

MARIA LÚCIA BUENO COELHO DE PAULA

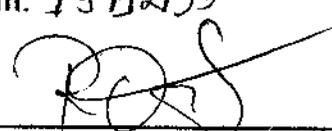
ARTES PLÁSTICAS NO SÉCULO XX

(Modernidade, Desterritorialização e Globalização)

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento do doutorado em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP - , sob a orientação do Prof. Dr. Renato Ortiz.

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida e aprovada pela comissão julgadora em: 19/12/95

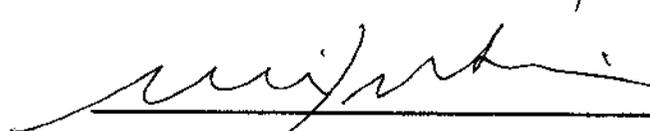
Banca: _____


Prof. Dr. Renato Ortiz


Prof. Dr. Octávio Ianni


Prof. Dr. Gabriel Cohn


Prof. Dr. Celso Favaretto


Prof. Dr. Miguel Chaia

P281a

27767/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL



UNICAMP

UNIDADE	BC
INSTITUIÇÃO	UNICAMP
V.	P291a
I.	27767
P.	667196
C.	[]
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	22/05/96
N.º CPD	M.00032569-2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Paula, Maria Lúcia Bueno Coelho de

P291a

Artes plásticas no século XX: (modernidade desterritorialização e globalização) / Maria Lúcia Bueno Coelho de Paula. -- Campinas, SP: [s.n.], 1995.

Orientador: Renato Ortiz.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte e sociedade. 2. Sociologia da cultura. 3. Arte moderna - Sec XX. 4. Modernidade. 5. Vanguarda (Arte). I. Ortiz, Renato, 1947-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Esse trabalho foi realizado com apoio da CAPES, da FAEP-UNICAMP, e da bolsa B-fin do Concurso Ford-ANPOCS.

Para Zé Mario,

“ Mão no leme e pé no furacão, meu irmão neste mundo cão...”, pelo que compartilhamos, pelas coisas boas que ainda vamos compartilhar, mas sobretudo pelo amor.

**À Lucia Azevedo Waack Bueno, minha mãe,
e**

à Arlindo Dalbert do Amaral, meu amigo,

**que de modos diferentes fazem parte deste trabalho,
com saudades.**

Agradecimentos.

Muitas pessoas têm-nos ajudado. Seria uma lista tão longa que não caberia na página de agradecimentos. Portanto fico restrita aos que - direta ou indiretamente- tornaram possível a realização deste trabalho. Começo pelo pessoal da 'casa' - Lila, Maria José, Omar, Roberto e José Popai: sem o apoio e a compreensão de vocês essa teria sido uma tarefa impossível. Zé Mario - José Mario Ortiz Ramos - além de paciência e incentivo, foi obrigado a ler e comentar cada passagem nova acrescentada ao texto. Intelectual competente salvou a autora, oportunamente, de muitos deslizes.

A seguir passo para o pessoal de 'casa': Anaelena, Helô, Miguel e Verinha, Octávio e Eline, Vera Telles, Marcão e Paula, Eder e Bete; e Celeste. Amigos, que além da presença carinhosa, se mostraram generosos e disponíveis resolvendo pequenos e grandes problemas. Com vocês a casa cresceu e a família ficou maior. No entanto, Élide, Mônica e Zé Maria; Gracinha e Roly; Silvinha e Guilherme; Tina e Taliberti; Maria Lúcia, Ziza e Marilene; Ailton e Ana; Renato, Carlos e Cris, também estiveram ali salvando a pátria em muitas ocasiões. Tia América e Tio Kluxo foram o apoio de sempre. Estela e meu pai, Gilberto Waack Bueno, ajudaram no que foi possível. Meus irmãos e minhas cunhadas, particularmente Marcos e Angela, também deram uma força inestimável.

Se as vírgulas e aspas estiverem no lugar certo o crédito é de Maria Celeste Mira e Anaelena Pereira Lima, amigas, revisoras interinas mas competentes, que

trabalharam rápido, apesar do ritmo de fim de ano. Pedro Maia Soares e Cíntia Ávila de Carvalho, foram os amigos responsáveis pela tradução primorosa das citações em inglês e francês.

Em Paris, foi de grande valia o mapa das bibliotecas fornecido por Renato Ortiz, que também foi o orientador desse trabalho. Elimar Nascimento e Cristina Carvalheira, Renata Proença, Rubens Machado e Noemi Araujo, amigos de todas as horas, ajudaram com dicas e informações. Agradeço a Jacques Leenhardt que discutiu o projeto comigo e me forneceu muitas pistas. Faço um agradecimento especial à Marion Aubrée, que além de amiga e vizinha, me deu apoio institucional em Paris através do CRBC, na Maison de Sciences de L'Homme.

Na UNICAMP agradeço a todos e em particular ao pessoal da secretária do Pós-graduação, especialmente à Lurdinha, Esmeralda e Betanio, que sempre quebraram todos os galhos.

ARTES PLÁSTICAS NO SÉCULO XX

(Modernidade , Desterritorialização e Globalização)

“ Foi uma jornada que tivemos que fazer caminhando em linha reta e sozinhos. Não eram permitidas tréguas ou atalhos. E a nossa vontade tinha que resistir contra todo desafio do triunfo, do fracasso ou do louvor da Feira das Verdades. Até que tivéssemos atravessado os vales escuros devastados e chegado finalmente ao puro, numa planície elevada e sem limites. A imaginação, não mais acorrentada pelas leis do medo, tornou-se uma com a Visão. E o Ato, intrínseco e absoluto, foi o seu significado e portador de sua paixão.”

Clifford Still, Declaração, 1959.

ARTES PLÁSTICAS NO SÉCULO XX

(Modernidade, Desterritorialização e Globalização.)

Capítulo 1 - Internacionalização e Modernidade.

Capítulo 2 - Vanguarda X Comunicação.

Capítulo 3 - Mercado e Internacionalização.

Capítulo 4 - Das Vitrines ao Vídeo.

Capítulo 5 - Globalização e Cultura de Mercado.

Tese: ARTES PLÁSTICAS NO SÉCULO XX

(Modernidade, desterritorialização e globalização)

RESUMO

A modernidade nas artes plásticas resultou da ruptura dos artistas com a Instituição acadêmica. Este movimento emerge juntamente com a ampliação do público da cultura e a formação de seu mercado. O objeto deste trabalho é acompanhar o desenvolvimento do mundo das artes, a partir da modernidade, enfocando sua ampliação e sua evolução de um universo restrito no final do século XIX à sua forma atual globalizada, que desponta, no século XX, na passagem dos anos 70 para os 80. Paralelamente abordamos as mudanças na percepção artística processadas neste percurso.

ÍNDICE

Introdução.

p. I.

Capítulo 1 - Internacionalização e Modernidade.

- I - "Paris, capital do século XIX".

p. 1.

- II- *The Gldest Era.*

p. 22.

- III - *Boêmios e milionários.*

p. 42.

Capítulo 2 - Vanguarda X Comunicação

- II-*Arte moderna e cultura de massa.*

p. 78.

- II- *Vanguarda X Comunicação.*

p. 109.

- III- *Expressionismo Abstrato, uma cultura do Greenwich Village.*

p. 137.

Capítulo 3 - Mercado e Internacionalização.

- I- *A Internacionalização do campo da arte moderna.*

p. 173.

- II - *As Instituições modernas e a crítica de arte.*

p. 175.

- III- *O mercado moderno.*

p. 214.

- IV- *Pop-art, uma cultura de mercado.*

p. 249.

Capítulo 4 - Das Vitrines ao Vídeo.

- I - *Mundo da arte como mundo do trabalho.*** p. 270.
II- *A ampliação do mundo da arte contemporânea.* p. 282.
III- *Das vitrines ao vídeo: de Mary Cassat à Robert Longo.* p. 313.

