de passagem, que poderia estabelecer relações com o estudo de outras sociedades dependentes da época,

onde também surgiram propostas radicalmente transformadoras, tendo como ponto de partida o debate estético.

Como pode ser observado por esta rápida descrição da atitude desestabilizadora de Lobato frente aos "arraiais bambos da estética paulistana", as atividades de Lobato nos anos 10 pode e deve ser entendida como ponto de ligação entre aquilo que eu definiria como a fase inicial da primeira modernidade brasileira (1882-1917) e a segunda fase desta mesma modernidade (1917-1951), protagonizada pelos modernistas.

Não sem razão Oswald em seu texto de 43 chama a atenção de Lobato para o fato que "por debaixo do Futurismo" dos modernistas de 22 persistia a necessidade de valorizar o nacional, de se resolver "as estratificações mais perdidas de nossa gente..."

E assim sendo, termino esta comunicação sobre o papel de Lobato no contexto da primeira modernidade Brasileira, com uma segunda tese, decorrente da anterior: que os modernistas de 22, no campo das artes visuais sobretudo, atuaram mais como agentes de atualização do naturalismo brasileiro pré-existente, na medida em que em suas poéticas, à captação do entorno, à descrição do típico e do característico já percebidos em artistas como Almeida Jr. e Batista da Costa (para citar apenas dois), foram acrescentadas soluções estilísticas oriundas das vanguardas históricas européias que, por sinal em 1922, passavam por um franco declínio na cena internacional.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, O. O ponta de lança. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

**LINGUAGENS DA MODERNIDADE NO TRATAMENTO
DA CONTINUIDADE MONUMENTAL
(Caso do "SPHAN/BRASIL" de 1936 a 1966)**

Mario Barata *

Aparentemente com certa ousadia, o crítico norte-americano James Thrall Soby, em 1957, intitulou o seu livro, então lançado pela University of Oklahoma Press: Norman, de Modern Art and the New Past (dois anos antes do "New Tradition..." de Harold Rosenberg), mas ele estava com razão nessa concepção e isso era sentido ou sabido por centenas de historiadores ou críticos que amavam o presente, mesmo de vanguarda, e reavaliavam o passado. Esse novo passado consiste não apenas de redescobertas mas também na capacidade dos modernos reinterpretarem sob novos ângulos ou com mais amplas perspectivas o que foi realizado em séculos anteriores.

Voltando a Soby, ele diz com acerto que historiadores do nosso século "não teriam reconhecido o estilo de Georges La Tour se não tivessem notícia de Cezanne e outros desenvolvimentos avançados da arte moderna", do mesmo modo que no sec. XIX "Champfleury sabia tudo acerca de Courbet, quando louvou os irmãos Le Nain, em 1862".

Refletindo sobre as diferentes linguagens da modernidade atual deveremos reconhecer que uma delas, com sua especificidade de adaptadora do passado, recupera a valorização de monumentos anteriores e - como de certo modo disse Ayrton de Carvalho, antigo diretor regional do SPHAN, no Recife - ajuda a preparar o futuro. A idéia de destruir os monumentos do passado não tinha sentido para a nossa modernidade e foi externada limitadamente em nosso século

* Universidade Federal do Rio de Janeiro - Membro do CBHA

sobretudo em transitória manifestação de alguns futuristas Italianos, ação de pequena minoria, sem conseqüências maiores. Pelo contrário, ocorrem vigorosos casos de reinterpretação e incorporação do passado visual ao mundo cultural de hoje, como o que aconteceu no Brasil com os nossos modernistas, mormente através dos exemplos de Mario de Andrade e Rodrigo M.F. de Andrade, relativamente ao Barroco.

Aliás, os modernistas de São Paulo realizaram, com Paulo Prado e Blaise Cendrars, a famosa viagem de 1924 a Ouro Preto, base e paradigma do encanto que a sensibilidade moderna teve pelo Barroco e Rococó, no Brasil. A simplicidade em alguns casos e o "não-clássico" em outros eram linhas da confluência desse passado com a modernidade visual. Esta tinha como linha básica na aplicação de seu gosto ao Barroco (e ao Neoclássico) o respeito à autenticidade da conformação e elementos de pureza das obras destes dois estilos e à recusa aos neos superficiais. A releitura do neoclássico veio tardia, mas a sua leitura como patrimônio histórico e artístico começou nos primórdios do referido SPHAN.

Na arte da arquitetura, em que os monumentos tendem a durar muito e a serem bastante visíveis, ambos os fatos facilitam a readequação do gosto coletivo (a começar neste último pela franja de elite) ao trato com os mesmo, levando este a novas formas de justificação do que existe. É noção corrente que cada época vê na obra uma situação ou proposta diversa, facilitado isso pela possibilidade de existirem vários significados em um mesmo artista - ou até em cada obra singular - ou em outro extremo, em cada estilo histórico. E ao menos um deles é mais evidenciado pelos usuários em um determinado tempo. Poderão ocorrer, como já disse, dois ou mais significados do objeto, segundo o campo de visão cultural de sua percepção por conjuntos de pessoas.

Haverá, pois, a necessidade de determinação dos mecanismos e propostas da linguagem que nessa modernidade (a que vem de parte do século XIX até o vanguardismo do século XX) são utilizados para revalorizar obras do passado. A presente modernidade respeitou mais o passado do que ocorreu em geral em tempos anteriores, no fluir ou evoluir das civilizações. Para o Ocidente isso é talvez uma das características fundamentais do nosso tempo e pode resultar da importância que a

História teve no século XIX e da configuração e das transformações desta ciência no século XX.

Nesta comunicação abordaremos de maneira sucinta o caso concreto e específico da arquitetura reestudada e protegida pelo antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, delimitando para este exame a situação ocorrida entre 1936 e 1966, que aliás coincide com o período da direção de Rodrigo M.F. de Andrade.

Os principais agentes da atividade dessa repartição do Ministério da Educação haviam conseguido, em sua própria maneira de ser, gostar simultaneamente das criações novas do século e da arquitetura e escultura e em extensão menor a pintura surgida no Brasil em séculos anteriores. Os dois nomes essenciais dessa atividade já foram aqui enunciados: Mario de Andrade, que propôs os fundamentos do Serviço (a pedido de Capanema) e Rodrigo M.F. de Andrade, que o dirigiu desde o início. Mario também foi funcionário do Serviço, até o seu falecimento em 1945. Rodrigo era seu amigo pessoal desde os anos 20, como também o foi de Oswald de Andrade, de Sérgio Buarque de Holanda, de Prudente de Moraes Neto, de Gilberto Freyre e de Sérgio Milliet.

A escolha dos arquitetos e técnicos que passaram a atuar no SPHAN acentua o valor moderno da equipe que iria preservar o passado: M.de Andrade, Lúcio Costa, Alcides da Rocha Miranda, José Souza Reis, Paulo T. Barreto, Ayrton de Carvalho, Luiz Saia, Sylvio de Vasconcelos, Godofredo Filho, Judite Martins, e, durante curtos períodos, Oscar Niemeyer, Joaquim Cardoso, ou, em outros setores do SPHAN, G. Freyre, Vinícius de Moraes, Luiz Jardim, Nair Batista e a figura também excepcional de Hannah Levy, cedo contratada como historiadora de Arte (ficando até 1946). Exemplos mais recentes de outros especialistas e sem intuito comparativo podem ser citados, como Lygia Martins Costa e Augusto Silva Telles, até inclusive o autor desta comunicação - desculpem a referência, no caso memorialista - que foi transferido do Museu Nacional de Belas Artes para o SPHAN em 1947, a pedido do próprio Rodrigo. O Eng. Epaminondas de Macedo viera da anterior Inspeção dos Monumentos Nacionais, que existiu algum tempo no Museu Histórico Nacional, mas não ficou muito no SPHAN.

No tocante às técnicas de preservação da arquitetura, que só em parte abordamos neste Congresso de História da Arte, resolvemos ouvir um dos arquitetos mais competentes na especialidade, o próprio Augusto C. da Silva Telles, que ingressou na SPHAN em 1957. Perguntamos o que na opinião dele parecia mais característico da política de modernidade na conservação ou no restauro de monumentos arquitetônicos, em nosso país, de 1936 a 1966. Segundo nos disse: "é útil partir da realidade de que praticamente só com modernos poderia Rodrigo realizar a tarefa que conduziu tão bem. Ele acertou em cheio, desenvolvendo uma linha de preservação que coincidiria com a que posteriormente foi indicada ou consolidada, em alguns pontos, pela Carta de Veneza. Rodrigo estava adiantado e o SPHAN foi pioneiro em alguns de seus aspectos, no Brasil e no mundo.

"O SPHAN aceitou cedo a idéia de que o monumento não é estático e deve adaptar-se a novas situações de uso: pousadas, repartições, restaurantes...etc. Foi superada a idéia de ser o museu a única solução para um edifício a ser preservado. A Carta de Veneza, de 1967, é que deu finalmente ênfase a essa verificação.

"O monumento importante exige a preservação do entorno. Antes do SPHAN já tínhamos a cidade de Ouro Preto como monumento tombado. A linha seguida por Rodrigo continuou a valorizar conjuntos e tivemos os exemplos de Diamantina, Parati e do Serro. Por vários motivos fáceis de identificar não se chegou cedo à preservação do bairro do Pelourinho, em Salvador. Abone-se, porém, a favor da SPHAN, que, por exemplo, em 1957, só havia vinte técnicos para preservação de monumentos arquitetônicos em todo o país e que o maior número deles era pago fora de folha, por verbas especiais".

Indagamos a Silva Telles a respeito da intervenção do concreto na conservação do passado. Diz ele que "cedo Joaquim Cardozo o usou com fins estruturais, mas não aparente, na Matriz de N.S. do Pilar em Ouro Preto e na Matriz do Serro". Relembramos-lhe que, já após 1966, o concreto aparente surgiu, por iniciativa de Ayrton de Carvalho, no Nordeste, principalmente na conservação do Forte de Santa Catarina, em Cabedelo (PB). Nisso ele foi um grande modernizador, na esteira da audácia de Rodrigo M. F. de Andrade e seus

companheiros ao decidirem fazer o Grande Hotel de Ouro Preto, com Oscar Niemeyer; mas no exemplo do Forte, por motivos econômicos. Desprovidos de certos preconceitos acadêmicos, os modernos puderam olhar o passado com amor, mas com isenção.

Muitos outros arquitetos ou estudiosos trabalharam como funcionários ou contratados temporariamente para tarefas específicas, alguns deles também tendo contribuído para caracterizar a modernidade da repartição. Destaquemos aqui, entrando em 1944 ou 1945 para a mesma, a grande e profunda figura de Carlos Drummond de Andrade, que mais tarde estaria no arquivo e na Seção de História do órgão, com a meticulosidade e o carinho que definiam esse ser moderno, que foi um ser clássico. O SPHAN foi o segundo ciclo e a síntese da sua vida de funcionário. Todavia a síntese de todos nós e da modernidade do grande SPHAN, em nível ímpar, foi a figura extraordinária de Rodrigo M.F. de Andrade. Acentuou-se a nossa preparação para olhar modernamente o presente e o passado, e o exemplo de Rodrigo levantou a SPHAN a um patamar do grande respeito que obteve nacional e internacionalmente, tendo esse diretor o conduzido a uma vitória que foi útil à cultura brasileira.

**DESDOBRAMENTOS DO CORPO: LEITURAS (POSSÍVEIS)
DA OBRA DE ISMAEL NERY**

Icleia Borsa Cattani*

A análise que apresentaremos a seguir opera um corte muito específico dentro da obra de Ismael Nery, e relaciona-se com uma questão mais ampla que investigamos desde vários anos, que é a das representações do corpo na modernidade.

Na modernidade, o corpo humano passou a ser representado de maneiras novas e diferentes em relação à tradição clássica. Não mais unificado dentro de um espaço único, mas múltiplo, mutável, interagindo com os espaços que o acolhem, modificando-os e sendo por eles modificado. Com as vanguardas históricas dos incios do século XX, essas novas abordagens do corpo humano assumem todo o seu significado, de ruptura com a tradição vigente e de abertura a novas questões formais, conceituais e ideológicas. Com efeito, não apenas a produção artística reivindica sua autonomia, negando o compromisso com a representação fiel do mundo visível, como também ela abre-se às investigações da ciência moderna e da psicanálise, e divide-se quanto à compreensão do maquinismo enquanto fenômeno social positivo ou negativo.

Veremos aqui em que medida a obra de Ismael Nery, realizada entre 1920 e 1934 (ano de seu falecimento), foi sensível a essas questões que configuraram a produção artística européia da modernidade, posto que seus trabalhos sem dúvida trazem questões modernas na representação do corpo humano. Vamos centrar o estudo, mais especialmente, nos desdobramentos do corpo e algumas subdivisões possíveis, as ambigüidades e as sobreposições. Veremos

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Membro do CBHA.

ainda a maneira peculiar como, na obra de Ismael, os retratos e os auto-retratos relacionam-se com essa questão.

As questões-chave da produção de Ismael Nery aproximam-se das poéticas surrealistas, com as quais ele teve contato em curta estada em Paris, em 1927. Todavia, o artista desenvolveu uma sensibilidade para aspectos próprios do surrealismo desde antes desta data, em dois aspectos fundamentais: a prioridade dada "ao poder enigmático, alucinante ou revelador da imagem" (ADES, 1983, p.42), e "a multiplicidade de experimentações formais e técnicas.

Entretanto, consideramos que o contato com o surrealismo serviu ao artista apenas como um revelador de elementos e problemáticas já existentes em sua pintura, pois lhe revelou a legitimidade das múltiplas representações do corpo humano, entre outros aspectos. O surrealismo levou essa questão adiante, à luz da psicanálise, mas ela já estava presente anteriormente na produção artística da modernidade como um de seus eixos fundamentais. E ela foi o eixo também da produção de Ismael, pois ele abordou de modo sistemático o corpo humano e todas as suas possibilidades de representação, simbolização e significação, experimentando ao mesmo tempo os vários sistemas formais da modernidade.

Passemos ao ponto central dessa abordagem, a questão dos desdobramentos do corpo.

O que é um corpo desdobrado? É um corpo ambíguo, cujos limites são indefinidos, e que se sobrepõe ou se justapõe a outro corpo que parece ser (é) o mesmo. Um corpo que se repete, num único espaço real de representação (um único suporte), criando um efeito de "inquietante estranheza", segundo a expressão de Freud.

Tomemos o quadro "Família" (c. 1923-24). Quatro figuras nele se encontram. No primeiro plano, ocupando o lado esquerdo da tela, duas figuras de frente para o espectador, uma sobrepondo-se parcialmente à outra: ambíguas quanto à definição sexual, parecidas entre si, só as "lemos" como retratos de Ismael e Adalgisa, sua esposa, porque suas feições repetem-se em muitos outros quadros. As diferenças reais, existentes entre ambos, são extraordinariamente esmaecidas na pintura. No segundo plano, ocupando o lado direito da tela, novamente

duas figuras, uma de perfil e outra de três quartos. Novamente Ismael e Adalgisa, pelo que indicam as feições. Ou (quem sabe) a Irmã Verônica, mãe de Ismael, e o pai morto, etc?... Ambigüidade da imagem, que se presta a várias interpretações, embora optemos por considerar, pelas relações de similitude, que se tratam de desdobramentos das imagens de Ismael e Adalgisa. Ambigüidade do título: um casal consitui uma família? Talvez um casal desdobrado constitua uma família. Duplos de si mesmos, filhos, pais e amantes simultaneamente.

As relações de similitude, que permitem supor desdobramentos do corpo, ocorrem em "Duas figuras", da mesma época. O tema das duas figuras será recorrente nessa época, sempre guardando relações de similitude acentuadas, como é o caso de "O luar-2 irmãos"(1925-26), em que, pelo tratamento formal, a ambigüidade dos limites se acentua, criando uma imagem "en abyme" (em abismo).

O que significam os desdobramentos? A presença dos corpos, espaços e tempos múltiplos e concomitantes. O ser que se sente como um duplo. Ismael que, na sua poesia, afirma "Eu sou a tangência de duas formas opostas e justapostas" (Eu, 1933). (AMARAL, 1984, p.36)

AMBIGÜIDADES: O corpo humano, desde o início da produção de Ismael, apresentou-se muitas vezes ambíguo em relação aos caracteres masculino/feminino. Em muitos trabalhos a figura humana é homem-mulher simultaneamente. Isso aparece em alguns auto-retratos, como o "Auto-retrato-Cristo", de cerca de 1922-23, em que um seio é sugerido. Um desenho posterior, "Andrógino", é composto de um rosto dividido pela metade no sentido vertical. Lá onde a simetria seria (quase) perfeita, a imagem se transmuta: metade homem, metade mulher, como se a dualidade sexual lhe subisse (literalmente) à cabeça. O corpo nesse caso não é apenas ambíguo, ele torna-se realmente duplo. Em outras imagens, como no desenho "Sexos indefinidos" dois corpos se fundem parcialmente - e o título revela a intenção do artista. É interessante notar que em sua poesia essa ambigüidade também transparece, como em Ismaela (1932), na qual escreve "A minha irmã é minha edição feminina e meu castigo...". (Id. Ibid. p.32)

Essa questão recorrente na obra de Ismael parece-nos um dos aspectos que foram legitimados pelo surrealismo: na

erótica surrealista, todas as ambigüidades eram possíveis. Podemos lembrar Hans Bellmer, Balthus, Salvador Dalí.

SOBREPOSIÇÕES: O corpo que se sobrepõe a outro corpo. Indefinição de limites entre o próprio corpo e o corpo do outro. Além das ambigüidades já referidas, as sobreposições também ocorrem na relação de uma figura com planos que podem (ou não) sugerir desdobramentos, como em "Nu com paisagem urbana" (c.1925-26). Em várias obras de 27-28, sobretudo nos desenhos, existe um jogo de sobreposições que lembra as figuras transparentes que Francis Picabia pintou na década de 20. Não apenas o corpo é duplo (ou múltiplo) como seus limites se confundem, desaparecem muitas vezes, como nas relações de um corpo com outro corpo, na violência ou na paixão. Podemos lembrar a série dos "Massacres", desenhos de 1932 de André Masson, e os desenhos de Bellmer, em que corpos aparecem desdobrados e sobrepostos, o sexo de um corpo transformando-se no olho de outro.

RETRATOS: Vejamos a questão dos retratos: na obra de Ismael, a representação sistemática da figura humana acompanhou-se de grande número de retratos. Estes sucedem-se ao longo de sua curta trajetória, seguindo os vários sistemas formais que o artista experimentou. Como unir a questão do retrato à questão do corpo, tal como a trata Ismael? O retrato é como um complemento, o outro lado da medalha: ao lado do corpo anônimo, do corpo desdobrado, do corpo em pedaços da última fase, ele é o único elemento possível de integração e de individuação.

Mas, segundo Marc Le Bot, "Todo retrato é um auto-retrato". No caso de Ismael, essa premissa é talvez mais verdadeira ainda do que no caso de outros artistas. Tanto nos retratos de seus amigos, quanto nos de Adalgisa (e sobretudo nestes), as feições confundem-se com as do pintor, assim como muitos casais parecem reproduções da mesma figura. Como gêmeos - como duplos. Desdobramento e/ou unificação perversa, uma vez que repete-se sempre a mesma figura.

A imagem do pintor está presente também nas figuras anônimas, nos manequins, nas figuras esquadrejadas, de vísceras expostas, da última fase, que traduzem sua percepção do próprio corpo doente e da própria morte (ele morreu de tuberculose aos 33 anos).

Sua obra adquire assim um caráter autobiográfico acentuado, tal como em alguns artistas em que a vida e a obra confundiram-se no mais alto grau. E os desdobramentos do corpo parecem apontar também para este aspecto, tanto quanto para as questões propriamente formais que a modernidade coloca. Novamente, parece lícito afirmar aqui que as questões que preocuparam Ismael, por razões pessoais ou pela própria trajetória interna de suas obras, foram legitimadas pelo surrealismo.

CONCLUSÃO: À guisa de conclusão, podemos dizer que a questão dos vários sistemas de formas que o pintor experimentou, sucessiva ou simultaneamente, importaram menos para ele do que a questão da experimentação (e da catarse) em torno do corpo humano (de seu próprio corpo) e suas várias possibilidades (ou fatalidades).

Multiplicidade do corpo - multiplicidade de sistemas formais - multiplicidade de formas de expressão (artista múltiplo, polivalente). Os diferentes sistemas formais da modernidade foram veículos e elementos reveladores de questões, problemáticas e preocupações que já estavam presentes na obra do artista.

BIBLIOGRAFIA:

ADES, Dawn. El Dada y el Surrealismo. Barcelona: Ed. Labor, 1983.

AMARAL, Aracy. (org.) Ismael Nery, 50 anos depois. São Paulo: MAC-USP, 1984.

CATTANI, Icleia B. Notas sobre Ismael Nery. In: ISMAEL NERY. Porto Alegre: Kraft Escritório de Arte, 1984.

LE BOT, Marc. Miroirs des corps. apud HERKENHÖFF, Paulo "Alguns do múltiplo Iberê". In: IBER CAMARGO. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Arte/ FUNARTE. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985.

EXPRESSIONISMO FIGURATIVO

Linguagem não esgotada na modernidade

Angela A.S.Baloussier Ancora da Luz*

Importante capítulo da modernidade brasileira nos chega através da morfologia expressionista. Podemos afirmar que a expressão é uma atividade humana, contínua, e que o homem através dela manifesta seus sentimentos. Falar sobre expressionismo é dizer que este impulso humano, até então sem a dimensão do contato, faz a sua performance e comunica, deliberadamente, um estado de espírito.

Por esta razão, percebe-se que a obra expressionista não procura seduzir pelo encantamento mas antes oferecer o conflito dos sentimentos. A busca das origens que espera encontrar é a motivação da procura incessante. Quanto mais interiorizado o sentimento, mais errante ele se torna no ser. A imensidão do espaço exterior e a profundidade do espaço interior fazem com que "o universo total do artista expressionista torne-se visão"(Teles, 1976.p.105), como nos afirma Kasimir Edschmid em seu manifesto de 1918 e acrescenta:"ele não vê, mas percebe. Ele não descreve, acumula vivências"...(Id. Ibid)

O nível performático da expressão é, então, o doador da forma. Nela, os exageros, as distorções, a repercussão da imagem a qual o artista aderiu e nos quer fazer sentir, não pode ser entendida apenas como uma linguagem estética, adotada por um grupo de artistas alemães, numa etapa da modernidade, mas, ainda, como nos autoriza Kasimir Edschmid, "uma exigência do espírito. Não um programa de estilo. Um problema da alma. Uma coisa da Humanidade".(op.cit.p.106). Por tais características pode-se afirmar que, antes de ser um movimento

* Universidade Federal do Rio de Janeiro

moderno, o expressionismo é a manifestação de uma tendência natural do homem.

É possível que a nova sociedade emergente no início do século XX tenha contribuído para o aparecimento de outros parâmetros e valoração estética. Tais mudanças atuaram como solventes da antiga ordem e catalizadores de uma nova ordem, onde o homem deveria surgir livre das moldagens burguesas e tradicionais e disposto a tudo fazer para demolir o pensamento de uma sociedade materialista e industrial, oprimida pelas pressões do Estado e submissa aos tabus que a Igreja impunha sobre a moral, o sexo e até a família. Tudo isto se revela, claramente, no desejo expressionista de "encontrar-se", sem mentiras e sem interpretações.

O desejo do encontro sem mentiras, por exemplo, fez com que pintores mexicanos fossem buscar o homem e a vida coletiva, num cântico de revolução agrária e reforma social, e através do muralismo, trouxessem para as ruas o grito que estava abafado em suas gargantas.

Este desejo é visível em nosso presente, já que os conflitos da sociedade não foram resolvidos. É possível que ele suscite o ímpeto criador e este, através da pintura expressionista, viria a tornar real o segredo de nossa existência. O homem apareceria, enfim, como ele é, representado através das contorções e distorções da forma, donde o expressionismo figurativo é ainda uma linguagem da modernidade.

O grito expressionista, que foi, sem dúvida, o primeiro esforço dos modernistas brasileiros, ainda se faz ouvir. Apesar do desejo de abafá-lo, pelos momentos de organização do espaço pictórico com índole cubista, e de concretistas e neo concretistas terem travado o embate, não só contra a figuração mas também contra o discurso tachista, podemos verificar que o desejo natural desse "encontro sem mentiras", faz sempre emergir o expressionismo, dando-lhe a permanência que hoje constatamos, marcando, de forma decisiva, o desenvolvimento da arte contemporânea em nosso país.

Alguns artistas, desde os momentos imediatamente anteriores à Semana de Arte Moderna até o presente momento, constituem a torre de atalaia de onde este grito vem sendo emitido e propagado. Podemos constatar que nas pinceladas

rápidas de Anita Malfatti a linguagem expressionista já se estruturava. Em 1917, quando expôs suas obras, talvez as mais significativas, como "O Japonês", "Mulher de Cabelos Verdes", "Homem Amarelo" e tantas outras, a caligrafia torturada com que compunha as formas, - tão duramente criticadas por Monteiro Lobato e tão efusivamente aplaudidas pelos atuais críticos - traçava os caminhos da modernidade brasileira, segundo a estética expressionista. Ela própria diria, mais tarde, numa carta póstuma a Mario de Andrade, que havia voltado à simplicidade, diretamente, após ter procurado todas as técnicas. E acrescenta: "não sou mais moderna nem antiga, mas escrevo e pinto o que me encanta..."

Apesar do rompimento com a morfologia expressionista, motivada pela desestruturação que sofrera por força das pressões que a crítica impusera à sua obra, Malfatti retornaria ao embrião de onde partira: a simplicidade, diretamente, sem interpretações, imprimindo sua força à pintura brasileira.

Igual constatação tem-se quando, neste mesmo momento, observamos a contribuição de Lasar Segall. Nele, o deslumbramento sentido pela luminosidade de nosso país, iria determinar a força antagônica que se imporia aos tons velados e temas sombrios até então por ele manifestos. A terra natal, sua gente, sua raça, teriam decalcado os sulcos de uma inspiração inconfundível, onde os velhos que estudam o Talmud, as cerimônias judaicas, os camponeses, os mendigos e as prostitutas iriam desfilar suas formas angulosas, num desenho forte que Segall registraria para melhor interiorizar sua verdade. Os temas brasileiros que este judeu russo viria a interpretar foram trabalhados sob o rigor formal do expressionismo alemão. "Bananeiras", "Favelas do Rio de Janeiro", "Mulatas com o filho no colo", revelariam as marcas que estariam, mais tarde, presentes em suas grandes composições como "Campo de Concentração", "Navio de Emigrantes" ou "Condenados"...

Com Di Cavalcanti, o expressionismo assumiria a brasilidade, o nosso jeito de ser, a nossa fisionomia. É o próprio artista que escreve e afirma: "A nossa arte tem que ser como a nossa comida, o nosso ar, o nosso mar. Tem de ser reveladora de nossa cultura, pois a boa arte é sempre cultural e sua dimensão própria é a de antecipar um momento cultural" (Leite,

1988.p.162) Assim Di Cavaicanti procura apreender em sua arte a realidade de uma sociedade insatisfeita, retratada num figurativismo que não é negro, nem branco, mas mulato, e que se apresenta em meio a cenários tropicais majestosos, ou em cenas intimistas populares como pensões e gafielras.

Portinari viria então crismar a modernidade. Ao mesmo tempo que recupera os elementos clássicos e o espaço renascentista, utiliza a deformação plástica. Para ele, apenas a pintura poderia tornar real o segredo de nossa existência. Assim, quer nas figuras esfoladas, que mostram a verdade íntima da fome e da miséria, quer na atrofia dos corpos, Portinari deseja trazer a angústia existencial, a questão da terra e do homem e debatê-los em suas telas. Neste caminho, o artista chega à fabulação trágica por meio do expressionismo.

Num outro momento, encontramos a arte de Ivan Serpa, cuja importância na evolução do movimento concretista no Brasil, na década de 1950, não se pode esquecer. Mas impossível deixar de se verificar a marca de seu retorno ao figurativismo, talvez pelo impacto das pinturas rupestres que tanto o haviam fascinado em Altamira. A década de 1960 marcaria o refluxo de todas essas emoções em grandes telas da chamada "Fase Negra". A tortura das formas, o movimento dramático, as distorções da forma e da cor comprovam a manifestação expressionista. O próprio Ivan Serpa retornaria à geometria, à sondagem do espaço tridimensional por meio de objetos. Fica nítido, entretanto, que no momento em que a mente foi dominada pelo impacto das formas de Altamira, o que aflorou à superfície do ser foi a pressão interna, não falsificada, que pode então ser exposta, exteriorizada, expelida.

De uma forma natural, mais como um renovador da tradição, como querem alguns críticos, a arte de Emeric Marcier vem também manifestar esta qualidade estética. Sua temática se abre desde a iconografia religiosa, às paisagens, às magníficas naturezas mortas e aos retratos. Tudo nele é verdadeiro e se manifesta numa dialética original, conferindo ao retratado sua visão interior, a imagem anticlássica da condição humana sem disfarces.

É também de cunho expressionista a arte de Rubens Gerchman, sobretudo na década de 1960. Ele mesmo admitiria ter encontrado seu mundo interior através da conscientização

da multidão. Esta realidade quotidiana, noticiada em jornais e revistas é espelhada pelo artista, num deliberado mau gosto. Isto foi o bastante para que sua arte fosse rotulada de Kitsch e Pop. Na verdade era repercussão da cidade no interior do artista, que fazia sentir a solidão do homem na massa e o chamava ao aprofundamento da própria existência.

Chega-se, então a Luiz Pizarro, pertencente a "Geração 80" que se projeta no cenário artístico. Sua obra é logo identificada como "neo-expressionista". O figurativismo que adota não é apenas uma questão pessoal mas uma força natural dentro desta liguagem estética, onde a explosão íntima do homem propõe a ruptura com os valores contemplativos ou mesmo organizacionais, apontando para uma direção reformadora. A figura humana é, sobretudo, o campo do conflito, o universo do debate. Esta é a evidência que nos faz afirmar ser o Expressionismo Figurativo uma linguagem não esgotada da modernidade.

Vivemos tempos em que o artista busca uma verdadeira mitologia individual, sendo ele o chefe e seguidor de sua própria Escola. Neste contexto, se o expressionismo é uma linguagem vigente, é, portanto, presente nesta mitologia individual. Importa descobrir-se essa exigência da alma que dá identidade ao homem criador e é o princípio e o fim de suas manifestações artísticas.

BIBLIOGRAFIA

- CARDINAL, Roger - QExpressionismo. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
- DUBE, Wolf Dieter - QExpressionismo. São Paulo: Verbo, 1976
- EXPRESSIONISMO x Modernismo. Goethe Institut no Brasil, 1983.
- EXPRESSIONISMO no Brasil: heranças e afinidades. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985
- LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário Crítico da Pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre. 1988.
- PALMIER, Jean Michel. L'Expressionisme et les arts: peinture-théâtre-cinéma, Paris: Payot, 1980. v.2
- PONTUAL, Roberto - Entre dois séculos. Rio de Janeiro: JB, 1987.
- TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e modernismo brasileiro. Rio de Janeiro: Vozes. 1976.

**RESGATANDO A MODERNIDADE NA PINTURA DE
ANÍBAL MATTOS**

Fernando Pedro Silva*

Nesta comunicação pretendemos discutir o processo de transição da Tradição para a Modernidade, bem como inserir neste debate a produção artística de Aníbal de Mattos, em Belo Horizonte a partir dos anos 20. A escolha da pintura deste artista como objeto central de nossa redação, justifica-se primeiramente pela importante atuação de Aníbal Mattos no contexto cultural da Capital mineira, e em segundo, pela lacuna existente no estudo da História da Arte sobre a análise de sua produção. Os pesquisadores que até então estudaram o período, trataram com preconceito o trabalho de Aníbal Mattos, rotulando-o de acadêmico e responsável pelo atraso das artes em Belo Horizonte. (1) Esta situação vem justificar o desinteresse destes pelo estudo de sua atuação bem como de sua produção artística. Em contrapartida a este quadro, propomos uma releitura de suas pinturas, sem preconceitos e respeitando o contexto no qual foram produzidas.

Entendemos, que o fato dos estudiosos que trabalharam o tema da modernidade artística em Belo Horizonte não considerarem a atuação de Aníbal Mattos, ou vê-la com preconceito, se faz devido à aplicação de modelo importado a outras realidades culturais. O processo de modernização cultural de Belo Horizonte não foi o mesmo do de São Paulo. Porém, os estudiosos do modernismo em Minas buscaram um dinamismo cultural em Belo Horizonte aos moldes do que acontecia em São Paulo durante e após a Semana de 22, e não se permitiram a uma análise que fugisse a este modelo pré-estabelecido.

* Pampulha Escritório de Artes - Belo Horizonte

Belo Horizonte nos anos 20 passava por suas próprias transformações, de acordo com seu ritmo e tradições. A transição da tradição para a modernidade em Minas não poderia acontecer como um simples reflexo da Semana de Arte Moderna em São Paulo. Tais transformações não se fazem de forma abrupta, e sim segundo um processo de instauração gradativo.⁽²⁾ Ao nosso ver, pelo fato de Aníbal ter sido contemporâneo dos artistas e intelectuais que atuaram na Semana de 22, não justifica cobrar-lhe seu engajamento naquelas propostas. Mattos, entretanto, participava de outro projeto de modernização que objetivava dinamizar e inovar o meio artístico da Capital mineira. Para compreendermos sua atuação devemos considerar o contexto cultural belo horizontino de sua época. A nova Capital mineira, inaugurada em 1897, fora projetada segundo um traçado moderno, porém, encontrava-se impregnada, em grande medida, por um mentalidade ainda barroca. As realizações nas artes plásticas praticamente se restringiam às pinturas feitas pelos fachadistas, muitos deles estrangeiros, que retratavam valores e cenas mitológicas segundo a tradição neoclássica européia. Foi a esta realidade que Aníbal Mattos propôs suas inovações, não só na condição de grande paisagista mas também na de incentivador cultural. Sem dúvida que sua performance muito contribuiu para a instauração do processo de modernização das artes plásticas em Minas.

