

MODERNISMO: O TESTE DA PRÁTICA SOCIAL

A PINTURA DA VIDA MODERNA: PARIS NA ARTE DE MANET E DE SEUS SEGUIDORES,
de T. J. Clark. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 504 pp.

GLÓRIA FERREIRA

Chega finalmente ao leitor brasileiro *A pintura da vida moderna* na cuidadosa edição da Companhia das Letras, com tradução de José Geraldo Couto e organização de Sergio Miceli. Publicado originalmente em 1984 e com edição revista em 1999 (a partir da qual foi feita a tradução brasileira), o livro de T. J. Clark soma-se a um amplo conjunto de análises e revisões da arte moderna e de sua teoria produzido nas últimas décadas. Essas leituras contemporâneas da teoria modernista foram em grande parte suscitadas pela produção artística e contaram com significativas contribuições dos próprios artistas. Se a teoria modernista, tendo como substrato um metadiscorso histórico de sucessivas rupturas em torno de problemas formais, erigiu em paradigma a abstração, relacionada a conceitos de autonomia da arte e seu devir nas questões intrínsecas a cada meio, a arte contemporânea — desde a pop, sobretudo com as releituras de Duchamp e os recalques de que foram objeto tanto o surrealismo quanto o dadaísmo — revoga a então corrente história da arte moderna.

Essas reflexões historiográficas e artísticas guardam conexões de diversas ordens, construindo, sobretudo nos Estados Unidos, uma produção teórica e crítica extremamente rica e diversificada, na qual se esboçam, *grosso modo*, duas grandes linhas: de um lado, a avaliação crítica dos artistas, inseparável de suas produções, parece buscar novas referências estéticas para a compreensão do modernismo; de outro, é acentuada entre os historiadores da arte a tendência de volta à genealogia da história da arte moderna e ao lugar ocupado por Manet. *A pintura da vida moderna* se inscreve nesse esforço de revisão da teoria modernista, em particular a de Clement Greenberg, até bem pouco tempo hegemônica na "construção" de uma história da arte moderna a partir do pintor de *Olympia*.

Em "Queixas de um crítico de arte", de 1967, Greenberg afirma que de todas as acusações a que já fora exposto a mais preocupante era a de que seus juízos estéticos pudessem ser considerados uma posição ou "linha". Contudo, os inúmeros debates suscitados por esse artigo evi-

denciaram que a declaração "honesta" à qual se referia Greenberg não era tão "involuntária" assim, pois implicava uma concepção da história como uma narrativa dada. Tornou-se uma espécie de "imperativo categórico" (parafraseando a expressão de Meyer Schapiro acerca da abstração) repensar a história da arte moderna como produções que atualizam questões das mais diversas ordens — sociais, culturais, urbanísticas, econômicas etc. — que se entrecruzam, redefinindo a ontologia da arte, que não se fundaria numa evolução linear baseada na própria disciplina. O debate em torno dessa narrativa, bem como das questões de métodos e procedimentos da história e da crítica de arte, foi intenso ao longo dos anos 1970 e 80, refletindo a necessidade posta pela arte do pós-guerra de romper com a lógica interna da história da arte, pelo menos com a lógica até então válida.

Nessas formulações ecoam as argumentações de Schapiro ao questionar, já no final dos anos 1930, os postulados formalistas sobre a arte abstrata, particularmente em franco enfrentamento com as teses apresentadas por Alfred Barr em *Cubism and abstract art*, publicado em 1936. Sua crítica ao formalismo e sua análise das condições históricas da passagem para a abstração, associadas à defesa intransigente da experimentação e da necessidade da crítica para a avaliação das obras de arte, são elementos de grande influência na exigência de outros critérios de juízo estético.

T. J. Clark assinala que uma das origens de *A pintura da vida moderna* está num texto de Schapiro de 1937, "A natureza da arte abstrata", no qual o historiador, sem abdicar de uma abordagem marxista, junta-se à defesa da arte abstrata ao mesmo tempo que critica a teoria segundo a qual a abstração constituiria o resultado lógico da evolução da arte ocidental. Ele insiste na não-separação entre a arte abstrata e a realidade social e, mais ainda, a história. Clark indica também que, segundo Schapiro, a arte de Manet, bem como a de seus seguidores, "tinha um 'aspecto moral' destacado, visível acima de tudo na maneira como combinava um relato de verdade visual com um relato de liberdade social".