Capítulo 5 - Globalização e Cultura de Mercado.

- I - *Arte Moderna x Arte Pós-Moderna.*** p. 355.
II- *Transvanguarda e grafite: a globalização das linguagens.* p. 374.
III- *Mercado e Mídia - o novo mundo da arte contemporânea.* p. 384.
Bibliografia. p. 402.

INTRODUÇÃO

Este é um trabalho ambicioso. Pretende refletir sobre o século XX, o final do milênio, sua sociedade e sua cultura, e alguns temas que o caracterizam como a modernidade, a desterritorialização e a globalização. Trata-se ao mesmo tempo de um mergulho no mundo das artes plásticas, o caminho que escolhemos para tentar compreender um pouco mais o significado do momento histórico conturbado que vivemos. Procuramos no decorrer da reflexão privilegiar as relações entre sociedade, cultura, arte e vida.

As artes plásticas no século XX serão abordadas a partir de dois eixos: o do mundo dos artistas e da produção das obras, e o do universo social que fornece visibilidade a esta produção - o campo artístico e o mercado. Entre a intenção dos artistas e o desenvolvimento da produção, e a configuração social que adquirem existe geralmente uma defasagem, onde as duas primeiras permanecem encobertas pela última. Com a modernidade esta cisão se aprofunda. A modernidade assinala uma ruptura com toda cultura normativa e uma aproximação da arte com a vida. Embora o sistema dominante na esfera da arte moderna e da arte contemporânea - que constituem o espaço da nossa análise - não interfira no conteúdo da produção artística, tende a exercer um controle cerrado sobre a distribuição e a recepção das obras. Num século marcado pela ampliação da cultura, as artes plásticas permaneceram durante quase todo o período, isoladas da sociedade, confinadas em um universo restrito e consumidas por um público seletivo. Apenas nas últimas décadas do século que esta conjuntura começou a se modificar.

O objeto da nossa análise é, seguindo a trajetória destes dois mundos diferentes, mas que evoluem interligados, descobrir como este confinamento artístico se constituiu e como ele se desfez. O modernismo europeu nesta abordagem é visto de fora, a partir de sua recepção fora da Europa e de sua repercussão na obra das gerações que se seguiram. A produção dos modernistas europeus foi a base para a construção de um campo artístico moderno e de seu mercado, que começa a se fortalecer nos Estados Unidos, a partir do início do século, e se consolida em âmbito internacional nos anos 50. Nos três primeiros capítulos, através de uma reconstrução histórica, vamos seguir a transformação do mundo das artes plásticas numa esfera de bens restritos, gerido pelo campo e pelo mercado. Os dois últimos capítulos, num tratamento mais próximo ao ensaio sociológico, procuramos mostrar como e porque, esta situação começa a se reverter a partir dos anos 60, se conduzindo para uma ampliação do mundo das artes plásticas, num processo de reaproximação da arte com a sociedade.

As trajetórias do universo social - o campo e o mercado - e do universo estético tem como cenário o mundo do século XX, uma sociedade em transformação, marcada pela ampliação da cultura. Se desenvolvem num contexto histórico que se inicia internacionalizado e chega ao fim do milênio sob o signo da globalização. Numa atmosfera conturbada, onde valores e conceitos passam por reformulações constantes, procuramos caminhar com uma certa autonomia com relação às teorias - porém sem abrir mão delas em nenhum momento - privilegiando a materialidade histórica, para ver se em meio dela conseguimos descobrir uma luz que nos conduza ao ano 2000.

Um de nossos faróis mais poderosos foi o olhar dos próprios artistas, matéria prima de suas obras e veículos de sua relação com o mundo. Os artistas plásticos constroem sua concepção de mundo por um outro canal, através da realidade imagética que os cerca. A percepção dos artistas e das demais pessoas, como já frisou Walter Benjamin, é constantemente afetada e modificada por toda sorte de transformações - de sociais à tecnológicas - que atravessam o nosso mundo. Através dos artistas e de seu olhar podemos construir uma leitura do século XX. O recurso que utilizamos para penetrar neste universo foi basicamente o discurso dos próprios produtores e suas obras. O aparecimento nas últimas décadas de uma nova história da arte construída a partir das imagens e não das teorias estéticas, muito nos auxiliou nesta caminhada. Entre os historiadores recentes cito em particular Michael Baxandall, Kirk Varnedoe, Thomas Crow e Hans Belting.

O mundo do campo artístico e do mercado tem como dinâmica principal as relações de poder, um tema que foi primorosamente trabalhado por Pierre Bourdieu. No entanto este mundo vem passando por seguidas revoluções, e sem o respaldo da nova sociologia da arte este trabalho jamais poderia ter sido realizado. Estudos como os de Serge Guilbaut, Diana Crane, Vera Zolberg, Howard Becker, Marcia Bystryn, Annie Verger, Nathalie Heinich, Raymonde Moulin, Anne Cauquelin, Paul Ardenne -e outros que citamos no decorrer do trabalho -descobrimo novos nexos, trazendo à tona períodos esquecidos, abrindo velhos arquivos e realizando extensas pesquisas de campo, nos ajudaram a traçar um perfil do século XX no mundo das artes. Richard Sennet e Richard Shusterman, contribuíram não apenas com suas análises, mas recuperando a estética pragmatista de John Dewey, que nos encaminha para uma melhor compreensão da arte das últimas décadas. Outra

contribuição veio de uma nova geração de economistas que se dedica aos estudos da arte contemporânea: como os franceses - Nathalie Mouraux, Dominique Sagot-Duvaurox, Sylvie Pilleger e Bernartd Roget - e da dupla alemã-suíssa Werner W. Pommerehne e Bruno Frey.

Como a sociologia da arte no Brasil é ainda um campo incipiente, este trabalho nunca poderia ter sido realizado sem o auxílio da bolsa de doutorado sanduíche da CAPES, que me possibilitou um estágio para pesquisa em Paris. Ali pesquisando em várias bibliotecas tive acesso à um material produzido em diferentes partes do mundo. Enquanto trabalhava circulava por um espaço impregnado pela arte contemporânea, que por si só representou um grande alento. Estive também em Londres e Bruxelas, para coletar dados e ver exposições, onde pude ter a confirmação, ao vivo e a cores, de que a arte contemporânea é realmente um fenômeno em expansão. Conteí, na realização da tese, com o apoio da bolsa de doutorado da CAPES, de um auxílio ponte da FAEP-UNICAMP, e da bolsa B-Fin do Concurso Ford-ANPOCS.

Nas diferentes etapas deste trabalho foi de grande auxílio ter participado das discussões do grupo de estudos da globalização, janelas abertas para o mundo, pelo esforço e pelo empenho de dois intelectuais do século XXI: Octávio Ianni e Renato Ortiz.

Capítulo 1 - INTERNACIONALIZAÇÃO E MODERNIDADE.

"Boêmia, limitada ao Norte pela esperança, o trabalho e a alegria, ao Sul pela necessidade e a coragem; a Oeste e a Leste pela difamação e o hospital."

HENRY MURGER, Bohemian life, 1849.

"A terra da Boêmia é um país triste, limitado ao Norte pela necessidade, ao sul pela pobreza, a Leste pela ilusão e a Oeste pelo hospital. É banhada por duas fontes inesgotáveis: a impudência e a vergonha. "

ALPHONSE DE CALONNE, Voayage au Pays de Bohème , 1852.