Aníbal Mattos chegou em 1917 a Belo Horizonte, quando fez a sua primeira exposição na Capital, no Palácio Celso Werneck. A cidade, ainda muito jovem, apresentava as contradições de um espaço moderno. A nova mentalidade que se instaurava confundia-se com os resquícios da vida no antigo Curral Del Rey. A programação cultural vinha carregada do gosto oitocentista, que aos poucos ia cedendo espaço para as novidades modernas que chegavam. As várias Companhias Teatrais nacionais e internacionais não deixavam de incluir em suas tournées a nova capital mineira. Quando em 1918 Aníbal Mattos mudou-se definitivamente para a recém nascida Capital, trazia consigo um objetivo central: fazer de Belo Horizonte uma capital de artes. Já no ano de sua chegada, juntamente com Oswaldo de Araújo, Celso Werneck, Honório Esteves, Eduardo Frieiro, Olinto Belém, Amílcar Agretti, dentre outros, funda a

Sociedade Mineira de Belas Artes. Esta Sociedade tinha por fim levar em frente as Exposições anuais de Belas Artes bem como promover individuais de artistas de Minas e outros Estados, e também propagar o ensino profissional artístico. As atividades desenvolvidas por ela, deflagraram um processo de dinamização no ambiente artístico da Cidade. Surgiram novos espaços para as artes e conseqüentemente a revelação de novos nomes.

A contribuição de Aníbal Mattos para o cenário cultural de Belo Horizonte não se limitou às artes plásticas. Escreveu vários livros, atuou na crítica de arte e como professor de desenho e pintura.(3) Nas várias atividades que desenvolveu deixa-nos transparecer as ambigüidades do Homem de sua época, às vezes apresenta-se como conservador e em outras moderno. São as contradições presentes em um período de transição, a exemplo da experiência de Baudelaire em França do século XIX.

É na pintura de Aníbal que podemos observar claramente elementos pictóricos próprios da modernidade artística. Suas paisagens e marinhas se aproximam daquelas pintadas pelos paisagistas modernos europeus e ainda das paisagens brasileiras retratadas com a força renovadora dos artistas que participaram do Grupo Grimm.

Grimm, quando em sua chegada da Alemanha, buscou retratar as cores tropicais do Brasil, promovendo uma radical mudança no colorido até então aplicado, ou seja, aquele segundo as cores típicas européias. Além de formar uma verdadeira escola de paisagista no Brasil, Grimm rompeu com o naturalismo documental comum ao Academismo. Assim escreveu Campofiorito sobre a atuação de Grimm:

"(...) Georg Grimm, quer de pronto fazer conhecer a seus discípulos a vida palpitante da natureza na liberdade total de sua legítima atmosfera, fazê-los respirar aquele mesmo e denso oxigênio que circulava no ar livre, límpido, envolto de luzes fugazes e radiosas. Fazê-los sentir o contato imediato, a visão direta, o sentimento estimulado pela surpresa e pelo encantamento do motivo que os envolveria numa convivência indispensável."(4)

Este grande gênio do pincel bem como seus discípulos, muito influenciaram a pintura de Aníbal Mattos, como podemos observar na semelhança da luminosidade e cores usadas por estes artistas, ao intuírem sobre as paisagens por eles sentidas e retratadas.

Eduardo Frieiro em sua crítica sobre a 25a. Exposição realizada por Aníbal Mattos em Belo Horizonte, em fins de 1924, definiu e realçou a interpretação feita por este artista sobre a paisagem mineira:

"Em anteriores e sucessivas exposições, já Aníbal Mattos se nos revelara apaixonado intérprete da nossa natureza de Minas, que ele ama e decifra meticulosamente. A terra mineira exsurge das suas telas em innumeráveis aspectos, transfigurada e idealizada pela sua paleta de pintor poeta". Logo continua:

"(...) Há na sua arte uma feliz harmonia entre o modo ver e o de transmitir a emoção representativa dos lugares".(5)

Aníbal Mattos trouxe para Minas o hábito da pintura ao ar livre, que já havia experimentado em seus trabalhos fluminenses, principalmente nas marinhas. A exemplo de Parreiras e Castagneto, Aníbal não se interessou pelo aspecto documental da pintura de paisagem, escolheu intuir sobre a natureza e reproduzi-la segundo sua própria emoção, aplicando sobre as telas pinceladas soltas e de cores luminosas. Apresenta uma interpretação emocionada da natureza, que nos conduz à percepção de sua atmosfera, e deixa transparecer a interação da paisagem retratada ao sentimento do artista. Estas características de sua pintura, a aproxima da estética das pintadas pelos paisagistas ingleses no século XIX, como Turner e Constable.

Enfim, todos estes elementos estéticos percebidos nas pinturas de Aníbal Mattos, nos mostram a importância de seu trabalho artístico e a significação de sua obra para o contexto do paisagismo moderno brasileiro.

NOTAS

(1). Publicamos esta discussão no texto:

SILVA, Fernando Pedro. "Aspectos das Artes em Belo Horizonte nos Anos 20 e 30". In: REVISTA DO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, No. 8, FAFICH-UFMG, 1989.

(2). MAYER, Arno J. "A FORÇA DA TRADIÇÃO - A Persistência do Antigo Regime" S.Paulo: Companhia das Letras, 1987.

(3). Aníbal Mattos participou das seguintes instituições, sendo o fundador de algumas delas:

Fundou no Rio de Janeiro várias Sociedades Culturais como o CENTRO ARTÍSTICO JUVENTAS, depois transformado em Sociedade Brasileira de Belas Artes. Em Belo Horizonte, foi professor de desenho da Escola Nacional Modelo, Escola de Arquitetura, entre outras instituições. Membro da Academia Mineira de Letras, da qual foi Presidente. Participou da fundação da Escola de Arquitetura e Belas Artes da U.M.G. em 1931, da qual foi quatro vezes Diretor. Membro da Diretoria da Primeira Sociedade de Professores Universitários; fundador e Presidente da Biblioteca Mineira de Cultura; fundou as Edições Apolo e o Centro de Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Mineiro; membro do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, sendo Presidente do mesmo. Lutou pela fundação de museus históricos locais em Ouro Preto, Diamantina, São João Del Rei e Belo Horizonte. Organizador e iniciador da Pinacoteca do Estado de Minas Gerais (1928); fundador e Presidente da Academia de Ciências de Minas Gerais. Correspondente da Organização das Nações Unidas para o ESTADO DE MINAS GERAIS; fundador da primeira Companhia de Teatro Mineiro, TEATRO PEQUENO, entre outras importantes ocupações.

Muitas das informações acima nos foram fornecidas por Maria Esther Mattos Carvalho, filha de Aníbal Mattos.

Aníbal Mattos publicou os seguintes livros, para citar somente os mais significativos.

No campo da História da Arte Brasileira:

Mestre Valentin e Outros Estudos (1934);

Arte Colonial Brasileira (1936);

Monumentos Históricos, Artísticos e Religiosos de Minas Gerais (1935);

História da Arte Brasileira (1937);

Das Origens da arte Brasileira (1937);

Bellas Artes (1923), entre outros.

Peças Teatrais, Poemas e Novelas:

Hotel Familiar (1912);

Extrema-Unção;

O Caribamba (1917);

Bárbara Heliodora (1921) - Prêmio do Theatro Histórico do Centenário da Independência;

Canção da Primavera (1921);

Quem Deve Perdoar (1921):

Um sonho ao luar (1922);
O Imprevisto (1922);
Ponto Final (1922);
Sombras que Fogem (1922);
Coração de Mãe (1922);
Jesus na Bethania (1932);
Solteirões (1932);
Dona Maria de Souza (1933);
Almas Solitárias (1933);
Poemas do Passado e do Presente (1935);
Estrelas de São João, entre outros.

Estudos científicos sobre a Pré-História e Paleontologia

O Sábio Dr. Lund e a Pré-História Americana (1933)
O Sábio Dr. Lund e Estudos sobre a Pré-História Brasileira (1934)
Pré-História Brasileira (1938)
Peter Wilhelm Lund no Brasil (1939)
A Raça da Lagoa Santa (1941)
Arqueologia de Belo Horizonte (1947)
Desenho dos Cachimbos (1966)
O Homem das Cavernas em Minas Gerais (1961), entre outros

Publicações sobre assuntos afins:

Joseph de Anchieta;

O Rotary no Brasil e os Problemas Brasileiros (1935);

Caminhos do Rotary (1956), entre outros.

Informarmos que grande parte destas publicações já foi resgatada por nossa pesquisa

- (4) CAMPOFIORITO, Quirino. "Origem do Paisagismo na Pintura Brasileira" In: LEVY, Carlos Roberto Maciel. O GRUPO GRIMM - PAISAGISMO BRASILEIRO NO SÉCULO XIX. Rio de Janeiro: Edição Pinakothek, 1980, p.11-2.
- (5) FRIEIRO, Eduardo. "As Artes em Minas". In: SILVEIRA, Victor (org. e editor). MINAS GERAES EM 1925. Belo Horizonte: Imprensa Oficial. 1926.p.540-41.

A MODERNIDADE EM JARBAS JUAREZ

Marília Andrés Ribeiro*

Na presente comunicação procuraremos compreender a modernidade da obras de Jarbas Juarez, artista mineiro que atua em Belo Horizonte desde meados dos anos 50. A razão da nossa escolha se justifica porque este artista desempenhou um papel significativo, enquanto ator que estabeleceu a ligação entre a geração Guignard nos anos 50 e a nova geração de artistas que emergiu em Belo Horizonte nos anos 60. Jarbas Juarez viveu intensamente o momento de transição entre o modernismo da Escola Guignard e as propostas experimentais da Neovanguarda artística, momento de mudança nas concepções artísticas, políticas e comportamentais do Homem contemporâneo. Sua participação ativa neste contexto de transformação social levou o artista a revelar as contradições da modernidade em seu trabalho artístico e também em suas reflexões sobre o próprio ofício. Seu discurso frente à Guignard nos mostra com lucidez a verdadeira dimensão do mestre. Ao mesmo tempo em que desmistifica o culto de Guignard e suas implicações com a mineiridade, valoriza a firmeza e a liberdade de criação que lhes foram proporcionados pelos ensinamentos deste mestre.

Vejamos em primeiro lugar os depoimentos de Jarbas Juarez, que nos possibilitaram esclarecer a ambigüidade de seu pensamento artístico diante do mestre Guignard:

"Quero romper de uma vez por todas, definitivamente, as amarras com uma pintura mineira, com um 'estilo mineiro' de pintar ou de desenhar. Romper principalmente com a herança de Guignard e tudo aquilo que se liga à obra do mestre: Ouro Preto, o desenho limpo feito a lápis duro, as

* Universidade Federal de Minas Gerais

paisagens líricas de Minas, seus retratos. Para os artistas jovens, de formação recente, ou os que ainda vivem sua fase de aprendizado, Guignard é um fardo tão pesado quanto nossas cidades históricas, o barroco mineiro. Guignard inibe, Guignard é um limite." (1)

Este depoimento foi prestado ao crítico Frederico de Moraes para o Jornal Estado de Minas em dezembro de 1964, ocasião em que Jarbas Juarez recebeu o 1º. Prêmio de pintura do XIX Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte. Neste momento, o artista assumiu publicamente seu rompimento com os ensinamentos de Guignard e partiu em direção às propostas da neovanguarda, abandonando o lápis e o pincel, materiais que considerava tradicionais, e substituindo-os pelas pesquisas experimentais com materiais insólitos sobre tela preta. Mais tarde, já nos anos 80, Jarbas Juarez fez uma outra declaração onde reconheceu o valor dos ensinamentos de Guignard, fontes de seu gosto pelo desenho e de sua liberdade de criação artística. Com muito humor, o artista nos conta como foi esta redescoberta do olhar de Guignard:

-“Desenhando certa ocasião em Sabará, Guignard aproximou-se e olhou para meu desenho. Perguntou por gaiolas, janelas e ciprestes. Respondi-lhe que não via nada daquilo em minha frente - Olhe! Mostrou-me tudo aquilo ao meu redor. Tire dali e coloque no seu trabalho. Assim fiz. Naquele dia eu percebi o que era ver. Joguei minha viseira fora e descobri novos mundos que iriam enriquecer-me no meu eterno aprendizado.”(2)

Surpreendente nos depoimentos de Jarbas Juarez é a sua mudança de tom, sua prontidão em questionar e negar tudo o que foi dito antes, e sua capacidade de assumir as novas possibilidades artísticas, expressando as múltiplas transformações da modernidade.

O exemplo de sua trajetória artística evidencia esta busca constante de diferentes meios de expressão, durante estes 30 anos de atividades no campo da produção artística e do ensino de arte.

Desde seus primeiros desenhos dos anos 50 e início de 60, quando experimenta as possibilidades do lápis duro e do nan-

quim, explorando as texturas dos 'Bichos' e 'Monstros' e também a linha pura das 'Mulheres' e 'Anjos', Jarbas Juarez já mostra com segurança a convivência entre duas tendências: a vertente expressionista que leva ao imaginário de um Grassmann e um Goya, e a vertente construtiva na linhagem de um Guignard ou um Picasso. Como apontou o crítico Olívio Tavares de Araújo por ocasião da exposição do artista no ICBEU de Belo Horizonte em julho de 64: "A presente exposição de Jarbas Juarez é antes de mais nada um exemplo de excelente desenho, puro e simples, no sentido químico dos termos, tal como se apresenta o gênero hoje em dia, depurado de elementos plásticos herdados da pintura ou formalmente imitativos da gravura. Independente, autônomo, seguro de si e de suas próprias possibilidades técnicas." (3)

Os anos 60 são marcados pelos trabalhos experimentais voltados para a pesquisa das técnicas mistas, objetos, assemblages e ambientes, aproximando o artista das experiências da Nova Objetividade Brasileira, do Novo Realismo europeu e da Pop Art Americana. É o momento da descoberta da arte povera usada nas 'Composições em preto', que lembram as experiências com sacos de Alberto Burri e das apropriações ambientais nos salões através dos 'Varais' dependurados com meias e soutiens, a exemplo das caixas de Jim Dime. Época dos 'Ideografismos' que levam de encontro aos ícones orientais e do protesto contra a guerra estampado na série sobre o 'Vietnã'. Esta atitude vanguardista culmina com a construção de enormes esculturas de sucata que representam 'Máquinas' e 'Matadouros', e remetem às máquinas autodestrutivas de Jean Tinguely. Nesta época, Jarbas Juarez é muito premiado pela ousadia de suas propostas e se insere no panorama da jovem arte brasileira, iniciando também sua participação nas Bienais de São Paulo.

Já na década de 70, o artista concentra-se no desenho, esgotando as possibilidades da representação da figura em linha pura, e inicia suas pesquisas com a pintura, em torno da temática do 'Café'. Jarbas Juarez retoma imagens de sua infância, em Nepomuceno, terra do café no sul de Minas, e pinta os 'Cafezais', as 'Panhadeiras de café', o trabalho nas lavouras e os 'Terreiros de café'. (4) A retomada da pintura em Jarbas Juarez marca seu reencontro com a tradição da pintura ociden-

tal em suas múltiplas vertentes: do naturalismo das figuras de Vermeer à deformação das mulheres de Modigliani; das composições paisagísticas de Portinari aos esquemas estruturais de Cézanne; do colorido vibrante de Matisse à expansão pictórica de Barnett Newman. Esta década é marcada por sua primeira grande exposição retrospectiva no Palácio das Artes em Belo Horizonte, que mereceu a excelente análise crítica do curador Márcio Sampaio. A propósito do "Café: a essência de um mundo", escreveu o crítico:

"Ao trabalhar este tema, Jarbas Juarez interessou-se mais pelos seus aspectos visuais propriamente ditos. Destituíu-o dos apelos dramáticos do compromisso social para interpretá-lo ao nível de pura visualidade: o que mais importa é o processo criativo: o tema é mais a pintura, o desenho ou a gravura.

De início, é verdade, interessou-lhe muito a interpretação lírica da paisagem e das cenas; a presença da gente no campo, quase sempre a mulher (as mesmas mulheres que ele desenhara antes e que agora são as 'panhadeiras de café'), a interpretação de certos costumes e usos da região (naturalmente evitando o mero folclórico) e a composição a partir da forma dos objetos típicos da cultura. Mas o processo de aprofundamento do tema levou Jarbas Juarez a buscar uma saída - sem dúvida coerente - no sentido da simplificação da paisagem, cada vez mais importante no contexto de cada obra. Desaparecendo a figura humana, gradativamente os planos da paisagem emergiram; os elementos da paisagem - os cafezais ou os terreiros de secagem de café - são os de maior interesse, impondo a sua própria geometria. A cor e a textura finalmente, como forma, se tornaram a realidade mesma do quadro. A síntese construtiva da paisagem chega a tocar os limites da figuração - restam agora apenas alusões à paisagem, à realidade do mundo objetivo.

Mais que os rigores de uma geometria, toda a sua expressão nasce como equilíbrio de forças, em que a forma está gozando a sua plenitude na sociedade de formas, vividas pela experiência e pela sensibilidade. A pintura (ou o desenho) é o quadro, e toda a sua realidade: uma realidade que o artista contruiu com seu sangue, com a projeção de toda a sua experiência de vida, que a arte, aqui, presentia, enriquecida e contagiante."(5)

Finalmente, na década de 80, Jarbas Juarez continua suas experiências com a pintura e o desenho construtivos, buscando cada vez mais a depuração formal, que remete o artista ao encontro à estrutura clássica, como ele próprio reconhece em seu memorial:

"Sempre me preocupei com o suporte estrutural que as obras dos grandes mestres escondem por detrás das camadas pictóricas. Por isso mesmo, há anos venho tentando resolver a composição de meus quadros utilizando linhas auxiliares, simples demarcação, até chegar a uma estrutura matemática tendo o segmento áureo como base".(6)

A ambigüidade que perpassa a obra de Jarbas Juarez nos revela as multifacetadas de sua produção artística também nos anos 80. Ao mesmo tempo em que trabalha na execução de um desenho geométrico impecável e busca a estrutura da composição espacial em harmonia com as cores, o artista propõe situações de denúncia social intervindo criticamente nas ruas da cidade através dos 'bonecos'elaborados com sucatas. Estes bonecos, criados inicialmente com uma função didática, são uma retomada das propostas vanguardistas à exemplo das instalações de Edward Kienholz, que convidam o espectador-participante a refletir sobre as questões polêmicas do cotidiano como: o ensino artístico e a universidade brasileira, a violência do trânsito, da fome e do menor abandonado, e o próprio drama da condição humana. Mais uma vez transparece no trabalho artístico de Jarbas Juarez a convivência entre a vertente construtiva e a vertente expressionista, tendências presentes na modernidade artística.

A preocupação em inserir-se no debate político e social do mundo contemporâneo se alia à sua dedicação ao ensino das artes, seja na Escola de Belas Artes da UFMG onde leciona Desenho, seja no Museu de História Natural, onde ensinou Educação Artística às crianças da periferia, aos menores abandonados da FEBEM e às professoras de 1o. e 2o. graus da rede municipal. Suas aulas são verdadeiros exercícios de experimentação e um convite à descoberta da criatividade artística de cada indivíduo.

Ao concluir este breve texto, entendemos estar contribuindo para esclarecer o significado exemplar da obra de Jarbas Juarez para a História da Arte Brasileira. Esta obra nos revela o artista e educador, que está constantemente experimentando às múltiplas possibilidades do fazer artístico contemporâneo, resultado de sua aguçada sensibilidade diante das transformações da vida moderna, e de sua experiência de viver intensamente as contradições da modernidade.

NOTAS

(1) Jarbas Juarez: Guignard está morto' - Estado de Minas, Belo Horizonte, 6 de dezembro de 1964.

(2) Minas Gerais - Suplemento Literário - Edição Especial - A Arte inquieta de Jarbas - no. 1.101 - Belo Horizonte - Sábado, 02 de julho de 1988.

(3) ARAÚJO, Olívio Tavares de - ICBEU - Exposição de Desenhos de Jarbas Juarez Antunes - Belo Horizonte, 27 de julho de 1964.

(4) Jarbas Juarez Antunes nasceu em 15 de janeiro de 1936, em Coqueiral, uma pequena cidade de do sul de Minas, filho de comerciantes. Viveu sua infância em Nepomuceno e aos 19 anos de idade transferiu-se para Belo Horizonte. Frequentou a Escola Guignard de 1957 a 1960 e teve como mestres além do próprio Guignard, os seus primeiros ex-alunos, Maria Helena Andrés Ribeiro e Vicente Abreu. Foi contemporâneo de Álvaro Apocalypse, Eduardo de Paula, Gavino Mudado, Sara Ávila, Wide Lacerda, Wilma Martins e Yara Tupinambá, e considerado o mais jovem da turma.

(5) SAMPAIO, Márcio - Apresentação da Exposição - Café - Jarbas Juarez - Palácio das Artes, Belo Horizonte, 12 de agosto à 7 de setembro de 1978.

(6) ANTUNES, Jarbas Juarez - Memorial - Escola de Belas Artes da UFMG/1990. (Inédito).

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

(1) BERMAN, Marshal - Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade - São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

LEITURA INTERDISCIPLINAR DO MODERNISMO

Regina Zilberman*

Entendo a questão da leitura do Modernismo no Brasil, referindo-me particularmente a Mário de Andrade. Meu ponto de partida é o conceito de alegoria posto em circulação por Walter Benjamin e que está próximo da poesia de Mário de Andrade, autor de vanguarda dos anos 20.

O conceito de alegoria tem uma longa trajetória dentro da retórica e dentro da filosofia. A retórica aparece como ciência nos séculos V a.C. na Grécia. Aristóteles, no século IV, não se refere propriamente à alegoria, mas à metáfora. O sentido de metáfora em Aristóteles precisa ser vinculado à noção de mimese.

A mimese funda-se na idéia de imitação e semelhança, portanto, na idéia de aproximação de coisas do mesmo campo. A metáfora corresponde também a essa concepção. Tanto mimese como metáfora são conceitos que se baseiam na perspectivas da semelhança entre os objetos.

Aristóteles diz na Retórica que a metáfora precisa ser feita por analogia, que parta de dois termos e que provenha de objetos pertencentes a um mesmo gênero. É preciso tirar as metáforas de coisas que nos são próximas.

A metáfora se funda nessa semelhança de coisas que podem ser colocadas no mesmo paradigma.

A alegoria, por sua vez, não pertence a esse mesmo horizonte, e Aristóteles vai desprezá-la. São os estóicos do mesmo período histórico que vão valorizar a alegoria.

A alegoria é um meio para expressar ou sugerir indiretamen

* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

te em linguagem figurada a essência das coisas, algo que não está transparente, ao contrário da metáfora.

Por exemplo, Filon, no séc. I d.C., vai buscar o sentido alegórico do livro, isto é, ele quer voltar a encontrar a letra da Bíblia. Na leitura da Bíblia, ele procura o elemento alegórico das histórias e com isso o filosófico.

Na Idade Média, a alegoria tem presença marcante. Santo Agostinho, por exemplo, recupera a tradição mítica e a tradição literária da Antiguidade. Na Idade Média, a alegoria se torna a base de qualquer interpretação de texto. Surge o que Curtius chama de Alegorismo Medieval. Chega à exaustão da técnica de encontrar nas histórias que conhecíamos com sentido literal um outro sentido oculto e profundo que não se dá à primeira vista.

A Renascença vai se opor a essa situação. A alegoria vai ser recuperada enquanto figura, enquanto técnica, a partir do séc. XVIII, e especialmente após o Romantismo muda significativamente de sentido.

Para a filosofia romântica alemã, a alegoria vai significar a particularização de uma idéia, contrapondo-se ao conceito de símbolo.

Pode-se verificar essa diferença em textos de autores bastante representativos do pensamento romântico alemão do séc. XIX. Schelling escreve que: "Alegoria pode ser comparada em geral a uma linguagem universal que não mais repensa como as linguagens particulares sobre signos arbitrários, mas sobre signos naturais de valor objetivo. Ela é a significação de idéias por imagens concretas reais. Ela é a linguagem da arte e das artes plásticas em particular, que sendo uma poesia muda deve personificar de qualquer modo seus pensamentos, representá-los como figuras".

Vamos ter alegorias representando algo oculto, não tendo a transparência da metáfora. Lidando com a personificação de idéias, ela é concretização de conceitos; ela personifica pensamentos, representa pensamentos, conceitos, imagens por figuras.

Dentro da mesma linha, Hegel, na *Estética*, diz que também a alegoria procura tornar possíveis certas propriedades de uma representação geral com a ajuda das propriedades dos objetos

sensíveis concretos. Mas em vez de recorrer a formas semi-veladas e enigmáticas, ela apresenta a significação com toda a clareza possível, dando-lhe um invólucro exterior completamente transparente que torna a significação inteligível. Também fica patente a contraposição com o sentido que a alegoria tem durante a Idade Média e que deu o prestígio a ela. Também aparece a idéia desta tornar a significação clara, ela dá um invólucro que torna a idéia transparente, e alegoria tem sentido inteligível. Ela sempre apela ao intelecto.

O conceito mais conhecido de alegoria no Romantismo é o de Goethe, nas suas Máximas & Reflexões. Ele depois é desenvolvido por Luckács, na Estética, para expressar o caráter simbólico que a arte tem. O fato é que a arte lida com generalidades e é capaz de universalizar situações particulares, em oposição à alegoria que particulariza situações gerais.

Goethe diz o seguinte no fragmento mais conhecido: "vai uma grande diferença de que o poeta busque, no geral, o particular, e que pelo contrário contemple o particular no geral. No primeiro procedimento nasce a alegoria em que o particular só se acusa como exemplo ou mostra do geral, porém o último é sem embargo propriamente falando a natureza da poesia, a qual expressa algo particular sem pensar de modo algum no geral, nem chamar nossa atenção sobre isto. Quem aprende esta coisa do particular de maneira viva, recebe ao mesmo tempo como complemento o geral sem dar-se conta disso, ou só mais tarde."

A alegoria vai ser expulsa do âmbito da poesia e da arte, porque ela é incapaz de representar o geral. Ela não vai lidar com o universal, pelo contrário, ela vai particularizar o universal. A poesia é capaz de ir lidando com o particular, com a condição especial de cada um, apresentar o geral e nos permitir uma compreensão ampla, totalitária do real, enquanto que a alegoria representa a particularização de uma idéia ou conceito, ela funciona como exemplo.

Ela passa por um processo de grande desprestígio e dessa maneira é quase banida do âmbito da literatura. A poesia romântica, por exemplo, vai lidar com o simbólico e recusa a alegoria. A alegoria torna-se uma presença rara na literatura; enquanto que na literatura medieval ela é tão freqüente, na literatura romântica, é quase ausente. De todo modo é possível

dar-se em exemplo do séc. XIX: podemos citar o romance de Machado de Assis, Memórias Póstumas de Brás Cubas, na cena de delírio de Brás Cubas antes de sua morte. Ele tem um pesadelo, o de que está sendo conduzido por Pandora, que lhe permite contemplar a natureza de homem. Aquela cena é uma alegoria, e ali vemos claramente como Pandora representa a Natureza, personificando o conceito de natureza; ao mesmo tempo, Machado expõe a sua visão de história da humanidade, dentro de uma forma puramente conceitual, não de uma maneira simbólica. Por essa razão, a alegoria vai aparecer como figura característica da prosa e da narrativa.

O resgate da alegoria é atribuído a Walter Benjamin, em A origem do drama barroco alemão, onde ele procura, aludindo ao conceito de Goethe, ver alegoria como muito mais representativa da natureza da arte, que propriamente o símbolo. A alegoria para ele "apresenta a facies hipocrática da história enquanto uma paisagem petrificada e primordial". Depois ele considera "alegoria como um fragmento, uma ruína". Toda a arte moderna, de vanguarda, expressa uma ruína, e esta ruína é a alegoria da morte.

Na alegoria, é a recusa que a alegoria faz da noção de totalidade, de perfeição, de acabamento das coisas, que dá a ela sua importância. A arte simbólica, segundo Benjamin, mente: ela cria uma aparência falsa de totalidade que não corresponde à condição do homem ou à condição de sociedade. Conclui ele, em A origem do drama barroco alemão, que as alegorias são no âmbito do pensamento o que as ruínas são no âmbito das coisas. Na alegoria está presente essa noção de ruína, de feio, inclusive fragmentário, de ruptura e também de concretização de uma idéia, de personificação. É importante destacar que Walter Benjamin não recusa o conceito romântico de alegoria; mas ele vê no conceito a qualidade da alegoria: é porque ela é fragmentária, é porque ela nos ilude a respeito da totalidade, da harmonia, que ela é mais verdadeira.

Minha proposta é que podemos verificar na poesia do Mário de Andrade, especialmente nos primeiros livros Paulicéia desvairada, Clan do Jaboti e, depois, no Carro da Miséria a presença da alegoria, o que caracteriza não apenas a modernidade de sua poesia, mas o seu tom prosaico, o fato de ele usar a oralidade e o dialogismo, enfim, de ele recusar na sua

poesia o elemento de beleza próprio do símbolo e da poesia que o antecede. Algumas alegorias que ele usa, por exemplo, aparecem na Paulicéa desvaçada, quando ele se vê como Arlequim. Ele se identifica ao arlequim que é uma figura e uma imagem feita de fragmentos. Outro exemplo está no Cian do Jaboti, em que o jaboti se revela figura fragmentária, estando ausente a idéia de totalidade. O Macunaíma é ainda outro exemplo: ele, enquanto personagem, não tem elementos de humanidade, de totalidade que nos possamos dizer "ele é ser humano" ou que representa um ser humano, expressando o conceito que Mário de Andrade tem do homem, de indivíduo. Pelo contrário, ele é uma composição de coisas, a que falta a harmonia, o acabamento, sugerindo o sentido de desagrado, de feio, de descontínuo, que é próprio do Mário. Na Paulicéa desvaçada, ele vê a si mesmo alegoricamente. Um dos versos característicos disso é o que está no poema "O Trovador" e que Gilda de Mello e Souza usa para definir o próprio Mário, quando ele diz "sou um tupi tangendo um aiaúde". Quando faz este verso, ele está se representando alegoricamente. Ou, por exemplo, quando, no Carro da Miséria, um livro já posterior, diz o seguinte: "não sou mais eu, nunca fui eu, decerto aos pedaços me vim, eu caio, aos pedaços disperso, projetado em vitrais, os joelhos nas caiçaras, nos pirineu, em pororoca prodigiosa". Sempre se constata essa formação por composição da sua própria identidade.

A idéia era procurar pensar Mário de Andrade a partir de um conceito próprio da modernidade, que é o de alegoria, ver através de sua poesia o lugar que ele tem na arte contemporânea.

O MODERNISMO EM MÚSICA NO BRASIL

Raimundo Martins*

Em se tratando de música, é necessário traçar um panorama rápido do que se entende por Modernismo em música, para depois abordar o modernismo em termos do Brasil

Em Música o termo Modernismo é usado para designar o século XX, especialmente o período após a I Guerra Mundial. O Modernismo em música, representa uma ruptura de grande importância, comparável a duas outras grandes rupturas que ocorrem na história da música. A primeira delas ocorre, em 1.300, é a transição da Idade Média à Renascença com um período importantíssimo chamado ARS NOVA. A segunda ruptura ocorre em 1.600; é a transição entre a Renascença e o Barroco, quando a noção de homofonia, isto é, a noção de harmonia e se estabelece o sistema tonal que conhecemos até hoje. Em termos de Modernismo, em Música, há como uma tentativa de buscar soluções para uma crise estética, que também se torna uma crise técnica.

A primeira dessas tentativas é feita através do IMPRESSIONISMO que na verdade é uma última fase do Romantismo e que se caracteriza por uma justaposição não convencional de harmonias e sonoridades instáveis e de certa forma etéreas.

A segunda tentativa é o EXPRESSIONISMO que é um estilo Atonal aonde tem-se como principal objetivo evitar qualquer harmonia tonal ou qualquer tentativa de caracterizar uma polarização ou centro tonal.

A terceira tentativa é chamada NEO-CLASSICISMO. Em Música o neo-classicismo é muito interessante porque trabalha com gêneros e técnicas anteriores (antigos) misturando-as com

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul

idiomas musicais contemporâneos, trazendo um novo interesse na técnica do contraponto.

A quarta tentativa, ainda nesse sentido de Modernismo em Música, é o DODECAFONISMO, conhecido como a série dos 12 sons. São 12 sons da escala cromática que são usados de maneira serial e daí a idéia de serialismo. É uma maneira de encontrar na Atonalidade, ou seja na fuga da tonalidade, um sistema viável de organização musical. O dodecafonismo é muito importante porque conduz a trabalhos concisos, abstratos como é o caso de Webern, também trabalhos de grande escala, e de certa forma com enorme carga emocional, como é o caso das obras de Alban Berg.

Vamos ter na terceira e na quarta décadas do século, uma forte tendência no sentido de reduzir o emocional e o portentoso, substituindo-os por trabalhos realmente concisos, dando preferência a execução de música que possa ser realizada por pequenos grupos. Uma grande ênfase na abstração, que vai de certa forma induzir a uma organização musical quase que matemática. Isto está representado nas obras de Boulez, Stockhausen, Schause e Maurice Kagel.

