



ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

Os museus de arte e o conceito de moderno

Felipe Soeiro Chaimovich - FAAP

Resumo: A confusão entre o conceito temporal de moderno e a natureza de um acervo museológico de arte moderna é explícita em textos fundadores do primeiro museu de arte moderna, em Nova York, escritos por Alfred Barr Jr.. Mas, ao abordar as origens teleológicas da concepção de moderno, é possível definir a natureza de instituições museológicas dedicadas ao moderno, evitando defini-las por uma descrição de suas coleções, o que levou aos impasses conceituais de Barr Jr.. Propõe-se uma interpretação do conceito de moderno a partir de seu uso em três momentos. O primeiro uso desse conceito ocorre no âmbito da teologia cristã do século quinto. O segundo uso é referido à definição de idade média a partir de Petrarca. O terceiro uso estabelece uma oposição entre moderno e antigo, institucionalizado na Academia francesa do século dezessete.

Palavras-chave: MoMA; Alfred Barr Jr.; museu de arte moderna; moderno

Abstract: The confusion between the concept of modern and the nature of the collection of a museum of modern art is explicit in the founding texts of the

first museum of modern art, from New York, written by Alfred Barr Jr.. However, the nature of the museums dedicated to the modern can be defined by analyzing the teleological origins of the concept of modern, thus avoiding to describe these museums from the point of view of their collections, which generated the conceptual cunundrums of Barr Jr.. The concept of modern is interpreted according to three diferent uses. The first use of this concept comes from the Christian teology of the fifth century. The second use refers to the definition of the middle ages from the perspective of Petrarca. The third use establishes the opposition between the modern and the ancient, such as the French Academy established in the seventeenth century.

Keywords: MoMA; Alfred Barr Jr.; museum of modern art; modern

A inauguração do Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1929, criou um novo tipo de instituição museológica. Inicialmente, o MoMA ocupou o décimo segundo andar do edifício Heckscher, na esquina da Quinta Avenida com a Rua 57, contando com galerias de exposição para as quais foram previstas aproximadamente vinte exposições, nos primeiros dois anos.¹ Não havia precedente de museu dedicado nominalmente à arte moderna, o que exigia uma definição sobre o objeto da nova instituição. Para tal, Alfred Barr Jr., diretor do MoMA,

¹ Cf. BARR JR. 1986, p. 69.

publicou dois textos: “Um novo museu de arte”, de agosto de 1929, “Um novo museu”, publicado em agosto de 1929 e novamente em janeiro de 1930. Em ambos os textos, Barr compara o MoMA a museus como o do Luxemburgo, em Paris, que colecionava obras de artistas vivos ainda não suficientemente consagrados para serem adquiridos pelo Louvre; de modo análogo ao Luxemburgo, caberia ao MoMA atentar para uma produção que ainda não caberia ao Museu Metropolitano de Nova York adquirir. Para Barr, o Louvre e o Metropolitan se diferenciariam do Luxemburgo e do MoMA sob o aspecto do tempo: aos primeiros, caberia a permanência, aos segundos, a transitoriedade.² Por outro lado, Barr determina um universo para a arte transitória cabível ao plano de exposições dos anos inaugurais do MoMA: Cézanne, os últimos cinquenta anos da pintura e escultura européias, os mestres e os fundadores das escolas modernas na Europa e nos Estados Unidos. Ambos os textos, feitos para participar a abertura do MoMA e para arrecadar fundos para o museu, afirmam a pertinência de um museu de arte moderna.

Entretanto, em 1934 Barr publica um novo texto intitulado “Moderno e ‘Moderno’” no qual mostra hesitação antes inexistente quanto ao objeto do museu: o moderno. Em 1932, o MoMA mudara-se para seu primeiro edifício próprio, na Rua 53, 11 Oeste, consolidando a tarefa dos primeiros anos de Barr: o museu provara-se merecedor

² “As a great museum, [Metropolitan] may justly take the stand that it wishes to acquire only those works of art which seem certainly and permanently valuable. It can well afford to wait until the present shall become the past, until time, that nearly infallible critic, shall have eliminated the probability of error. But the public interest in modern art does not wish to wait” (BARR JR., 1986, p. 70).