- 1 -

Paris, capital do século XIX

A ambição de Francis Picabia era se tornar um intelectual nômade, "para atravessar as idéias como se atravessam países e cidades. " Se você quer ter idéias limpas," observava, "troque-as com a mesma freqüência com que troca de camisas. Nossa cabeça é redonda, portanto nosso pensamento pode mudar de direção."¹ Em 1913, quando esteve em Nova York para participar do Armory Show, ficou impactado com a nova realidade social que emergia, numa atmosfera que identificou afinada com o *ethos* da arte moderna. Em entrevista concedida ao *New York Times* declarava que, "A França está quase superada (...) Acredito que é na América que as teorias da *arte nova* vão se sustentar com mais tenacidade "²

Em 1939 - quando a nova realidade norte-americana se encontrava consolidada numa sociedade de cultura de massa em pleno desenvolvimento - um outro moderno europeu, o poeta inglês W.H. Auden chegou a Nova York para ali se fixar definitivamente. Revelou à imprensa que se mudava atraído pela "abertura e

¹ Francis Picabia (Paris 1879-1953), reproduzido em Steven Watson, *Strange Bedfellows - The first American Avant-Garde*, Abbeville Press Publishers, New York/London/Paris, 1991,p.180.

² F. Picabia, op.cit.,p.180.

vazio de tradição da América .”³ Em Nova York, dizia, “ você é forçado a viver como todo mundo. Não há passado. Não há tradições. Não há raízes.”⁴

Os exemplos citados apontam a presença de uma acentuada tendência à desterritorialização no modernismo desde as origens. Tendência que para os primeiros modernos se configurava mais como um anseio do que como uma realidade materializada. Produto de um mundo onde as fronteiras estão se dissolvendo, a desterritorialização, como lembra Octávio Ianni, se concretizou no universo globalizado, que sedimenta-se na década de 1980.

Uns e outros deixam de estar vinculados a somente, ou principalmente, uma cultura, história, tradição, língua, religião, ideologia, utopia. O desenraizamento que acompanha a formação e o funcionamento da sociedade global põe uns e outros, situados em diferentes lugares e distintas condições sócio-culturais diante de novas, desconhecidas e surpreendentes formas e fórmulas, possibilidades e perspectivas. Compreendido em suas diversas conotações, o processo de desterritorialização liberta horizontes sociais, mentais, imaginários, abrindo novos e distintos ângulos à ciência, à filosofia e à arte.⁵

Um fenômeno ligado à globalização, a experiência existencial da desterritorialização emerge pela primeira vez nas sociedades marcadas pela mobilização das massas, na criação da nação. Indivíduos desenraizados dos núcleos de origem - muitas vezes transformando esta condição de descolamento num estado permanente -desenvolvem uma visão de mundo renovada, livre dos

³ W.H.Auden, reproduzido em Dore Ashton, *The New York School*, N.Y., Penguin Books, 1979,p.136.

⁴ W.H. Auden, em Dore Ashton, op. cit.,p.136.

⁵ Octávio Ianni, *A Sociedade Global*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1982, p.101/102.

condicionamentos que até então haviam mediado a sua relação com a realidade. Um dos fios condutores deste trabalho, que passeia por diferentes períodos da modernidade, é a tentativa de apreender as transformações, que neste fluxo, perpassam o universo das artes plásticas. A desterritorialização nos remete a uma vivência similar à encontrada nas viagens. É como se fosse uma metáfora da viagem permanente. Mais uma vez recorrendo à Octávio Ianni, lembramos que "toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. (...) No mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo que se recriam identidades, proliferam diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades."⁶ A emergência da arte moderna está tão associada à desterritorialização, quanto à cultura de massa e o desenvolvimento tecnológico - fenômenos contemporâneos e complementares.

Walter Benjamin - também um desenraizado - em 1936, foi um dos primeiros pensadores a se dar conta, que as transformações introduzidas pelo advento das massas e das novas tecnologias, poderiam resultar em modificações profundas nos modos de sentir e perceber, assim como na própria noção de arte.⁷ A modernidade em todas as esferas - da vida e da cultura - aparece ligada à emergência das massas urbanas e ao desenvolvimento tecnológico. Sob a nova condição que desponta, as antigas instituições que regulavam a sociedade e a economia com base nas tradições, revelaram-se inoperantes. O século XIX assinalou o

⁶ Octávio Ianni, "A Metáfora da viagem", mimeo, ANPOCS/1995, p.1 e 2.

⁷ Walter Benjamin, "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", *Textos Escolhidos*. (Os Pensadores), São Paulo, Abril Cultural, 1983.

fortalecimento e a expansão de instâncias ligadas ao mercado, que passaram a operar como referência de organização do novo universo que se constituía. No mundo das artes o florescimento dos procedimentos modernos encontra-se associado à consolidação de uma cultura de mercado.⁸

Nas artes plásticas, os primeiros movimentos modernos - dos quais o impressionismo é precursor - nascem na França, numa atmosfera dominada por uma cultura artística tradicional sólida. Esta circunstância, por um aspecto, revelou-se favorável à emergência das tendências modernas: sendo Paris o principal centro artístico do mundo ocidental, tudo o que ali ocorria adquiria visibilidade internacional. Por outro lado, o peso de uma tradição cultural forte teve um efeito desfavorável, impondo limites à assimilação e à expansão da arte moderna. As propostas modernas apontavam para uma mudança das regras do jogo que colocava em risco a hegemonia das instituições dominantes. Toda produção artística até então, era realizada dentro de condições institucionais e confinada ao reduto espacial da instituição. A negação do modelo institucional trouxe conseqüências que extrapolaram o universo da estética. Como observa Pierre Bourdieu " a ruptura com o estilo acadêmico implica a ruptura com o *estilo de vida* que ele supõe e exprime."⁹

⁸ A questão da modernidade nas artes se desenvolvendo associada ao aparecimento das massas, das novas tecnologias e da cultura de mercado já foi amplamente trabalhada por: Francis Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, London, Paladin, 1947; Harrison e Cynthia White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, New York, John Wiley & sons, Inc., 1965; Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967, Russell Lynes, *The Lively Audience - A social history of the visual and performing arts in America, 1890-1950*, New York, Harper & Row, 1985, H. Wayne Morgan, *New Muses - Art in American Culture 1865-1920*, University of Oklahoma Press; Norman, 1978 e Pierre Bourdieu, *Les Règles de L'Art*, Paris, Minuit, 1992..

⁹ Pierre Bourdieu, "A Institucionalização da Anomia", *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel, 1989, p.272.

Uma das regras básicas abolidas pelos modernos veio como decorrência do processo de autonomização do olhar ¹⁰. A visualidade deixou de ser conduzida por modelos pré-estabelecidos - como as normas da perspectiva clássica - para desenvolver-se afinada com o olhar de cada artista. Verificou-se um afastamento da norma e da tradição em favor da valorização da experiência. Rompia-se com a unicidade, instituindo uma pluralidade de visões. O mundo passava a ser apreendido de forma fragmentária. Cada construção visual - seja ela uma pintura, uma foto ou um filme - é uma leitura particular de uma realidade multifacetada, que não é passível de ser compreendida a partir de um único ponto de vista. No novo contexto, o olhar acadêmico constitui como mais uma forma de abordagem do espaço visual.

Até então, a preponderância da tradição havia sido tão forte que chegou a influenciar linguagens mais recentes como o cinema e a fotografia¹¹. A partir do final do século XIX a visualidade começou a ser construída na intercessão de vários universos visuais. Nas artes plásticas - como teremos oportunidade de perceber no decorrer deste trabalho - é cada vez mais acentuado o diálogo com as demais linguagens que atravessam o espaço visual, a tal ponto que contemporaneamente é quase impossível distinguir, em alguns casos, onde começa um veículo e onde termina o outro.

¹⁰ Ver Maria Lúcia Bueno C. de Paula, "A modernidade do olhar nas artes plásticas", *Vozes cultura*, no. 1, janeiro-fevereiro 1995, vol. 89.