E no confronto com as teorias modernistas que T. J. Clark inicia sua atuação, em debate aberto com Michael Fried, próximo ao formalismo greenberguiano. A partir da publicação do artigo "Art and objecthood", em 1967, Fried tornou-se uma referência incontornável do debate em torno das produções e escritos dos artistas minimalistas. Naquele texto ele destaca a radical diferença do objeto minimal em relação à obra de arte modernista, caracterizando-o como "basicamente um efeito ou uma qualidade teatral — uma espécie de presença de palco". A partir dos anos 1970 Fried dedica-se a uma longa pesquisa sobre a pintura moderna a partir da questão de sua autonomia em relação ao olhar do espectador, produzindo estudos sobre a estética e as origens da pintura moderna, sobre o realismo de Courbet e, mais recentemente, sobre o modernismo de Manet.

[1] Para a tradução brasileira, cf. Ferreira, Glória e Cotrim, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997.

[2] Ambos reeditados em Frascina, Francis (org.). *Pollock and after. the critical debate*. Nova York: Harper & Row, 1985.

Em 1993 Clark e Fried gravaram em vídeo um debate sobre Jackson Pollock no qual tanto a defesa da história social da arte por parte de Clark quanto a da teoria modernista por Fried encontram-se matizadas — distintas portanto das polêmicas do início dos anos 1980, desencadeadas pelo artigo de Clark "Clement Greenberg's theory of art" (1981)¹. Nesse texto ele analisa o caráter programático dos ensaios "Vanguarda e kitsch" (1939) e "Rumo a um mais novo Laocoonte" (1940), nos quais Greenberg estabelece as bases de sua prática posterior como crítico e define as linhas principais da teoria e história da arte desde 1850. Fried contra-argumenta no artigo "How Modernism works: a response to T. J. Clark" (1982), ao qual se segue "Arguments about Modernism: a reply to Michael Fried" (1983), de Clark².

O questionamento, presente nesse debate, dos postulados de uma história linear cujas sucessivas rupturas apontariam para uma evolução, um progresso em cada "área de competência", fundamenta a linha de argumentação desenvolvida em *A pintura da vida moderna*, ainda que o exame das obras em sua especificidade parta das análises formais modernistas. O livro divide-se em quatro capítulos, cada qual explorando um ponto de vista a partir do qual as relações entre a produção pictórica moderna, em particular a de Manet, e as novas modalidades de práticas sociais são abarcadas em grandes panorâmicas mediante extensas descrições sobre a transformação de Paris a partir de fins do século XIX, que marcam o encontro da pintura com o "mito" da modernidade. As análises são desenvolvidas a partir de teses estabelecidas no início de cada capítulo, as quais anunciam os pontos de inflexão em que as transformações das práticas sociais em produtos, comercializados como espetáculo, alteram a economia visual da pintura.

Insistindo na idéia de que a instância econômica é em si mesma um reino de representações, Clark se diz determinado a permanecer na órbita teórica do materialismo histórico e a debater as representações, em seu contínuo teste com a prática social, a partir dos conceitos de classe, ideologia, espetáculo e modernismo. Para ele, a classe é a estrutura organizadora de cada esfera social nesse momento de profundas transformações, no qual a estrutura lógica da economia logrou dominar as narrativas do eu e dos outros. Clark trabalha com um conceito de classe expandido, aí incluindo formas de entretenimento e sexualidade que podem ser consideradas "burguesas" e "pequeno-burguesas", particularmente na década de 1870.