de uma sede própria, na qual ele continuava como diretor. Apesar disso, o texto de 1934 mostra um autor incapaz de definir historicamente o modernismo. Primeiramente, a origem do modernismo não mais coincide para ele com Cézanne, ou com os últimos cinquenta anos, como nos textos de 1929: Barr expande a origem histórica do modernismo de modo alternativo até David, em 1792, ou Delacroix e Constable, em 1824, ou Courbet, em 1855, ou os Impressionistas, em 1874, ou Caravaggio, ou Giotto. A ameaça ao sentido histórico de arte moderna é explicitada desde o título do texto de 1934 “Moderno e ‘Moderno’”, no qual as aspas aplicadas ao segundo termo evidenciam a elasticidade do conceito de moderno como possibilidade de referência à arte a partir de vários momentos históricos, donde sua vagueza. Assim concluiu Barr: “a verdade é que a arte moderna não pode ser definida com nenhum grau de finalidade nem no tempo, nem no caráter, e qualquer tentativa de fazê-lo implica uma fé cega, conhecimento insuficiente, ou uma acadêmica falta de realismo”.³

A falta de definição sobre a origem histórica da arte moderna implicava uma obscuridade sobre a direção a ser tomada por um museu de arte moderna. A diferenciação de museus como o Louvre e o Metropolitan não é mais possível, pois Barr cita diversos pintores pertinentes a grandes museus como aqueles, tais como Giotto, Caravaggio e David. Então, como decidir sobre o início do período a ser coberto pela coleção e pelas exposições? Que critério de modernidade usar na aquisição de artistas vivos? Barr

³ BARR JR. 1986, p. 83.

muda de posição ao se defrontar com os primeiros cinco anos à frente de um museu que deveria se dedicar a algo que ele era incapaz de delimitar: uma agenda de critérios de história da arte moderna que guiasse sua política de aquisições e exposições. A hesitação de Barr decorre do conceito temporal de moderno, que ele tentava em vão delimitar na história, para que pudesse dirigir o MoMA. Para esclarecer essa confusão, é necessário entender a gênese do conceito histórico de moderno.

O adjetivo moderno foi usado pela primeira vez em 495, pelo papa Gelásio, para designar a última parte da história antes do fim dos tempos. Para Gelásio, o nascimento de Jesus marcava uma divisão na história, após a qual começava o período final antes da volta de Cristo. Porém, à medida que o período final perdurava e não se acabava, surgiu uma subdivisão entre os primeiros cristãos, chamados de antigos, e os atuais, chamados por Gelásio de modernos.⁴ Portanto, o moderno é um conceito relativo a uma história teleológica, e, no caso de Gelásio, a uma escatologia, ou seja, a uma história que tem um sentido em direção a um final dos tempos; além disso, o moderno se distingue de um período anterior a si, mais afastado em

⁴ “Le sens de l’adjectif *modernus* fut-il pendant tout le Moyen Âge strictement chronologique: le temps moderne est celui dans lequel nous vivons, qui est *grosso modo* le dernier âge du monde, le temps de la Grâce ou celui de l’Incarnation. Il s’oppose aux temps anciens, qui sont ceux des païens de l’Antiquité. Mais au fur et à mesure que le temps s’écoule, et que recule le retour du Christ, cet âge qu’on qualifie de *nouveau*, qui devait être bref, voit s’introduire des nuances. Au fur et à mesure que s’allonge l’âge intermédiaire, une nouvelle périodisation, très lentement se met en place. Le texte de Gélase [...] distingue déjà le temps moderne, celui où Il vit (vers 495), et les temps anciens de l’Église, jusqu’à la génération précédente, au Concile de Chalcédonie (451). Bède distingue bien les *vetera tempora*, cette antiquité païenne, des *tempora nostra*, les temps chrétiens. Mais Il sous-distingue le temps des Pères, temps fondateurs de l’Église, celui des *antiqui*, et la propre époque, celle des *moderni*” (ARMOGATHE, 2001, p. 805).

relação ao final dos tempos, chamado de antiguidade. O moderno dirige-se a um futuro absoluto, do qual ele está mais próximo que o antigo, mas que dá sentido tanto para o moderno como para o antigo. O percurso entre as etapas sucessivas rumo ao final dos tempos ganhou valores com a noção de um mundo que envelheceria, a qual circula na cristandade desde o século terceiro.⁵ Assim, a sucessão do antigo ao moderno enfraqueceria o mundo, que se encaminharia ao final menos vigoroso, porém cumpriria o sentido inexorável da história.