¹¹ Ver Steve Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

Kirk Varnedoe¹², analisando a passagem, que marcou a emergência da arte moderna, aponta que ela não apareceu como resultado de leis universais, mas sim, como produto de uma situação histórica e cultural específica. Nesta circunstância, observa, "o ambiente" se transforma em "um conjunto variável de pessoas que decidiram, por uma panóplia de razões dignas ou indignas, tolerar, levar em consideração ou sustentar ativamente um crescimento inaudito das prerrogativas que autorizam os artistas a criar o que um biólogo chamaria talvez de 'monstros promissores': variantes, híbridos e mutantes que modificaram as noções ancestrais do possível."¹³ Varnedoe frisa que a base desta transformação não foi um movimento aleatório, mas

a decisão individual de ser um estranho em seu próprio meio, de tentar dar um sentido novo a formas antigas e de abordar tarefas seculares com meios novos, de reconhecer a utilidade do inabitual e de ver os recursos abundantes do costumeiro. [...] A Arte Moderna é o fruto das decisões tomadas por seres decididos a reconsiderar a massa de possibilidades que lhes ofereciam as tradições existentes e a transformar as opções existentes que estavam e restavam à disposição de todos.¹⁴

Outro aspecto que acelerou a ruptura com a cultura tradicional normativa dominante foi a consciência, que começava a despontar, de que na sociedade moderna a aparência exterior não vinha a ser um reflexo da realidade interior. Não foi por acaso, que neste período Sigmundo Freud iniciou seus estudos sobre o inconsciente. A mentalidade moderna, em sua indiferença com relação a história e

¹² Kirk Varnedoe, *Au Mépris des règles: En quoi l'art moderne est-il moderne?*, Paris, Adam Biro, 1990.

¹³ Kirk Varnedoe, op.cit., p.22.

¹⁴ Idem, Ibidem, p.22 e 23.

a tradição , tidas como referências diretrizes, abriram espaço para uma profunda crise de identidade. O novo homem caminhava sobre areias movediças. O mundo se ampliava, e nesta marcha , os últimos pilares, as últimas certezas, que até então haviam mantido o universo social dentro de certos limites e relativamente coeso, iam perdendo a força e o poder de sustentação. Era o que vinha ocorrendo com a família, com a mentalidade puritana, a moral vitoriana - alguns dos sustentáculos do século XIX, que foram perdendo a sua eficácia.

Richard Sennet ¹⁵, a propósito desta nova sociabilidade que se constitui, observa.

Quando comparamos o passado grego e o presente, constatamos que enquanto os Antigos, quando refletiam sobre as experiências políticas, religiosas e eróticas, podiam utilizar os olhos na cidade, a cultura moderna sofre de uma divisão entre interior subjetivo e exterior. Trata-se de uma divisão entre experiência subjetiva e experiência material, entre o eu e a cidade. Ademais, nossa cultura é marcada por duros embates cada vez que as pessoas tentam dar uma expressão concreta a sua vida interior. [...] Essa divisão entre experiência interior, subjetiva e vida exterior, material, exprime de fato um grande medo que nossa civilização se recusou a admitir, ou seja, a reconhecer¹⁶.

Esta divisão e este dilema desportaram na origem da arte moderna, sendo um dos motores da crise de representação que se instaurou no mundo artístico. Toda obra de Paul Cézanne nasceu marcada por esta questão. “ Cézanne”, observa Merleau-Ponty, “ já sabe aquilo que o cubismo repetirá: que a forma externa- o envoltório - é segunda é derivada, que ela não é aquilo que faz que uma

¹⁵ Richard Sennet, *La ville à vue d'oeil*, Paris, Plon, 1992.

¹⁶ Richard Sennet, *op.cit.*, p.16.

coisa tome forma, que é preciso quebrar esta concha de espaço, quebrar a comporteira.”¹⁷

A quebra de identidade no âmbito social e a crise de representação na esfera artística foram responsáveis por uma nova ruptura, a dissolução das fronteiras que separavam a arte da vida, a alta cultura da cultura popular e do cotidiano. Os modernos foram atraídos por temas, considerados menores, ligados ao dia dia do mundo privado, pela estética da arte popular e da nova cultura publicitária emergente. Courbet retratava o universo da classe trabalhadora, se inspirando frequentemente na iconografia das representações populares¹⁸. Grande parte da obra dos impressionistas girou em torno das imagens de lazer da classe média urbana. Seurat foi influenciado pela trabalho do publicitário Jules Cheret. E Toulouse Lautrec escolheu a profissão de publicitário como uma forma de exercer a sua atividade artística.¹⁹ Todos em diferentes ocasiões manifestaram o desejo de uma maior interação entre suas produções e um público mais amplo.

Na virada do século o processo ficou mais evidente na obra de modernistas como Picasso, Braque, Duchamp, Rodchenko, Magritte e outros. Adam Gopnik, observa que:

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, “O Olho e o Espírito” *Merleau-Ponty, (Os Pensadores)*, São Paulo, Abril Cultural, 1980,p.103.

¹⁸ Ver Meyer Schapiro, “Courbet et l’imagerie populaire”, *Style, Artiste et Société*, Paris, Gallimard, 1980.

¹⁹ Ver Thomas Crow, “Modernisme et culture de masse dans les arts visuels”, *Les Cahiers du musée national d’art moderne* no. 19-20, juin 1987.

Sobretudo, sabemos que números cruciais da combinação que iria abrir esse dilema do artista e ajudar a dar a luz àquela nova força da invenção não seriam encontrados nem nos monumentos que deixava no museu, nem na privacidade do ateliê ao qual retornava. Ao lado, debaixo e atrás dele naquela caminhada, nas coisas aparentemente triviais e marginais quase despercebidas em sua saída do museu, nos cartazes comerciais brilhantemente coloridos ao longo da avenida e nas vitrines das lojas de departamentos, nos jornais e revistas de caricaturas da manhã, empilhados nos quiosques junto ao canal do rio, e até nos garranchos ordinários nas paredes das ruelas escuras – estava um alfabeto para a nova linguagem da arte. Ali, em germe, estava outro notável poder da época vindoura – a cultura urbana moderna, um fenômeno tão vulgar e poliglota nas energias quanto o artista moderno parecia enclausurado e exclusivo em suas meditações.²⁰

Circunstâncias históricas - ligadas às transformações mais gerais que afetavam toda Europa - desempenharam um papel determinante, criando condições materiais para a emergência e implantação de uma postura moderna nas artes. Estas condições permitiram que o mundo da arte vivesse uma revolução, passando a operar a partir de um outro polo de organização, o mercado internacional, orientado por um novo sistema concebido em Paris.

O fato de Paris ter se constituído no centro da cultura mundial no século XIX foi um fator decisivo nesta passagem. Abordando a transformação do mundo da arte, Cynthia e Harrison White - em estudo pioneiro e hoje um clássico da sociologia da arte, *Canvases and Careers* - apontaram algumas evidências da posição ocupada pela cultura artística francesa na ocasião: uma grande concentração de marchands com clientela internacional; espaço internacional em recrutamento de estudantes de

²⁰ Adam, Gopnik, "Introduction", *High and Low - Modern art and popular culture*. (de Adam, Gopnik e Kirk Varnedoe), New York, MoMA, 1990, p.15.

arte; preços elevados na arte contemporânea francesa em relação a pintura contemporânea dos demais países; domínio da França na formação da linguagem e dos critérios do jornalismo de arte.²¹ As implicações da predominância internacional francesa conferiu suporte para a emergência do novo sistema - que se iniciou paralelo à Academia e terminou em contraposição a ela - e que os White designaram como "dealer-critic" (comerciante de arte-crítico de arte).

No âmbito da arte antiga desenvolveu-se uma reação contra a ortodoxia que atuava sobre os critérios do gosto. Até o século XVIII a Academia exercia um controle sobre o gosto, influenciando no consumo de obras antigas. Vigoravam as tradições privilegiadas pela instituição, como o renascimento italiano, matriz do modelo acadêmico. O século XIX testemunhou um processo, sem precedentes, de liberação do gosto no campo das obras antigas. Produções desprezadas, tradições esquecidas - como a arte medieval e a pintura flamenga - foram reativadas, transformando-se em alvo de interesse dos conhecedores de arte nos circuitos de Londres e Paris. Instaurou-se um clima que John Ruskin - pioneiro do movimento moderno inglês - descreveu como anarquia generalizada. Anarquia compreendida como a disposição para admirar as manifestações artísticas de todas as épocas e de todas as civilizações²². Foi o início do enfraquecimento da instituição acadêmica que fortaleceu o sistema 'dealer-critic', até então a ela vinculado.