O autor analisa o esforço da ideologia burguesa em promover inversões, absorções e deslocamentos dos significados das classes que a burguesia visava dominar. Descreve as circunstâncias nas quais essa ideologia, um dos múltiplos constructos que se cristalizaram no modernismo, impõe ordens de saber a fragmentos e obras díspares, mostrando-as como significados produzidos numa prática social específica, vinculados às experiências e atitudes de uma classe e em confronto com as demais. Na mesma linha de ampliação do campo

teórico marxista, o autor se serve do conceito de espetáculo, desenvolvido em particular por Guy Debord nos anos 1960. A invasão e a reestruturação da vida privada e do tempo livre decorrem da transformação em produto de práticas sociais antes caracterizadas nos domínios da vida cotidiana, ou seja, da extensão do mercado capitalista para a constituição de um proletariado urbano no século XIX. Esse é o pano de fundo para as análises desenvolvidas ao longo dos quatro capítulos, que tematizam os grandes *boulevards*, a estabilização de uma imagem da prostituição, os arredores de Paris e o café-concerto.

Considerando o modernismo a partir do ponto de inflexão que representou Manet, o autor atribui o novo caminho da pintura e das outras artes a uma espécie de ceticismo ou incerteza quanto à representação em arte. Ao buscarem novas formas de representação e ao enfatizarem os meios materiais pelos quais as ilusões e as similitudes são produzidas, os pintores configuram a discrepância entre o que a pintura mostra e a maneira como mostra. Aí se inscreve a noção da "superfície achatada", que o autor evoca como a "célebre história da preocupação do modernismo", numa clara referência a Greenberg, e cujas significações para ele derivam de valores externos à arte.

O plano urbanístico do barão Haussmann, que visou a construção de uma capital limpa, clara, com tráfego fluente e imune às revoluções, de fato refez Paris ao acentuar o movimento em direção ao mundo dos *grands boulevards* e *grands magasins*. Tais transformações, assinala o autor, põem fim à privacidade da vida cotidiana, tanto no que diz respeito ao consumo quanto às demarcações de classes e sexos, e apresentam a cidade como imagem, pantomima, panorama, espetáculo. Segundo Clark, o caráter arbitrário e inacabado da cidade, bem como a aventura de se arriscar na incerteza dos arredores da cidade, dos *boulevards* e dos cafés-concerto, parecem impregnar a nova pintura, como se veria em *On the outskirts of Paris*, de Van Gogh, *Un bal masqué à l'opera* e *Exposition Universelle*, de Manet. Essa estética do movimento e do indefinido declara o moderno como o marginal e a verdade da percepção como a superfície das coisas. Indica ainda que os espetáculos e classes se tornam formas específicas de visualização. Mas essa economia visual da pintura, particularmente nas obras de Manet, como *Le chemin de fer* ou *Un bar aux Folies-Bergère*, designa o duplo movimento do pintor ante a modernidade, que é tanto de aceitação quanto de desacordo: a apropriação inflexível dos traços da vida moderna se conjuga com uma profunda exterioridade.

Contudo, se os quatro grandes pontos de vista abordados pelo autor sugerem as novas relações com esse real em franca transformação, não tratam da fundação de uma nova ontologia da arte, que traz consigo o abandono de poéticas previamente constituídas e o questionamento das convenções artísticas e estéticas estabelecidas nas academias. Clark desconsidera a ampliação dos limites da arte (com

desdobramentos decisivos na arte do século XX) em aspectos como a sua relação com a linguagem, a autonomia da cor e a desqualificação do desenho como intermediário entre idéia e forma, a questão da reprodução técnica de imagens, em especial a fotografia, e a relação com o espaço de exposição, como discutiremos a seguir. Sem dúvida, o interesse e o sabor de sua apresentação das condições socioculturais não deixam de guardar conexões com a análise formal das obras, sobretudo por sua atenção descritiva, particularmente elucidadora para nós que estamos habituados às reproduções técnicas. No entanto, permanece a questão: no fundo, seus critérios de análise das obras não seriam os mesmos da teoria modernista, apenas deslocando a ênfase de suas premissas? Nesse sentido, mais atenção à crítica de Baudelaire poderia ter sido valiosa, até mesmo pela evocação do título do livro.