A partir da metade do século XX, os experimentos com sons produzidos eletronicamente, vão aumentando e vão tornando possível um imenso potencial de manipulação sonora.

Dentro deste panorama de que vêm a ser modernismo em música, vamos tentar situar o Modernismo no Brasil. A cena brasileira era muito diferente do que ocorria fora do Brasil. Havia um predomínio absoluto de óperas italianas, dentro de uma tradição do séc. XIX e uma tradição um tanto quanto tendenciosa. Havia alguma relação e alguma preocupação com a ópera francesa, mas o domínio da ópera italiana era tão forte que para cada ópera francesa apresentada eram executadas cinco óperas italianas.

Não é a toa que vamos ter essa tradição reforçada através da figura de Carlos Gomes, paulista de Campinas que de certa forma val dar mais ênfase a essa tendência e a vocação que quase que naturalmente e de alguma forma se desenvolve no Brasil.

Há uma influência alemã, mas fracamente representada. A primeira apresentação de Tristão e Isolda, de Wagner, é

realizada em 1911. é repetida em 1917 no Teatro Municipal de São Paulo e outra vez em 1921.

Mas para caracterizar com muita clareza essa tendência, essa ênfase, esse maneirismo que é caracterizado e dominado pela ópera italiana, em 1916, a temporada lírica do Teatro Municipal de São Paulo exibiu 20 óperas diferentes. Em 1918, houve uma série ininterrupta de 73 espetáculos de ópera apresentadas em apenas 64 dias.

Isto dá uma dimensão muito clara do que é caracterizado como sendo o maneirismo operístico vigente no Brasil desta época.

Em Música a Semana de Arte Moderna é um ponto de confluência e ao mesmo tempo um ponto de divergência extremamente significativo, mas como uma espécie de prelúdio. Isto já vamos encontrar na própria crítica de Mário de Andrade em que ele tenta comparar o que entendia como sendo Educação Musical em relação ao que para ele significa o aspecto mais moderno da música, deixando de lado os aspectos polirrítmicos. O que ocorre durante a Semana está distante de qualquer preocupação semelhante a Schoenberg, no caso do Dodecafonismo que muito antes de 1922 ampliou consideravelmente o emprego de intervalos melódicos, criando melodias bem menos insinuantes que as melodias tradicionais de Villa-Lobos.

O que ocorre de fato é que a Semana de Arte Moderna expôs e intensificou o conflito entre o Velho e o Novo, não necessariamente entre o Velho e o Moderno, agrediu os ouvidos tradicionais apresentando música atonal, música sem a clássica noção de desenvolvimento, música as vezes primitiva e rude em seus ritmos obstinados, às vezes etéreos e real nas suas sutilezas debussynianas.

A Semana teve entre muitos outros este mérito, pôs os conflitos na rua. Durante um certo tempo deixou de ser exclusiva da esfera privada de cada um, gostar mais daquela linha estética, apreciar mais este ou aquele compositor, como se apreciavam vinhos ou sobremesas.

A Música tem condições de sacudir indivíduos, de sugerir novas atitudes, de obrigar à revisão dos conceitos tradicionais. E aí vem a questão que é um pouco hilariante e pitoresca, e

deixa bem claro uma certa ingenuidade que caracteriza a própria situação musical na Semana de Arte Moderna.

Duas situações bem interessantes. Uma ocorre em uma das noites em que a violinista Paulina D'Ambrosio ia tocar uma sonata. De acordo com o depoimento dela, as coisas estavam sendo conduzidas de maneira a gerar agressividade no público que de certa forma não compreendia o que estava acontecendo. Esta situação criou uma forte tensão nos músicos. No momento que ela levanta o instrumento para começar a tocar a Sonata, cai a alça do vestido, e uma pessoa grita da platéia: "Alguém tem um alfinete para prender essa alça?". Nesse momento ela se descontrolou, Villa-Lobos vem ao seu auxílio pedindo "Calma, vamos tocar é importante". Meia hora depois, ela se apresenta e toca.

A outra situação muito interessante é que na Semana de Arte Moderna, Villa Lobos estava com um problema de ácido úrico e com os pés muito inchados. Entrou no palco com um dos pés enfaixado e se apolando num guarda-chuva, porque não achou uma muleta. Foi como ele entrou. Isto causou uma apreensão, de certa forma pânico. O interessante é que nesses dois casos, a imprensa leu estas duas situações como gestos futuristas. Condenou-os de maneira implacável. Como resultado da Semana e por ter vivido a experiência de maneira bruta, Villa-Lobos abandonou de forma consciente e sistemática o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e a figura máxima do nacionalismo brasileiro. Em 1922 chega ao Brasil o musicólogo, educador, compositor Hans J. Koeullreuter trazendo da Europa o Dodecafonismo de Schoenberg.

Koeullreuter, uma figura carismática, começou a trabalhar em São Paulo. Suas idéias, seus discípulos e seguidores, entram em conflito com os músicos nacionalistas que se consideravam filhos do Modernismo da Semana de Arte Moderna. O Dodecafonismo, como tendência, possibilita uma visão muito mais internacional deste processo musical.

Camargo Guarnieri, como um grande nacionalista, escreve artigos que atacam veementemente essas tendências. Propõe como a única saída para os músicos e a música do país, o nacionalismo gerado pela Semana de Arte Moderna.

Na verdade, a Semana se caracteriza como a grande bifurcação da música no Brasil. De um lado o Nacionalismo de Villa Lobos que deixa seu internacionalismo, suas influências francesas, gerando uma influência em Camargo Guarnieri, Oswaldo Lacerda, chegando até Sergio Vasconcelos. Do outro lado, as tendências de fato contemporâneas que se colocam como uma crítica e uma opção a este movimento, tendo como raiz o Dodecafonismo começando por Claudio Santoro, passando por Gilberto Mendes, Marlos Nobre, Almeida Prado, chegando aos dias de hoje.

O TEATRO E A MODERNIDADE: O EXPRESSIONISMO

Flávio Mainieri *

1.- Problemas gerais

A questão da modernidade no teatro é discutível. Se tomarmos como ponto de partida o texto de Benjamin - A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica - recusaríamos, ao teatro, a qualificação de moderno. O teatro ainda preserva a aura definidora das obras de arte anteriores à sociedade industrial. No teatro, temos a necessidade da presença aqui e agora do espectador e do ator. No mundo moderno, o hic et nunc legitimador da autenticidade da obra é desvalorizado pela possibilidade de reprodução e deslocamento. A obra passa, então, a fazer parte do nosso cotidiano. Essa proximidade, ao mesmo tempo que possibilita uma relação mais íntima com o objeto, torna o objeto banal.

Se partirmos desta fundamentação, diríamos que o teatro se encontra deslocado na modernidade, pois o espetáculo continua um objeto único, irreprodutível, não deslocável: quem viu o espetáculo na noite do dia tal, viu, quem não o viu, não o verá jamais. Há tentativas de reprodução, mas o espetáculo é irreprodutível - como todo o espetáculo (seja de circo, seja de futebol, seja um desfile de escola de samba, seja uma ópera). Não quero afirmar que estes espetáculos tendam ao desaparecimento, mas seus procedimentos ritualísticos arcaicos os fazem ser substituídos por outros, onde o ritual aparentemente se transforma. Por exemplo: um concerto de rock - o conagraçamento, a presença aqui e agora do cantor, músicos e público permanecem; mas cantor e músicos podem

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul

fingir que cantam, isto é, o som é em playback e o público pode levar para casa o som ouvido no espetáculo. Não é o espetáculo, porque o espetáculo enquanto espetáculo não interessa muito - o objetivo é ouvir o som, que pode ser fielmente reproduzido em casa.

E o teatro na modernidade, exatamente para ser moderno, volta às suas raízes ritualísticas arcaicas. Basta pensarmos em Antonin Artaud que tenta libertar o teatro das amarras do logos ocidental. Ou em experiências recentes, como a da Terreira da Tribo, em Antígona, ritos de paixão e morte, espetáculo feito para, no máximo 50 pessoas. O vasto público que as reproduções mecânicas buscam atingir, aqui encontra-se impedido de participar.

Talvez por este modernismo não-moderno é que o teatro não teve participação na Semana de arte moderna, em 1922. Mas a Semana... foi um espetáculo e se nos valemos das idéias de Artaud, o espetáculo seria um dos elementos fundadores do teatro. Então, o teatro esteve presente na Semana... que foi a espetacularização de diversas manifestações culturais que, tradicionalmente, não são espetacularizáveis. Emprego tradicionalmente de forma intencional, pois o novo é aquilo que nega a tradição. E, pela tradição, o teatro não participou porque não houve encenação de um texto dramático. Mas o modernismo não requer uma leitura tradicional. Estou querendo dizer que: a Semana... pode ser vista como uma participação efetiva do teatro no ato inaugural do modernismo no Brasil.

A modernidade do teatro estaria localizada num outro nível, isto é, distancia-se da reprodução técnica proposta por Benjamin, mas está ligada à sociedade industrial de forma a não modificar a sua essência - a presença aqui e agora.

Quando falamos em teatro, um problema se coloca - ou centramos a discussão no texto escrito ou na encenação. Geralmente, analisamos o texto escrito e deixamos de lado a encenação (inclusive muitos textos escritos não são encenados e, mesmo assim, pertencem ao gênero dramático), pois o objeto de estudo precisa ser alguma coisa que esteja à nossa disposição. Da encenação, possuímos a memória, ou algumas fotos, ou um vídeo, ou o depoimento do diretor, dos atores - pelo seu caráter de objeto não reproduzível, já referido. Mas, apesar das dificuldades, tentaremos levantar algumas

características de um movimento, já que o modernismo encontra-se subdividido em diversos movimentos, que sintetizaria a inter-relação entre o teatro e a modernidade - o expressionismo.

Gostaríamos de não estabelecer uma delimitação - início e fim - em virtude da periodização em arte apresentar-se de forma problemática, sobretudo em relação às manifestações surgidas no séc. XX, quando, dificilmente uma manifestação se apresenta de forma isolada, mas uma é decorrente da outra, quando não se produzem paralelamente.

Em literatura, encontram-se os precursores no séc. XVIII, no movimento pré-romântico Sturm und Drang, nos textos de Buchner e de Frank Wedekind, embora este último seja considerado, por Anatol Rosenfeld, como o irradiador das influências expressionistas que eclodirão, tanto na literatura, quanto no teatro, a partir de 1910.

A partir deste ano publicam-se poemas que apresentam pontos em comum, o que nos permite falar em um movimento expressionista e, paralelamente, desenvolve-se o movimento futurista - seu manifesto é do mesmo ano. Em 1911, Georg Haym publica "O Dia eterno" (poesia), Georg Kayser, "A Viúva Judia" (drama) e publica-se a revista mais importante dos expressionistas, "A Ação". É ainda no período em que vigora o expressionismo, que aparecem os textos de Franz Kafka, o que permite a alguns autores enquadrá-lo no movimento.

A data limite coincide com a ascensão de Hitler ao poder, 1933, sobretudo em relação ao cinema, embora se encontrem algumas características em obras de Brecht e, sobretudo, no novo cinema alemão, movimento que se desenvolve na década de 60.

2.- Características gerais

Possuindo as mesmas origens estruturais do cubismo - que procurava reduzir as formas a seus elementos geométricos básicos, o expressionismo privilegia a emoção, procurando traduzir simbolicamente um mundo mais ou menos subjetivo. Como o período histórico em que se desenvolve é conturbado por uma série de convulsões sociais (1ª. Guerra; os socialistas

lutam pelo poder; a burguesia entra em crise; o sistema capitalista, apesar da crise, estrutura-se através da implantação de grandes indústrias, em consequência, os operários se organizam), uma temática será constante: a angústia do homem frente aos novos tempos, sua inadaptação à sociedade moderna. O mesmo não ocorrendo com o futurismo: Marinetti exalta a beleza da máquina, da velocidade, da guerra, a destruição da antiga sociedade dos velhos valores - só tem valor o presente, o que, talvez, explique a sua absorção pelo fascismo.

Ainda sobre a temática desenvolvida pelos textos expressionistas: identifica-se uma tendência pacifista, uma defesa do socialismo, a guerra sendo provocada pela burguesia e pelo capitalismo. O homem é visto como um ser espiritual, opondo-se à visão materialista e cientificista do naturalismo. Ainda nos servindo de uma comparação com o naturalismo, agora a realidade não significa por si, mas para torná-la significativa é preciso traduzi-la, efetuando a tradução chegamos a um processo de deformação. Para Stendhal, o romance é um espelho que se passa ao longo de uma estrada. No expressionismo, o espelho é deformante, ainda não chegáramos aos espelhos que se refletem infinitamente, produzindo os labirintos de Borges, mas eles apenas deformam, desrealizando a realidade, ou criando uma outra realidade. Os objetos, as personas, as situações, nesse processo desrealizador não necessitam ter a mesma aparência do mundo que nos rodeia. Vemo-los como se os víssemos pela primeira vez - arte é criação, não é fotografia - o efeito de estranhamento, que caracteriza o texto literário para os formalistas russos, manifesta-se no ato de nos apresentar uma situação possível, que estaria no domínio das "possibilidades de nossas vivências", como algo inusitado - é impossível eu me acordar transformado em barata, embora eu seja uma "barata". E chegamos ao cerne do expressionismo, nas palavras de Kasimir Edschnid, onde o que interessa é "aprofundar a essência das coisas, discernir o que há além de sua forma acidental, de estabelecer uma relação entre o individual sempre impulsivo e móvel e o absoluto, cósmico, universal e estático." (apud Mitry, 1974, p.42).

Por suas tendências abstratas é que Lukács identifica no expressionismo tendências reacionárias - valendo lembra que,

para ele, a literatura e a arte devem ser, antes de mais nada, realistas, daí considerar Balzac como o modelo insuperado.

3.- No teatro, o espetáculo

Foi uma consequência das teorias de Georg Fuchs - fundador do "teatro artístico" de Munique, em 1913, e que preconizava um retorno à teatralidade pura. Seu teatro integral pregava o respeito às três unidades e o cenário deveria contribuir para a expressão através da pintura, e não por uma arquitetura sufocante, ao invés de construir um trompe l'oeil pretensamente realista, dever-se-ia criar um clima expressivo que acentuasse intencionalmente as formas mais aptas de significá-lo. Essa tendência, se levada às suas últimas consequências, levaria o expressionismo a perder todo o contato com a realidade, chegando a uma conceitualização a tal ponto abstrata, que se tornaria privada de "vida" e sentido.

De mais bom senso, parece-nos a proposta que tem como ponto de partida uma definição de Kasimir Edschnid: "O expressionismo dirige contra o impressionismo, que reflete os cintilantes equívocos da natureza, sua diversidade inquietante, suas nuances efêmeras; luta, ao mesmo tempo, contra a decalcomania burguesa do naturalismo e contra a finalidade mesquinha do que fotografa a natureza ou a vida cotidiana. O mundo está aí, seria absurdo reproduzi-lo tal qual, pura e simplesmente." (Apud Mitry, 1974, p.43).

Através da reprodução pura e simples do mundo, não se chega à essência das coisas (v. a noção de mimesis de Platão), é preciso transgredir as barreiras do tempo e do espaço para atingir a "expressão mais expressiva" das aparências e chegar ao em-si. Partindo desse conceito, a pintura expressionista tem o poder de significar o "clima" de um drama cuja ação concentrada e acelerada revelaria, numa certa medida, estereótipos metafísicos, mas, por elevar o espaço cênico à categoria de mais um componente do significado do espetáculo, traduz, reforçando e prolongando as possibilidades de significação. O espaço, assim, torna-se mais um componente da linguagem teatral - indo ao encontro da conceituação de Umberto Eco para

a mensagem estética - onde encontramos a atualização de diversos códigos.

4.- Em forma de conclusão

No Brasil, não encontramos manifestações que nos permitam falar em teatro expressionista, mas, em alguns textos, identificamos procedimentos que entram em sintonia com o expressionismo. Não citaremos Nelson Rodrigues, pois sua vinculação com o expressionismo já é por demais conhecida. Escolhemos Joracy Camargo, com "Deus lhe pague...", de 1932 e Oswald de Andrade, com "A Morta", de 1937.

A tendência à abstração, já referida, encontra-se nos dois textos citados: por exemplo, na concepção dos personagens. Alguns personagens não possuem um nome próprio que os individualize. Em Camargo temos personagens que são identificados como Outro, Senhor, Mulher. Em Oswald de Andrade - O Poeta, A Enfermeira Sonâmbula, O Polícia; mesmo quando os personagens possuem um nome próprio, este nos remete a instituições culturais - como é o caso de Beatriz, a Dama das Camélias, O Urubu de Edgar, no caso dos dois últimos, que não são exatamente nomes próprios, mas não são impessoais como O Polícia, por exemplo, daí incluímos na categoria dos nomes próprios que remetem a abstrações.

Em Camargo, as indicações quanto ao cenário ainda mantêm uma ligação com o realismo, o mesmo não acontece com Oswald.

O texto de Joracy Camargo, apesar de romper com a tradição, conheceu grande sucesso na época. Oswald de Andrade permaneceu inédito durante muito tempo. Seu primeiro texto encenado foi O Rei da vela, escrito em 1933, mas montado em 1967 por José Celso Martines Correa, apontando um novo caminho para o teatro no Brasil. A radicalização de Oswald no rompimento com a tradição talvez explique o ineditismo de suas obras, sua descoberta é possível na pós-modernidade. Mas isto é outro problema e que não será tratado aqui.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Oswald. Obras Completas : Teatro. 3a ed. Rio de Janeiro :
Civilização Brasileira. 1978. V.VIII.
- ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu duplo: São Paulo: Mac Lomonad. 1984.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade
técnica. In : OBRAS Escolhidas: Magia e técnica ; arte e política. São Paulo:
Brasiliense, 1985.
- CAMARGO, Joracy. Deus lhe pague ; Figueira do Inferno ; Um corpo de luz
. Rio de Janeiro: Tecnoprint. s.d.
- CARDINAL, Roger. O Expressionismo. Rio de Janeiro: JorgeZahar. 1984.
- EISNER, Lotte H. A Tela Demoníaca: as influências de Max Reinhardt e
o expressionismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- MERKEL, Ulrich. org. Teatro e Política: poesia e peças do expressionismo
alemão. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1983
- MITRY, Jean. Le cinéma expérimetal: histoire et perspectives. Paris
: Editions Seghers, 1974.
- NAZÁRIO, Luiz. De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão. São Paulo.
Global: 1983.
- PRADO, Décio de Almeida. O Teatro brasileiro moderno. São Paulo :
Perspectiva, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. Teatro Moderno. São Paulo: Perspectiva. 1977.
- SADOUL, Georges. Histórias do cinema mundial. São Paulo :Martins.
1963, v.1.

**O MODERNISMO E AS TRANSFORMAÇÕES
NO SISTEMA DAS ARTES PLÁSTICAS**

Maria Amélia Bulhões*

A presente exposição parte de dois pressupostos básicos; o primeiro é que a produção das Artes Plásticas se realiza dentro de um sistema de relações que denominamos Sistema das Artes Plásticas, assim definido: *"conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como artísticos e responsáveis também, pela definição dos padrões e limites da 'arte' para toda uma sociedade ao longo de um período histórico"*.

Este conjunto de relações é, portanto, um sistema excludente, que rotula como "arte" alguns objetos e como artistas alguns indivíduos excluindo os demais. Ele é também elitista na medida em que um pequeno grupo manipula os critérios de valores destas rotulações. O sistema no entanto não é estático, transformando-se a partir das lutas que se estabelecem entre os que controlam os postos-chave, interessados na preservação de seus privilégios, e aqueles que buscam alterar a estrutura estabelecida, criando novas ordens de valor e abrindo novos espaços para sua participação. Estas lutas por outro lado, não são puramente estéticas como se poderia ser levado a pensar. Sendo segundo pressuposto que as disputas estéticas estão intimamente articuladas com as disputas sociais, devendo o Sistema das Artes Plásticas responder às demandas da sociedade em que está inserido. A partir destas premissas aborda-se a disputa entre modernistas e acadêmicos no Brasil, na 1a. metade do século XX.

Inicia-se na década de 20, com a hegemonia dos acadêmicos no Sistema das Artes Plásticas e as tentativas de

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul

alterações propostas pelos modernistas uma luta que se encerrou somente na década de 40, com a supremacia do modernismo e a redução do academicismo a mínimos redutos sem maior importância. A disputa entre acadêmicos e modernistas expressa também a luta entre dois segmentos das elites locais: a aristocracia rural e a burguesia industrial que, ao longo dos anos 20, 30 e 40, buscam consagrar sua hegemonia no controle do poder econômico e político dentro da sociedade brasileira. A análise das transformações que o modernismo vai implantando gradativamente dentro do Sistema das Artes Plásticas, deve, portanto, levar em conta principalmente o controle das diversas instituições e suas atribuições de poder.

Em relação à produção, por exemplo, deve-se considerar a Escola Nacional de Belas Artes como o mais importante espaço onde os acadêmicos detinham o controle do ensino e portanto da reprodução de seus padrões. A metodologia de trabalho tinha como suporte básico a observação e a repetição dos modelos clássicos, em base a fórmulas de beleza consagrada, definidos em termos de um naturalismo idealizado.

As pressões modernistas se estabeleciam portanto no sentido de romper com estas metodologias de trabalho estabelecidas, abrindo espaços à experimentação formal e teórica. Propunham o questionamento deste "belo" definido idealisticamente e uma aproximação ao real e ao cotidiano. Como a Escola Nacional de Belas Artes era um dos principais redutos acadêmicos, nela atuavam predominantemente professores identificados com essa orientação estética. Quirino Campofiorito foi um dos principais professores responsáveis pela renovação modernista dentro da Escola. Neste sentido uma importante vitória modernista foi a nomeação de Lucio Costa como diretor da Escola em 1930. Ele, porém, permaneceu por pouco tempo neste cargo, sucumbindo às pressões dos acadêmicos.

O mais permanente empenho modernista dentro da Escola foi o Centro Acadêmico, responsável pela publicação do periódico "O Belas Artes", com orientação francamente moderna, onde os debates contra o academicismo e sua ação dentro do ensino eram permanentes. No "Belas Artes" também se divulgavam todo tipo de evento que pudesse interessar aos modernistas como salões, conferências, etc...

Os demais espaços de ensino de artes plásticas não tinham a mesma importância da Escola de Belas Artes. Mas os modernistas criaram grupos de trabalho, que, embora funcionassem mais como ateliers coletivos, foram importantes locais de difusão do ensino modernista. Os grupos Santa Helena e Famílias Paulistas em São Paulo e o Núcleo Bernardeli no Rio foram os mais importantes. Eles se colocaram como alternativas ao controle do Sistema no setor da produção. Desta forma, os modernistas sobrepuseram a pesquisa formal e técnica aos rígidos métodos repetitivos e os modelos mais atuais das vanguardas européias, aos tradicionais modelos acadêmicos.

Por outro lado, em sua produção, os modernistas fugiam às tradicionais naturezas mortas, paisagens e retratos. Temas, estes, de maneira geral, voltados a atender encomendas das famílias abastadas, da Igreja e do Estado, que os acadêmicos utilizavam como base de sua sustentação econômica. Os trabalhos dos modernistas que rompiam com os padrões tradicionalmente aceitos, tinham dificuldade de serem aceitos por parte do público conservador das oligarquias rurais. Os modernistas produziam obras de temática cotidianas e de conteúdo social. Descompromissados com o público tradicional eles aos poucos formaram um novo público, constituído por profissionais liberais e empresários identificados com a modernidade européia e interessados em sua implementação no país.

Uma importante conquista modernista dentro do Sistema das Artes Plásticas foi a criação em 1939 da "Divisão de Arte Moderna", para o Salão Nacional de Belas Artes, o mais importante espaço de consagração artística do país. Esta divisão representava de certa forma a aceitação oficial da existência da arte moderna e de seu estatuto artístico. Era, além disto, um espaço específico para a consagração de artistas modernistas, desqualificados dentro do Salão Nacional de Belas Artes até a criação da Divisão Moderna.

Em termos de espaços de exposições os modernistas obtiveram em 43 uma grande conquista com a criação da Galeria do IBEU (Instituto Brasil-EUA), voltada basicamente à difusão modernista. Esta galeria foi uma importante inovação no Sistema das Artes Plásticas como espaço de circulação na

medida que os acadêmicos praticamente controlavam até então todos os espaços de circulação e a comercialização dos produtos artísticos. O Museu Nacional de Belas Artes, por exemplo, permaneceu como um reduto acadêmico, principalmente pela ação de Oswaldo Teixeira, que se manteve em sua direção de 37 a 61 atuando como importante obstáculo aos avanços modernistas.

Deve-se considerar ainda em termos de difusão e atuação dos intelectuais que, como críticos, abriram e mantiveram o debate modernista e o questionamento dos acadêmicos. Estes intelectuais defendiam os projetos de modernização e sua representação simbólica o modernismo. Propugnavam um Brasil moderno e exigiam a ruptura com as amarras dos códigos e fórmulas acadêmicas, enraizadas no elitismo aristocrático. Inflamados debates expressam que nas disputas - acadêmicos versus modernistas - na verdade estavam em enfreteamento dois projetos de país. O conservador, voltado à permanência dos valores consagrados e a preservação das estruturas dominadas pela oligarquia rural representado pelo seu ideal acadêmico. E outro, voltado para a construção de uma modernidade industrial, impulsionado por profissionais liberais e empresários representado pelo modernismo como projeto estético.

Em revistas e jornais da época pode-se encontrar o debate entre estes dois projetos, as vezes mais evidente, outras mais encoberto. Estes debates se realizam tanto em revistas e jornais de circulação destinada ao grande público como naqueles destinados ao público mais específico. É importante salientar que o debate estético bastante específico se encaixava em debates mais amplos que envolviam diversos tipos de profissionais. Dentro do Sistema das Artes Plásticas os intelectuais críticos, historiadores e teóricos, tem em geral um importante papel na legitimação das tendências estéticas. Tanto na preservação dos valores estabelecidos como na implantação de novas idéias. Com seus discursos eles referendam as produções dando a elas um suporte de legitimidade e reconhecimento indispensável. Esta é uma das razões que dão a este debate teórico uma significação e um peso dentro da evolução do modernismo no Brasil.

Os representantes do academicismo estiveram na defesa de ordem estabelecida acusando de incompetentes e embus-

teiros aos artistas modernistas. Os propulsores do modernismo, por seu turno, procuraram evidenciar o seu projeto como globalidade, mais adequado a condições da evolução histórica do país em sua superação de condições de atraso internacional. Além de artigos em jornais e revistas também foram importantes os livros de arte, embora neles nem sempre estivesse tão evidente a oposição entre acadêmicos e modernistas. Oswaldo Teixeira, por exemplo publicou "Getúlio Vargas e as Artes", Carlos Rubens a "Pequena História da Pintura no Brasil" e José Maria Reis a "História da Pintura no Brasil". Por outro lado, defensores do modernismo como Mário de Andrade e Sérgio Milliet publicaram respectivamente "O Baile das 4 Artes", "Pintura quase sempre".

Outro importante dado no processo de implantação do modernismo foi a atuação do Estado. Uma atuação que se orientou, principalmente ao longo do Estado Novo, no sentido de harmonização e homogeneização das duas tendências. A homogeneização das tendências estéticas respondia aos objetivos mais amplos da modernização conservadora por ele promovida. Dentro da orientação geral de sua ação modernizante e conservadora, o Estado visava o avanço do país no processo industrializante com vias a superação das crises e permanência dos privilégios das elites. O apoio simultâneo ao modernismo e academicismo por parte do Estado pode ser observado em vários níveis cristalizando-se nas figuras de Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari.

A consolidação do modernismo como tendência hegemônica dentro do Sistema das Artes Plásticas se realizou através de um lento e tortuoso processo que se iniciou em 22 mas que somente se confirmou na década de 40. Neste processo, o academicismo perdeu gradativamente espaço no Sistema das Artes Plásticas para o modernismo que por sua vez fez uma série de concessões para sua aceitação mais ampla. Estas transformações no modernismo foram estudadas por Carlos Zilio na "A querela do Brasil" e também por Maria Lúcia Kern em suas recentes pesquisas. O caráter contudente e agressivo das primeiras manifestações modernistas foi suplantado pela orientação de retorno à ordem da década de 30 e 40. Mas, por outro lado, a partir desta década, o modernismo se tornou a tendência hegemônica no Sistema das Artes Plásticas, no Brasil, sendo questionado somente pelo abstracionismo e a Nova Figuração na década de 50 e 60.

**AS PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES DO MODERNISMO
NA ARQUITETURA DE PORTO ALEGRE**

Günter Weimer*

Na literatura oficial da história da arquitetura brasileira, as primeiras manifestações do modernismo na arquitetura são atribuídos à influência de Le Corbusier, a partir de sua primeira passagem pelo Brasil, em 1929. Alguns autores entendem que o processo teria sido deflagrado com as primeiras realizações de Gregori Warchavchik em S.Paulo, em 1927 ou a partir de seu manifesto "Acerca da arquitetura moderna", de novembro de 1925. Alguns paulistanos bairristas querem ver as primeiras manifestações em alguns desenhos de Flávio de Carvalho apresentados na semana de arte moderna de 1922.

Nossas pesquisas sobre a evolução da arquitetura gaúcha trouxeram novos dados que demonstram que este processo foi deflagrado bem antes das datas acima expostas e que não foi a consequência do voluntarismo de alguns arquitetos de vanguarda. Na realidade, foram duas ordens de fatores que incubaram os novos procedimentos construtivos: as transformações estruturais da sociedade gaúcha decorrentes do golpe republicano associaram-se com as contradições emanantes da I Guerra Mundial. Este casamento gerou uma nova mentalidade social propícia a inovações.

A originalidade do processo político gaúcho decorreu do fato de que, após as lutas pelo poder que se seguiram à proclamação da República, conseguiu-se firmar no poder uma elite ilustrada e que havia feito estudos superiores (fato bastante raro na época) na Faculdade de Direito, em S.Paulo. Como discípulos do positivismo comteano, desde logo se empenha-

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ram na implantação de um modelo desenvolvimentista conservador que privilegiava a industrialização e a destacou como meta de governo. Este objetivo geraria um permanente estado de confrontação da cúpula governamental com as elites latifundiárias, durante todo o período da República Velha.

As primeiras experiências na construção de estabelecimentos fabris mostrou o despreparo dos arquitetos e da própria sociedade para enfrentar estes desafios: estas construções apresentavam sofisticado acabamento condizente com a arquitetura burguesa dos grandes magazines e das repartições governamentais. Os investimentos requeridos para a construção de tais obras estavam em franca contradição com os fins aos quais se destinavam.

Por outro lado, a luta pela hegemonia do capitalismo internacional trouxe ao Rio Grande do Sul, um grande desenvolvimento comercial nos anos que precederam ao conflito, propiciando uma incipiente acumulação de capitais que passaram a ser administrados por uma rede bancária autóctone (tudo indica que esta foi uma situação peculiar do estado e que não se repetiu nas demais Unidades da Federação).

O preparo das grandes potências para o conflito eminente fez com que os preços dos comestíveis que sustentavam o comércio exportador, subissem a níveis altos e os lucros auferidos foram reinvestidos na aquisição de produtos industrializados. O súbito rompimento das relações comerciais fez com que a oferta caísse a níveis muito baixos, elevando proporcionalmente os preços. Esta conjuntura voltou a favorecer os comerciantes porém os negócios estagnaram quando acabaram os estoques.

Desta forma a guerra evidenciou a total dependência do Estado da conjuntura internacional. Os capitais acumulados permitiram que fossem realizados investimentos na industrialização mesmo durante a guerra apesar das restrições que a conjuntura estava impondo. A parcimônia com que os recursos financeiros disponíveis foram aplicados explica porque já durante a Guerra as fábricas apresentassem significativos avanços em direção ao modernismo perceptíveis em:

- a) modulação dos prédios;
- b) simplificação das formas e

c) padronização dos elementos construtivos para fins de baixar custos através da industrialização da sua produção

Os sucessos das primeiras realizações levaram a experiências ainda mais ousadas no período final do conflito e no imediato após-guerra. A literatura européia sobre as realizações no Velho Mundo neste período permite sustentar que a produção arquitetônica local em nada ficou a dever à dos centros hegemônicos se é que não se colocou à frente das mesmas como parece ser em alguns casos como o dos Moinhos Rio-Grandense e Chaves. Nestas obras o retraimento dos formalismos historicistas e as necessidades de industrialização dos elementos constituintes da "composição" arquitetônica, levou a que fossem criados prédios altamente racionalizados e de plantas livres na forma como viria a ser apregoado pela vanguarda européia da década seguinte.

O após-guerra foi encarado com um exagerado otimismo. As comemorações do centenário da independência serviram de pretexto para realizar audaciosos projetos como a encampação da rede ferroviária e da construção de numerosos prédios públicos. Estes investimentos foram de ordem a comprometer as finanças do Estado o que foi aproveitado pelas oposições latifundiário-pecuaristas a tentar reassumir o poder que haviam perdido com o golpe republicano.

A "revolução" Federalista comprometeu o desenvolvimento econômico do Estado mas, mesmo assim, foram realizados alguns progressos no plano das construções especialmente nas assim chamadas "construções utilitárias".

O avanço mais significativo em direção ao modernismo, no entanto, foi conseguido com a crise econômica de 1929/30. A instauração da chamada "Nova República" trouxe uma euforia ideológica ao Estado em vista do sucesso do golpe do governador do Estado em assumir a presidência da Nação. Este projeto veio acompanhado de uma retórica modernizadora das estruturas que nada mais era do que a substituição das oligarquias regionais rurais pelas urbanas.