²¹ Cynthia e Harrison White, *op. cit.*, p.76.

²² A respeito das mudanças do gosto na arte no século XIX ver Francis Haskell, *La Norme et Le Caprice - Redécouvertes en art*, Paris, Flammarion, 1986.

Outro elemento importante foi a ampliação do público das artes plásticas. O desenvolvimento do turismo, nacional e internacional - com a modernização dos transportes e dos meios de comunicação - , a expansão dos segmentos médios urbanos e de uma cultura de classe média foram os principais responsáveis pelo fenômeno²³. A implantação de novas técnicas de reprodução, como a litografia e posteriormente a fotografia, contribuíram para elevar a popularidade das artes plásticas. A frequência nos Salões da Academia aumentou. Foram criadas novas salas de exposição e o Museu do Louvre (1826), operando além do âmbito de dominação acadêmica. Desde o início do século, a expansão deste universo era visível e identificada. "E de 1810 vem esta descrição de um salão: Que multidão abominável! Carregadores, vendedores ambulantes, criados! Um enxame de crianças, empurrando-se, gritando aos pés da gente! A partir desses primeiros e um tanto estridentes salões do povo, a mostra transformou-se em exposição popular de massa, onde as primeiras impressões eram um rugido surdo e fadiga."²⁴ Em resposta à nova demanda nasceu uma pintura de gêneros que se desenvolveu paralelamente à produção acadêmica.

A ampliação do público e a variação do gosto trouxeram uma importância crescente para o papel do crítico de arte. As primeiras críticas de Diderot apareceram em 1759. Em 1800 foram catalogados cerca de 94 indivíduos que entre outras atividades exerciam o ofício de críticos. A primeira revista

²³ Sobre as transformações ocorridas na esfera cultural francesa no século XIX ver Renato Ortiz, *Cultura e Modernidade - a França no século XIX*, São Paulo, Brasiliense, 1991.

²⁴ C. e H. White, op. cit., p.79.

especializada, a *L'Artiste* foi fundada em 1831. Em 1859 foi criada a *Gazette des Beaux-Arts*, o primeiro órgão de grande difusão, sério e de alto nível onde operavam historiadores da arte, arqueólogos e marchands²⁵. Os jornais diários e as revistas de moda passaram a abrir colunas regulares para a crítica de arte. Entre 1860 e 1870, com o desenvolvimento e ampliação da imprensa, os críticos especializados estavam aptos para responderem rapidamente às inovações que despontavam no cenário artístico.

Algumas inovações tecnológicas também desempenharam uma função relevante no processo de popularização da arte e na renovação estética. A invenção do tubo de tinta em metal em 1830, e sua comercialização pelas firmas inglesas a partir de 1840, possibilitaram ao artista uma mobilidade antes inconcebível. Foi o fim do pintor confinado no atelier, saindo para as primeiras experiências de trabalho ao ar livre, que tiveram um peso considerável nas mudanças estilísticas implementadas pelos impressionistas.²⁶ O desenvolvimento da indústria química foi responsável pela introdução de uma nova gama de cores no mercado. A venda de telas prontas, já preparadas para serem utilizadas, juntamente com as demais inovações, liberaram o artista de uma artesanaria prévia, cujo domínio até então havia sido condição para o exercício de seu trabalho. Estabelece-se uma separação entre a produção artística e a produção artesanal do instrumental de trabalho do artista. Uma das conseqüências foi o crescimento do número de pintores amadores, que a

²⁵ Francis Haskell, *op. cit.*, p199.

²⁶ Ver Nathalie Mouraux e Dominique Sagot-Duvaurox, 'Les conventions de qualité sur le marché de l'art: d'un académisme à l'autre', *Esprit*, no.185, octobre 1992.

partir de então “ficaram separados do profissional por uma linha de definição social, não por um abismo de *know-how* artesanal.”²⁷

O desenvolvimento das idéias liberais acentuou o processo, fornecendo condições sociais para a valorização dos aspectos criativos da arte, em detrimento do domínio de *'metier'*, que definia o artista acadêmico. Como observou Pierre Bourdieu, a arte acadêmica foi uma arte de reprodução, enquanto a moderna se afirmou como uma arte de criação.²⁸ O Liberalismo contribuiu também para o declínio da autoridade e da centralização do poder acadêmico.

Neste universo o sistema 'dealer-critic' se fortaleceu e consolidou por ter sabido lidar com maestria com as transformações historico-sociais em curso. Os novos marchands e críticos foram beneficiados pelo aparecimento de uma clientela internacional para a arte, ansiosa por novidades e susceptível ao prestígio da cultura francesa. Perceberam o restrito poder de penetração da arte oficial e sua conseqüente decadência. Atada aos valores e aos temas caros à tradição francesa, muito nacionalista, discorrendo a respeito de um mundo oficial, era pouco afelta a exportação. Em contraposição, havia uma alta generalizada dos temas ligados a esfera privada e a vida cotidiana que perpassava os mais diversos extratos sociais. Foi quando começou a se esboçar um vazio de prestígio nas artes plásticas, no âmbito da grande arte, da alta cultura, que até então fora ocupado pela produção acadêmica.

²⁷ C.e H. White, op. cit., p.83.

²⁸ Pierre Bourdieu, “A institucionalização da anomia”, *Poder Simbólico*, Lisboa,

A arte moderna que despontava não tinha a pretensão, e nem queria preencher este espaço, uma vez que se constituía em contraposição a ele. Mas o carisma da instituição da grande arte, separada da vida, permanecia muito forte na civilização ocidental. Mesmo intelectuais progressistas como Emile Zola - que amava a arte dos impressionistas - eram secretamente admiradores da política restrita dos acadêmicos, temerosos com a ampliação da esfera da cultura. Por ocasião da exposição universal de 1878 em Paris, Zola observou em um artigo que:

[...] a parcialidade cega da multidão faz mal, começamos a duvidar da própria verdade diante dos estúpidos entusiasmos populares que gozam de reputações usurpadas. [...] Infelizmente não podemos nos impedir de acrescentar que o salão se incorporou aos costumes parisienses. A moda já desempenha um papel. A multidão vai olhar os quadros, pode ser que as massas afinem seu gosto artístico. Assim, no que diz respeito à quantidade, temos pinturas e público suficientes....²⁹

Ao contrário de Baudelaire - que apesar de ter sido um dandi, como o foram muitos dos modernistas europeus, se sentia atraído pelas multidões urbanas- Zola se atemorizava frente ao crescimento da sociedade de massa e de sua influência no mundo das artes.

A nova facção de marchands e críticos de arte se deu conta do vazio de prestígio que se evidenciava na esfera da alta cultura, com o declínio da arte institucional. Foi quando este segmento - intelectualizado e com uma mentalidade empresarial moderna - identificou um novo tipo de arte, revolucionária e

²⁹ Emile Zola, em Eliane Wauquiez, "Académisme et Modernité", *Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1889*, Paris, Ed. des arts décoratifs/ Ed. Herscher, 1983, p.251.

independente- a dos impressionistas - que permanecia marginalizada, confinada ao reduto da Boêmia.