O autor parece concordar sobre o silêncio da narrativa literária como presciência da condição futura da abstração. Se a linguagem tende a desaparecer enquanto conteúdo da representação e transitividade em relação ao referente, desloca-se porém para a formulação teórica e assume novas dimensões no corpo da própria obra, revogando assim a prescrição de separação das artes do tempo e do espaço. Tome-se como exemplo a assinatura, cuja história remonta à afirmação da autoria: inscrita na obra como signo que se pretende invisível, no modernismo passa a fazer corpo com a visualidade, e não mais como representação. Particularmente interessante é o uso dela feito por Manet em inúmeras pinturas. Por exemplo, em *Un bar aux Folies-Bergère* (cuja descrição por Clark revela aspectos primorosos, como o da relação com o espelho) o fato de a assinatura do pintor estar no rótulo da garrafa no primeiro plano à esquerda não é sequer assinalado. No entanto, nessa obra assim como em muitas outras Manet se utiliza da assinatura com uma função plástica, ao mesmo tempo que, trabalhando a ambigüidade no interior do signo, assinala a subjetivação desse espaço e a criação de uma nova espacialidade.

As profundas transformações ocorridas na relação cor/desenho são, igualmente, um dos traços constitutivos da arte moderna não tratados pelo autor. A crescente autonomia da cor — que se deveu em parte aos estudos sobre a percepção visual e às teorias da cor, como a de Goethe — participa de maneira contundente na destruição das tradições formais, pois modelar pela cor permite pensar a sensação do espaço sem o modelo da perspectiva linear ("Quando a cor está em sua riqueza, a forma está em sua plenitude", dizia Cézanne). Ao analisar *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, de Seurat, Clark atém-se à questão do tema da mistura de classes e silencia sobre a cor, elemento tão determinante para esse pintor.

Em *A pintura da vida moderna* são raras as referências à fotografia. T. J. Clark deixa de lado as transformações introduzidas pela reprodução técnica de imagens, eximindo-se assim de se interrogar se a invenção da fotografia não teria alterado a própria natureza da arte,

como aventou Walter Benjamin. O que não deixa de ser revelador, pois o autor é contemporâneo do novo interesse pela relação entre a arte e a fotografia verificado a partir dos anos 1970, formulado de maneira produtiva, em termos teóricos e críticos, tanto por artistas como por críticos e historiadores. Tais formulações atualizaram o debate sobre a relação entre a fotografia e a arte desde sua invenção, a começar por sua negação por Baudelaire. A nova relação com a realidade introduzida pela fotografia, mediante a telescopagem do espaço e seu caráter indicial, soma-se a imagem da imagem como mediação entre a representação e o representado, recurso técnico que veio a ser amplamente utilizado pelos artistas (segundo Delacroix, a fotografia torna-se um "tradutor encarregado de nos iniciar um pouco mais nos segredos da natureza"). A crise da representação não é, portanto, imune à capacidade da fotografia de "congelar o intangível", como afirmava Félix Nadar, mas a pouca atenção da historiografia sobre seu uso revela as dificuldades teóricas nesse campo, como também os preconceitos em relação à "cópia", que ameaçaria a originalidade, marca do gênio.

Linguagem, autonomia da cor e fotografia guardam, assim, diferentes redes de interconexões na arte moderna, não desligadas de seus espaços de recepção e crescente afirmação do "lugar" da arte: o museu, com sua função de escolher, conservar e valorar. Embora o espaço da exposição seja um dos elementos organizadores do discurso estético que se desenvolveu no século XIX, e a despeito de sua análise sobre a transformação de práticas sociais em espetáculo, T. J. Clark não faz referências ao papel dos salões nesse contexto, nem ao das primeiras exposições individuais, como a de Courbet ou a do próprio Manet, e tampouco à relação da arte com o público nesses eventos, que se torna tão decisiva.

Em que pesem esses senões, *A pintura da vida moderna* é sem dúvida um saudável contraponto aos paradigmas modernistas e às leituras puramente estéticas, merecendo toda a nossa atenção.

GLÓRIA FERREIRA é professora da Escola de Belas Artes da UFRJ.