A nível econômico e político, este processo, no entanto, foi prejudicial ao Estado. Inicialmente, na campanha pela presidência do Estado, Vargas havia prometido "pacificar a família gaúcha", isto é, cooptar os latifundiário-pecuaristas para

seu projeto de promoção pessoal. Isto foi conseguido através do "desvio" das verbas que eram aplicadas no projeto desenvolvimentista industrial para a pecuária por meio de amplo e farto financiamento bancário através do Banco do Rio Grande do Sul que foi criado para este fim. Com isto a indústria entrou em sérios apuros.

Paralelamente a isto, Vargas contraiu empréstimos secretos com a finalidade de armar a milícia estadual com equipamentos sofisticados. Com a marcha sem resistência ao Catete, este material foi deslocado para o Rio de Janeiro e veio a se constituir a base sob a qual Vargas armaria o Exército Nacional. Os empréstimos, no entanto, foram realizados por Vargas como presidente do Estado e foi o Rio Grande do Sul que arcou com as despesas.

Outro fator danoso para a economia regional foi a abolição das fronteiras alfandegárias interestaduais promovido por Vargas. Até então, a economia local estava protegida pelos impostos aduaneiros. Com a abolição dos mesmos, os centros mais capitalizados (Rio e São Paulo) puderam tomar conta do mercado regional, colocando a combatida indústria local em situação crítica.

O golpe final no desenvolvimento local foi dado na chamada "Revolução Constitucionalista" de 1932. Quando as elites paulistas conseguiram se recompor após a crise internacional de 1930, resolveram apelar Vargas do poder para o que contaram com o apoio da elite política gaúcha que não se conformava com a perda do poder de mando regional. Enquanto Vargas firmava sus "arreglos" com a Fiesp que, em troca do comando da economia nacional, colocou sua milícia e suas lideranças políticas no exílio, o Rio Grande do Sul foi tomado de roldão nos acontecimentos e acabou por perder sua representação política.

Este ambíguo clima de euforia e prostração acabou por se manifestar na arquitetura. A partir dos fins de 1930 começaram a ser realizadas diversas obras (quase todas hoje seriamente deformadas quando não demolidas) dentro de uma linguagem purista de inspiração em Adolfo Loos, à semelhança dos primeiros projetos modernistas de Warchavchik em São Paulo. Aqui, porém, foram vários os arquitetos que aderiram à nova

linguagem dentre os quais se destacavam Karl Adolf Siegert, Antônio Monteiro Neto e Franz Filsinger.

As realizações mais marcantes, no entanto, corriam por conta do escritório de Julius Lohweg. Ao seu redor se agruparam profissionais competentes que estavam diretamente filiados ao Partido Nacional-Socialista da Alemanha. Suas primeiras obras, no início da década de 1930, inspiravam-se nas realizações do fascismo italiano mas paulatinamente e na exata medida em que os partidários de Hitler constituíam o vocabulário arquitetônico, foram aderindo à nova ordem alemã, como pode ser observado nos edifícios Agostinho Piccardo, Rio Branco e Farsul, bem como no prédio (já demolido) da camisaria Rio Branco.

A invasão da Polônia, no entanto, trouxe conseqüências funestas para estes arquitetos. A política de "aculturação dos quistos étnicos" colocou estes arquitetos fora de combate e, após o acerto entre o Brasil e os Estados Unidos, intermediado por Osvaldo Aranha. Paralelamente, arquitetos alemães contrários à política nazista, esboçaram sua reação no movimento filiado à "neue Sachlichkeit" (Nova Objetividade), com algumas realizações notáveis como as Igrejas Martin Luther e da Comunidade Evangélica de Canela, realizadas por Siegried B. Costa e Theo Wiedersphan.

Todas estas realizações foram anteriores ao pretense início do modernismo de inspiração de Le Corbusier.

O autoritarismo brasileiro, no entanto, a nível oficial continuou a procurar sua fonte de inspiração nas realizações nazifacistas. Prova disto são os projetos megalomaniacos de Arnaldo Gladosch que felizmente na maior parte ficaram no papel. De realizações concretas ficaram apenas algumas avenidas e alguns edifícios (Sulacap, América, Mesbla, Chaves & Almeida) que foram contemporâneos à construção do Ministério da Educação e Saúde (depois MEC).

**A ATITUDE POÉTICA COMO VIA DE ACESSO
AO PRÓPRIO TEMPO**

Marcos Villela Pereira*

A pergunta pelo TEMPO é já tradicional entre as indagações que se faz ao longo da existência.

A experiência temporal foi condicionada por um padrão de entendimento que se manteve estruturalmente inalterado até este século. Mas, mesmo tendo seus referentes conceituais completamente modificados (com a alteração do paradigma, pela Relatividade e a Mecânica Quântica) não foi, ainda, digerida pela humanidade.

A compreensão usual da arte moderna e contemporânea ainda tem sido feita basicamente sob um modelo linear e contínuo, dissociando a produção de uma autoconsciência temporal da leitura do novo texto estético.

A possibilidade de entendimento da carga conceitual da arte moderna e contemporânea está diretamente ligada à auto-referência do leitor enquanto co-produtor de sua temporalidade. A estratégia de estudar a temporalidade na arte passa pelo trabalho coletivo de discussão e produção de vácuos conceituais que permitam investidas mais eficazes na construção do sentido. A idéia de trabalhar a arte contemporânea (especialmente) sob a forma de seminário vem, de certa forma, atender essa exigência.

1. São inúmeras as perspectivas metodológicas nascidas neste século que subvertem a leitura clássica do mundo: Bachelard, Feyerabend, os continuadores da Mecânica Quântica, os fenomenólogos, os estruturalistas, enfim.

* Universidade Federal de Pelotas

A Modernidade se inaugura sob o signo da descontinuidade, isto é, uma continuidade fundada numa ordem diferente das lógicas tradicionais: aquela expectativa de linearidade, de consenso, de ordem-por-estabilidade e ausência de movimento é contradita pela intenção de viver a mobilidade e experimentar cada fenômeno em todas as suas dimensões possíveis. Os critérios de convergência e univocidade (dados pelo estatuto da ciência tradicional) são subvertidos pela divergência e pela busca de uma ordem peculiar a cada evento, inaugurando a prática da intersubjetividade: o fenômeno vivido é a evidência de um sujeito transcendental na medida em que há uma instância de objetividade fundadora de uma contra-intenção, aberta à abertura do interlocutor. Participar no evento, então, é análogo a ser-af, imergir no vivido, de modo a que nem a lógica do fato sucumba à intenção do indivíduo, nem a lógica do indivíduo ceda à ordem do fato mas, isso sim, a porosidade dos limites entre as realidades proporcione uma experiência única e intensa, identificada àquele tempo e lugar.

Em tese, a proposta era a desativação daquela atitude autoritária e diretiva de separar-se do objeto para conhecê-lo. Sendo esse distanciamento uma projeção do cientificismo imperante no modo como o homem tem lido o mundo, a intenção é refazer o estatuto do saber, desautorizando a ciência tradicional como referência única ou exclusiva do conhecimento; instalar a exigência da construção coletiva da ordem do entendimento.

Cada uma daquelas perspectivas metodológicas possui, é óbvio, seu próprio aparato epistemológico. Porém, nessa diversidade há uma intersecção possível: o reconhecimento do VÁCUO, do intervalo como instância significativa para a configuração do fenômeno. Então, é possível encontrar aí o elemento que justifica e legitima a mudança de estrutura. O conhecimento produzido tem sua gênese não mais na identificação de significados que habitem o real e precisam ser des-cobertos. Ele é construído pela articulação de instâncias tidas como todos-em-sí, sem conexão prévia que possa pré-determinar sentidos ou pré-estabelecer significações: o saber deve ser evidência do vivido, indício dos movimentos possíveis

no interior de uma situação que lhe serve de referência constantemente.

2. A idéia de temporalidade predominante hoje é, ainda, fruto de um imperativo cultural comprometido com aquela ordem autoritária e formal que propõe o tempo como fenômeno em-si, a priori e configurado externamente como seriação linear de fatos. Estamos fixados no tempo linear porque temos feito da leitura do mundo e do auto-conhecimento um jogo de poder e dominação, sem abandonar o hábito da polarização sujeito-e-objeto. A dicotomia cartesiana (cujas raízes estão na gênese do modelo europeu) estabelece jogos de submissão levados à frente por escolas como as de Durkheim ou Lévi-Bruhl. Ainda é distante, no cotidiano acadêmico, o exercício do tempo como propugna Merleau-Ponty, por exemplo, na "Fenomenologia da Percepção": "(...) o tempo não é uma linha, mas uma rede de intencionalidades." (p.420)

O resultado é uma configuração onde há o domínio de um sobre o outro. E o dominante queda fixado, cristalizado como instância referente, suscitando a posição do ANTES e do DEPOIS. (Uma metáfora possível é a do movimento aprisionado na fotografia instantânea: aquele instante apreendido faz nascer, imediatamente a si, um antes e um depois, isto é, inaugura uma série linear).

3. No estudo da Arte e da História da Arte, há uma chance excepcional de despertar e detonar uma consciência temporal (de contemporaneidade) que abre uma brecha nos constrangimentos colocados pela leitura acadêmica da história e do mundo. Trata-se de inibir o formalismo lógico do raciocínio e, pela prática do poético, suscitar vácuos virtuais no texto estético, a ponto de arrancar leitor e texto de suas referências tradicionais.

Evitar a compulsão à performance clássica do tempo pode ser o produto da resistência dos interlocutores à sucessão temporal pelo interagir e interpenetrar-se de modo a que seja praticada uma expansão de limites na reciprocidade de um necessário andar-juntos, possibilitando um estado de suspensão sobre a temporalidade clássica; avanço comum e crescido de forma a configurar o evento como uma instância de confluência de agoras vivos e pulsantes.

O modelo de tempo exercitado na poética permite o gozo e a exploração de dimensões diferentes dessa linearidade cumulativa da cronologia habitual. O texto poético (verbal, visual, tátil, etc - gráfico, plástico, literal ou qualquer que seja seu substrato) não obedece à lógica formal. A lógica do poema é dada por ele mesmo e, por conseqüência, inaugura temporalidades outras.

Vejamos, pois, duas de muitas possíveis alternativas.

4. Um caminho é a incursão no conteúdo mesmo pelo ato de compreendê-lo ao longo da trajetória dada objetivamente pelos significados suscitados ao ler-se o que está dito. O discurso pode estar construído de maneira linear a ponto de sua superfície não oferecer ranhuras e a consciência deve produzir intervalos ao propor caminhos outros que não sejam os esperados. O próprio texto pode conduzir a intenção do sujeito a um universo propositalmente criado, fora da formalidade e, então permitir a subversão da sua bagagem de significação e referência.

Nos exemplos 1.a e 1.b, observa-se que há uma formação coerente e densa, imposta ao leitor. A entrada no interior do objeto deve ser racional e consciente; uma incursão silenciosa e formal até que o sujeito tenha sido engulido pelo objeto e possa se converter em ação expansiva e produtora de vácuos, necessários para se locomover, e produzirem sentido juntos. Desnecessário, neste caso, ressaltar a exigência efetiva do repertório já organizado formalmente pela visão clássica da História da Arte, isto é, o sujeito deve estar calçado num patamar de informações sistematizadas antes (a versão linear) para, daí, fazer a ruptura e saltar (qualitativamente) de um nível para outro.

A hermenêutica, aqui, funciona como atitude desencadeante, apenas, uma vez que ela não leva às últimas conseqüências a projeção do sujeito no abismo conceitual produzido na experiência. Na prática de 'seminário', essa trajetória se dá através da investigação sistemática dos elementos que compõem a situação para, posteriormente, possibilitar ensaios.

Por um lado, o sujeito se desliga de seus referenciais para penetrar no estatuto subliminar ao texto e abandona o tempo como fio condutor da incursão. Por outro lado, quando o

universo formal do discurso é subvertido e a estrutura é alterada, é rompida a referência com o tempo balizador da ordem. O leitor se apropria do texto como o texto se apropriou do leitor : nesse ato o tempo é reinventado como resposta à peculiaridade genuína do fenômeno.

A "paralogia" definida por Jean-François Lyotard como alternativa entre as pragmáticas científica e narrativa ou, mesmo, a abordagem anárquica de Jean Baudrillard podem, de certo modo, ilustrar mais formalmente esta perspectiva.

5. Outro caminho é despojar-se desde antes dos instrumentos formais e permitir-se ser conduzido ao interior do objeto por interação (uma espécie de 'awareness', emprestando um conceito da Gestalttherapie). Trata-se de considerar a idéia de que os blocos conceituais que perfazem o panorama textual consistem em uma textura de significados só acessíveis por imersão.

Então, exemplos 2.a e 2.b, não há instruções pré-estabelecidas: há sentido na medida em que componho um quadro com as referências dadas e localizo-me nos vãos deixados entre elas. É algo como a atitude chamada "paratática" por Teixeira Coelho (no "Moderno pós-moderno"), que consiste justo nessa utilização dos vazios entre os blocos conceituais para construir um sentido. Numa experiência de grupo, essa estratégia pode ser experimentada com exercícios de reinvenção ou tradução intersemiótica, de modo a proporcionar contatos efetivos entre leitores e obras.

Neste caso, não há pistas ou indícios de um caminho a ser percorrido e a 'entrada' (se a referência for a lógica formal) é feita às cegas. Há que abandonar toda a construção prévia e permitir-se a insegurança dada na ausência do fio condutor.

6. O TEMPO, em ambas as situações, não é aquele algo externo: o tempo é o VIVIDO.

A experiência da temporalidade se evidencia porque não há diretivismo. O jogo se dá na medida em que ambos (leitor e texto) se constituem esferas específicas, e seu contato se dá por porosidade. A confluência sincrônica dos dois universos resulta como experiência eventual e própria de um tempo que tem uma configuração peculiar (construída circunstancialmente).

Tanto é que, se houver intenção de pré-estabelecer algum elemento como condição inarredável, resultará uma pontuação instantânea que impedirá a sobrevivência; e o autor-autoritário do deslize ficará mumificado em sua circunstância.

Aqui cabe, portanto, a defesa da experiência coletiva, a prática de 'seminário' (por exemplo) como alternativa democrática e transgressiva de produção da base estrutural da consciência, necessária à leitura da arte moderna e contemporânea.

EXEMPLOS 1.a e 1.b

Vive, dizes, no presente;

Vive só no presente.

Mas eu não quero o presente, quero a realidade;

Quero as coisas que existem, não o tempo que as mede.

O que é o presente?

É uma coisa relativa ao passado e ao futuro.

É uma coisa que existe em virtude de outras coisas existirem.

Eu quero só a realidade, as coisas sem presente.

Não quero incluir o tempo no meu esquema

Não quero pensar nas coisas como presentes; quero pensar nelas como coisas.

Não quero separá-las de si-próprias, tratando-as por presentes.

Eu nem por reais as devia tratar.

Eu não as devia tratar por nada.

Eu devia vê-las, apenas vê-las;

Vê-las até não poder pensar nelas,

Vê-las sem tempo nem espaço.

Ver podendo dispensar tudo menos o que se vê.

É esta a ciência de ver, que não é nenhuma.

(ALBERTO CAEIRO)

EXEMPLOS 2.a e 2.b

Volto pra você.

Sempre estive aqui,

nunca me afastei do ouro de Itabira.

A mulher barbada me espia com olhos de Lúcifer.

Fala em Kardec, e eu me reviro em agonia:

já não, agora não,

a água ainda não está no ponto.

Me espere

(ANA CRISTINA CESAR)

**O ANTIGO EDÍFICIO DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
ATUAL PALÁCIO GUSTAVO CAPANEMA**

Um exemplo moderno brasileiro de integração das Artes

Donato Mello Júnior*

Preliminares

A década de 1930 escreve um capítulo importante da História da Arquitetura no Brasil: o modernismo, após os eventos pioneiros da Semana de Arte Moderna de 1922 e das primeiras realizações de Warchavchik (1927), em São Paulo.

A famosa Revolução de outubro de 1930, inicia a "Era de Vargas" com importantes modificações em nossa estrutura política, econômica, social e cultural.

Lúcio Costa foi nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes (12.12.1930), indo dirigir, aos 28 anos, seus antigos mestres, nela procurando: dar uma moderna orientação didática ao antigo sistema acadêmico, com novos nomes (Gregori Warchavchik, Leo Putz, Afonso Eduardo Reidy) e moderna orientação artística à Exposição Geral de Belas Artes no, já famoso, "Salão Revolucionário", de 1931. Seu atrito com a Congregação da ENBA e o Salão, derrubaram-no, tendo se exonerado, em setembro de 31, numa sessão do Conselho Universitário.

Getúlio Vargas criara, em 14.11.1930 o Ministério da Educação e Saúde Pública, que teve como 3o. titular o ministro Gustavo Capanema, então jovem deputado mineiro de idéias novas e que logo se cercou de um grupo de intelectuais como

* *Arquiteto e Membro do CBHA*

Rodrigo Melo Franco de Andrade, Francisco Campos, Carlos Drummond de Andrade, o "grupo dos mineiros" e mais outros como Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Espírito aberto e avançado, Capanema sonhou, logo de início com vários programas: a construção de um edifício próprio, a construção de uma Cidade Universitária e uma reforma ministerial, programas vividos e sofridos em seu governo de 1934 a 45.

A nova sede do M.E.S.P.

Focalizaremos, no presente trabalho, o seu programa da construção de uma sede ministerial; instalada, de início, precariamente na Câmara dos Vereadores e depois em edifícios alugados (Nilomex e Rex). Sonhou logo com uma sede condigna às suas altas funções, dentro dos princípios da arquitetura moderna e integrado às Artes, para isso não evitando esforços e dando uma total assistência e apoio interessado, presente pessoalmente nas inúmeras passagens e eventos do seu sonho.

Tomou ele, fevereiro de 1935, providências para conseguir um terreno, em acerto de contas com a Prefeitura, na famosa "Quadra F" do Plano Agache, na esplanada do Castelo, numa área retangular de 5.229 m², então limitada pela avenida Graça Aranha e pelas ruas Araújo Porto Alegre, Imprensa e Pedro Lessa.

Na ocasião pensou-se ocupar o terreno até a rua Santa Luzia integrado paisagisticamente à quadra "F", não se conseguindo pois, hoje, num canto se eleva o Edifício Mauá.

Conseguiu uma rápida tramitação burocrática e administrativa, pois já em abril de 35 estava o terreno em suas mãos.

Simultaneamente, tratou de um concurso público de arquitetura organizado pela Superintendência de Obras que lhe submeteu o edital, em 18 de fevereiro, o qual, após alterações, foi publicado no D.O. de 23.04.1935 e retificado a 26. Concurso previsto em duas fases e limitado ao orçamento de 7.000:000\$000.

O júri, sob a presidência de Capanema, foi formado pelo prof. Natal Paladini, indicado pela Escola Politécnica, pelo arquiteto Salvador Duque Estrada, pelo Instituto Central de Arquitetos e pelo prof. Adolfo Morales de los Rios Filho, pela Universidade do Rio de Janeiro, comissão que se reuniu pela primeira vez em 17.05.1935, sob a presidência de Capanema. Um mês após, 17.06.1935 julga-se a primeira fase, selecionando-se 3 das 34 equipes inscritas.

A comissão teve um comportamento conservador excluindo vários concorrentes que se apresentaram dentro dos novos princípios da Arquitetura Moderna, preconizados por Le Corbusier, alfas, já inicialmente doutrinados em 1929, quando ele fez, aqui e em São Paulo, conferências e depois seguido por discípulos como Lúcio Costa, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Afonso Eduardo Reidy e Ernani Vasconcelos.

Para a 2a. fase foram classificadas as equipes: Arquimedes Memória e Francisque Cuchet, com o ante-projeto "Pax"; Rafael Galvão e Mário Fertin, com "Minerva" e arq. Gerson Pinheiro, com "Alpha", fase encerrada a 1.10.1935 sob a presidência de Capanema, seguida da classificação: 1º. lugar: Arquimedes Memória e Cuchet; 2º. lugar: Rafael Galvão e Mário Fertin e Gerson Pinheiro em 3º.

O resultado não agradou a muitos arquitetos, aos amigos e assessores de Capanema, nem a ele mesmo, num conflito de ideologias entre modernidade e tradição. Memória ficou muito traumatizado, pois era arquiteto de renome, professor de Grandes Composições de Arquitetura e diretor da ENBA, tendo aliás mandado carta a Getúlio Vargas, sem nada conseguir.

Em depoimento posterior Capanema disse: "Mas não me satisfiz com o seu projeto apesar da grande estima que tinha por seu autor. Eu havia visitado o Salão onde estavam os projetos e ficara vivamente impressionado com a beleza e arrojo dos três arquitetos renovadores. Entendi que o Brasil estava com a oportunidade de aplicar em termos monumentais as idéias da arquitetura nova, que até então havia realizado em vários países construções de pequeno porte. Mandei pagar a Arquimedes Memória o prêmio a que tinha direito pelo primeiro lugar conquistado, 100 contos de réis, uma fortuna naquele tempo. Mas fiz ver ao Presidente da República, que seria desacertado, numa hora em que o mundo evoluia para uma

arquitetura nova, nós construirmos um palácio governamental nos moldes tradicionais. O Presidente autorizou a promover a elaboração de um outro projeto na linha das idéias que me animavam.

Descartou ele a idéia de novo concurso e, após entendimentos, em 26.03.1935, mandou carta a Lúcio Costa, que participara do concurso e era líder da corrente moderna carioca, mais velho e tinha então 33 anos. Respondeu Lúcio, a 30, com a "Proposta para elaboração do edifício para a sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, do arquiteto Lúcio Costa, com a colaboração dos arquitetos Jorge Moreira, Afonso Reidy, Carlos Leão, Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcelos".

A equipe debruçou-se entusiasmada sobre as pranchetas e apresentou, logo, a 15 de maio seus primeiros estudos.

Simultaneamente Capanema tratou da parte econômica conseguindo a Lei No. 193, de 17.01.1936 que "Autoriza a Constituição no Banco do Brasil de uma conta especial de 3.000:000\$000 para serem aplicados nas despesas de construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública", aliás previstas, desde o início para custarem 7.000:000\$000 (sete mil contos de réis).

Devemos notar que a Lei No. 125 de 3.12.1935, recente então e assinada por Capanema dizia em seu artigo 5o.: "Nenhum edifício público será construído sem prévio concurso para escolha do projeto respectivo".

Curiosamente, um mês e meio após, a Lei 196, de 17.01.1936, também assinada por Capanema rezava: "A construção do edifício do Ministério da Educação independe da observância da formalidade constante do artigo 5o. da Lei 125 de 3 de dezembro de 1935. Lei nem sempre respeitada, aliás.

Presença de Le Corbusier

Le Corbusier tinha estado, em 1929, em São Paulo e no Rio de Janeiro, vindo de Buenos Aires, doutrinando as suas teorias sobre arquitetura e urbanismo, que, aliás, econtraram solo fértil, depois, junto ao grupo de puristas liderados por Lúcio Costa.

Lúcio, ao ver-se investido da responsabilidade, conseguiu de Capanema a aprovação da idéia de trazê-lo ao Rio, apesar

das dificuldades legais, aliás, logo contornadas por Capanema. A lei não permitia projetos por estrangeiros. Mas Le Corbusier viria como consultor e conferencista...

Assim, de Zeppelin, chegou ele ao Rio em 13.07.1936, recebido pela "equipe dos seis", no aeroporto de Santa Cruz.

Logo entrou a trabalhar, passando em revista os estudos da equipe de Lúcio, elogiados em parecer. Mas procurou dar um cunho mais pessoal sugerindo um terreno melhor, hoje na avenida Beira-Mar fronteiro ao Museu de Arte Moderna, terreno com vista desimpedida sobre a baía de Guanabara e para o Pão de Açúcar e o morro da Babilônia, tendo apresentado uma bela solução em dominância horizontal, conhecida por seus vários desenhos.

Capanema não conseguiu mudar de terreno e, na véspera de voltar, Le Corbusier apresentou um outro estudo para a quadra "F", a atual. Lúcio previra uma lâmina orientada norte-sul, ao contrário de Corbu que indicou-a rumo leste-oeste, não tendo sido feliz no partido que ficou sem vista e sem orientação, em desacordo com ele mesmo.

Aqui o mestre, entre 31 de julho e 14 de agosto, realizou um ciclo de 6 conferências, que, aliás, assistimos como alunos da ENBA.

Capanema agradeceu em carta a Le Corbusier e pagou seus honorários, que se estenderam simultaneamente aos estudos para a cidade Universitária na Quinta da Boa Vista, aliás, não aprovados. Niemayer foi o melhor intérprete do mestre ao desenhar suas idéias e Jorge Moreira nos detalhes.

Lúcio entusiasmado desenvolveu com sua equipe o projeto calçado na doutrina corbusiana e o edifício teve a sua pedra fundamental lançada a 24.04.1937 e início das obras em 02.05.1937, após concorrência, mas preferindo-se, depois, a construção direta.

Integração das Artes

O edifício foi planejado como um marco da arquitetura moderna passando por inúmeros problemas supervenientes como a estrutura com lajes lisas e colunas cilíndricas, de Emílio Baumgart, de eletrotécnica, de Carlos Strobel e de integração

das Artes, chamando Capanema artistas novos como Cândido Portinari, Burle Marx, Bruno Giorgi, Celso Antônio, Lipchitz, Adriana Janacópulos e outros. Lúcio conseguiu dar à arquitetura do edifício uma intenção plástica no tratamento nobre e requintado da sua decoração, alcançando grande pureza formal e uma rara integração das Artes e de detalhamento arquitetônico.

Os problemas técnicos, os financeiros e a integração das Artes respondem por certa crítica pela demora na sua execução, que não tinha similar no Brasil: os brise-soleils, a estrutura, as esquadrias de ferro, o "pan de verre", as pinturas, os azulejos artísticos, as esculturas e o paisagismo, em parte, pelo alto desejo de intenção plástica sonhada pelos arquitetos. Capanema apaixonara-se pela sua obra e deve ter tido orgulho ao vê-la finalizar-se em 1943 e finalmente inaugurá-la, após tentativas, em 03.10.1945.

Entretanto Capanema pouco usufruiu seu sonho, pois caiu com Getúlio no mesmo mês, no dia 29, mas deixou um clássico da arquitetura moderna, atualmente monumento tombado desde 1948 pela SPHAN (hoje IBPC), tornando-se um monstro sagrado da nossa arquitetura e com fama internacional.

O prédio se compõe de 2 blocos, um em lâmina vertical de 15 andares e 2 sobrelojas e outro horizontal, ortogonalmente plantado.

O conjunto contrasta por sua assimetria, ausência de fachadas, principal e secundária, em destaque, as famosas "Colunas da Educação", puras na sua forma cilíndrica e revestidas de granito carioca, material usado nas empenas laterais cegas. Os Jardins curvilíneos de Burle Marx contrastam com o rígido quadriculado, de pedra, da esplanada e com o conjunto dos brises e das esquadrias.

Nas plantas internas destacam-se, além do andar-tipo, o "andar do ministro" o auditório e a sala de exposições.

Recente trabalho do PRPPC nos dá informes sobre a riqueza artística do edifício, hoje voltado para uma futura ocupação de polo cultural. Este levantamento acusou, em 1985, a presença de 57 obras artísticas, assim resumidas:

- a) Obras de Cândido Portinari. Em afresco (1936-44): Doze painéis dos "Ciclos Econômicos": Corte do pau Brasil,

Colheita da cana-de açúcar, Criação de gado, Garimpagem de ouro, Colheita do fumo, Colheita do algodão, Colheita da erva-mate, Colheita de café, Colheita do cacau, Fundação de Ferro, Extração da borracha e Exploração da carnaúba. Estão na sala Portinari no 2º pavimento.

Existem ainda 4 óleos sobre tela representando o Fogo, a Água, o Ar e a Terra, também no 2º pavimento, são de 1943.

E mais 3 têmperas: Jogos infantis, Escola de Canto e Coro, ainda no 2º pavimento.

- b) **Obra de Pancetti:** Oficinas, óleo s/tela (2º.)
- c) **Obras de Guignard:** As gêmeas, óleo s/tela (2º.)
- d) **Esculturas de Jaques Lipchitz:** Prometeu dominando o abutre, pleno relevo de bronze (empena do Auditório).
- e) **Esculturas de Bruno Giorgi:** Moça de pé, mármore no hall do ministro; Monumento à Juventude, granito, 1947. 9 cabeças de: Gonçalves Dias, Castro Alves, Oswaldo Cruz, Machado de Assis, Rui Barbosa, José de Alencar, Homero, Virgílio e Camões.
- f) **Esculturas de Celso Antônio:** Mulher reclinada, granito; busto de mármore branco, de Getúlio Vargas; mulher ajoelhada, de granito e Gustavo Capanema, cabeça de bronze.
- g) **Escultura de Adrina Janacópulos:** mulher sentada, granito, no terraço do 2º pavimento
- h) **Escultura de Honório Peçanha:** Mestre Rui, estatueta de bronze.
- i) **Escultura de Leão Veloso:** cabeça de granito, de Getúlio Vargas
- j) **Cópia do Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa),** de pedra-sabão
- k) **Autor ignorado:** Santa Luzia, de madeira policromada
- l) **Azulejaria:** azulejos com vários tons de azul ultramar 15cm x 15cm, desenhos sombreados de motivos marinhos: cavalo marinho, concha, peixe, sereia, estrela do mar, molusco, tritão, delfim, caravela, caranguejos e

corais. A azulejaria inspira-se modernamente de nossa decoração colonial. Têm razão decorativo-funcional em grandes "tapetes".

Encontram-se principalmente em grandes painéis do pavimento térreo: em volta do hall dos funcionários(4), na superfície externa das caixas da escada principal e da de serviço, esta última de Paulo Rossi e nas superfícies externas do Auditório.

Em trabalhos recentes de restauração foram encontrados azulejos retirados, quando do início da sua colocação, identificados como sendo da parede do hall dos funcionários sob os pilotis: motivo: peixe grande. A execução dos azulejos deve-se a Paulo Rossi, de São Paulo.

m) Inscrição inaugural: incisura no mármore, texto de Lúcio Costa e Jorge Moreira, onde se lê: "Risco original de Le Corbusier"

n) Tapete de lã, curvilíneo, na sala de espera do 2º pavimento

o) Jardins de Burle Marx. Formas curvilíneas, 7 canteiros no térreo, 5 no terraço do 2º. pavimento e 3 no terraço do 16º. pavimento. São de 1945.

Devemos considerar, incorporados à antiga SPHAN, o processo em 10 volumes de documentação da obra, onde se encontram sete esboços de Le Corbusier e a evolução da obra.

Em 1987, ao comemorar-se o 50º aniversário do SPHAN, o Palácio Gustavo Capanema foi enriquecido com a cabeça de bronze, de Mário de Andrade, por Bruno Giorgi e doação de Darcy Ribeiro.

Para cuidar da restauração do edifício criou-se em 1983 um grupo de trabalho: "Projeto de Restauração e Preservação do Palácio da Cultura", hoje PRPPC, que sugeriu, justamente, o nome "Palácio Gustavo Capanema", em 1985.

**EXPOSIÇÕES COLETIVAS BRASILEIRAS NO EXTERIOR
(DECÊNIO DE 1930 E 1940)**

Walter Zanini*

Esta comunicação refere-se a item de livro sobre a arte no Brasil nos decênios de 1930-40, escrito entre 1984 e 1987, que permanece inédito em mãos de editora. Trata-se das exposições coletivas brasileiras vistas no Exterior no decorrer daquele período marcado pelo desenvolvimento da segunda fase do modernismo. O item sucede a um outro, relativo à entrada de mostras coletivas no país e as suas repercussões no meio. Como é sabido, no plano interno, teriam longa repercussão o efeito da crise econômica de 1929 e o peso de um poder ditatorial, enquanto no plano externo houve o desastre de mais uma guerra mundial.

A questão da remessa de exposições para fora de fronteiras nacionais é um dos componentes fortes do sistema organizativo da arte contemporânea uma vez que, de forma primacial, diz respeito à procura da dimensão internacional que caracteriza o produto artístico hodierno. No Brasil e naqueles anos o fator instaurativo determinante não poderia ser outro.

O que se observa inicialmente em várias remessas brasileiras para outros países - a cargo de museus e outras entidades e organizações (inclusive comerciais), é quase sempre uma falta de critérios mais seguros. Formam muitas vezes um aglomerado heterogêneo de artistas modernos e acadêmicos. As escolhas não raro parecem ditadas por fatores circunstanciais, por relacionamentos pessoais... Há, por outro lado, a constante preocupação em contemplar alas estéticas antagônicas. O diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Osvaldo Teixeira, em 1940, no livro "Getúlio Vargas e a Arte no

* Universidade de São Paulo - Membro do CBHA

Brasil", salientou que "Muitas exposições na América do Sul, do Norte e na Europa têm sido realizadas, para maior propaganda da nossa Arte"(1). As mostras que freqüentemente, de alguma forma, dizem respeito àquele Museu, são atribuídas, antes de mais nada, ao chefe do governo. Da política oficial, que buscava conciliação de interesses tão divergentes, como podiam ser os do academismo e os das vanguardas, não podia resultar, para a compreensão de públicos distantes, em entendimento mais favorável da arte no Brasil.