Até o final da década de 1870 a Boêmia havia significado uma forma de afastamento da vida comum, de oposição ao modo de ser burguês, em nome da arte. Toda atividade artística realizada fora do âmbito restrito do mundo institucional não possuía condições sociais para se viabilizar. Com o desenvolvimento urbano este segmento se ampliou consideravelmente, transformando a Boêmia no espaço de construção de uma nova cidadania, mas principalmente de uma outra identidade. O artista acadêmico bem sucedido, não passava de um prosaico funcionário público de carreira, que submetia sua produção às normas e aos modelos que lhe eram impostos. O artista boêmio, marginalizado socialmente, encarnava o mito da individualidade, que se exprimia através da liberdade artística. A Academia representava a unicidade na arte, enquanto os boêmios defendiam a sua heterogeneidade.

“ Sob o Velho Regime,” observa Jerrold Seigel ³⁰, “ a sociedade havia sido organizada em uma base corporativa. Os indivíduos pertenciam à nação, não como unidades separadas, mas como membros de corpos intermediários: estados, ordens, associações, comunidades, conselhos. (...) não estavam meramente limitados em seus direitos pela tradição e pelo privilégio. A individualidade como tal era negada (...) Esperava-se que os indivíduos se adaptassem a algum molde tradicional; supunha-se que seu desenvolvimento pessoal fosse moldado e limitado por um modelo previamente determinado.” Somente com as alterações introduzidas

³⁰ Jerrold Seigel, *Paris Boêmia - cultura, política e os limites da vida burguesa:1830-1930*. Porto Alegre, L&PM, 1992, p.17.

pela Revolução Francesa (1789), que os indivíduos puderam começar a evitar estes constrangimentos e a utilizar sua energia criativa para desenvolver suas potencialidades individuais. A vida boêmia emergiu no início da construção do mundo burguês, se desenvolvendo nas áreas onde seus limites e fronteiras não eram claros e delimitados.

Podemos dizer que a Boêmia se constituiu na esfera intermediária, entre a cultura tradicional e a cultura de mercado, fornecendo abrigo para a mentalidade artística e os modos de ser moderno, que ainda não haviam encontrado condições sociais de se viabilizar. A partir da década de 1880 intensificou-se o processo de modernização em escala internacional³¹ - com o aumento da concentração de capitais. Novas frentes econômicas foram abertas, particularmente nos Estados Unidos. Registrou-se um declínio das idéias liberais, com a ascensão de uma nova era - dominada pelas grandes corporações e caracterizada por uma maior intervenção do Estado na economia. Acentuou-se o crescimento das massas urbanas e o fortalecimento de todas as formas de mercado. Com o florescimento do mercado de bens simbólicos³² o mundo boêmio passou por uma transformação. Deixava de ser um recurso para o isolamento social, para ir se constituindo numa estratégia publicitária³³: vendia formas artísticas inovadoras vendendo um novo estilo de vida.

³¹ Ver Eric Hobsbawm, *A Era dos Impérios (1875-1914)*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

³² Ver Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op.cit.

³³ Conforme Jerrold Seigel, op. cit.,

Difundiu-se uma cultura de cafés e cabarés. Os antros boêmios das décadas de 80 e 90 foram locais públicos de diversão, que atraíam uma clientela burguesa e respeitável, fascinada pelo charme do modo de vida que ali encontravam. Como o café Guerbois, onde se reuniam os impressionistas, estes espaços se tornaram uma via de propaganda para os poetas e artistas a eles ligados. As formas artísticas inovadoras passaram a estar associadas a personagens extravagantes - gênios criadores, como Pablo Picasso, artistas malditos, como Vincent van Gogh - confinados na Boêmia em virtude da 'falta de sensibilidade do grande público', 'incapaz de compreender a sua arte'. Foi o nascimento do mito da vanguarda - como matriz ideológica de uma cultura de bens restritos - largamente explorada pelo novo sistema "dealer-critic", responsável por uma nova organização no mundo das artes.

O artista maldito, o gênio criador, preenchia o vazio de prestígio deixado pela Grande Arte. A Academia havia sido o império das grandes obras, que tinham a função de reforçar o prestígio da instituição, responsável pela sua criação. A arte era uma produção institucional, realizada de acordo com uma definição universal de beleza e respeitando as convenções acadêmicas. O novo mundo que se contrapõe a ela é orientado por uma política de artistas - de autores³⁴. A função dos críticos e dos marchands era revelar os autores das produções inovadoras para um público restrito - de conhecedores de arte ricos - criando um mercado, em bases altamente especulativas. Exerciam um monopólio sobre a obra do artista, formando estoques

³⁴ "it was artists, not paintings, who were the focus of the dealer-critic institutional system", C. e H. White, op. cit., p.98.

com produções que ainda não tinham demanda.³⁵ “ A especulação financeira da arte encontra a sua contrapartida cultural na especulação do gosto. Como os críticos e marchands estavam acostumados a dizer ao *comprador perspicaz*: ‘Em vinte anos ele será um mestre - e sua pintura valerá uma fortuna’.”³⁶ O marchand pioneiro deste processo foi Paul Durand-Ruel, responsável pela construção de um mercado internacional para os impressionistas.

Uma das “chaves da passagem de um sistema para o outro”³⁷ foi a decadência econômica do mercado de imitações que fornecia suporte financeiro ao sistema acadêmico. O valor de unicidade da obra de arte foi uma invenção da modernidade. Até o século XIX as obras célebres - premiadas nos Salões ou adquiridas pelo rei - eram reproduzidas inúmeras vezes, por seus próprios autores ou pelo mercado de imitações que se desenvolveu em torno da instituição acadêmica. Neste processo, as cópias alcançavam, muitas vezes, preços mais elevados que a obra original. A reprodução era uma prática comum desde os renascentistas, tendo sido mais popular nos períodos ligados à emergência de um mercado de arte - como na renascença flamenga³⁸. O desenvolvimento das novas técnicas de reprodução - como a fotografia e a litogravura - comprometeram definitivamente o funcionamento deste mercado.

³⁵ Ver Raymonde Moulin, *Le Marché de la Peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.

³⁶ C. e H. White, *op.cit.*, p.99.

³⁷ Conforme Nathalie Mouraux e Dominique Sagot-Duvaurox, *op. cit.*, p.47..

³⁸ Ver Svetlana Albers, *L'Atelier de Rembrandt: la liberté, la peinture et l'argent*, Paris, Gallimard, 1991.

O novo sistema que desponta “repousa sobre uma nova convenção de qualidade: a originalidade, compreendida nos seus dois sentidos usuais de autenticidade e de inovação. [...] Em vez de enfrentar a concorrência dos procedimentos fotográficos na produção de imagens, a pintura tem o interesse de afirmar sua singularidade e de evidenciar as particularidades que a diferenciam da fotografia. Duas características serão realçadas: a não reprodutibilidade do suporte e a liberdade de composição.”³⁹ O critério de não reprodução conduziu à valorização do suporte, enquanto objeto único criado pelo artista - em detrimento da imagem. A preponderância da liberdade de criação e das formas inovadoras, privilegiou os movimentos artísticos fundados na ruptura com a representação. Esta atitude posteriormente levou a uma valorização das expressões abstratas em prejuízo das figurativas. Em síntese, unicidade e originalidade passaram a se constituir em fundamentos econômicos da obra de arte moderna no mercado. Obra esta, que não possui significado isolada, mas sim enquanto concretização, expressão do gênio criador do artista que a concebeu. Ao contrário do que afirmou Walter Benjamin, sobre a perda da *aura* e do valor de unicidade da obra de arte no mundo moderno, trata-se de critérios recentes, produzidos pela modernidade.⁴⁰ No novo contexto, a História da arte desempenha um papel fundamental junto ao mercado - a de sancionadora dos valores inovadores que ele revela . Raymonde Moulin observa que o mercado de arte moderna, ao assumir sua condição de promotor de novas

³⁹ Nathalie Mouraux e D. Sagot-Duvaurox, op. cit., p. 50/51.

⁴⁰ Ver Walter Benjamin, “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, *Textos Escolhidos. (Os Pensadores)*, op. cit.

formas culturais, se separou definitivamente do mercado de bens de luxo ⁴¹. Uma afirmação acertada se restrita ao âmbito da cultura, pois no domínio econômico ele se organizou para devolver a arte ao seu antigo lugar, de bem de luxo.