No século quatorze, contudo, o valor das etapas do tempo teleológico em direção a seu final foi modificado por Petrarca. Ele se apoiou na astrologia⁶ para propor uma história rumo a um fim, mas cujas etapas alternariam ciclicamente seus valores, sendo a primeira etapa melhor, a segunda pior, depois a terceira melhorando novamente. Para tal, Petrarca subdivide a história em três partes, sendo que o passado fora melhor que o presente, o presente é negativo, e o futuro próximo seria novamente luminoso: “tu viverás muito tempo depois de mim, séculos maravilhosos virão: este sono ingrato não recobrirá todos os anos! Talvez tendo se dissipado as trevas do esquecimento, nossos netos poderão voltar à pura luz d’antanho”.⁷ A divisão da história por Petrarca em três fases, que alternam os valores positivo, negativo e positivo, originou uma linhagem de historiadores que atribuíam ao próprio tempo em que viviam o valor positivo, como se ocupassem a posição dos netos

⁵ Cf. ARMOGATHE, 2001, p. 837-38.

⁶ Cf. PETRARQUE, 2002, p. 49.

⁷ PETRARQUE, 2002, p. 445.

nos versos de Petrarca: como sucessores de Petrarca, confirmaram a volta da luz d'antanho e a superação das trevas durante o tempo da própria existência; um desses historiógrafos Juste Lipse (1547-1606) teria utilizado pela primeira vez a expressão “idade média” para designar a etapa negativa entre as duas positivas, a antiguidade e a própria época, dita moderna. Segundo o conceito de idade média, Petrarca seria circunscrito à idade média que, como ele descreveu, era um tempo de trevas e esquecimento. O tempo moderno após a idade média, por oposição, seria de luz.

A concepção da atualidade como um moderno que supera as trevas e retoma a positividade anteriormente aniquilada tem potencial encomiástico, pois o presente não apenas retomaria o valor positivo do antigo, como o reconquistaria após um triunfo da negativa idade média sobre a antiguidade positiva. Em 1623, o historiógrafo Lancelotti publicou um elogio ao papa Urbano VII, no qual se opõe à noção de envelhecimento do mundo, em favor da positividade do próprio tempo, intitulado: “*L’Hoggidi, ovvero Il mondo non peggiore ne più calamitoso del passato*”. No contexto da Contra Reforma, a concepção dos valores cíclicos dos períodos históricos permitia afirmar o período posterior ao Concílio de Trento como a retomada da positividade antiga, após uma era negativa marcada pela Reforma protestante. Na França, pior sua vez, o grande representante do clérigo-estadista da Contra Reforma foi o cardeal Richelieu, Primeiro Ministro de Luís XIII. Para elogiar o círculo de Richelieu, foi escrito por Rampalle

uma adaptação do “*Hoggidi*”, intitulada “O Erro Combatido Discurso Acadêmico”, publicado em Paris, em 1641. Rampalle acrescentou ao modelo dos valores cíclicos da história a incerteza da distribuição de coisas positivas e negativas no mundo: apesar de cíclica, a distribuição das coisas não permite que as épocas negativas nunca acabem e permite esperar novas épocas positivas: “as coisas singulares sofrem uma contínua mudança, e ora o mundo inteiro se move num ritmo inalterável, ora elas pioram, ora ficam melhores”.⁸ Logo, conclui Rampalle, os modernos têm fundamentos para preferir o século presente aos passados, mediante a evidência de aperfeiçoamentos ocorridos, por exemplo, nas artes: como o presente pode ser mais aperfeiçoado que a antiguidade, haveria uma contribuição dos modernos para a história escatológica que culminaria com a salvação das almas.⁹

Com Rampalle, tem início a querela francesa entre os antigos e os modernos, na Academia Francesa.¹⁰ Essa querela se instalou nas demais Academias da França posteriormente, no reino de Luis XIV, e, na Academia de Pintura e Escultura, opôs os coloristas, identificados com os antigos, aos desenhistas, identificados com os modernos. O moderno era, portanto, comparado continuamente ao

⁸ RAMPALLE, 1641, p. 10.