Entretanto, houveram também iniciativas dos próprios artistas e a este respeito cumpre destacar a exposição que seguiu para a Inglaterra em 1944, a mais ampla e densa de todas. Outro dado significativo a adiantar-se é o fato de a maior parte das exposições terem tomado o rumo dos Estados Unidos, em franca ascendência artística. O único nome de artista brasileiro a impôr-se a uma larga apreciação internacional é o de Portinari, que, em 1935, recebeu menção na International Exhibition of Paintings do Institute Carnegie de Pittsburgh. Ele, aliás, realizou numerosas individuais, sobretudo nos Estados Unidos, e foi presença constante nas delegações brasileiras (2). Vem a propósito dizer que, em 1942, seria ainda nos Estados Unidos, através de mostra no MOMA e do livro "Brazil Builds", que se iniciaria o processo de reconhecimento internacional da arquitetura moderna brasileira (3).

Os dados que seguem desses eventos viajantes são sucintos e podem ainda receber acréscimos. Eles foram poucos no decênio de 1930, mas cresceram bastante no seguinte, mesmo no desenrolar do conflito mundial.

Cronologicamente, a primeira dessas mostras coletivas, datada de 1930, é a "Exhibition of the first representative collection of paintings by contemporary brazilian artists", promovida pelo International Art Center of Roerich Museum, em cooperação com a The Brazilian Society of Friends of Roerich Museum. Reuniu 53 artistas e seu hibridismo é flagrante. Ou seja, juntou modernistas como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila, Ismael Nery, Cícero Dias, Paulo Rossi Osir, Guignard, Gomide e artistas de linha acadêmica ou de renovação limitada, como Carlos Chambelland, Carlos Oswald, Paulo Valle Júnior e Georgina de Albuquerque. A delegação contou ainda com obras de um dos principais pintores do passado clássico

Almeida Júnior. O catálogo tem apresentação de Christian Brinton.

Cinco anos depois, em 1935, uma delegação com Anita Malfatti, Segall, Portinari, Lucílio de Albuquerque, entre outros, estaria presente na exposição anual de arte do Institute Carnegie, a que nos referimos acima.

O ecletismo da escolha presidiu também a representação que compareceu ao XXVII Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (1937). Para ali foram acadêmicos como Osvaldo Teixeira e Hildegardo Leão Velloso e um espectro variado de modernistas, que incluía sobretudo os emergidos na própria década, a exemplo de Flávio de Carvalho, Guignard, Paulo Rossi Osir, Vittorio Gobbis e Joaquim Figueira. Participaram ainda Georgina de Albuquerque, Henrique Cavaleiro, Manoel Santiago, Bustamante Sá, Haidéia Lopes Santiago, Humberto Cozzo, Hugo Bertazzon, Samuel Martins Ribeiro. (4).

Não escaparia do desencontro dessas miscelâneas a mostra preparada em 1939 no Rio pelo escritor Anibal Machado, defensor em meados do decênio de uma arte ortodoxa só engajada em problemas sociais. Batizada de "Art Brésilien Moderne" e com catálogo prefaciado por ele, não chegou a circular (5).

Já na fase terminal da Guerra, em 1944, seguiu viagem a melhor dessas coletivas, isenta de costumeiras ambigüidades, cabendo à Inglaterra recebê-la. Com o nome de "Exhibition of Modern Art Brazilian Paintings", cumpria objetivos diversos: culturais, políticos (solidariedade aos aliados na causa contra o nazi-fascismo) e beneficentes (a venda de obras reverteria para a Royal Air Force). Participaram 70 artistas das duas gerações modernistas, com 168 obras em várias técnicas. Sacherevell Sitwell prefaciara o catálogo, para o qual o crítico Ruben Navarra havia preparado uma introdução, que é análise significativa dos artistas envolvidos.

A exposição surgira de uma movimentação de artistas e intelectuais durante muitos meses, fôra trabalhosa na elaboração, e sem dúvida, as condições de apresentação, durante e depois da guerra, não teriam sido das mais apropriadas. Além de exibida inicialmente na Royal Academy of Art, de Londres (nov.-dez. 1944), foi levada sucessivamente,

entre março e agosto de 1945, a museus de Edimburgo, Glasgow, Bath, Bristol, Manchester e Whitechapel (6).

Para nações vizinhas da América do Sul foram despachadas outras mostras. O escritor e colecionador Marques Rebelo (organizador de algumas exposições circulantes) coordenou em 1945, obras de artistas cariocas, em maioria, dando forma à coletiva "Veinte Artistas Brasileños", que seria montada, pela ordem, no Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata (com apresentação no catálogo do pintor Pettorutti), no Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires e no Museo Municipal de Montevideo. Constavam obras de Di Cavalcanti, Tarsila, Guignard, Pancetti, Portinari, Carlos Leão, Clovis Graciano, Quirino Campofiorito, Hilda Campofiorito, Burle Marx, Alcides da Rocha Miranda, Orlando Teruz, Djanira, Milton Dacosta, Santa Rosa, Iberê Camargo, Percy Deane, Aldari Toledo, José Pedrosa e Cardoso Júnior. O reduzido intercâmbio entre o Brasil e a Argentina podia ativar-se depois dessa mostra, aproveitada pelo crítico Jorge Romero Brest para o seu livro "Pintura Brasileña Contemporánea", onde enfatiza a preocupação dos artistas com a realidade ambiente (7).

A exposição que o pintor Berco Udler organizou no ano seguinte (1946), destinada ao Chile, teve o mérito de aproximar artistas de três gerações e a escolha dos nomes pode ter conduzido a uma articulação orgânica de obras. Participaram Portinari, Sigaud, Waldemar da Costa, Campofiorito, Néelson Nóbrega, Rebozo, Mário Zanini, Bonadei, Rizzotti, Manoel Martins, Volpi, Clóvis Graciano, Burle Marx, Carlos Prado, Alcides da Rocha Miranda, Teruz, Santa Rosa, Bianco, Renée Lefèvre, Berco Udler, Iberê Camargo, Jorge de Lima, Luísa Cardoso Ayres, Lucia Suanê, Augusto Rodrigues, Scliar, Athos Bulcão, Aldari Toledo, Hilda Campofiorito, Joaquim Tenreiro, Percy Deane, Percy Lau, Sílvia Chalreo, Walter Lewy, Lothar Charoux, Maria Leontina, Poty, Inimá de Paula e Marcelo Grassmann (8).

Seguiram-se outras mostras menores levadas à Argentina e Uruguai, em 1946 e 1947. Paulo Rossi Osir organizou-as através de sua firma de azulejos e foram realizadas respectivamente no Salón Peuser, de Buenos Aires e na Galeria Gimenez, de Mendoza. Ao lado de quadros de Alfredo Volpi e Mário Zanini e provavelmente de seus também, foram apresentados azulejos da Osirarte. Coube à Asociación Uruguaya de Profesores de

Idioma Português, por sua vez, patrocinar em Montevideu, em 1946, a exposição de um conjunto de 35 litogravuras de Bonadei, Graciano, Lívio Abramo, Manoel Martins e Carlos Scliar, apresentada no catálogo pelo crítico Cipriano S. Vitúreira.

Registramos aqui ainda outras presenças de artistas brasileiros no Exterior que se deram na "Latin American Exhibition of Fine and Applied Arts" e na "Latin American Exhibition of Fine Arts", no Riverside Museum de Nova York, em 1939 e 1940, respectivamente, patrocinada pela United States New York World's Fair Commission. A primeira, com citações no catálogo do presidente Franklin D. Roosevelt, do secretário de Estado Henry A. Wallace e de L. S. Rowe, diretor geral da Pan American Union, compreendia numerosos artistas, em geral obscuros, mantendo-se, praticamente só nos estreitos limites acadêmicos (participando, entretanto, membros do Núcleo Bernardelli). A mostra foi alvo de comentários desfavoráveis em Nova York e Mário de Andrade criticou-a duramente no artigo "Esta Paulista Família" (9). A segunda, introduzida por Henri A. Wallace, contou com obras de Portinari e Maria Martins. Outras participações brasileiras haviam-se dado na Feira Internacional de Paris, em 1937, na Exposição Internacional de Arte da Califórnia, e, mais tarde, na exposição dedicada à Arte Contemporânea do Hemisfério Ocidental, organizada em Nova York, em 1941, pela International Business Machines Corporation. Ainda em Nova York, num momento de euforia, em que se passava a exibir a arte também fora de museus e galerias, teve lugar, em 1942, a mostra "Paintings and Sculptures from Latin America", na Macy's Latin American Fair, tomando parte Tarsila, Guignard, Flávio de Carvalho, Portinari, Pancetti, Burle Marx, Graciano, Rocha Miranda, Maria Martins, Scliar, Bulcão, Percy Deane, José Moraes, além de Georgina de Albuquerque, Henrique Cavaleiro, Pedro Corrêa de Araújo e Ignês Corrêa da Costa (10).

Um ano após acabada a guerra (1946), comprovava-se o interesse oficial existente nos EUA pelos artistas da América austral, com a exposição de 65 desenhos de 44 artistas de nove países, que percorreu museus de Kansas City, São Francisco, Nebraska, Cleveland e Boston, incluindo os brasileiros Tarsila, Segall, Portinari, Graciano e Oswald de Andrade Filho (11). Em

1947, a Knoedler Galleries promoveu a mostra "An Exhibition of Paintings and Drawings of Latin American", com Segall, Di Cavalcanti, Portinari, Graciano, Carlos Prado, Maria Martins, Edson Motta, Noêmia, Lucy Citti Ferreira e Cardoso Júnior (12). Ao final do decênio, em 1949, a "Exposition d'Oeuvres d'Artistes Latino-Américains", patrocinada pela UNESCO, em Paris, trazia nomes novos como os de Antônio Bandeira, Octávio Araújo, Enrico Camerini, Israel Pedrosa e Teresa Nicolao, ao lado de Graciano, Scliar, Lucy Citti Ferreira, Frank Schaeffer e Athos Bulcão. (13)

Mas, em Paris, onde nossos artistas expunham desde os anos 1920, junto ao grupo latino-americano ou em individuais não chegou a mostra coletiva brasileira. Recorde-se que só a partir de 1950 o Brasil começaria a se fazer representar na Bienal de Veneza.

NOTAS

- 1) Editado pelo DIP, Rio de Janeiro, p.57, dez. 1940.
- 2) Portinari nesse período expôs 17 vezes individualmente nos Estados Unidos, 7 na América Latina e uma na Europa, participando de 30 mostras coletivas nessas partes do mundo, aqui incluídas as 7 apresentações da exposição enviada à Inglaterra, em 1944 (cf. dados fornecidos ao autor pelo "Projeto Portinari", em 1986).
- 3) Brazil Builds, Architecture New and Old 1652-1942; Introdução de Philip L. Goodwin e fotos de G. E. Kidder Smith, New York, The Museum Of Modern Art, 1943.
- 4) Cf. Arte Brasileira, in Vamos Ler!, Rio de Janeiro 3(65), 28 out. 1937 (recorte cedido pela pesquisadora Harumi Yamagishi).
- 5) FERRAZ, Geraldo, Depois de Tudo: Memórias, Rio de Janeiro, Paz e Terra, pp.118-9, 1983.
- 6) Participaram também da exposição 162 fotografias de arquitetura colonial e moderna.
- 7) Publicado pelo Poseidon, 1945.
- 8) Intitulada Exposición del Brasil en Chile, em Valparaíso, onde foi patrocinada pela Câmara de Comércio Brasileiro-Chilena (11 - 22 Out.) e Exposición de Pintura Contemporánea Brasileña, em Santiago, com apresentação no Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile (12-30 de nov.)
- 9) O Estado de São Paulo, 2 de julho de 1939.
- 10) Cf. Documentação cedida ao autor por José Moraes.
- 11) Organizaram a itinerante o Conselho de Cooperação Latino-Americana e o Museu da Cranbrook Academy of Art, de Bloomfield, Michigan.
- 12) As introduções do catálogo são de Grace L. MacCann Morley e Edgard Kauffmann Jr.
- 13) A introdução do catálogo é de Raymond Cogniat.

**TEXTO E IMAGEM:
RELAÇÕES ENTRE A OBRA DE ANITA Malfatti E A
POÉTICA DE MÁRIO DE ANDRADE**

Marta Rossetti Batista*

No final de 1989, o Museu de Arte Contemporânea e o Instituto de Estudos Brasileiros da USP comemoraram o Centenário de nascimento de Anita Malfatti (2 dez.1889 - 6 nov.1964) através de duas exposições, o lançamento de um selo pelo Correio e a edição das cartas, até então inéditas, que Mário de Andrade enviara à pintora. Com esse evento múltiplo procurávamos atingir um público diversificado e fugir ao simplesmente "celebrativo", trazendo contribuições novas ao estudo da pioneira e do seu tempo.

Trabalhando na organização do livro, a leitura das cartas, onde o escritor parece estar sempre devendo algo importante à artista: o exame do texto "No ateliê", guardado com a correspondência; a revisão dos estudos e atividades de Mário de Andrade levaram-me ao reexame da relação entre os dois modernistas. Na monografia sobre Anita Malfatti já havia focado a amizade Mário-Anita, observando sobretudo o papel que o escritor representara para a pintora - sua "consciência crítica", símbolo do "pólo inovação" oposto ao "pólo tradição" representado por sua mãe. Assim, na "Introdução" às cartas, detive-me na relação ao contrário, do ponto de vista de Mário de Andrade, procurando dimensionar o verdadeiro significado da obra da pioneira para a do escritor (Andrade, 1989). Este é o aspecto que pretendo focar aqui.

Mário de Andrade sempre deixou claro sua admiração pela pintura expressionista de Anita Malfatti. Comprou a maioria dos retratos que causaram impacto na individual de 1917/18 - Q

* Universidade de São Paulo - Membro do CBHA

homem amarelo da Semana de Arte Moderna de 1922 , O japonês em 1923, A estudante russa em 1935. E, de 1924 até sua morte, destacou, em textos e depoimentos, a importância que teve para ele a "Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti".

Em 1924, já historiando a trajetória do "movimento modernizante de arte que vem se delineando cada vez mais nítido e rico", principiava a narração pela individual Malfatti, lembrando o "escândalo público", "a fecunda importância que teve para nós essa confissão de independência. (Id.1924.p.144-5) Em 1928 tornava a declarar: "foi ela antes que qualquer outro quem deu o grito de alarma aqui, avisando da existência de uma arte contemporânea com que nem sonhávamos". (Andrade, 1928) Reafirmava em 1944: "Foi ela, foram os seus quadros que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos a mim." (Id.1944) Em seu depoimento mais importante e conhecido - O movimento modernista, de 1942 - assim escrevia:

"De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatoria, um... estado de poesia. Com efeito, educados na plástica 'histórica', sabendo quando muito da existência os impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação". (Id.1942)

Portanto, segundo estes depoimentos, a exposição de 1917/18 deu-lhe "a revelação" do novo - com ela, foi "avisado" da existência de uma arte contemporânea com que nem sonhávamos". Neles, também deixa claro que, naquele momento, a adesão só poderia ser emocional, "um fenômeno estritamente sentimental", "um estado ... de poesia". A exposição instala germens importantes: o "enigma" do novo e a lição de uma grande liberdade de criação.

Entretanto, a importância da obra de Anita Malfatti para Mário de Andrade vai além do episódio de 1917/18. Sem citar aquela famosa individual, em 1928 Mário descrevia, em carta a Augusto Meyer, sua formação - francesa e depois "parnasiana do Brasil" - afirmando que, a certa altura, "enjoou" "dessas coisas parnasianas". E se indagava:

"O que me fez enjoar? Talvez a própria impossibilidade de fazer coisas com a perfeição formal de muitas de Bilac e Cia. Não sei, sei que enjoiei. Carece notar que desde 1915 (SIC), Anita Malfatti, (...) expressionista germânica na obra, e eu ficamos amigos. Talvez a influência dessa companhia nova provocou o enjoão... Sei não. Em todo caso essa amizade conto como importantíssima na minha formação". (Id.1968.p.49-57)

Aqui o poeta modernista recua a data em que conheceu a pintora; também abstrai sempre o hiato de três anos entre a exposição de 1917/18 e o reencontro com Anita Malfatti, acontecido durante a individual de 1920. Pelos documentos encontrados, percebe-se ainda que os dois tornaram-se realmente amigos só em meados de 1921, portanto, quatro anos depois da mostra pioneira. Neste período, enquanto Malfatti recuava de sua arte de vanguarda, Mário de Andrade havia entrado em acelerado processo de atualização. Contaria a Augusto Meyer, na carta citada, que, reagindo à "francização por demais que sentia em mim" e querendo se "instruir nas tendências modernas", voltara ao estudo das línguas: o inglês, o italiano, o alemão. Internacionalizou-se para depois abraçar-se, conforme afirmava.

Nesse processo, o conhecimento da arte alemã constituiu contraponto fundamental, em sua formação, à cultura francesa. Examinando sua biblioteca e seus arquivos, constatamos que, a partir de 1919, o escritor estava estudando o alemão, comprando livros - clássicos e modernos - de poetas germânicos. Lá estão várias edições alemãs de 1919, 1920 e 1921, anotadas, com traduções e marcas de aulas. Também passou a assinar

revistas como Deutsche Kunst und Dekoration em 1919, Die Kunst e outras em 1920, não decididamente de vanguarda mas que iam, aos poucos, revelando-lhe aspectos da arte moderna na Alemanha.

Por outro lado, a atualização - que incluía autores italianos, ingleses - englobava ainda a cultura francesa, agora no que teria de mais "moderno". Por exemplo, em 1921 assinava e estava estudando atentamente a revista L'Esprit Nouveau - importante em sua formação, como já assinalou há muitos anos a pesquisadora Maria Helena Grembecki. (Grembecki, 1969) A coleção completa da revista, que pode ser examinada ainda hoje, está permeada de suas anotações marginais.

Logo após a individual Malfatti, de novembro de 1920, Mário de Andrade - segundo sua narração em O movimento modernista- revoltado com a oposição familiar à Cabeça de Cristo de Brecheret, escrevia finalmente os versos de Paulicéia desvalrada (reação bem mais "atualizada" que a ocorrida diante dos quadros da pintora, quando lhe fora possível somente um poema parnasiano de louvor ao Homem amarelo). Meses depois, em maio de 1921, Oswald de Andrade revelava um dos poemas de Paulicéia desvalrada no artigo "O meu poeta futurista", tirando Mário de Andrade do anonimato e tornando-o alvo dos ataques "passadistas". O escritor, em novo período de revolta, publicou então a série de artigos sobre "Os mestres do passado", criticando os poetas parnasianos - mestres, mas definitivamente mortos. Assim, entrou na luta contra o "velho".

Foi nessa época, com certeza, que Anita Malfatti e Mário tornaram-se amigos. Era o segundo semestre de 1921 e Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Mário de Andrade iam à casa da artista, reviam sua obra expressionista. Menotti finalmente se entusiasmava com aqueles quadros "modernos" e Mário de Andrade procurava, pela primeira vez, analisar a obra emocionalmente aceita em 1917/18. O artigo, de 1921, evidencia o estágio de atualização em que se encontrava o escritor - e as dificuldades ainda persistentes. Resumidamente, pode-se perceber que:

1º.) O autor ainda se encontra preso a alguns conceitos tradicionais do período - no caso, a questão da "pintura feminina" ("poder-se-á dizer que a senhorinha Malfatti seja um

espírito feminino" indagava, procurando desvendar a "feminilidade" naquela obra dramática).

2º) Classifica as obras vistas em 1917/18 como expressionistas, filiando-as diretamente "aos ensinamentos expressionistas que (Anita) recebera na Alemanha". Observa que a artista "conhece o poder expressivo, o prestígio da cor", como "Cézanne e Ewald" (este último conhecido de reproduções da Deutsche Kunst und Dekoration). Pela citação, vê-se que o crítico não conhece ainda, mais a fundo, a pintura expressionista, mas já atina com alguns de seus postulados - pois classifica a amiga como "uma lírica exaltada", notando "a trágica energia com que escolhe seus assuntos".

3º) Estuda a "ciência construtiva" de A estudante russa socorrendo-se aqui, contraditoriamente, das teorias difundidas pela revista L'Esprit Nouveau, próprias daquele pós-guerra do "retorno à ordem".

Entretanto, o importante é que já percebe: "Anita Malfatti não é uma inconsciente. Julga e prescinde voluntariamente dos meios, das regras que lhe são dispensáveis para o fim pretendido. Por isso possui a verdadeira técnica subjugada pela personalidade". (Andrade, 1921) Portanto, descobre que aquela pintura dava primazia à mensagem - exemplo poderoso a auxiliar o escritor na quebra da couraça formalista francesa, e parnasiana, na qual se educara.

Nessa época, além de examinar as obras expressionistas, Mário de Andrade convivia com Anita Malfatti, discutindo Arte com a amiga. Também foi então que, além de combater o "velho", o escritor resolveu finalmente assumir seu papel de vanguarda: mudando de idéia, decidiu publicar Paulicéia desvairada, aquele "estouro" que talvez, no início, não considerasse "Arte". Assim, escreve o "Prefácio interessantíssimo", expondo as teorias que embasam sua poesia. Vale-se, outra vez, de conceitos apreendidos em L'Esprit Nouveau - fonte sempre citada pelos estudiosos - e de características do expressionismo, muitas das quais observadas e discutidas diretamente na convivência com Anita Malfatti e suas obras. Por exemplo, afirmava que o lirismo nasce no subconsciente. "A inspiração é fugaz, violenta" e não deve ser perturbada. Só mais tarde o poema será trabalhado, explicava, mas não para "limpar versos de exageros coloridos" - o exagero, "consciente, não é defeito,

mas meio legítimo de expressão". E lembra diretamente diálogos com Malfatti ao escrever sobre o feio - O "encanto sempre novo do feio". Aceita a deformação - "Todos os grandes artistas (...) foram deformadores da natureza". (Andrade, 1922)

Acrescentemos ainda que, na época entre o final da redação do "Prefácio interessantíssimo" e o início de A escrava que não é Isaura, Mário de Andrade posava, pela primeira vez, para um artista plástico realizar seu retrato. O escritor descreve a primeira sessão de pose no texto "No ateliê", datado do Carnaval de 1922, nele observando sobretudo um processo de trabalho: a ação rápida e intuitiva da expressionista, que ele anota de forma exaltada e admirativa: "Trabalhava rápido, febril", "num frenesi potente de criação". "Toda entregue ao prazer de pintar, não me escutava, diria mesmo que não me via. (...) Anita criava!" (Id. p.47-50) Observações que reforçam as teorias expostas no "Prefácio interessantíssimo".

Naquele ano de 1922, Anita Malfatti era admirada pelos escritores modernistas. Desenhou a capa dos livros editados por Oswald de Andrade, Os condenados, e Menotti del Picchia, O homem e a morte. Entretanto, na obra de Mário de Andrade, também editada em 1922, a artista não a ilustra, mas está em seu interior, discutindo com o autor teorias que permitiram a ele descobrir, aceitar que os versos daquele "estouro" ocorrido no final de 1920 eram "Arte". Teorias que auxiliam Mário na compreensão de uma arte criada livremente, sem condicionamento prévio a regras formais; que lhe permitem afastar-se do conceito de "belo" até na temática; a aceitar a atração do feio, do marginal, até o uso do "exagero colorido", da deformação - "meio legítimo de expressão".

Foi exatamente ao aceitar os poemas de Paulicéia como "arte" e decidir editá-los que Mário de Andrade assumiu conscientemente seu papel de escritor de vanguarda, daquele que "abre caminho" para a produção dos companheiros. Neste aspecto também - basta ler as cartas a Anita Malfatti - o escritor identificava-se com a pintora expressionista e sua atitude de 1917/18.

Creio que, observando esta relação de Mário de Andrade com a pioneira do modernismo, da "revelação do novo" em 1917/18 à amizade de 1921/23 - época esta em que procurou compreender aquela arte moderna cujos processos criativos o

auxiliaram no desenvolvimento de sua teoria poética do "Prefácio interessantíssimo" e de A escrava que não é Isaura - ficam evidenciados os motivos da importância, sempre reconhecida e invocada pelo escritor, de Anita Malfatti para a obra de Mário de Andrade nesse período "formador", quando se "internacionaliza", antes de "abrasileirar-se".

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. Cartas a Anita Malfatti. Rio de Janeiro :Forense Universitária, 1989
- . Crônicas de Malazarte VII. América Brasileira, Rio de Janeiro. p.144-5. abr. 1924. (Grifo nosso).
- . Anita Malfatti. Diário Nacional, São Paulo, 11 fev.1928. (Grifo nosso).
- . Fazer a história. Folha da Manhã, São Paulo, 24 ago.1944.
- . O Movimento modernista. Rio de Janeiro, Casa do estudante. 1942 (Grifo nosso)
- . Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros. Coligidas e anotada por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro, 1968, p.49-57. Carta de 20 de maio 1928. (Grifo nosso).
- . Anita Malfatti. Jornal dos Debates, 1921. Recorte do Arquivo Anita Malfatti. s.d.
- . Prefácio interessantíssimo In: Paulicéia desvairada, São Paulo, 1922 (Poesias completas. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo:EDUSP. 1987. p. 59-57). (Grifos nossos).
- GREMBECKI, Maria Helena. Mário de Andrade e L'esprit Nouveau São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1969.

**MANIFESTO DA OU PARA A MODERNIDADE OU DO FIM DA
MODERNIDADE OU DA CULTURA DO PÓS MODERNO, PÓS
VANGUARDA, PÓS MODERNISMO, PÓS TUDO**

Neide Marcondes de Faria*

Até quando esta hiper solicitação de modernidade? Modernidade versus Pós-Modernidade. Modernidade é o estado do moderno e o exercício da estética da modernidade já esteve nítido e citado por Baudelaire. Por que deveria ser importante estabelecer se estamos na modernidade ou na pós-modernidade e definir nossa posição na história? Na verdade ao dizer que estamos em momento posterior à modernidade conferimos a este fato um significado, de algum modo decisivo: pres-supomos a aceitação daquilo que mais especificamente caracteriza o ponto de vista da modernidade, a idéia de história com seus corolários, a noção de progresso e a de superação. É preciso ressaltar que o espírito de modernidade já envelheceu, pois se caracteriza por atitudes centradas em consciência diferente do seu tempo; se a modernidade revolta-se contra as funções normalizadoras das tradições, se vive de se revoltar contra tudo que é normativo, se está sempre encenando o jogo dialético do recato e do escândalo, estar na modernidade é apenas dizer, ser e estar moderno. O espírito da modernidade é uma abstração e no momento em que o definimos e o captamos entrou no passado. O tempo da famosa "Querelle des Anciens et des Modernes", surgiu e ressurgiu exatamente no período de renovada relação com a antiguidade, considerada modelo e que deveria ser restabelecida.

Discursos recentes sobre o fim da modernidade e a pós-modernidade, analisam teorizações dispersas e nem sempre

* Universidade do Estado de São Paulo

coerentes. O "pós" de pós-modernidade indica de fato uma despedida da modernidade, idéia de superação crítica em direção a nova fundação. Para Habermas, em 1980, na reflexão sobre o prefixo pós, "querem os protagonistas se desfazer de um passado e à atualidade não podem ainda dar um novo nome na medida em que os reconhecíveis problemas do futuro não apresentam até agora nenhuma resposta. É um gesto de despedida apressada dos períodos de transição. Para se diferenciar dos 'ismos', o prefixo 'pós' está no sentido de tomar distância." Pós-industrial, pós-empírico, pós-estruturalista, pós-vanguarda. A herança das vanguardas históricas mantém-se na neovanguarda a um nível mentotalizante e metafísico, mas sempre no âmbito da explosão da estética. Esta explosão tornou-se por exemplo, a negação dos lugares tradicionalmente designados para a experiência estética, a sala de concertos, o teatro, a galeria, o museu, o livro e formalizados numa série de operações -- como a land-art, a body-art, o teatro de rua, o trabalho de bairro, que em relação às ambições metafísicas revolucionárias das vanguardas históricas, aparecem mais limitadas, mas também ao alcance mais concreto da experiência atual. Vanguardas e transvanguardas. O estatuto da obra tornou-se constitutivamente ambíguo. É o esboço, o desenho, o objeto, o canto, o grito, o som, o ruído, o corpo, a gesticulação, o evento, o "vídeo", o computador; comentou-se então sobre a morte da arte e Juan Ramirez assim se expressa: "a morte da Arte é como a dos deuses, é problema dos teólogos e dos crentes". Mas ainda está presente a visão trágica de categorias e termos como modernismo, tardo-modernismo, pós-modernismo, modernidade, tardo-modernidade, são ficções, segundo John Barth, mais ou menos úteis e epocais. Por que as pessoas estão tão preocupadas com tais categorias e ensaios sobre elas? É o impulso humano de articular as grandes transformações e transformá-las em "Os Alegres Noventa", "Os Loucos Vinte, os Atrevidos Sessenta", "Os Anos Dourados". E é mais fácil dizer "arquitetura pós-moderna" que recitar uma série de edifícios localizados aqui e ali com características tipológicas significativas. Do ponto de vista programático, forma e função voltam a se separar no movimento pós-moderno. De modo trivial, o neo-historicismo transforma um conjunto de lojas numa rua medieval, ou o poço de

ventilação do metrô em vila paladiana com as dimensões de um livro de bolso. A simples consciência ou pretensão de representar uma novidade na história, uma figura nova e diferente na fenomenologia do espírito colocaria então o pós-moderno na linha de modernidade na qual dominam as categorias do novo e da superação. Mas o pós-moderno se caracteriza não como novidade em relação ao moderno mas como dissolução da categoria do novo como experiência do "fim da história". O que caracteriza o fim da história na experiência pós-moderna é que enquanto na teoria, a noção de historicidade se torna cada vez mais problemática, na prática historiográfica e na autoconsciência metodológica, a idéia como processo unitário dissolve-se e na existência concreta instauram-se condições efetivas que lhe conferem uma espécie de imobilidade realmente não histórica. E Arnold Gelhen introduziu a pós-história. Em Gelhen é ressaltado que na medida em que o progresso se torna rotina, a capacidade humana de dispor tecnicamente da natureza intensificou-se e vai se intensificar a tal ponto que enquanto resultados sempre novos vão se tornando alcançáveis, a capacidade de disposição e de planificação torná-los-á cada vez menos "novos". A condição que Gelhen chama pós-histórica não reflete porém só a fase extrema da técnica, a que ainda não chegamos, mas que é razoável esperar e se preparar. O progresso torna-se rotina, e a dissolução da história significa antes de mais nada, ruptura da unidade e não puro fim da história. Não a dissolução da história e sim de uma história, na chamada deshistoricização de experiências. É o fim do tempo unitário, seqüencial, mas das diversas histórias e vários níveis e modos de reconstrução do passado. Em se falando de modos e níveis de reconstrução do passado, Michel Maffesoli estabelece a modernidade como uma estrutura mecânica com organização econômico-política criando indivíduos com funções e grupos contratuais; para a pós-modernidade, segundo ele já nela estamos, é estabelecida uma estrutura complexa orgânica onde nas massas se juntam pessoas com papéis específicos, unidas em tribos efetuais encarando a ambiência emocional. Para Jean Lyotard a pós-modernidade se caracteriza pela incredulidade perante os discursos universalizantes. O cenário de pós-modernidade é essencialmente cibernético-informacional. As delimitações

clássicas dos campos científicos entram em crise e se desordenam. Desaparecem disciplinas, outras surgem em função das antigas, as faculdades dão lugar aos institutos de ensino/pesquisa. A ciência entra em conflito com os relatos. Considera pós-moderno a incredulidade em relação aos metarrelatos. A função narrativa perde seus atores, os grandes heróis, os grandes artistas, o grande objetivo, e cai a história dos "vencedores". A arte muda de estatuto e o saber muda de estatuto. O estudante é assim introduzido na dialética dos pesquisadores, no jogo da formação do saber científico. Os relatos são fábulas, lendas, mitos, por isso o discurso não é o relato. Ensina-se o que se sabe: eis o "expert", mas à medida em que o estudante (o destinatário) melhora sua competência, o expert coloca-o a par do que ele não sabe mas deve buscar saber. A metodologia para o historiador não pode mais ser narrativa. Cotizar sim os documentos, para questionar as certezas, cristalizando certezas em dúvidas. A metodologia para o historiador é voltada para o domínio do imaginário, das representações, das mentalidades nas quais se manifesta mais claramente a manipulação da realidade, no nosso caso para a realidade artística.

Estamos, ou melhor, atravessamos a cultura do simulacro, como caracterizou Jean Baudrillard; o estatuto relação/objeto se abstratiza no objeto/signo. Estamos na cultura -sociedade dos hiper e do des: desreferencialização deshistoricização, descoleção como ressaltou Canclini. O produto, divulgado como foi pela mídia, norteia a sociedade da época atual do consumo-signo. E Gianni Vattimo confirma: o nihilismo está presente na redução do ser ao valor de troca. O "novo" torna-se rotina e se dessocializa.

Na cibernética-informacional, no ar climatizado em que trabalham os computadores já se percebe o silêncio acolchado de toda a experiência das imagens: ninguém encontra ninguém de fato, vê-se tudo no monitor televisivo; sentado em sua sala comanda a rotina dos resultados cada vez menos "novos".

METODOLOGIA EM HISTÓRIA DA ARTE E MODERNIDADE

João Evangelista B.R. Silveira*

Como Antal escreveu certa vez, seria naturalmente uma tautologia afirmar que a história da arte se ocupa da história da arte e que por isso combina arte e história. Não menos verdade é o fato de que o método de que se serve a história da arte, como acontece, com outras disciplinas, sofre mutações de acordo com as gerações. O método de uma determinada época varia de como esta considera a arte, assim como a própria história, e das relações que ocorrem entre esses dois componentes.