Em Paris, no final do século XIX, ao lado de uma produção inovadora que emergia no mundo boêmio, se desenvolveu uma nova forma de organização do mundo artístico, orientada pela lógica do mercado moderno. Em 1871 constituem-se os primeiros vínculos entre os impressionistas e o novo sistema, quando Durant-Ruel começou adquirir as pinturas de Monet. Mas se dependesse exclusivamente do universo francês, esta associação talvez estivesse fadada ao insucesso. A força residual das tradições permanecia muito vigorosa. Uma questão crucial, para os nossos objetivos, é o fato dessas mudanças sociais internas não terem derivado em mudanças fundamentais no gosto do governo ou de compradores particulares.⁴² A aceitação integral da modernidade e das formas artísticas que ela promovia, implicava na negação de tradições que até então haviam sustentado a sociedade européia. Era preciso que os fundamentos do velho mundo desaparecessem, para que uma nova realidade pudesse emergir plenamente. Foi um processo doloroso, que levou mais de um século para se implementar e envolveu duas grandes guerras mundiais.

O novo mundo da arte não teria se efetivado, não fosse o desenvolvimento de uma nova situação cultural nos Estados Unidos - um país de tradições emergentes

⁴¹ Raymonde Moulin, op. cit.

⁴² C. e H. White, op. cit., p.78.

⁴³ - que forneceu um público para o impressionismo e construiu um campo para a arte moderna. Cynthia e Harrison White descrevem as conseqüências da aproximação dos norte-americanos com a nova arte na Europa: " Os colecionadores americanos estavam em marcha em toda Europa perto da virada do século. Na França, compravam arte contemporânea. Os franceses deram-se conta tarde demais que uma grande quantidade das melhores obras do impressionismo tinha deixado o país para sempre. Pissarro mencionou, em 1894, que o mundo artístico parisiense estava agitado porque a maior parte da série *Catedrais* de Monet estava sendo vendida para americanos que podiam e estavam dispostos a pagar os 15 000 pedidos por cada Monet. A prosperidade da maioria dos impressionistas a partir de 1890 deveu-se a essa liberalidade, atraída por Durant-Ruel em suas *Aventuras americanas* ."⁴⁴

⁴³ Ver Raymond Williams, *Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979, a propósito da questão das tradições emergentes, residuais e arcaicas, nos momentos de transformação das sociedades e da cultura.

⁴⁴ C. e H. White, *op. cit.* p.128.

- II -

"The Gldest Era"

"... E todos ficaram de boca aberta a ouvi-la dizer que o século 20 tinha começado, não em 1901, mas em 1965, quando terminara a Guerra Civil americana. 'AII', ela disse, os Estados Unidos inventaram o século 20."

RUY CASTRO, "Gertrud Stein - O Búfalo da Rive Gauche".

- II -

"The Gilded Era"

O final da guerra da Secessão, em 1865, a reunificação dos estados americanos e a descoberta de novas fontes de riqueza, foi responsável por grandes modificações em todas as esferas da sociedade norte-americana. Paralelamente à emergência de uma nova elite econômica, de proprietários de grandes fortunas construídas após a guerra civil, registrou-se um aumento sem precedentes da imigração estrangeira no país, acionada pelo aparecimento de novas frentes de trabalho gerada pelo crescimento econômico e pela abertura de novos territórios. Estas transformações derivaram na constituição de centros metropolitanos, como Nova York e Chicago, espaços de grande expansão no campo da cultura e das artes.⁴⁵

Verificou-se uma ampliação da sociedade em todos os âmbitos da vida social. A elite puritana, que havia promovido a construção do estado americano perdia sua soberania - no âmbito econômico, político e social - sendo forçada a dividir o prestígio na esfera pública com o novo segmento de milionários. O pequeno universo tradicional, que ali se constituiria, ia por terra antes mesmo de estar

⁴⁵ Will Paul Adams, *Los Estados Unidos de América*, (Historia Universal Siglo XXI), México, Espanha, Argentina, Colombia, Siglo Veintiuno Editores, 1986.

consolidado. Nova York, por volta de 1883, deixava de ser o reduto de um núcleo de puritanos provincianos, para se transformar num dos principais centros cosmopolitas da sociedade ocidental. Já no início da década de 1870, surgiam os primeiros indícios, que aquela sociedade aparentemente estável - conhecida como a "velha Nova York" - estava com os dias contados. Edith Wharton, que foi membro deste clã traçou, em *A Idade da Inocência*, um retrato do ocaso da "velha Nova York"

" Numa noite de janeiro do início da década de setenta, Christine Nilsson estava cantando o "Fausto" na Academia de Música de Nova York.

Embora já se falasse na construção, em endereços metropolitanos remotos "acima da rua Quarenta ", de uma nova Ópera que competia em suntuosidade e esplendor com a das grandes capitais européias, o mundo elegante ainda se contentava em reunir-se a cada inverno nos acanhados camarotes vermelhos e dourados da agradável Academia antiga. Os conservadores apreciavam-na por ser pequena e incômoda, pois assim mantinha afastada a "gente nova" por quem Nova Iorque estava começando a sentir um misto de horror e atração."⁴⁶

Foi o começo do apogeu da *Gilded Era* (Era Dourada) nos Estados Unidos. Na sociedade nova-iorquina os novos millionários tomam conta da vida mundana. Incrivelmente ricos, independentes da mentalidade acanhada dos puritanos e pródigos em gastos, transformam em poucos anos o cenário da cidade. Não desejavam ser proeminentes em Nova York , mas sim transformar Nova York no *grand monde* internacional.

⁴⁶ Edith Wharton, *A Era da Inocência*. São Paulo, Ediouro, 1993,p.17.

Personagens, como a mrs. William Backouse Astor, Mrs. Porter-Palmer, os Vanderbilt, Whitney, Johnston e Blodgett, entre outros, foram responsáveis por alterações no gosto e nos hábitos, e pela criação de um novo universo na segunda metade do século XIX. Mansões - reproduzindo o luxo e a imponência dos palácios europeus - eram erigidas nas principais cidades do país. Em 1883 foi inaugurado o palacete de 3 milhões de dólares de William K. Vanderbilt, na quinta avenida em Manhattan. Em 1882 iniciou-se, em Chicago, a construção do *Palmer Castle*, residência dos Porter-Palmer, proprietários do reputado Palmer House Hotel.

Rivalizando com os castelos renanos que os cervejeiros de Milwaukee estavam erguendo nostalgicamente em Wisconsin, a mansão foi descrita variadamente como sendo *estilo inglês ameado, castelo gótico normando, acastelado nacional e gótico inglês da variedade de cabeça quadrada*. (...) Eram tão ecléticos, de fato, que os jornalistas ficaram um tanto confusos. Se em certas salas reconheciam rapidamente os estilos mourisco ou indiano oriental (...) ficavam perplexos com a Biblioteca (em boa parte) Renascentista Flamenga... Chamaram-na de uma *adaptação medieval do grego e disseram que estava ajustada ao estilo de Cleópatra*.⁴⁷

Outros signos mais evidentes do desenvolvimento tecnológico e industrial iam constituindo uma paisagem urbana inusitada, particularmente para os visitantes europeus, que entravam em contato com ela pela primeira vez. Sarah Bernard e seu companheiro de viagem inglês, ficaram impactados com o ambiente que encontraram em Chicago no ano de 1881:

Juntos descobriram *a mais americana das cidades americanas*, na opinião de Sarah. Para começar, havia *a vitalidade da metrópole em que*

⁴⁷ Aline B. Saarinen, *The Proud Possessors - The lives, times and tastes of some adventurous American art collectors*, New York, Random House, 1958, p.5.