⁹ “en divers âges les Sciences et les Vertus ont eu leur accroissement, et leur décadence. Mais comme les modernes ne seraient pas bien fondés de préférer le siècle présent aux passés, parce que les Arts se sont perfectionés de main en main; de même les Anciens n’auraient pas bonne grâce de s’attribuer la perfection de toutes choses à l’exclusion de ceux qui les ont suivis; et si ce n’est pas un zèle de pitié pour avancer le salut des âmes, par tout ailleurs Il est impertinent de dire que le monde devient toujours pire, et que les hommes n’ont jamais été si mauvais qu’ils ne le sont a présent” (RAMPALLE, 1641, p. 10-11).

¹⁰ Cf. FUMAROLI, 2001, p. 94-96.

antigo, pois, conforme o valor cíclico das partes da história, a cada novo século é possível avaliar a piora, melhoria ou permanência das coisas. A Academia de Pintura e Escultura da França, tendo sido modelar para outras academias similares, universalizou a investigação comparativa sobre o moderno em arte. Conforme predominassem coloristas ou desenhistas, os valores de positivo e negativo se alternariam entre antigos e modernos, nas academias francófilas. Após a abolição da Academia, durante a Revolução Francesa, a produção acadêmica do Antigo Regime ou seus seguidores foi identificada aos antigos pelos pintores e escultores modernos que trabalhavam livres das leis pré-revolucionárias. Por conseguinte, mesmo com uma visão novamente binária da história, dividida em Antigo Regime e período após a Revolução Francesa, a arte francófila anti-acadêmica atribuiu uma melhora de valor ao moderno em relação ao antigo. Tal sentido histórico do moderno recoloca a teleologia: o moderno seria a realização do sentido inexorável da história rumo a seu fim. Por outro lado, à medida que o tempo continua, o moderno para uma época cede a posição a um novo moderno, tornando-se antigo, no caso de uma história binária, ou idade das trevas, no caso de uma história ternária.

Barrera herdeiro do conceito teleológico do moderno, tendo-lhe cabido conceber o sentido do primeiro museu de arte moderna. Seu texto de 1934 indica uma história ternária do modernismo: há um primeiro momento positivo na história da arte moderna, identificado a Giotto, seguido por um momento negativo, possivelmente identificado

à arte acadêmica, pois o segundo exemplo de Barr para uma possível origem da arte moderna é Caravaggio, tido por Bellori, autor de referência para a academia francesa, como anti-exemplo da arte valorosa, conforme sua biografia de Caravaggio na “Vida dos Pintores, Escultores e Arquitetos Modernos”. Após o período negativo da arte acadêmica, a segunda parte positiva, o moderno propriamente dito, começaria para Barr com algum dentre três eventos anti-acadêmicos na França: a posição de David como pintor revolucionário após 1792, a ruptura de Delacroix e Constable com as regras acadêmicas no Salão de 1824, a exposição individual de Courbet fora da Exposição Universal de Paris, em 1855, quando divulga seu manifesto realista, ou a exposição de 1874 que consagra o Impressionismo fora do circuito das mostras do Estado. O moderno implica uma história de duração longa o suficiente como para exprimir a alternância de valores entre suas partes rumo ao atual. A consciência da complexidade da história para a conceituação de moderno corrói a clareza das distinções de Barr nos textos de 1929, em particular a diferenciação entre o MoMA, o Metropolitan e o Louvre, levando-o mesmo a negar a possibilidade de determinação do que seja o moderno no tempo. Além disso, a passagem do tempo reposicionaria a atualidade, e o que um dia fora moderno poderia se tornar antigo, o que torna variável o valor da coleção de um museu de arte moderna, pois a agenda de critérios de aquisição variará longo da história.

O museu de arte moderna como tipo de instituição museológica nasce com uma cisão entre seu objeto, o

moderno, e a possibilidade de se estabelecer uma coleção e uma linha de exposições de valor permanente. O moderno implica a relatividade do valor da atualidade, pois à medida em que o tempo passa, o que fora moderno pode ganhar valor negativo.

Referências bibliográficas:

ARMOGATHE, "Postface", em LECLOS (org.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris: Gallimard, 2001.

BARR JR., *Defining Modern Art*. Nova York: Abrams, 1986.

FUMAROLI, "Les abeilles et les araignées", em LECLOS (org.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris: Gallimard, 2001.

PETRARQUE, *L'Afrique*. Grenoble: Jérôme Millon, 2002.

RAMPALLE, *L'Erreur Combatue Discours Académique*. Paris: Augustin Courbe, 1641.