Dentro dessa perspectiva, como abordar o problema da metodologia em história da arte dentro da modernidade?. Quais os métodos para análise e discussão do objeto artístico nos nossos dias?

Não devemos esquecer que quase todos os métodos já consagrados, seja formalista, humanista, sociológico, psicológico e semiológico, na maioria das vezes, sempre estiveram ligados aos códigos de representação figurativos. Como certa vez observou Poussin: leia a história no sentido da sua literalidade e teremos o entendimento da obra pictórica.

Evidentemente que esta citação está diretamente ligada a uma leitura onde os sistemas de signos estão apoiados no verbal, visando explicitar um sistema que se encontra dentro de uma estrutura não-verbal, no caso as artes visuais.

Seguindo as pegadas de Marin, poderíamos afirmar que existe sensível diferença entre o artista como produtor e o público, como receptor. O esteta tcheco Mukarovsky, durante tantos anos ignorado no ocidente, já destacava, por sua vez,

* Universidade de São Paulo

a complexidade de uma obra de arte, onde as individualidades dos componentes e das partes, acabam por possuir significado apenas parcial. Com a união desses diversos significados parciais teremos - segundo ele - o sentido geral da obra, da mesma maneira que existe mediação entre aquele que cria o signo (autor) e o destinatário (fruidor).

Prosseguindo na indagação, cumpriria perguntar se uma ciência da arte é exequível, no sentido de que não se consideraria mais o subjetivismo do fruidor, mas o sistema por meio do qual ela poderia ser 'olhada'.

R. Barthes observa, com propriedade, que F. de Saussure acreditava que a Lingüística seria, entre os vários sistemas de signos, apenas uma faceta da Semiologia. Desta maneira, cada vez se torna mais difícil conceber um sistema de signos (imagens e objetos) sem que os seus significados não necessitem de conversão em linguagem verbal, para gozar de vida própria.

Ficamos em um círculo de saída difícil, sem o tropeço em algumas barreiras. As artes visuais não são objetos lingüísticos, existindo mesmo divergência entre vários autores. Para Mukarovsky, a obra de arte distingue-se das demais, enquanto acentua, não a relação final com a realidade, mas o processo de formação da citada relação. A solução poderia estar, então, em analisar a obra de arte como metalinguagem.

Dentro, então, desse percurso rigoroso de uma interpretação, onde a linguagem se manifesta, transformando-se em sistemas de significações, teríamos o ato de olhar substituído pelo que é dito, como uma espécie de texto figurativo, no sentido de captar as 'estruturas profundas' de objeto artístico.

O crítico português, José-Augusto França, adverte a respeito da importância da visão, coincidindo, nesse ponto, com as recomendações de Marin, para quem, num quadro, o diálogo das linhas e das cores, através dos percursos sucessivos da visão, onde o lisível e o visível constituiriam uma trama contínua, cumprindo à análise "distinguir e completar os fios".

Na maneira às vezes inconseqüente e aleatória é que se consegue destacar o aspecto sincrônico de uma unidade de visão.

Através da metalinguagem lingüística podemos observar outras unidades de significado, outras formas de linguagem, que passam a ser nomeadas pela linguagem verbal.

Em um sistema de representação em que predomina o figurativo, como, por exemplo, nas obras onde existe uma narrativa anteriormente ligada à história, o próprio tema já remete ao texto de referência (pintura de história sacra, mitológica), onde os níveis primários (segundo Panofsky) determinam, no ato de percepção, toda a articulação do sentido do quadro.

Tudo aquilo que podemos extrair da leitura torna-se o significado da 'narrativa pictórica', constituindo, pois, as 'unidades de sentido do quadro'.

Nas obras em que não existe uma 'história' - paisagens, natureza morta - a passagem da leitura ligada a um texto cede lugar ao sistema, que irá se organizar. O problema da significação acaba por extrapolar os limites do verbal, como uma solução para o significado dessas obras - ou de algumas delas. A solução apontada é a da transcodificação dos vários códigos, seja do verbal para o pictórico, ou vice-versa.

Aparentemente Mukarovsky e Marin assumem proposições duais, em que esse último parece se opor às colocações do primeiro. Ocorre apenas que Mukarovsky, destacando algumas das qualidades da realidade levanta o importante problema das 'chaves' de interpretação, chamando nossa atenção para o fato de que a própria obra de arte fornece os meios necessários para penetrarmos seu interior.

A maioria dos autores estudados, que se apoiam na Semiologia, procuram centrar seus estudos em obras cujo referente está presente, ou com uma grande iconicidade do tema com a realização em si. Para tanto, preferem o período da Renascença, onde os valores simbólicos, que nem sempre estão visíveis na obra, e que anteriormente já havia despertado a curiosidade e orientando as pesquisas do grupo Warburg (Cassirer, Panofsky, Saxl, Wind), são também os prediletos de Marin, Damish e outros. As exceções ocorrem com Umberto Eco, De Fusco, Cesare Brandi e alguns mais, que interpretam os sistemas signícos não-verbais (arquitetura, em especial),

embora, em alguns casos, o referente esteja expresso de forma muito clara.

Ao final poderíamos indagar que método é este - excelente para uma análise de imagem-tipo, à maneira da iconologia, deixando a atualidade marginalizada?. A resposta pode ser oferecida pela própria crítica não por aquela que acredita que apenas na Lingüística reside a verdade e, domindo-a, estaremos aptos para dominar todos os outros códigos, mas aquela que usa as idéias de Saussure conjugadas com outros fatores.

Adverte Umberto Eco que, numa pesquisa semiológica, nem todos os fenômenos comunicacionais são explicáveis pela Lingüística.

A problemática não é simples de ser equacionada. Reconhecemos o caráter ambíguo e polissêmico da criação artística, sabemos, inclusive, que essa é uma das circunstâncias que faz com que as obras jamais envelheçam. O que é criticável, muitas vezes, é o desconhecimento da 'vivência', em relação à obra de arte, pelo interpretante.

A conciliação estaria em saber interligar os fatos, procurando integrar a obra dentro de outros processos sígnicos de determinada época. É preciso conhecer profundamente o momento em que a obra foi criada e procurar revelar a intencionalidade do artista, dentro de uma visão global que não marginalize os outros processos sígnicos.

Talvez aqui poderíamos citar o nome de Baudrillard, dentre outros, que vem se ocupando da modernidade e da pós-modernidade.

Qual seria então o papel daquele que procura interpretar a práxis artística atual em termos teóricos?

A solução estaria, provavelmente, em incorporar procedimentos dos vários sistemas já conhecidos, que vão desde uma leitura Wolffliniana, passando pelos valores simbólicos, pela acentuação da iconicidade ou ainda pelo estudo da civilização de consumo. E para concluirmos podemos, como no início, interpretar as palavras de Antal, procurando colocar o objeto artístico dentro da seqüência, onde a visão de mundo, no sentido da modernidade como atualidade, constituirá o reflexo da produção e a conseqüente predileção da nossa época.

**LA PERFORMANCE:
UNA EXPRESIÓN LATINOAMERICANA?**

Ana Alzira Anadón*

(...) "En determinado momento comenzaron mis problemas con el espacio de las galerías. Pensé cuánto mejor sería el poder salir de ellas y flotar, y que el environment continuase durante el resto de nuestros días. Intenté destruir la noción de espacio limitado, con más sonidos y una continua transmisión de éstos. Pero nada solucionaba así, porque solo aumentaba el creciente desacuerdo entre mi obra y el espacio....Al mismo tiempo advertí que cada visitante del environment formaba parte de él. No lo había pensado antes. Les brindé entonces ciertas oportunidades, tales como mover cosas oprimir botones. A lo largo de 1957 y 1958, esto me sugirió la necesidad de dar una responsabilidad mas precisa al espectador, y continué ofreciéndole más y más hasta llegar al Happening"(...)

Nació en boca de Kaprow un nuevo lenguaje artístico, un sucesor del collage de ambientes y confórmando el collage de acontecimientos y acciones. El happening se irá disolviendo en beneficio de modalidades retóricas que incluirá la intervención física del artista cuya presencia se hace cada vez más importante. Los autores de happening que operan en esta transición opinan que no basta con incorporar seres vivos al environment, si no que es necesario hacer del artista, la obra. Poco a poco esta propuesta irá tomando diversas formas bajo el común denominador de "des- fetichizar" el cuerpo humano y con él, el arte.

Del Happening al Body-art y del Body-art a la Performance, se hace necesario tomar en cuenta estos pasajes de cuyo con-

* Universidade de La Plata - Argentina

tenido se desprende la vocación secreta y litúrgica de los performers respecto al protagonismo del happening: de un circuito abierto, a uno cerrado; frente a la ausencia de límites, a límites precisos.

Pero que es en realidad la performance y porque su aparición en América Latina?. Etimológicamente este vocablo inglés significa: desempeño, actuación, acción, acrobacia, espectáculo, entre otras, que al parecer llegó al inglés desde el francés en el siglo XVI *parformance*, derivando del latín *per-formare* (anterior a la forma). En la actualidad, como lenguaje artístico de la modernidad, la performance es la expresión de una mística del cuerpo que decodifica gestos, movimientos, comportamientos, etc., que provienen de culturas diversas asimilándolos para sí momentáneamente en sus prácticas sin llegar a cristalizarlos como códigos propios, llegando a un metalenguaje que re-significa el lenguaje del cuerpo.

La performance aparece ligada a una re-semantización de los valores contenidos en el proceso de la dinámica corporal dentro del arte. Dicho proceso arranca de los movimientos "naturales" significativos; continúa con la institucionalización de éstos por medio del arte tradicional como el teatro, la danza, las modas sociales, el cine, y la televisión, y finalmente concluye con la re-significación de todo por medio de la performance.

Al investigar estatutos de los comportamientos, notamos que estos modifican el sentido al cambiar de sus contextos originarios: ahí estriba lo nuevo de la performance y del arte en general, incorpora lo que se supone natural y lo des-naturaliza. La performance es un continuo cuestionamiento de lo natural y lo institucional al alterar todas las estructuras matrices transformándolas en otras cosas cuyos significantes varían al del objeto inicial. Bebe de todas aquellas expresiones culturales que el hombre a través de su historia manifestó con el cuerpo; los gestos, movimientos, como también ritos, tatuajes, danzas... recreándolas psicológicamente. Es por ello que transgrede todos los códigos culturales que apenas llegamos a reconocer en sus gestos y movimientos, en su búsqueda de hacer del cuerpo un signo y para ella un vehículo de sí misma significativa. La performance así carece de "tema" privilegiados como en el mito, el teatro o la literatura. Vemos entonces que las performan-

ces gestan su propio cuerpo gravitatorio: un cuerpo de sentidos, de formas y no de contenidos.

El Cuerpo es uno mismo y en la performance ese uno mismo es empleado como instrumento de comunicación. Las estructuras de la performance propone esa invariancia por donde se descubre su esencia, más que por una temática; y esta invariancia se mantiene a partir de una retórica nueva la cuál exige ser analizada antes de pasar a su total interpretación. Bajo una hermenéutica específica: la del cuerpo en acción que permita comprender "lo inesperado", sustancia misma del arte de la performance; lo inesperado, lo es no solo para el espectador sino muchas veces para su autor quién debe intervenir sobre la marcha.

Una sensación de extrañamiento está ligada a la contemplación del recorte de programas corporales y comportamentales. Los programas de acciones están vinculados como representaciones psicológicas que subyacen en ellos, de esta manera el espectador se halla ante diversas situaciones paradigmáticas.

Las transgresiones a convenciones culturales se dan en un nuevo paquete de relaciones enajenantes. Así lo sufrió la América del Sur que se vió invadida por contraculturas ajenas a sus propias y auténticas manifestaciones de vida. Culturas como las indigenistas, las afro-americanas, las costumbristas y las populares de cada región de vasta parte del continente Americano, fueron apagándose en sus propias expresiones ya que necesitaban ser reconocidas en tanto y en cuanto a sus prácticas míticas.

Mitos y leyendas presentan una configuración estructural tan singular en donde no existen divisiones maniqueas (actor - espectador) propias de sociedades tecnócratas, donde la participación de todos es de real importancia para no quebrar con lo mágico. Ritos que se aseguran la pertenencia en la permanencia, como una cita obligada para alimentar estructuralmente al mito.

Se fueron diluyendo muchos de nuestros personajes, que solo afloran desde su clandestinidad, cuando la inquieta mirada de un extranjero se fija y pregunta por ellos...Donde están.

Corisco, el Beato, La Santa, La Pacha Mama, el Chaman...?
Ellos están aquí, más allá de los códigos.

BIBLIOGRAFIA

- BERMAN, Marshall - Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la Modernidad - México : Siglo XXI, 1989
- DEBATE modernidad pos-modernidad. Puntosur, 1988
- GLUSBERG, Jorge - El arte de la Performance. Arte Gaglianone, 1985.
- KIM, Jon. El Di Tella y Pop-Art. Nueva Visión, 1977
- LEBEL, Jean-Jacques. El Happening. Nueva Visión, 1985
- LEVY-STRAUSS, Antropología Estructural. México: Siglo XXI, 1985.
- . Tristes Tropicós - Ed. America Latina, 1982.
- MOLES, Abraham et alli: El Kitsch. Buenos Aires: Paidós, 1977
- RIBEIRO, Darcy, Las Américas y la civilización - EUDEA, 1986
- . Indianidades y venutopias. Buenos Aires : Ediciones del Sol, s.d.
- SMITH, Lucie: Movimientos del Arte desde 1945. EMECE, 1984

**A LINGUAGEM NEOBARROCA NA OBRA
DE JOÃO CÂMARA FILHO**

Almerinda da Silva Lopes*

Ainda bastante jovem, o artista paraibano, radicado em Olinda-PE, João Câmara Filho é autor de imensa produção entre desenho, pintura e gravura.

Sua obra tem sido analisada, até aqui, de maneira bastante contraditória e preconceituosa pela maioria da crítica brasileira que a vê, simplesmente, como pintura histórica, manipuladora de uma linguagem convencional ou acadêmica, para melhor traduzir o interesse que supõe ser institucional. Tem sido ignorado, entre outros aspectos, o teor crítico da obra que não se reduz a questões de tema e técnica, mas à compreensão real das condições fundamentais e particulares do país, analisadas à luz de um artista que revela forte engajamento político.

Embora criador de um número considerável de obras de teor político e social, produzidas ao longo de vários anos, o artista passa a ser visto e referendado, a partir de 1976, como o autor das Cenas, em razão da mostra da polêmica série de dez painéis e cem litografias, denominada "Cenas da Vida Brasileira-1930-1954", como se fosse possível apagar ou esquecer tudo aquilo que produziu até então.

Contrariamente ao que tem sido considerado, é exatamente a partir dessa série que Câmara expõe, com clareza, sua visão eclética ao incursionar pelas diferentes tendências da História da Arte, - do clássico ao moderno, - modificando-as para demonstrar o pleno domínio que é capaz de exercer sobre elas. Ao mesmo tempo, ao apropriar-se de várias linguagens e procedimentos já utilizados no passado, nega a exacerbação

* Universidade Federal do Espírito Santo

da idéia de originalidade e individualidade, como condições únicas e necessárias para a arte contemporânea.

Nesta e em outras séries elaboradas, como "Dez casos de amor e uma pintura", o artista projeta-se na obra e, conseqüentemente, no fato, subjetivando a realidade objetiva e pondo em xeque a própria identidade e a dos personagens arrolados na cena, enquanto estranhos ao episódio político. Cria um processo quase metafísico, recorrendo ao emprego de metáforas e paradoxos, cruzando e sobrepondo diferentes linhas de enredo, representando, simultaneamente, ações opostas: passado e presente.

Ao analisar a obra do artista percebe-se, claramente, que ele envereda, sem qualquer cerimônia, pelas diferentes vertentes estéticas do passado. Entretanto, a sua praxis demonstra que essas correntes e movimentos estéticos constituem, tão somente, a oportunidade contingente de realizar, a partir de si, a irreprimível necessidade de traduzir sua maneira de ser o mundo. É exatamente aí que reside a atualidade absoluta de sua obra.

Sob esta ótica, Câmara propõe-se a romper com a idéia de tempo, revisitando a História da Arte. Recorre, em alguns momentos, à citação e à paródia, como formas de questionamento à imobilidade histórica e social. Registra aparentes verdades histórico-sociais, mas que transcendem a própria realidade, uma vez que manipula, através da invenção, dados filtrados de sua imaginação. Apresenta imagens visionárias individuais que mantêm seu pé de apoio no real, mas que têm o objetivo de criticar a realidade.

Percebe-se o tempo todo que Câmara não se interessa em recorrer ao novo pelo novo, daí utilizar-se, sem qualquer preconceito, das diferentes vertentes do passado próximo ou remoto, recursos que julga mais adequados a tornar sensíveis o específico do caráter, do pensamento e das condições e situações dos homens, uma vez que sua obra embasa-se na procura da concretude humanista. Assim se explica a elaboração exaustiva de suas maiores séries, pautadas numa temática sócio-política.

A arte de Câmara persegue alguns enalços básicos: de um lado mostra uma preocupação com o homem criticando-lhe as

aspirações, fraquezas e ambições; de outro, apresenta preocupações de caráter psicológico, formulando idéias e possibilidades, através de símbolos. É exatamente a manipulação do símbolo artístico, enquanto forma expressiva, que torna a obra do artista tão particularizada e pessoal.

Muito embora a obra de Câmara não se enquadre dentro de nenhuma vertente específica da modernidade ou da pós-modernidade, mantém-se sem sintonia com as diferentes manifestações estéticas. Apropria-se, intencionalmente, delas ou submete-as a um processo de recriação, reelaboração ou transformação para devolvê-las como estruturas resultantes da sobreposição de elementos aparentemente clássicos (no sentido de que sua realização é dotada de certas morfologias subjacentes aos fenômenos adotados de ordem, estabilidade, modelados, proporções e realismo das imagens), mas geradoras de uma complexidade, instabilidade e mutabilidade que caracterizam o universo plástico contemporâneo, o que lhe dá uma peculiaridade bastante atual.

O artista mantém uma atitude contemporânea não só apropriando-se das fontes do passado, atualizando-as, mas recorrendo com freqüência à citação e reutilização de imagens, símbolos e temas de outros artistas ou de sua própria obra, inserindo-os em novos trabalhos, onde assumem outro sentido ou significado. Esse deslocar para o presente aquilo que foi recuperado do passado constitui um processo de atualização e desestabilização(*), que Omar Calabrese denomina Neobarroco. (1)

O termo Neobarroco é usado por Calabrese em substituição ao usual pós-moderno, que considera "abusadíssimo e genérico", da forma como vem sendo utilizado por vários teóricos, problema de conceituação também levantado por Hassan e Lyotard e apontado por Annateresa Fabris em "Notas sobre o Pós-Moderno", Arte em São Paulo, No.21, março de 1984.

A penetração da obra de Câmara no universo neobarroco é observada quanto :

- utilização de metáforas e outros símbolos, considerados desestabilizadores da ordem aparente (monstros, falos, objetos de purificação, associação de idéias...);

- acúmulo ou excesso de imagens numa mesma superfície, capazes de pôr em conexão sistemas plásticos abertos (assimetria, utilização de ovais e elipses, transposição de planos, tensão) e fechados (simetria, estabilidade, rigidez da forma exacerbação da linha e do contorno, exagero nos refinamentos plásticos);

- valorização da forma e das estruturas representativas, recorrendo à repetição dos mesmos elementos, como pretexto de retorno à ordem;

- busca do ornamento e do excêntrico, enquanto valores incongruentes e, portanto, desestabilizadores (estampas de tecidos que denotam um gosto regional, papéis de parede, tapetes exóticos, gosto duvidoso do traje, smokings sem mangas, um pé calçado outro descalço...);

- insistência na temática sexual, social e histórica, camuflada através da recorrência a artifícios como: distorções, paradoxos, alegorias, citações;

- exacerbação do monumental, do descomunal, do gigantesco (suportes, imagens, desdobramentos ou seriações);

- preocupação com o virtuosismo técnico;

- valorização do pormenor ou do detalhe e fragmento, que rompem com a idéia de totalidade ou de globalidade, o que dá sentido também à interferência do espaço virtual no plano real, através do deslocamento, da fragmentação e da justaposição;

- criação do universo fantástico ou sobrenatural, recorrendo à memória e ao imaginário;

- recorrência à utilização freqüente de símbolos complexos como o nó e o labirinto;

- enredamento de uma obra na outra. Neste processo está implícita a idéia do labirinto e a possibilidade de romper com a noção estática do tempo, introduzindo a idéia de movimento e do eterno recomeçar, num processo dialético, que rompe com a idéia de passado, pondo em sintonia os fenômenos sincrônico e diacrônico.

Calabrese, assim se refere à presença constante da idéia de labirinto na arte contemporânea:

"(...) o labirinto é apenas uma das muitas figuras do caos, entendido como complexidade, cuja ordem existe, mas é complicada ou oculta.

Podemos antes dizer que o labirinto é uma típica representação figurativa de uma complexidade inteligente. Todas as lendas, mitos, usos, jogos fundados na figura do labirinto se apresentam, de fato, com duas características intelectuais: o prazer da obnubilação perante a sua inextricabilidade (acompanhado do medo eventual), e o gosto de vencer com as astúcias da razão. (...)

(...) nós e labirintos são antes representações de uma complexidade ambígua. Por outro lado (a perda da orientação inicial), negam o valor de uma ordem global, de uma topografia geral. Mas, por outro, constituem um desafio em encontrar ainda uma ordem, e não induzem à dúvida sobre a existência da própria ordem"(2)

Embora a idéia do labirinto seja muito clara nas Cenas da Vida Brasileira, a sua origem na obra de Câmara é muito anterior. Consta-se a sua existência já nas formas espiraladas e nas roletas da década de 60 e início de 70. O mesmo ocorre com a presença do nó, que é visível tanto nas formas entrelaçadas, torcidas ou que apresentam rotação. Aparece tanto como uma imagem dissimulada, ou é muito detalhada e definida, especialmente, quando o nó pintado é feito nos tecidos. É uma imagem muito freqüente também na série Dez Casos de Amor (1983).

NOTA

(*) Tentando esclarece o que entendemos por atualização e desestabilização, citadas no texto, recorreremos a uma reflexão de Calabrese: "Consiste em atribuir ao que foi desvelado do passado de um significado a partir do presente, ou em proporcionar ao presente um significado a partir do que foi desvelado do passado. A citação tem um papel em ambas as operações. Mediante a citação pode, efetivamente, autorizar-se uma interpretação do presente (o passado tem autoridade), ou pode fazer-se o inverso (valorizando o presente para reformular o passado)."

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS:

- (1) CALABRESE, Omar. A Idade Neobarroca. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- (2) LOPES, Almerinda da Silva. João Câmara Filho: o revelador de paradoxos político-sociais. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1989.

**FAYGA OSTROWER: PESQUISA SINGULAR
DA LINGUAGEM ABSTRATA NO BRASIL**

Maria Luisa Luz Távora*

A artista Fayga Ostrower assume posição de destaque na arte brasileira contemporânea, tendo sido a pioneira da linguagem abstrata na gravura. Nos anos cinquenta, quando a arte brasileira dava seus primeiros passos em busca de um engajamento à estética da abstração, Fayga conduziu a gravura ao primeiro plano na pesquisa artística, renovando-a como meio expressivo. Ao buscar a abstração, a artista deu início a um projeto estético desenvolvendo uma pesquisa formal que se situa entre as mais significativas contribuições para a arte brasileira.

Fayga Ostrower penetrou no território da arte abstrata desenvolvendo sua gravura através de uma visão lírica do mundo. Seu trabalho se ajusta à via expressiva e sensível da abstração, mais conhecida pela denominação "informal".

Com Fayga, a xilogravura, a mais primitiva e mais econômica técnica de gravação, assume verdadeiramente uma nova dimensão estética. Tanto o lirismo quanto esta nova dimensão emprestada à xilogravura estão presentes de forma primorosa na obra realizada em 1968, destinada a uma das salas de recepção do Palácio dos Arcos, em Brasília, conhecida como o Políptico do Itamaraty. Seleccionamos esta obra para nossas considerações pois somos de opinião que, no curso de sua brilhante carreira que segue até nossos dias, o painel do Itamaraty representa um dos momentos de maior felicidade inventiva da artista.

Este painel possui uma história que é preciso ser conhecida.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro

Em 1968, Fayga Ostrower foi procurada pelo embaixador Wladimir Murtinho, interessado em comprar-lhe seis gravuras que comporiam as paredes de uma sala de recepção do Palácio dos Arcos, destinada exclusivamente à artista. Diante de tão rara oportunidade - uma exclusiva e permanente exposição - a artista preferiu realizar um trabalho especial, um conjunto que funcionasse como uma espécie de políptico. Assim, durante nove meses e meio, Fayga realizou esse painel constituído de sete xilogravuras em cores de 80 cm. de altura por 35 cm de largura, comportando uma área gravada de 80 cm. de altura por 2,45m de largura. Impressas em papel de arroz, foram necessárias trinta e nove matrizes de madeira para as diversas cores, tendo Fayga executado 1.200 impressões individuais, excluindo as provas de estado.

Ao ter diante de si o painel pronto, o embaixador Wladimir Murtinho encantou-se e se surpreendeu com a grande quantidade de gravuras que constituíam as soluções abandonadas por Fayga. Sugeriu-lhe então organizar uma exposição didática apresentando todo aquele material e o painel pronto. Essa exposição aconteceu nos meses de junho/julho de 1968 no MAM- Rio. Por causa dessa exposição, considerada a melhor daquele ano, Fayga foi contemplada com o "Golfinho de Ouro" pela cidade do Rio de Janeiro. Ainda, em 1970, por ocasião do 25o. aniversário da ONU, cada país ofereceu de presente àquela instituição uma obra significativa. O governo brasileiro escolheu como seu presente o Políptico do Itamaraty.

Estes fatos reunidos atestam a importância dessa obra no quadro geral das artes plásticas brasileiras contemporâneas.

Neste painel testemunhamos a excelência da cor, explorada num espaço gráfico em escala monumental. Mais que uma soberba demonstração de virtuosismo técnico, o Políptico do Itamaraty condensa as questões básicas que caracterizam a arte abstrata de Fayga; o espaço nasce colorido, habitado por formas levíssimas que introduzem um movimento constante que faz vibrar a mais diáfana camada cor; trata-se de uma construção espacial criada dentro de um rigor compositivo embora não matemático ou geométrico. Fayga imprime ao espaço de sua gravura uma ordenação expressiva. Nele a artista explora de forma singular a transparência até suas últimas possibilidades, caracterizando seu trabalho na

madeira por uma leveza desconcertante. O lirismo e poesia que caracterizam a obra abstrata de Fayga Ostrower encontram sua plenitude justo no tratamento da cor em planos de transparência. As transparências tornam-se os elementos básicos da espacialidade da artista, constroem sua visualidade.

Por meio das transparências, a artista formula estruturas numa dimensão espaço-temporal. Estas condensam visões, criam imagens que propiciam tempos diferentes. Em gravura, a substância mesma e o significado das imagens compreendem certas ausências. O tempo da matriz é um tempo ausente embora de gênese da imagem. É o tempo da intimidade do gravador com a matéria que é reanimada e despertada em suas forças prodigiosas. A este tempo se une outro, o da impressão, da viagem que a imagem faz de um corpo - madeira a outro - papel. As transparências de Fayga Ostrower revelam poeticamente esse tempo.

Para a obtenção dessas transparências, a artista imprime às matrizes xilográficas um procedimento original. Estas deixam de corresponder ao plano total da estampa e, como fragmentos de madeira, são submetidas a uma complicada engenharia para a construção do espaço gráfico. Esta engenharia é alimentada por uma refinada sensibilidade.

Organizando as transparências através do deslocamento e da sobreposição das matrizes xilográficas. Fayga instaura uma nova dimensão temporal. A artista define uma ordem para a construção do espaço gráfico. No processo de percepção da obra, os diferentes planos em transparência podem se dar a nós em outra ordem.

Nem sempre o que nosso olhar atrai para um plano mais próximo foi lançado por último no papel. Ou, ao contrário, o que afastamos como fundo pode ter sido impresso em primeiro lugar. Transgredimos então a ordem da artista, criando um novo tecido temporal. Dá-se no nível da percepção da obra, uma pluralidade de imagens que são provocadas e possibilitadas por essa maneira singular com que Fayga explora as matrizes para a estruturação do espaço gráfico.

Há um aprofundamento do exercício da visualidade, um contínuo buscar de estruturas que se organizam e se movem originando outras estruturas. Fayga faz os planos se inter-

penetrarem, anunciando-se mutuamente por uma modulação tonal rica.

Encontramos o sentido das transparências "fayguianas" introduzir-nos num tempo interior à obra enquanto metáforas da duração. Duração como um tempo que emerge do ritmo no qual elas se dão à nossa consciência. Diante do Políptico, somos convidados por uma sensível estruturação a penetrá-lo, atravessando com nosso olhar as múltiplas camadas de cor. As transparências assumem verdadeira vocação lírica, sugerem muito mais que determinam. Nós é que nos lançamos em busca da cor e das imagens. Participamos da criação de um tempo que deixa de ser medida abstrata para ser um tempo vivido, subjetivo. Um tempo que, como define o pensador francês Gaston Bachelard, se constitui no "instante poético e metafísico" (1). Nele o que conta é o tempo vertical, o tempo que não segue medida, no qual o ser se ausenta do mundo. Instante onde é possível viver as ambivalências e as simultaneidades; tempo de doação da obra, tempo de nossa entrega, de abandono às imagens que vão surgindo.

Como uma poesia lírica, onde as imagens suscitam visões que vão surgindo e se desfazendo como acidente no jogo da imaginação, assim se dá na gravura de Fayga. A artista cria um dinamismo visual na evocação das imagens, peculiar ao poeta lírico. Este poeta usando verdadeiros fragmentos de frases, organiza-as de tal forma que nem bem completa uma frase, outra toma o lugar criando um fluxo constante das imagens por elas evocadas. Observemos o Políptico. Nosso olhar não consegue se deter na imagem criada por um plano em transparência. Logo, este nos remete aos outros criando outras imagens. Suas transparências evocam imagens poéticas - o tempo vivo e original - perpetuamente se recriando. Cobramos o abandono às imagens. A gravura de Fayga se dá a nós por uma experiência pessoal. Essa experiência singular é condição constituinte da obra no nível poético, lugar da experiência estética.

As transparências de Fayga revelam-se signos que aguardam uma percepção, um olhar para significá-los. Encontramos então o sentido da obra não mais nas transparências mas através delas. O Políptico do Itamaraty conduz-nos a um clima de imaterialidade que nos remete além dele.

Esse painel torna-se também um bom exemplo da articulação musical dos ritmos que a artista Fayga Ostrower imprime às suas composições. A criação de ritmos, preocupação constante e crescente no trabalho da artista, caminha sempre para uma musicalidade.

Observemos o painel. Certas formas de uma prancha ressoam noutra área integrando o conjunto. A forma verde que se insinua desde a primeira prancha se rebate noutras como se configurasse um acorde que vai crescendo em intensidade e se estende numa verdadeira melodia. Há soltura e fluidez neste desdobramento. As filigranas de cor alaranjada percorrem a extensão do painel em outra direção, atando de forma dinâmica a sua sonoridade plástica. Assim procedendo, Fayga introduz elementos que, pela semelhança de tratamento, funcionam como fragmentos de uma linha melódica a percorrer a extensão do painel.

A artista subordina a justeza à expressão, daí o clima de poesia revelado por sua gravura.

Todo o movimento que as formas transparentes criam tem que ser vivido pelo expectador. É impossível permanecer indiferente tal é a maestria da provocação.

A gravura de Fayga Ostrower é lírica, é íntima, pressupõe uma adesão, uma comovida reflexão, faz-nos ver mais do que vemos, propicia a construção de um olhar que ser realiza na intimidade que a obra enseja.

Fayga transforma suas vivências e as comunica numa exuberante realidade colorida. As cores adquirem uma luminosidade intensa, numa quase imaterialidade.

Em depoimento que nos foi prestado recentemente, a artista revelou-nos uma experiência que viveu assim que chegou ao Brasil, aos treze anos. Esta experiência permanece até hoje como uma lembrança marcante, muito forte. Disse-nos Fayga: "...era a primeira semana que estávamos no Brasil. Eu olhei o céu... era um azul tão transparente, à noite, como eu nunca tinha visto na Europa. A transparência do azul do céu noturno foi uma coisa que realmente me impressionou."

Compreendemos que o espetáculo no qual se transformou este céu transparente constituiu-se para a artista num momento intenso, significativo e transbordante de sua história pessoal. Essa experiência do mundo, a partir do engajamento do seu

corpo encontra certamente ressonância em seu trabalho. A transparência como uma qualidade-realidade despertou um eco profundo em seu corpo. A artista transmuta a experiência estética vivida com a Natureza em espaço gravado. E as palavras do pensador Merleau-Ponty contribuem em muito para nossa reflexão: Diz ele "emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura" (2). Realiza-se na gravura de Fayga um enlace de olhar e mundo olhado.

Testemunhamos na obra da artista o que Gaston Bachelard afirma sobre os poetas: "Há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é então assimilado. O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário" (3).

O tratamento da obra em planos de transparência imprime à gravura "fayguiana" uma marca inconfundível, o de algo verdadeiro, profundamente vivido.

Trata-se de uma "engenharia lírica". As imagens criadas por Fayga denunciam um rigor compositivo ao mesmo tempo que se revelam estruturadas segundo uma ordem sensível. As antíteses que esta expressão revela transformam-se, no espaço gravado de Fayga, em ambivalências. Através dessa "engenharia lírica" que submete a composição, Fayga estabelece uma aliança dos sentidos e do espírito. No seu devaneio, a artista tece laços muito suaves entre a razão e o sentimento.

Podemos afirmar então que o Políptico do Itamaraty resultou paradoxalmente de um apaixonado instante da razão.

Esta é a magia de sua arte, comunicar um mundo onde é possível o harmonioso convívio da razão e do sentimento, da sabedoria e da sensibilidade.

Esta é a singularidade de Fayga Ostrower no amplo universo de pesquisas abstratas.

NOTAS

(1) O Direito de Sonhar. Gaston Bachelard. São Paulo: Difel. 1968. p.183.

(2) O olho e o espírito. Maurice Merleau-Ponty. Os pensadores. São Paulo: Victor Civita. 1975. p.278.

(3) Apoética do devaneio. Gaston Bachelard. São Paulo: Martins Fontes. 1988. p.1-13.

A OBRA AMBIENTAL DE WESLEY DUKE LEE

Cacilda Teixeira da Costa*

Wesley nasce em São Paulo em 1931.

Pelo lado paterno descende de uma família norte-americana (seus avós vieram como missionários da igreja metodista) e pelo lado materno de uma família de comerciantes portugueses.

Inicia seus estudos de arte em 1950, no curso de desenho livre do Museu de Arte de São Paulo e a partir de 1952 estuda artes gráficas no Parsons School of Design, em Nova York, onde permanece até 55. De volta ao Brasil, desiste de ser publicitário, começa a estudar e trabalhar com Karl Plattner. Em 1958, em Paris estuda com o gravador Friedlander e faz cursos regulares de desenho e gravura na Académie de la Grande Chaumière. Vive neste momento um período de muitas viagens, trabalhos e ricas experiências na Europa e no Brasil, sendo um dos primeiros artistas a introduzir aqui as "novas figurações", o espírito "pop" e os happenings. Redimensiona, entretanto todas essas influências com uma maneira muito particular de encarar o mundo, a que chama de "Realismo Mágico".

Em seus primeiros trabalhos usa as técnicas mais tradicionais como a têmpera, a gravura em metal e o nanquim numa espécie de treinamento de disciplina necessária a explosão que seu trabalho terá depois. Neles transparece a formação no ambiente abstracionista, na medida em que as imagens surgem de manchas, que constituem a "matéria" básica dos desenhos. Lentamente vão surgindo as linhas, as cores e finalmente as relações espaciais já nos anos 60. Enquanto percurso, a arte de Wesley é claramente uma evocação à memória tanto coletiva quanto individual, iniciada nas séries do "Templário", (57) das "Ligas" (60) e do "Chefe" dos anos 50

* Doutoranda da Universidade de São Paulo

e 60. Nelas trata da formação de seu mundo interior, da cosmologia do poder e a integração do feminino, numa abordagem dos principais mistérios da existência humana perseguidos de maneira obsessiva: o sagrado, a sexualidade e a morte.

No "Tempplário", vagamente inspirado pelo Príncipe Valente das histórias em quadrinhos, conta a saga auto-referencial do cavaleiro Ark e seus companheiros, num sentido mítico e introspectivo. Da mesma forma, na série do "Chefe" enfoca o poder e nas "Ligas", "Correias" e "Zona, sobretudo através do desenho, procura reconstruir o feminino e seus atributos. Num processo difícil, o artista tenta de início timidamente, recriar o corpo da mulher aos poucos, em fragmentos, começando pelo púbis em "Ode Erótica à Lydia". Esses desenhos na época são considerados até pornográficos e Wesley tem dificuldades para expô-los. Desafiador e inquieto reage com humor e provoca um happening no João Sebastião Bar, em 1963, o primeiro do Brasil, para mostrar essa série. Paralelamente, fora do ambiente das artes, e como meio de sobrevivência, projeta uma série de estandes para feiras industriais onde, ao trabalhar o espaço e os novos materiais que surgiam, começam a germinar idéias que se desenvolveriam mais tarde, em trabalhos ambientais. Neles busca unir a prática de designer ao trabalho expressivo.

A partir de 1963, entra em um período de atividade quase explosiva participando de vários acontecimentos e sendo mesmo o elemento proteico de muitos deles, como a criação do movimento do "Realismo Mágico", a participação nas exposições da Jovem Arte Contemporânea e do grupo Phases, no MAC/USP, da Bienal de Tóquio (65) e a Galeria Rex. Esta, fundada em junho de 1966 foi a tentativa de formar uma cooperativa em que os artistas além de ter um lugar para expor, poderiam também gerir o seu próprio negócio. Nela se sucederam diversas exposições de vanguarda, a apresentação de artistas novos, de filmes experimentais, conferências (inclusive de Flávio de Carvalho) e deu-se a publicação de um jornal, o "Rex Time" que teve 5 números. Depois de um ano, a galeria foi fechada por estar próxima da falência.

Na pintura de Wesley por volta de 60/62 evidencia-se um rompimento formal com seu mestre Plattner e a contínua exploração de todos os caminhos, técnicas e meios que pudessem levar à melhor percepção de um sentido total da existência.

Foi o momento da pesquisa da cor, mas também da análise, das drogas, das "viagens" de lisérgico que tanto influíram em seu trabalho nesse momento e permaneceram como um traço peculiar de sua obra. Começa a procurar meios de excitar a participação das pessoas. Quer fazer quadros que fossem ao mesmo tempo uma experiência espacial e também pictórica. O público, ao se colocar diante deles, não se visse diante deles mas como parte integrante de cada obra.

Aos poucos começa a conceber quadros sonoros, fora das molduras e da parede, chegando ao ambiente e à instalação. Mas, derivados da pintura, no início ainda estavam estreitamente ligados à ela, constituindo ampliações, torções ou projeções das telas, até c. de 1969, quando passa a projetá-los sem o apoio da pintura.

Nesta seqüência de ambientes, citando somente os maiores temas: "Trapézio ou uma Confissão" (1966), instalação que mostra o encontro do homem e da mulher, o masculino frente ao feminino. Dentro da forma de um cubo organizam-se duas telas duplas, duas paredes de acrílico vazado e um teto em parafuso de Arquimedes, do qual é emitido o "ruído branco" de feito anestésico, necessário segundo Wesley, à operação que ia acontecer. Remete também à Alfred Jarry e ao futurismo tanto pelo movimento em espiral do teto como pelo conceito de integração das artes. Foi exposto na 33a. Bienal de Veneza em 66.

Em desenho e pintura continua realizando um número significativo de obras, como a série de Jean Harlow, por exemplo, mas a pesquisa básica deste momento se desenvolve nos ambientes.

Em 1968 constrói o "Retrato de Assis Chateaubriand", no qual articulado à tela há um mecanismo que permite a movimentação de duas formas humanas recortadas em acrílico sobre uma máquina de escrever (a arma de Chateaubriand) que pode penetrá-las ou ferí-las. Entretanto, o espectador pode também manipular a posição dessas formas de maneira que suas sombras sobre o retrato modifiquem a imagem pintada e o façam rir, ficar sério, transformar-se em um ser alado ou tirá-lo da luz. Há portanto um sentido de participação ativa no processo, dentro do conceito de Duchamp de que "O artista é apenas

um aspecto do processo criativo. O espectador com sua reação ativa - completa o ciclo".

O "Helicóptero", terminado em 69, apresenta-se como uma máquina. Seu objetivo é induzir o espectador/participante a voar mentalmente e viajar para dentro de si mesmo. Inclui espelhos e um circuito fechado de TV, que instigam e facilitam este voo interior. A pintura sobre o painel circular simbolizaria o consciente e o disco que gira, o inconsciente. Alterados deveriam gerar os sonhos e as ilusões.

Em fevereiro de 69 foi convidado pelo Los Angeles County Museum of Art para participar do projeto Art & Technology. Wesley apresenta um projeto: "A Cápsula do Nascimento" que seria de acordo com suas palavras: "a continuação do "Helicóptero", aprofundando a idéia de que se você puder provocar uma completa regressão no tempo de uma pessoa, ela ficará iluminada a respeito de sua origem e seus principais problemas, tomando completa consciência de si mesma, seu ambiente, seu tempo". Wesley procura aqui romper os limites de sua arte. A "Cápsula" não tem nenhuma pintura e constitui um cubo de acrílico com paredes duplas. Por elas, líquidos coloridos, impulsionados por bombas deveriam borbulhar; faces aluminizadas funcionariam como espelhos; além de chelros acionados por aerosol. Parecia complicadíssima embora, na verdade, fosse simples do ponto de vista mecânico.

Mas, sua execução nos Estados Unidos desde o início foi problemática por falta de fundos e pouca assistência do Museu. Depois de 11 meses de trabalho, Wesley voltou ao Brasil deixando a "Cápsula" para ser terminada pela equipe do Museu. Isto não foi feito e o trabalho perdeu-se.

Nesta mesma época o "Helicóptero", exposto em Tóquio em 69, ficou desde esta data até fevereiro de 80 retido na Alfândega de Santos por razões burocráticas, e de certa forma, a perda dos dois trabalhos trouxe o sentimento de que tudo estava "contra".

Isto explica, me parece, a interrupção das máquinas e ambientes, pois já havia uma série de outros grandes projetos como "The private box of Jutte" e a "Saída"

Não podendo realizá-los, ele volta-se para a pintura, onde detecta e enfatiza uma trama de relações entre as pessoas que

pinta e as mitologias, de início particulares e afetivas, e depois no grande projeto do "O/Limpo", ligadas às figuras mitológicas gregas.

O processo de realização dos ambientes foi truncado, mas a experiência acumulada conservou presente, a preocupação com a instauração da obra no espaço e sua dinâmica.

Muitos outros projetos, não foram realizados e ficaram como exercícios de criação, a exemplo da "Kiva" e "Vitriol" (78).

A saga do "Templário" e a procura do feminino, por sua vez, continuaram a se desenrolar e a aparecer em desenhos e pinturas como nas séries do "Triunfo de Maximiliano I", (1987) e obras como o conjunto do "Escudo de Atenas"(1989).

Nesta trajetória, fica evidente a dimensão que toma a busca ininterrupta do "castelo mágico", íntimo e misterioso e a procura de maior envolvimento físico através das sensações propiciadas pelos ambientes.

A síntese do desenvolvimento deste processo, me parece, ocorre na instalação que apresenta em maio de 1990 na Bienal de Veneza: "A Fortaleza de Arkadin". Obra da maturidade, constitui um ponto de chegada e transposição de toda essa complexa caminhada interior. Marca um momento de integração da cosmologia do "Templário" com o mundo das sensações físicas buscadas nos ambientes. A madeira viva da grande muralha fechada, escura e inacessível, sugere a cidadela do cavaleiro e o impenetrável obscuro mundo feminino. De seu interior no "Coeur d'Ark" o artista se coloca para observar as imagens em xerox, evocativas da memória e da realidade do espaço em que vivemos. São elas o acervo de lembranças das cidades medievais por onde passou na juventude, das andanças do "Templário" pelas ruínas romanas e celtas (a qual constitui as raízes genéticas do artista), da convivência com Plattner no norte da Itália, da criação de "O/Limpo" em que construiu um labirinto para abrigar os deuses de sua mitologia particular, e a rigor, de todos os trabalhos realizados nestes trinta anos.

Expressa um pensamento refinado, do saber sem argumentos, que flui do mais profundo de sua energia.

O interior inatingível entrevisto pelas frestas, revela-se como um dos elementos essenciais do trabalho, contrapondo-se à

"matéria" externa, que em sua densidade provoca um contraste com a intensidade interior.

Foi construída com 104 toras de madeira bruta de 4 m. de altura por 20 cm. de diâmetro; peso total 17 toneladas. Comprimento maior 12 m. Largura 3 m. Ao seu redor 21 xerografias em papel de arroz. A madeira viva recém-cortada e colocada em posição vertical introduz no ambiente o aroma próprio da evaporação da seiva. O desenho da "Fortaleza" no teto de tecido, iluminado pelo sol modifica-se conforme as variações do dia. As sombras projetadas, por sua vez criam momentos efêmeros e diferentes nas formas da muralha.

BIBLIOGRAFIA

COSTA, Cacilda Teixeira da. Wesley Duke Lee: Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. (Arte Brasileira Contemporânea).

— org Antologia crítica sobre Wesley Duke Lee: São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo, 1981.

ZANINI, Walter. História geral da arte no Brasil. São Paulo. Instituto Walter Moreira Salles, 1983. p.734-735, 737,738, 740,748,778,785,963.

**A DÉCADA DE 80 NAS ARTES VISUAIS
NO RIO GRANDE DO SUL**

Blanca Brites*

Primeiramente queremos colocar que nossa abordagem sobre as Artes Visuais dos anos 80 no RS, são informações que trazemos deste período e local específico, porém sem esquecermos que muitos destes acontecimentos artísticos são paralelos, interatuantes e decorrentes de manifestações de outros centros culturais. Devemos ter presente que a hegemonia cultural de centros como Rio e São Paulo, se manifestam a nível nacional e é neste quadro que o RS se insere. Portanto muitas situações inovadoras para o meio artístico do RS, foram vivenciadas paralelamente e com a mesma intensidade por vários outros núcleos artísticos, como nós, não hegemônicos.

Selecionamos os dados para expor neste painel a partir de duas diretrizes: 1) eventos de ressonância nacional que tendo sido levados ao sul marcaram presença no panorama artístico gaúcho; 2) fatos da produção local, que tenham tido repercussão para marcar a década.

O que de específico podemos encontrar, nestes últimos 10 anos no RS, é um esforço no meio artístico local no sentido de promover um desligamento da tradição tutelar dos centros de dominação.

Vemos nos anos 80, no Rio Grande do Sul, a emergência de jovens artistas, situação paralela a estudada por Tadeu Chiarelli em São Paulo. São jovens, na idade e na experiênciaprofissional, que se lançam no circuito artístico sem reservas, medos ou precauções que existiram em outros momentos, apostando no aqui e agora, slogan dos anos 60/70

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Membro do CBHA

que parece ter sua mensagem decifrada e vivida plenamente na década de oitenta. Esses jovens artistas jogam justamente com a urgência do momento, necessidade para eles imperiosa de estarem presentes e atuantes, sem preocupação de um percurso profissional feito passo à passo. Neste registro não estamos incluindo nenhum tipo de avaliação de seus trabalhos, mas estamos, sim, interessados nas condições e necessidades que os tornam imediatamente reconhecidos.

Um exemplo está nos 3 nomes gaúchos que participaram do Salão Nacional do INAP em 1985: José Francisco Alves; Gaudêncio Fidelis e Lorena Gaisel. Destes, o primeiro ainda aluno do Instituto de Artes. Como já dissemos, essa situação não é exclusividade gaúcha, mas mostra e confirma a integração imposta pelo panorama nacional e internacional.

Verificamos, por outro lado que nesta década o mercado artístico gaúcho se consolidou como terceiro polo nacional. Em decorrência disto houve um encaminhamento das galerias gaúchas no sentido de uma especialização, o que vai identificar cada galeria com determinada fatia do mercado.

Assim as galerias de maior destaque se estabilizaram com funções particulares. Por exemplo, a Cambona Centro de Arte criada ainda nos anos 70 com importante papel no meio artístico local, se transformou em escritório de arte, assessorando diretamente ao comprador a nível de grandes empresas e grandes demandas, atuando na intermediação do uso da imagem na publicação como peça promocional ou peça institucional. A galeria Tina Presser atualmente Tina Zappoli, passou somente por uma alteração nominal, sua postura permaneceu vinculada aos artistas já consagrados. É uma galeria que mantém uma articulação com o mercado nacional através de "intercâmbios" com outras galerias do gênero.

Outra parcela desse sistema de mercado é agilizado pela projeção de artistas locais que são colocados no espaço de Rio/SP. Esse tipo de promoção é particular à Bolsa de Arte.

Dentro desse sistema de mercado tradicional, a maior ousadia ficou com a Galeria Arte Fato, criada em 1985, se propôs a trabalhar com nomes jovens, a maioria deles ainda sem reconhecimento profissional. Esta galeria ocupou-se de uma faixa do mercado que, poderíamos chamar de faixa de

risco tendo o papel de dinamizar esse circuito artístico "descobrir novos talentos" tão necessários a esse mesmo mercado. Seu público consumidor também é formado na sua maioria por jovens em início de carreira com promissora perspectiva, enquanto faixa de mercado.

A direção da Arte Fato se propôs ainda a ser uma galeria regional ou seja trabalhar na esfera local, o que não exclui a vinda de exposições, e nomes de outros centros, contanto que estes tragam propostas inovadoras, instigantes.

Ainda neste domínio, a maior inovação surgiu no final da década de (1988), com a criação da Associação de Galeristas do Rio Grande do Sul - AGARGS - Por ser de recente criação deve-se aguardar as repercussões que advirão desta associação, a primeira no gênero no Brasil.

Uma nova situação foi marcada pela postura dos artistas frente a obrigatoriedade, até então indiscutível, de terem que se transferir para o eixo Rio/São Paulo para garantir um reconhecimento e assim assegurar a inserção no mercado nacional e internacional. Vemos que nos anos oitenta abriu-se aos artistas locais a possibilidade de optarem por permanecer no Rio Grande do Sul sem prejuízo de sua atividade profissional. Isso em parte foi proporcionado pela estrutura de mercado, que como vimos acima, agilizou a colocação de obras nos grandes centros sem a necessidade permanente do artista pagear sua obra, podendo assim continuar geograficamente afastado dos centros decisórios. Essa situação repercute como estímulo e maior segurança ao mercado local, que paradoxalmente se torna mais autônomo à medida que estreita seus vínculos com esses centros de dominação mercadológicos.

Em rápido levantamento podemos observar que nesta década alguns artistas de primeira linha da arte gaúcha fizeram esta opção. Por exemplo Maria Tomaseli, artista com trânsito nacional e internacional; Irineu Garcia, escultor com vínculo no mercado de Rio/São Paulo; Gustavo Nakle, artista uruguaio, radicado em Porto Alegre desde 70, teve sua afirmação com a marcante participação na Bienal de 1987.

Quanto ao circuito cultural vinculado a difusão e ensino da arte, salientamos o papel já tradicional do Atelier Livre da Prefeitura, que com seus trinta anos de existência, continua

sendo porta de iniciação à muitos dos que se aventuram no caminho artístico. Nos últimos cinco anos esta entidade tem promovido o Festival Cidade de Porto Alegre, com cursos, oficinas de curta duração, marcada pela vinda de artistas/docentes de outros locais do país e do exterior, servindo pela sua efervescência como um dinamizador junto aos jovens iniciantes, mesmo se sua repercussão esteve restrita a intramuros porto-alegrenses.

Ainda no campo pedagógico, do ensino não institucionalizado, marcou presença a atuação do pintor Fernando Baril atualmente nos Estados Unidos. Mesmo sem lançar nomes de expressão para fora do Rio Grande do Sul, não podemos ignorar seu papel de destaque como "professor" na formação de nomes locais. Merece registro também os cursos "avulsos" do artista Michael Chapman.

No campo do ensino institucional cabe destacar a primeira experiência de um curso de pós-graduação na área de artes plásticas. O curso de "Especialização em Artes Plásticas Suportes Científicos e Praxis" que funcionou na PUC-RS de 1982 a 1988. Este curso abriu perspectivas para a pesquisa e reflexão do trabalho artístico no RS, sendo sua receptividade altamente reconhecida pela classe artística local. Problemas burocráticos determinaram seu término quando este estava em seu ponto de culminância.

O Instituto de Artes da UFRGS mostrou seu papel de formador sobretudo no final da década, quando os jovens alunos ou recém formados, começaram a participar de exposições, salões, a ganhar prêmios, demonstrando uma revitalização desse Instituto.

Permanecendo no domínio institucional, a Universidade de Caxias do Sul, teve através de Ana Spadari uma dinamização de seu ensino artístico. Outro destaque ainda da mesma cidade, deveu-se ao Atelier dirigido por Diana Domingues que propiciou a vinda de muitos nomes de fora do estado. Devemos registrar a participação da Universidade de Santa Maria que tem sido um ativo centro artístico.

Neste nosso percurso um fenômeno merecedor de uma reflexão mais atenta, foi a proliferação de entidades de classe como: ACERGS - Associação dos Ceramistas do Rio Grande

do Sul; AERGS - Associação dos Escultores do Rio Grande do Sul; Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea; Núcleo dos Gravadores; Associação dos Pintores. Algumas dessas entidades são de fraca representatividade, acolhendo os artistas mais conservadores e de pouca expressão. Em contra partida, outras são extremamente organizadas e fazem reverter todo seu esforço de articulação com outros centros e entidades afins, a nível nacional e internacional.

É marca comum a toda essa proliferação de associações a união mais por afinidades técnicas, interesses profissionais que por posturas artísticas/ideológicas.

Em todas essas manifestações, a Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, a mais antiga no gênero no Brasil (1938), esteve presente. Chico Lisboa como é conhecida passou por momentos de adormecimento, mas nesta década se reanimou e juntamente com o MARGS promoveu o 2o. ENAPP - Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais em 83. Em 1988 reativou o Salão Câmara de Porto Alegre, onde foi introduzida a regra de premiação feita pelos próprios artistas participantes.

Lembrando a polêmica questão dos Salões de Arte, um desencanto deve ser registrados, o "Salão Jovem Artista" promovido pela Rede Brasil Sul de Comunicações, aberto a jovens iniciantes, foi importante nos anos 70 até início de 80.

O MARGS, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, na última década teve importante papel, por tornar-se mais articulado com outros centros culturais do país, possibilitando assim sua participação dentro de eventos de porte nacional, como "Caminhos do Desenho Brasileiro" em 1986. Outros eventos marcantes, 9o. Salão Nacional de Artes Plásticas, assim como as retrospectivas de Vasco Prado, em 1985, Iberê Camargo em 1984, exposições que iniciaram aqui um percurso rumo a outros centros. Sem abandonar a relação com os centros hegemônicos, a partir aproximadamente da metade da década, o MARGS teve seu papel de agente cultural mais voltado à atividade de porte regional. O MARGS buscou também relacionar-se com seus pares do cone sul, promovendo intercâmbio de exposições com Uruguai e Argentina, como por exemplo, a exposição de gravuras (em 1988) artistas uruguaios.

O antigo Conselho Estadual de Desenvolvimento Cultural - CODEC enquanto tal teve o mérito de realizar dois eventos importantes: O I Congresso Estadual de Cultura (1989), neste mesmo ano o I Encontro Latino Americano de Artes Plásticas, encontro teórico, tendo a culminância com a Mostra Arte Sul 89, reunindo artistas gaúchos que marcaram a década.

Ainda que a política cultural do CODEC tenha sido a de valorizar o interior do estado, este permaneceu ainda isolado dos eventos mais marcantes do setor artístico.

Na área da promoção cultural a nível de instituição particular, a criação do Instituto Cultural Judáico Marc Chagall, em 1986 proporcionou a Porto Alegre eventos artísticos como a exposição de gravuras de Marc Chagall em co-produção com o MARGS em 1987.

O projeto "Missões 300 anos" em 1988 entre os diversos eventos que realizou em comemoração aos 300 anos das missões, programou a exposição com a participação de artistas de destaque nacional com a curadoria de Frederico Moraes.

A década passada foi marcada pela consciência da necessidade de documentar os eventos artísticos bem como elaborar uma reflexão sobre os memos.

A Cambona Centro de Artes juntamente com a galeria Tina Presser, publicaram em 1982, um catálogo da exposição "Ado Malagoli - 60 anos de Pintura", com texto elaborado por José L. de Amaral. No ano seguinte a Cambona elabora o catálogo "Do passado ao presente - As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul" que passou a ser fonte de consulta sobre arte no RS, com dados que abarcam até os anos 60. Ainda nesta categoria o catálogo "Gravura, Compreensão e Conservação" (1984) fazia um apanhado mais técnico de questões concernentes a gravura.

Nesta temática tradicional ao RS, tivemos ainda duas publicações de destaque, a primeira do crítico e historiador Carlos Scarinci, 1982, "A gravura no RS de 1900-1980", obra que resgata a histórica trajetória dessa técnica, artistas e obra em nossa vida artística. Dentro desse mesmo tema mas com enfoque técnico a gravurista Aniko Herskovits, valendo-se de seu domínio na área, publica em 1986 "Xilogravura, Arte e Técnica".

Armindo Trevisan, poeta, professor, crítico de renomada competência, fez várias publicações na área das artes plásticas;

em 1983 edita a publicação "Escultores Contemporâneos do RS"; elabora um livro monográfico sobre o escultor Xico Stockinger em 1985.

Outras publicações de produção visual requintada foram os livros sobre Iberê Camargo (1985) como culminância das comemorações de seus 70 anos ocorridos no ano anterior. De igual nível foram as obras sobre Vasco Prado e Xico Stockinger, algumas dessas publicações tiveram o apoio da FUNARTE/MARGS.

"Artes Plásticas significação e contexto" foi a obra publicada pelo crítico José Luiz do Amaral, em 1987 abarcando uma ampla reflexão sobre a prática artística.

Podemos dizer que as artes plásticas no Rio Grande do Sul em suas várias expressões estiveram em sintonia com as linhas mestras dos grandes centros, o que responde à lógica do sistema, embora tenhamos registrado um esforço do meio artístico local no sentido de promover um desligamento de uma tradição tutelar destes centros.

Concluindo nossa abordagem gostaríamos de destacar que optamos intencionalmente por uma abordagem norteada por eventos que acreditamos foram importantes para a década, não foi nossa intenção avaliarmos linguagens plásticas nem elegermos nomes.

**O IDEÁRIO DA NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA:
VANGUARDA E PÓS-MODERNIDADE**

Daisy V.M. Peccinini de Alvarado*

A análise do ideário envolvido na trama histórica da Nova Objetividade Brasileira permite a avaliação de dois conceitos nela profundamente imbricados, apesar de ambivalentes: vanguarda e pós-modernidade.

A Nova Objetividade Brasileira, última manifestação de vanguarda nacional, articulada no país, emergiu em abril de 1967, com um denso manifesto e exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Configura-se como resultante de eventos-mostras coletivas e seminários-antecedentes, que lhe deram um caráter complexo de somatória de esforços e conceituações, convertendo-a em um verdadeiro condensador de forças ambivalentes.

A Nova Objetividade definia-se como divisor de águas, uma vanguarda que rompia com as linguagens dos abstracionismos do após segunda guerra mundial, na sua versão mais recente do informalismo; buscava antes viabilizar uma nova poética, moderna e original, no sentido de atualidade e de realidade objetiva, como também operar através da livre utilização de meios artísticos e anartísticos, repondo o conceito de antiarte, de origem Dada.

O conceito de Vanguarda emitido pela Nova Objetividade, na problemática nova de relação com a realidade, afirma sua identificação de uma arte nacional e contemporânea e quanto a este aspecto, os artistas do movimento se consideram continuadores e realizadores das propostas dos modernistas da Semana de 22.(1)

* Universidade Estadual de Campinas - Membro do CBHA

A etapa decisiva de definição de Vanguarda Brasileira acontece um pouco antes do evento da Nova Objetividade, com os seminários de "Propostas 66", em São Paulo. Verdadeiro fórum de debates sobre Vanguarda e situação cultural do país, na pressuposição de que esta nova vanguarda deveria atuar na cultura nacional, no sentido comunicacional e de provocar a participação da coletividade.

Este evento-seminário se propunha "contribuir para uma visão global e humanista da cultura de vanguarda no Brasil". Assumindo com posição comum de que a arte possui um papel modificador da realidade cultural, os debates propostos foram direcionados para definições de um perfil de arte de vanguarda nacional atual e atuante. As contribuições de Hélio Oiticica, Pedro Escosteguy e Frederico Moraes foram básicas para uma conceituação de vanguarda tipicamente brasileira, relacionada à realidade, ao conceito do novo e à participação do espectador.

A tese de Frederico Moraes, "Porque a Vanguarda é Carioca", apresentava uma visão histórica ao momento presente, privilegiando o Rio de Janeiro como um ponto difusor da vanguarda, apontando, como características a vocação construtiva e a antropofagia cultural. (2) Escosteguy e Oiticica defendiam princípios mais gerais e vinculações históricas mais recentes.

O primeiro trazia uma reflexão filosófica, ilações políticas e artísticas a respeito de vanguarda e autenticidade, denunciando a alienação cultural. (3)

A comunicação que Oiticica apresentou foi da maior importância para caracterizar esta nova vanguarda. Não só introduziu o conceito de nova objetividade para denominá-la, mas fundamentou um novo conceito de arte, rompia com os limites artísticos convencionais da obra, para trazer a arte ao campo vivencial, a nível de proposição. Nesta modificação ontológica, o papel do público assumia importância maior, acionado pelas proposições do artista. (4)

Destes seminários resultou o documento, "Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda". Os conceitos desta declaração mostram uma atmosfera típica de vanguarda ao fazer a denúncia de institucionalização da vanguarda brasileira",

de alienação da capacidade criadora, da intenção de alterar a realidade naquilo que era passivo e estagnado.

Os conceitos da pós-modernidade permeiam o discurso de idéias deste documento: na recusa de estabelecer um código artístico para esta vanguarda, a dependência da linguagem nova está em sintonia com o momento; a importância maior de utilizar livremente meios para atingir o ser humano a fim de despertá-lo para uma "participação renovadora e para a análise crítica da realidade", lançando mão de todos os meios de comunicação com o público-rádio, cinema, tv jornal, panfleto, rua etc.

A divulgação da Declaração de Princípios da Vanguarda Brasileira, e a realização de uma grande exposição, "Nova Objetividade Brasileira", fins de março de 1967, foram as decisões tomadas para o desencadear do programa desta vanguarda, que já se definia distinta das vanguardas históricas dos anos 20.(5)

A exposição aconteceu em começos de abril de 1967, editava um catálogo inusitado entre nós, por seu caráter histórico documental relativo ao movimento, e pela densidade de conceituações, trazendo todas as linhas de pensamento que haviam fundamentado a sua articulação.

É extremamente curioso observar a ambivalência dos termos vanguarda e pós-modernidade, e dos conceitos que se lhes relacionam, nos textos do catálogo da Nova Objetividade, particularmente em "Esquema Geral da Nova Objetividade", de Hélio Oiticica.

Ao definir "Nova Objetividade" como "um estado típico da arte brasileira atual", Oiticica reiterava o fato desta vanguarda não estar alinhada sob os mesmos princípios de algumas vanguardas históricas, e a inseria num problema situacional, de relações de diferentes ordens:

(...) "A Nova Objetividade, sendo um estado não é pois um movimento dogmático, esteticista (como, por exemplo, foi o Cubismo e também outros ismos constituídos como 'unidade de pensamento'), mas uma 'chegada' constituída de múltiplas tendências, onde a falta de 'unidade de pensamento' é uma característica importante,....(..)"

A Nova Objetividade não propõe - como as vanguardas históricas - uma unidade de conceitos, atitudes e práticas artísticas. Os interesses de seus protagonistas transcendem a preocupação de pesquisa sintático - formal, dirigindo-se a dimensões semânticas e pragmáticas. Seguindo a tendência da pós-modernidade, existe o desinteresse pela arte como expressão estética, privilegia-se, ao invés, a arte como linguagem, manifestação antes de tudo da poética, na acepção de Umberto Eco, bastante conhecida no momento abordado.

Outro elemento de pós-modernidade que convive no projeto de vanguarda é a ênfase colocada sobre a sua natureza múltipla, convergente de vários eventos e movimentos que antecedem a Nova Objetividade: Neoconcretismo, Pop-concreto, Realismo Mágico, Realismo Carioca, Cinema Novo, Poesia Participante de Gullar, Grupo Opinião de Teatro. A especificação de uma genealogia, detalhada e explicativa, remarca no contexto do manifesto da Nova Objetividade antes um inventário do passado próximo, de fontes de citação, do que uma proposta de uma ação futura, de vanguarda.

O desalento pós-moderno se manifesta no brado final de Oiticica, encerrando seu texto: "Da adversidade vivemos!". Esta exclamação pode ser lida como um prognóstico das dificuldades de horizonte, para a continuidade do movimento, diante da conjuntura político repressora, que se acentua ao findar deste ano de 1967, com a edição do AI-5.

Não serão apenas fatores externos que contribuirão para a rápida liquidação da Nova Objetividade, a ambivalência de conceitos, tonalidades de vanguarda e de pós-modernidade, descentralizam o discurso de seus princípios, não mais dirigidos a um propósito delimitado por determinados meios, com um programa claramente definido, em estratégias operativas, com sentido de progresso. A Nova Objetividade foi uma somatória complexa de componentes heterogêneos, antagônicos, como escreve Mário Barata na apresentação do catálogo da Nova Objetividade Brasileira:

(...) "O processo complexo de que resulta Nova Objetividade supera conciliações mas ultrapassa antíteses. Subindo a novo plano prepara novas sínteses e fecundas contradições, através do reconhecimento dos valores e inter-relações múltiplas que tão bem Oiticica reconhece e que são

contribuições positivas desse *in atto*. Mediante este novo plano de agir artístico, a visão e a participação do espectador, isto é, do público, atuarão mais diretamente e melhor compreenderão o significado linguístico e simbólico desta arte, mesmo nos seus momentos de antiarte."

Portanto o programa de ação e de atuação no coletivo, com posições abertas, no quadro da realidade dinâmica da existência humana expunha-se com toda vulnerabilidade à intervenção do outro. A Nova Objetividade Brasileira estava sem defesa em relação às agressões provenientes da própria conjuntura: a repressão política e o processo de consumo superficial de sua proposta, pelo gosto ou moda da elite dominante - no caso do Caixismo e o Tropicalismo.

Não era apenas o consumismo superficial de suas propostas, nem a coerção violenta do regime militar, mas parece que outro componente da situação tem seu peso, a pós-modernidade e o descrédito das vanguardas.

NOTAS

- (1) Os Novos Realistas Cariocas evocam os princípios dos Modernistas de São Paulo: Uma arte nacional e pesquisa e atualização da linguagem artística.
- (2) Frederico Moraes. "Porque a vanguarda Brasileira é Carioca". Tema 4 - Situação da vanguarda no Brasil. Propostas 66. Seminário. São Paulo, 15 dez 1966
- (3) Pedro Escosteguy. "Vanguarda e Autenticidade". Tema 4. Situação da vanguarda no Brasil. Propostas 66. Seminário. São Paulo, 15 dez 1966.
- (4) Hélio Oiticica. Situação da Vanguarda no Brasil". *Ibidem*
- (5) Mário Barata. "Aspectos Conceituais da Vanguarda Atual". Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, jul 1967.

**POPULARIZAÇÃO DA ARTE ERUDITA
E VALORIZAÇÃO DA CULTURA POPULAR:
A EXPERIÊNCIA DE LAGES, SANTA CATARINA**

Cleidi Marília C.P.de Albuquerque*

Neste século a cultura passa da área de influência da Igreja Católica para as mãos dos Estados. Por outro lado a industrialização desemboca no deslocamento das massas rurais para as cidades destruindo neste processo suas formas de socialização e cultura. A tecnologia avança vertiginosamente alcançando a própria cultura e estabelecendo a hegemonia da indústria cultural massificadora.

Estabelecendo políticas sociais e culturais, Estados nacionais, regionais e municipais tem desenvolvido experiências buscando em alguns casos exercer o direito de democracia no acesso dos cidadãos na área cultural. Os problemas enfrentados pelas massas populares no século XX não são solúveis apenas na melhor distribuição da riqueza material. O acesso aos bens culturais tecnológicos e tradicionais são direitos essenciais dos cidadãos numa sociedade democrática.

Consolidar e ampliar propostas de democratização da cultura, exige um esforço especial dos historiadores e cientistas sociais no sentido de identificar e analisar experiências que vêm sendo realizadas de maneira mais ou menos assistemáticas seja na América Latina, outras regiões do terceiro mundo ou mesmo entre os países ditos desenvolvidos. Assim, acreditamos, o resgate histórico e crítico estará contribuindo para o desenvolvimento integral de uma sociedade democrática. O seguinte relato trata de sistematizar uma experiência em arte e cultura desenvolvida em Lages, interior do estado de Santa Catarina na gestão da prefeitura municipal de 1978 a 1982.

* Universidade do Estado de Santa Catarina

A linha geral da administração visava a concretização da participação popular. Neste sentido a popularização da arte erudita (artes plásticas, literatura, música, teatro, cinema) buscou tanto a divulgação da produção local como externa bem como visou a ampliação de produção. A prefeitura apoiou a formação de associações de artistas plásticos e literatos. Organizou exposições plásticas em ambientes mais acessíveis ao público, saindo do circuito fechado das galerias de arte. A administração incorporou às suas festividades as exposições de artes plásticas. A organização de uma sede da associação dos artistas plásticos permitiu a criação de uma escolinha de artes para crianças e adultos. O caráter das exposições também foi modificado. Muitas vezes os artistas foram para as praças não só mostrar as obras acabadas como pintar durante a exposição, respondendo perguntas e demonstrando concretamente o processo criativo e a técnica. Além destas exposições didáticas, as escolas passaram a promover exposições dos trabalhos realizados pelas crianças. Estas experiências tiveram resultados imediatos: novos artistas locais surgiram. Com pequeno apoio da prefeitura alguns artistas se lançaram numa outra forma de divulgação das artes plásticas: a pintura de murais em paredes cegas e muros da cidade.

Quanto à literatura a formação da associação deu a oportunidade da publicação de um caderno literário (O Carretão). No sentido de popularizar a poesia, foram organizados eventos denominados "A Praça dos Poetas". Aos domingos, após a missa matinal, na praça principal de Lages, foram organizados desfiles de bandas, grupos de teatro, grupos musicais, danças e recitação de poesias de artistas locais e outros. Os eventos terminavam com as calçadas da praça tomadas por poesias escritas pelos participantes.

Na área da música foram realizados concertos didáticos de música erudita tanto nas salas da cidade quanto em igrejas e escolas dos distritos rurais. Também uma programação de filmes de arte geralmente emprestados pela Embrafilme, percorreu tanto as bibliotecas do centro da cidade como circulou no interior, assistida pelos membros de associações de moradores de bairros de periferia e associações de agricultores.

Mas a criação do grupo teatral "Gralha Azul" foi talvez a principal realização artística da prefeitura. Iniciado com a

cooperação do INACEN através dos artistas Fierro e Grillo, bonequeiros argentinos, o grupo foi composto por funcionários da prefeitura e jovens da região. O grupo foi pioneiro no Brasil a trazer a questão ecológica para o palco. Levou o teatro para todas as escolas da periferia urbana e meio rural e incentivou a produção de bonecos como instrumento pedagógico e artístico. Além disto o grupo "Gralha Azul" apoiou as discussões pedagógicas nas escolas e as dos grupos de moradores de periferia e agricultores. Pequenas esquetes criadas coletivamente pelo grupo, "esquentava" reuniões introduzindo temas como "a resistência dos antigos professores às propostas de uma escola ligada à comunidade", por exemplo. O reconhecimento do grupo "Gralha Azul" a nível nacional, pode ser talvez demonstrado pela realização em Lages do IX Festival Nacional de Teatro de Bonecos, em janeiro de 1980.

A valorização da cultura popular teve sua expressão mais completa nas "mostra do Campo". Estas surgiram da necessidade de entrosar os pais nas escolas do meio rural. Através da promoção destes encontros anuais, cada distrito rural realizava cavalhadas, concursos de trovas, apresentação de danças folclóricas, comidas típicas, exposição de objetos artesanais ligados ao trabalho doméstico e do vaqueiro. Havia também a demonstração de alguns trabalhos artesanais como fiação e tecelagem de lã de ovelha. Nestas "mostras" descobriram-se alguns escultores populares. Uma vez por ano durante os festejos do aniversário da cidade, a "Mostra do Campo" reunia toda a produção do interior no centro urbano. Um dos resultados concretos destes eventos foi a criação da "Casa do Artesão" no centro da cidade de Lages. A produção artesanal passou a ser comercializada sem a presença do Intermediário tradicional com vantagem para o produtor artesanal.

Se em cada uma das áreas culturais houve uma ação inovadora, a explicação para isso talvez se deva ao processo de integração envolvendo a cultura e as artes com a educação, saúde, habitação, administração. A busca da participação popular através das associações de bairros e de agricultores, a relação destes grupos com as escolas, postos de saúde, teatro, cinema, artes plásticas e cultura popular, demonstrou a possibilidade concreta de uma reversão no quadro atual de maras-

mo e destruição de tradições e talentos populares. É necessário analisar as condições sociais e políticas desta página da história da arte brasileira bem como a desestruturação de quase todo o trabalho com a nova administração que assumiu o poder municipal em 1983.

**A CRÍTICA DE ARTE NO DESENVOLVIMENTO
DE UMA CONSCIÊNCIA ARTÍSTICA:
OS CRITÉRIOS OU JULGAMENTOS DE VALOR**

Sandra M.Salles*

"A rebelião contra a aparência, a insuficiência da arte para si mesma, está nela contida, intermitentemente, desde tempos imemorais, enquanto momento de sua pretensão à verdade"

Theodor W.Adorno

A crítica da arte, em todas as suas múltiplas variantes é um assunto complexo e as opiniões a respeito da sua necessidade ou não, do seu papel dentro do contexto artístico, da sua contribuição ou não para o desenvolvimento de uma consciência artística, tem merecido e despertado pelas mais variadas forma de expressão, principalmente no século XX, acirradas polêmicas. E não poderia ser de outra forma.

Talvez a citação do filósofo Theodor W. Adorno, com a qual iniciei este artigo, esclareça melhor esta questão.

Além desta citação, que por si só já mereceria as maiores reflexões, incluirei outra:

"O interesse pelo passado é tão estreitamente dependente dos problemas do presente, que quando o presente muda, tanto suas curiosidades específicas, quanto seu modo de olhar para as obras de arte mudam. Esta e não a descoberta de

* Universidade do Estado de Santa Catarina

novos materiais, por mais valiosos que possam ser, é a razão porque a história tem que ser continuamente reescrita."(1)

Este contínuo reescrever a história, mostra que a mesma não está definitivamente acabada; ao estar sujeita a constantes interpretações, resulta em ser ela um processo e não uma verdade absoluta.

Sabemos que a história não é, portanto, suficiente para julgar o presente, pois autoriza múltiplas forma de futuro. Walter Benjamin foi profético na idéia de que:

" Certamente, só à humanidade redimida, cabe o passado em sua plenitude". (2)

Isto deve justificar muitas das dificuldades que enfrentam os historiadores de arte, especialmente os críticos, já que deles se espera um veredito imediato. Os papéis atribuídos ao historiador e ao crítico também se confundem. O historiador, ao escrever sobre um determinado assunto, está colocando em julgamento que implica em un pensamento conceitual, obviamente constituído de uma apreciação crítica. O crítico, por sua vez, ao apreciar a obra no momento em que é exposta como novidade, também a situação histórica, quando por fim, teremos o julgamento da posteridade.

Hoje , em função da multiplicidade de direções, da complexidade das manifestações, muitos se perguntam onde se apoiaria legitimamente uma apreciação crítica.

"Talvez a resposta seja que, apesar das dificuldades, a crítica de arte, por mais inadequada que seja, responde a uma necessidade de compreender o fenômeno artístico e a um desejo de compartilhar o julgamento que se emite sobre as obras. Pode-se demonstrar sua impossibilidade, mas deve-se constatar sua existência." (3)

A crítica de arte, ao longo dos séculos, foi exercida de acordo com diferentes critérios ou julgamentos de valor como: a crítica canônica, a crítica ideológica, a crítica subjetiva, a crítica formal, a crítica histórica e os novos rumos, com o alargamento das fronteiras do fenômeno estético no século XX.

Assim, no século XX, além dos critérios já citados, incluímos a crítica das motivações, a crítica da imagem, a crítica dos signos e a crítica psicológica, psicanalítica.

Os critérios são vastos. Em alguns casos, as fronteiras são tênues. Esta abordagem tem um caráter didático e visa tentar esclarecer um pouco mais este panorama.

A indissociabilidade entre estes critérios é inerente à obra de arte e ao assunto em questão.

OS DIFERENTES CRITÉRIOS OU JULGAMENTOS DE VALOR

I. A crítica descritiva

Apresenta como critério fundamental, a semelhança, que conduz a uma transposição literária, que é uma descrição da obra em um ensaio crítico. Mesmo sendo um dos critérios que mais orienta o julgamento do público, praticamente desapareceu na crítica contemporânea.

II. A crítica canônica

A crítica canônica busca definir regras de arte, como outras áreas definem suas regras. Assim, estabelece normas e critérios fixos para efetuar um julgamento estético. Exercerá influência até o século XIX.

III. A crítica ideológica

De acordo com a história, vemos que a arte quase sempre esteve à serviço do dogma, de uma doutrina político-social e da moral. O critério de julgamento é seu poder de persuasão em relação aos espectadores e as obras de arte tornam-se meios de ação. Desde a antiguidade até hoje, é um critério utilizado.

IV. A crítica subjetiva

Como já podemos perceber de antemão, esta talvez seja a forma mais questionável da crítica, pois o critério de exprimir as impressões perante as obras de arte é bem pessoal. A crítica subjetiva, presente desde a antiguidade até os dias atuais, reforça a idéia de que não podemos eliminar a subjetividade na análise de uma obra, pois isto é inerente ao ser humano, mas este não pode ser o critério determinante, ou seja, o gosto.

V. A crítica formal

A análise das formas é o principal critério de julgamento. Os estudos referentes a análise da forma passam a se desenvolver no século XIX, com mais intensidade. Afirma-se o princípio de que a pesquisa da arte se faz analisando diretamente a obra de arte, no seu contexto estilístico e técnico. Considera os fatores visuais, as formas, prescindindo dos conteúdos ou dos temas. Parte da crítica da visibilidade pura.

Nesta linha, sustenta-se que a percepção é a apresentação eminente ativa e criativa das estruturas e não um registro dos estímulos impostos pelo mundo físico aos órgãos receptores.

Esta apreensão é efetuada pelo tipo de processo de campo que a psicologia da gestalt tem analisado. A teoria da gestalt, em suma, diz que temos que ver a forma na obra, ver o que a obra mostra e não procurar ver a nossa percepção na obra, dado que esta percepção depende muito do momento e as obras que permanecem são as que apresentam significantes racionais e expressivos.

VI. A crítica histórica

A crítica histórica está mais estreitamente ligada à história da arte. Neste caso, as implicações são bastante complexas. Constata-se o início das biografias, a caracterização de estilos, a sucessão dos fatos, as criações dos artistas, o voltar à história, como forma de aprender, a história da sociedade que a arte reflete ou documenta, entre outros aspectos. Desde a antiguidade até aos dias atuais esta crítica está presente e é óbvio que não se pode prescindir dela. Podemos apreciar uma obra de arte muitas vezes e sempre experimentamos os mesmos resultados ou encontrarmos sugestões para novos significados.

Para isto, precisamos de dois parâmetros:

- 1) O significado da cultura na época;
- 2) O significado da cultura na nossa perspectiva atual, analisando as épocas passadas.

A plenitude desta compreensão é difícil e a crítica histórica pode fornecer subsídios para que isto ocorra.

VII. Novos rumos

Dentro do intrincado saber contemporâneo, novos rumos se delineiam e o desenvolvimento destas pesquisas estimulam críticos e historiadores de arte a tentarem novos acessos às obras de arte. Salientamos, no século XX:

1. A crítica psicanalítica/psicológica

Campo fértil, em que é necessário levar em conta a diversidade de doutrinas. É comum neste caso, analisar as obras dos artistas e suas idéias estéticas a partir do que os artistas expressam sobre as mesmas ou mesmo seu modo de encarar o mundo. Nesta linha, tudo que concerne à sensibilidade estética e à atitude do espectador e do artista em face de uma obra de arte são essenciais.

2. A crítica das motivações (o marxismo, a sociologia da arte, a história social da Arte)

Esta linha de crítica estuda a relação entre as atividades artísticas e a esfera social, visando explicar a obra de arte como produto da situação social e cultural. A pesquisa então, reporta-se principalmente às condições econômicas e sociais dos artistas, as suas associações profissionais, as suas margens de dependência e independência, às relações com as classes dirigentes da encomenda e do mercado. Abrange também a arte e as condições tecnológicas de seu tempo e especialmente com outras técnicas de produção.

3. A crítica da Imagem (estruturalismo)

O estruturalismo nas artes plásticas, compreendido como estudo de organização lógica das forma apresenta aplicações para o campo estético e crítico. Esta linha crítica tem implicações com a crítica formal, mas não prescinde dos conteúdos ou dos temas. Propõe-se um estudo mais tipológico e sincrônico, examinando os fenômenos do ponto de vista de suas leis internas. Os variados produtos da cultura, como a linguagem, o mito, a arte, a religião, os conhecimentos técnicos, tornam-se, não obstante sua diversidade interna, membros de uma única grande conexão problemática.

4. A crítica dos signos (semiótica)

A semiótica estuda a vida dos signos na sociedade. Após alargar o campo da pesquisa do âmbito da forma ao da imagem, recorre-se também a outro fator que considera ser o fator comum que se pode isolar em todas as manifestações artísticas: o signo. Esta crítica se compromete mais com a psicologia do comportamento e, conseqüentemente, às pesquisas sobre os processos de informação e comunicação. Assim, o signo é o princípio estrutural do fato artístico. O fato da ciência dos signos ter sua metodologia deduzida da lingüística e não da filosofia da arte ou da estética fez com que se entrasse em outro campo problemático: "a arte é ou não é linguagem?"

Omar Calabrese coloca que o problema se reduz a quatro interrogações:

"... é possível fazer com que os fenômenos artísticos entrem no âmbito da comunicação?. Existe diferença entre o tipo de comunicação plana, o da figuração tridimensional, o da linguagem verbal? É lícito reunir, em uma única perspectiva, arquitetura, artes menores, pintura e figuração tridimensional? Existem características neste último agrupamento, que permitem posteriores articulações internas em bases diversas da tradicional divisão histórica das artes?". (4)

Em síntese, estes seriam os principais desdobramentos dos critérios ou julgamentos de valor utilizados pela crítica, ao longo

dos tempos. O fato de se renovarem, de se entrelaçarem, leva novamente à citação de Theodor W. Adorno. E nos faz pensar.

NOTAS

1. BERENSON, Bernard. Estética e história. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.228.
2. VIEIRA, Maria do Pilar et al. A pesquisa em história. São Paulo: Ática, 1989.
3. RICHARD, André. A crítica da arte. São Paulo : Martins Fontes, 1989, p.1-2.
4. CALABRESE, Omar. A linguagem da arte. Rio de Janeiro: Globo, 1987, p.120.

IV CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

A IDEOLOGIA DO NACIONAL SOCIALISMO É O TEMA MITÓLOGICO

Liana Ruth Bergstein Rosenberg *

O estudo da modificação estilística segundo idéias filosóficas, científicas, políticas e econômicas da época na qual uma obra de arte é produzida, refletir, analisar e compreender as relações da arte com os poderes constituídos é um dos aspectos significativos da história da arte.

Estabelecido o conceito de que a arte é uma linguagem simbólica, duas questões se impõem: de que forma sua estrutura imagética interage com o poder, e de que forma ocorre a utilização do simbólico da arte na condução das massas através da manipulação da imagem estética para servir a uma ideologia. Sabemos que no decorrer do processo histórico são muitos os exemplos da utilização da arte como veículo de propaganda de uma ideologia. Escolhemos um tipo de poder - o totalitário e uma ideologia - a Nacional Socialista, para refletir sobre o que foi e como se realizou este processo na Alemanha de 1933 em diante.

Desde o início o Terceiro Reich não poupou despesas e utilizou-se de todos os meios disponíveis para projetar sua imagem, fosse através da cuidadosa organização de marchas e pompa que acompanhavam os encontros de massa do partido, um autêntico modelo da nova estética de massas, fosse através da ênfase colocada na propaganda dos gêneros artísticos e dos valores culturais tradicionais funcionando como justificativa estética e significação cultural promovida pelo Estado. O Nacional Socialismo estabelecera um prazo de quatro anos para que as artes visuais se adequassem à política cultural

* Universidade Federal do Rio de Janeiro

do novo governo montando uma forte campanha contra a arte moderna denominada "degenerada" o que não identifica qualidades evidentes na pintura ou conteúdo depreendido da leitura, mas apenas denota uma posição política. Em 1937, o governo do Nacional Socialismo organizou simultaneamente a Grande Exposição de Arte Germânica em Munique e a Exposição da Arte Degenerada expondo obras de Klee, Kishner, Pechstein, Nolde Beckmann e outros, obras confiscadas dos museus e galerias de arte alemã as quais se anexaram libelos inflamados e piadas obscenas como forma do estabelecimento do triunfo da "arte do Terceiro Reich". Algumas destas obras continuaram a ser expostas como mostra da arte decadente, outras foram vendidas por arianos puros e corruptos, outras foram parar na residência de Hermann Goering e muitas infelizmente foram destruídas.

O Nacional Socialismo desenvolveu uma ativa política artística, sendo próprio da época o encorajamento oficial do uso de técnicas, tipos e iconografias já conhecidos. Foi atribuído um valor social exagerado a todas as formas de artes visuais desde que adequadas à política cultural governamental que invocava a idéia da eterna arte alemã como suporte da nação do Reich de dos mil anos, transformando-a em metáfora de permanência e imutabilidade. A arte deveria ser realizada para contemplação, empatia e edificação espiritual afetando a sua recepção e a produção. Atendendo às exigências do Nacional Socialismo os artistas se empenham em retirar o sujeito da matéria dos domínios do irreal e atemporal tornando popular como fonte de temas a mitologia clássica que se rende a descrição da beleza e da nudez. Determinadas as premissas ideológicas, um nu deveria ser apregoadado como imagem original da mulher e da vida, as figuras passam a não mais pertencer a experiência humana feminina, tornam-se objetos da fantasia masculina.

Hitler, em 1932, esquematizou o papel social e os deveres femininos. Sacrificou a mulher segundo interesses utilitários, tanto física quanto psicologicamente para obtenção de um arranjo sociopsicológico entre os sexos. Pelo alto grau de alienação da mulher, o homem dominando-a compensava sua própria perda de identidade já que enquanto mão-de-obra tornara-se objeto usado para a realização dos ideais do partido.

Procura reerguer seu orgulho fazendo da mulher um objeto. Estas atitudes ideológicas afetaram a imagem feminina na arte. A iconografia feminina do III Reich expressou-se na visualização criada pela dominação sexual sancionada pela ideologia. A imagem feminina nas artes foi representada, rebaxada e relegada a uma posição de submissão permanente.

As pinturas de temas mitológicos se tornaram populares, imitando a iconografia e as expressões do Renascimento e do Barroco, mas com função diferente, pois no contexto do século XX existem as exposições públicas e a reprodução industrial colocando a arte em contato direto com as massas.

Na pintura "Leda e o Cisne" de Paul Mathias Padua (Zeitgeschitliches Bilderarchiv Heinrich Hoffmann, Munique) realizando-se uma análise a nível iconológico é possível estabelecer através da representação iconográfica e da técnica aplicada o conteúdo ideológico do Nacional Socialismo. Se o Impressionismo fora acusa do de mostrar o corpo humano apenas como uma experiência visual sem maior interesse no ser humano, o Nacional Socialismo representando formas perfeitas, harmonia de movimentos, bastante vitalidade, pretendia devolver à mulher a dignidade perdida antes de sua ascensão ao poder. A sensualidade foi realmente a principal preocupação dos pintores do nu e da publicidade do Nacional Socialismo. Os homens provocados por estas visões agiam de acordo com o papel imposto adotando a tática de Zeus, disfarçando-se de diversas formas para conseguir seus intentos.

Na tela, o cisne não estaria representando o deus, apaixonado, mas o homem dominador que está para possuir ou já possuiu a mulher que se entrega ou se entregou não como Vênus, mas por dever, produto da alienação, na obediência cega à ideologia nazista. O cisne não se aninha, nem seu bico se encontra encostado na mulher, a única semelhança com outras representações do mito encontradas na História da Arte é encontrada na sinuosidade do pescoço, símbolo fálico. Não existe nenhuma referência ao amor nesta tela, e a quase proibição da liberdade da mulher no que diz respeito aos seus íntimos sentimentos e a escolha do parceiro é o que seria transgredido como proibido. O desejo amoroso nesta representação seria a metáfora da ideologia ao possuir dois sentidos: satisfação do desejo masculino e procriação. Cabia a mulher o

dever de compartilhar na preservação da raça ariana. Sem a paixão e o amor que conferem ao ato seu esplendor divino, como ocorre no mito, este torna-se lúgubre e quem sabe obscuro. A própria indeterminação do local, a pele sobre a qual a figura feminina se encontra recostada, a posição desta mostrando de forma sensual e ousada sua nudez; a colocação do braço sobre os olhos conferem à cena artificialidade e irrealidade necessárias a representação do mito enquanto alegoria da dominação. A anima torna a forma da fantasia erótica grosseira.

O mito é pois representado com aspecto voyeurístico peculiar as pinturas da época.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELES. Arte da retórica: arte da poética. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 228 p.
- BARTHES, Roland. Rhetorique de l'image. Communications. Paris, n.4, p.40-51, 1964.
- CALABRESE, Omar. A linguagem da arte. Rio de Janeiro: Globo, 1985. 251 p.
- CASSIRER, Ernest. Filosofia de las formas simbólicas: el lenguaje. Tradução de Armando Morones. 3 ed. Mexico: Fondo de Cultura, 1985. 310 p.
- . La philosophie des formes symboliques: la phénoménologie de la connaissance. Tradução de Claude Forty, Paris: De Minuit, 1972. 614 p.
- CHEVALIER, Jean & GHEEBRANT, Alain. Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres. Paris: Laffont, 1982. 1060 p.
- COVIN, Michel. À la recherche du signifiant iconique. Revue d'Esthétique. n.4, p. 391-406, 1972.
- DUFRENNE, Michel. Is art language? Philosophy Today. Illinois, U.S.A., v.14, n.314, p.190-200, 1970.
- HUYGHE, René. L'art et l'âme. Paris: Flammarion, 1980, 379 p.
- PANOFSKY, Erwin. Idea: contribution a l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art. Tradução de Henry Joly. Paris: Gallimard, 1983. 284 p.
- . Essais d'iconologie: themes humanistes dans l'art de la renaissance. Paris: Gallimard, 1987. 339 p.
- RIPA, Cesare. Proemio de l'iconologie. Tradução de H. Damisch. Critique, Paris, 1973, p.315-316.

IV CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

PROMOÇÃO

COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE
INSTITUTO DE ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

COMISSÃO ORGANIZADORA

Augusto Carlos da Silva Telles;
Aracy Amaral;
Ana Maria Belluzzo;
Annateresa Fabris;
Mário Barata;
Walter Zanini.

COMISSÃO EXECUTIVA

Blanca Brites;
Icleia Borsa Cattani;
Mária Lúcia Bastos Kern

COMISSÃO DE APOIO

Carmen Regina de Oliveira; Patrício José da Silva
Freitas; Ana Lúcia Oderich; Cláudia Bento Alves, João
Carlos Machado; Karina Majabosco

COLABORAÇÃO ESPECIAL

Lenora Rosenfield

PRODUÇÃO

MARIA BENITES MORENO Produções Culturais

APOIOS CULTURAIS

UFRGS: Pró-Reitoria de Extensão
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

PUC/RS: Pró-Reitoria de Extensão
Pró-Reitoria de Pós-Graduação

UNISINOS: Pró-Reitoria de Extensão
Pró-Reitoria de Pós-Graduação

CNPq - FAPERGS - CÂMARA MUNICIPAL DE PORTO
ALEGRE - COMPANHEIROS DAS AMÉRICAS
FUNDAÇÃO IOCHPE

PROGRAMA

5 de novembro - Segunda-Feira

09:00 horas - Inscrições e Entrega de Credenciais

10:00 horas - SESSÃO DE ABERTURA

12:00 horas - INTERVALO

14:00 horas - I SESSÃO

O PENSAMENTO MODERNO: CONCEITOS E IDEOLOGIAS

Coordenadora: BLANCA BRITES

CONFERÊNCIAS:

"Le revêtement de l'art"

MARIO PERNÍOLA -

Universidade de Roma - Roma - Itália

"Moderne, Modernité, Modernisme, Contemporanéité et Post-Modernisme"

PIERRE GAUDIBERT -

Centro Nacional de Artes Plásticas - Paris.

16:00 horas - **COMUNICAÇÕES**

ANNATERESA FABRIS

"A 'estética do fantoche': Soffici e a volta à ordem na Itália".

MARIA LÚCIA BASTOS KERN

"Modernidade: significações na história"

JAIME PAVIANI

"Perspectivas de uma Racionalidade Estética"

MARGARETH DA SILVA PEREIRA

"Uma arqueologia da Modernidade Brasileira: a participação do Brasil nas Exposições Universais"

TADEU CHIARELLI

"Monteiro Lobato contra os arraiais bambos da estética paulistana"

19:00 horas - **O SILÊNCIO EM MOVIMENTO**

Espectáculo de Cinema Mudo com Música ao Vivo

20:00 horas - **COQUETEL**

6 de Novembro - Terça Feira

09:00 horas - II SESSÃO

"AS LINGUAGENS DA MODERNIDADE"

Coordenadora: ANNATERESA FABRIS

CONFERÊNCIA:

"Gula para actuar en la cultura de los Noventa"

NESTOR GARCÍA CANCLINI -

Escola Nacional de Antropologia Social - Cidade de México - México.

10:00 horas - COMUNICAÇÕES

MÁRIO BARATA

"Linguagens da Modernidade no tratamento da continuidade monumental"(Caso da SPHAN/Brasil de 1936-1966).

ICLEIA BORSA CATTANI

"Desdobramentos do corpo:leituras (possíveis) da obra de Ismael Nery.

ANGELA BALLOUSSIER ANCORA DA LUZ

"Expressionismo figurativo - linguagem não esgotada na Modernidade"

FERNANDO PEDRO SILVA

"Resgatando a Modernidade na pintura deAnibal de Matos"

MARÍLIA ANDRES RIBEIRO

"A Modernidade de Jarbas Juarez"

14:00 horas - II SESSÃO (Continuação)

Coordenadora: DAISY PECCININI

CONFERÊNCIA:

"El arte Mexicano en los años 20: nacionalismo y modernidad"

RITA EDER -

Instituto Nacional de Investigações Estéticas - México

15:00 horas - MESA INTERDISCIPLINAR

"LEITURAS DO MODERNISMO BRASILEIRO"

Coordenadora" ANA MARIA BELLUZZO - FAU/USP

REGINA ZILBERMAN - PUC-RS

RAIMUNDO MARTINS - IA-UFRGS

FLÁVIO MAINIERI - IA-UFRGS

7 de novembro - Quarta-Feira

DIA LIVRE - Visitas Opcionais:

THEATRO SÃO PEDRO

MARGS

FEIRA DO LIVRO

GALERIAS DE ARTE

17:00 horas - ASSEMBLÉIA DO CBHA - CCMQ

19:00 horas - CASA DE CULTURA MÁRIO QUINTANA

Vernissage

8 de novembro - Quinta Feira

09:00 horas - III SESSÃO

"AS NOVAS FUNÇÕES DA ARTE E DO ARTISTA"

Coordenadora: ICLEIA BORSA CATTANI

CONFERÊNCIA:

**"Version of the modern artist in turn-of-the
Century America"**

SARAH BURNS -

Universidade de Bloomington - Indiana - USA.

10:00 horas - COMUNICAÇÕES

MARIA AMÉLIA BULHÕES

**"O Modernismo e as transformações no sistema
das artes plásticas"**

GUNTER WEIMER

**"As primeiras manifestações do modernismo na
arquitetura de Porto Alegre"**

MARCOS VILLELA PEREIRA

"A atitude poética como via de acesso ao próprio tempo"

DONATO MELLO JÚNIOR

**"O antigo edifício do Ministério da Educação: atual
Palácio Gustavo Capanema", - Um exemplo moderno
brasileiro de integração das Artes**

12:00 horas - INTERVALO

14:00 horas - IV SESSÃO

"HISTÓRIA E CRÍTICA DE ARTE NA MODERNIDADE"

Coordenadora: MARGARETH DA SILVA PEREIRA

CONFERÊNCIA

"La conciencia de sí como hilo conductor en el problema de la contemporaneidad del arte"

ALBERTO COLLAZO -

Universidad de Buenos Aires - Argentina

15:00 horas - **COMUNICAÇÕES**

WALTER ZANINI

"Exposições coletivas brasileiras no exterior (Décênio de 1930 e 1940)"

MARTA ROSSETTI BATISTA

"Texto e imagem: Relações entre a obra da Anita Malfatti e a poética de Mário de Andrade"

JOSÉ AUGUSTO AVANCINI

"Mário Iê Portinari"

NEIDE MARCONDES DE FARIA

"Manifesto da ou para a Modernidade ou do fim da Modernidade ou da Cultura do Pós Moderno, Pós Vanguarda, Pós Modernismo ,Pós Tudo"

JOÃO EVAGENLISTA B.P. SILVEIRA

"Metodologia em História da Arte e Modernidade"

ANA ALCIRA ANADÓN

"La performance: Una expresión latino americana?"

18:00 horas - LANÇAMENTO DA PORTO ARTE 2 -

Revista do Instituto de Artes da UFRGS

20:00 horas - JANTAR DE CONFRATERNIZAÇÃO

9 de novembro - Sexta-feira

09:00 horas - IV SESSÃO (Continuação)

"HISTÓRIA E CRÍTICA DE ARTE NA MODERNIDADE"

Coordenadora: MARIA LÚCIA BASTOS KERN

CONFERÊNCIA:

ARACY AMARAL -

Modernidade e Identidade - As duas Américas Latina ou três, fora do tempo"

Universidade de São Paulo - Brasil

10:00 horas - **COMUNICAÇÕES**

ALMERINDA DA SILVA LOPES

"A linguagem neobarroca na obra de João Câmara Filho"

MARIA LUISA LUZ TÁVORA

"Fayga Ostrower: Pesquisa singular na linguagem abstrata no Brasil"

CACILDA TEIXEIRA DA COSTA

"A obra ambiental de Wesley Duke Lee"

BLANCA BRITES

"A década de 80 nas Artes Visuais do Rio Grande do Sul"

DAISY PECCININI DE ALVARADO

"O ideário da nova objetividade brasileira: vanguarda e pós-modernidade"

CLEIDI PEDROSO DE ALBUQUERQUE

"Popularização da arte erudita e valorização da cultura popular: a experiência de Lages, Santa Catarina"

SANDRA MAKOWIECKY SALLES

"A crítica de arte no desenvolvimento de uma consciência artística - os critérios ou julgamento de valor"

12:00 horas - Encerramento do

IV CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

A presente publicação reúne as conferências e comunicações apresentadas no IV Congresso Brasileiro de História da Arte, realizado em Porto Alegre de 5 a 9 de novembro de 1990, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e promovido pelo Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA.

O tema central, "MODERNIDADE", suscitou inúmeras reflexões propiciando também análises em torno da pós-modernidade.