*os homens passam uns pelos outros sem se deter, os sombrinhos franzidos e um único pensamento: alcançar seu objetivo. Depois havia os trens elevados - máquinas inexoráveis que corriam e rugiam acima da multidão, soltando fumaça e fogo. Edifícios enormes altos se perdiam na neve turbilhonante. Bancos enormes como o Louvre ladeavam as ruas. Vapores de carvão enchiam o ar, e o lago Michigan era um mar de gelo. Até o hotel onde Sarah se hospedou o Palmer House, foi uma surpresa. Ela nunca esperava ver um hotel com alfaiatarias, lojas de calçados, restaurantes, salões suntuosos, farmácias e elevadores tão grandes que comportavam dez pessoas. Sua suíte era uma fantasia faraônica de sofás egípcios, lâmpadas apoiadas em imensas esfinges de bronze, relógios montados em pirâmides de mármore e imagens de cena de ócio no Nilo.*⁴⁸

O turismo para a Europa tomou-se uma prática regular, sendo uma das variantes responsáveis pelas mudanças no gosto e nos hábitos. O crescimento econômico - além de gerar grandes fortunas - "liberou os homens do esforço físico para se dedicarem a atividades e profissões de quem vive de rendas. Procurando por um cenário, ou reagindo contra a nova América, os novos-muito-ricos voltaram-se naturalmente para a Europa e passaram a almejar recriar a Europa aqui".⁴⁹ Veblen observou em *A Teoria da Classe Ociosa*⁵⁰ que a elite que despontou após a guerra civil tendia a encarar a cultura superior como expressão da cultura pecuniária. Imbuída desta mentalidade, implementou o desenvolvimento da cultura superior e das artes, financiando a fundação de novas instituições. Paralelamente, o final do século XIX testemunhou um outro processo no mesmo universo, a

⁴⁸ Arthur Gold e Robert Fisdale, *A Divina Sarah - a vida de Sarah Bernard*, São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

⁴⁹ A. Saarinen, op. cit., p. XXIII

⁵⁰ Thorstein Veblen, *A Teoria das Classes Ociosas* (*Os Pensadores no. XL*), São Paulo, Abril Cultural, 1974.

ampliação crescente do público , início da constituição de uma cultura de massa. Estes dois fenômenos e suas conseqüências foram fundamentais para a formação de um campo de arte moderna nos Estados Unidos.⁵¹

Uma das pontas de lança do novo universo foi o mundo das artes, Um fenômeno internacional, que desenvolveu-se associado à modernização, com maior ou menor intensidade, por toda sociedade ocidental. "Pintura, música e literatura eram sinais da vitalidade de um povo, prova de suas pretensões a grandeza e autoridade. Um novo renascimento da cultura poderia acompanhar a florescente ciência e tecnologia que impulsionava a industrialização."⁵² Nos Estados Unidos o processo foi reforçado pelo crescimento econômico e pelo desejo de legitimação cultural dos norte-americanos frente aos europeus. Após a guerra civil, a criação de escolas de arte e museus refletem o aumento de interesse e a valorização social das artes.

Em 1863, ainda durante a guerra civil, foi inaugurada em Nova Iorque a pedra fundamental da National Academy of Design , terminada em 1865. A Escola visava, além da formação de pintores e escultores, o desenvolvimento de um *habitus*⁵³

⁵¹ Sobre a ampliação do mundo cultura e da arte nos Estados Unidos, no final do século XIX, nos aparamos particularmente em: Nathaniel Burt, *Palaces for the People - A social History of the american art museum*. Boston/Toronto, Little, Brown and Co.,1977; Russel Lynes, *The Tastemakers e The Lively Audience - A social history of the visual and performing arts in America*; Howard W. Morgan. *New Muses: Art in American Culture (1865-1920)*, University of Oklahoma Press, 1978; Thomas E. Norton, *100 Years of collecting in America. The story of Sotheby Parke Bernet*. New York, Harry Abrams Inc. Publishers, 1984; Aline B. Sarinen, *The Proud Processors - The five, time and taste of some american art collectors*, New York, Random House, 1958; Peter Watson, *From Manet to Manhattan - the rise of the modern art market*, New York, Random House, 1992.

⁵² H. W. Morgan, op. cit., p.5.

⁵³ Sobre a noção de *habitus* ver Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1975.

artístico cultivado entre os nova-iorquinos. Criada com finalidade pública, foi, como a maioria das instituições americanas do período, produto da iniciativa privada - em 1875 já contava com 251 alunos (131 homens e 120 mulheres). A seguir, em 1868 apareceu a Chicago Academy of Design e em 1876, dentro do mesmo espírito, foi constituída a Pennsylvania Academy of Fine Arts , em Filadélfia.

Em razão da inexistência de uma tradição artística americana, as instituições procuravam, em vão, estabelecer uma orientação entre o ecletismo das tendências correntes na Europa. Várias tradições se sucederam - a britânica, espanhola, flamenga, classicismo - mas nenhuma se fixou. Os artistas desta geração desejavam realizar uma arte diferente, que fosse ao mesmo tempo nacional e moderna. Por um lado se viam atraídos pela Europa - a Meca da vida artística moderna - por outro começavam a descobrir, fascinados, a paisagem norte-americana. A relação com a paisagem, enquanto inspiração, despertou um interesse pela obra dos naturalistas da Escola de Barbizon e desenvolveu uma certa inclinação para o realismo. Começava a se esboçar um estilo novo, que não estabelecia nenhuma conexão profunda com as tradições artísticas precedentes.

Segundo H.W.Morgan,

A própria falta de uma longa história parecia uma vantagem na definição da arte americana, especialmente numa época que valorizava o afastamento de padrões fixos e de regras sociais estáticas. A orientação americana para o futuro permitia que o artista desenvolvesse uma forte visão pessoal. Embora alguns europeus pensassem que isso reforçava a ingenuidade americana, outros consideravam-na positiva. Vocês americanos têm uma vantagem sobre todos os outros, observou um pintor francês. Vocês não têm tradições. Vocês podem olhar direto para a natureza com seus olhos,

*enquanto que nossa visão é obscurecida pela herança de milhares de anos.*⁵⁴

O aumento da circulação das publicações abordando os temas artísticos alimentavam com informações recentes o circuito, ajudando a formação de uma comunidade urbana de artistas. Foi o início de uma vida intelectual moderna, marcada por discussões intermináveis nos cafés e nos estúdios, e pontuada por longas estadias no exterior em busca de novas informações. Em sintonia com esta atmosfera, o número de estudantes que partia para a Europa a fim de aprofundar seus estudos, crescia ano a ano.

No campo dos museus de arte, Nova York, Boston, Chicago e Filadélfia, começaram liderando as iniciativas. Em 1870 foi constituído em Boston o BMFA - Boston Museum of Fine Arts - e em Nova Iorque, o MET - Metropolitan Museum of Art, os pioneiros dos grandes museus de arte americanos. O MET, por exemplo, foi organizado a partir do esforço de dois homens, John Taylor Johnston e William J. Blodgett. Johnston enriqueceu com as estradas de ferro e Blodgett com uma indústria de verniz. Ambos, colecionadores de arte e proprietários de fortunas modestas, tiveram como mérito principal a proposta de reunir um grupo de milionários, cujo capital permitiu a viabilização do museu. Segundo Nathaniel Burt, a única coisa que o grupo de homens que fundou o Metropolitan tinha em comum era o interesse em Arte Moderna.⁵⁵

⁵⁴ H.W. Morgan, *op.cit.*, p. 62.

⁵⁵ Nathaniel Burt, *op.cit.*, p.86.

A partir de 1880 o desenvolvimento urbano e econômico se intensificou, favorecendo e sedimentando a formação de um universo artístico e cultural contemporâneo. A imigração - iniciada em 1840, com os irlandeses - sofreu uma grande expansão após a guerra civil. A descoberta do ouro na Califórnia, a exploração dos territórios do Oeste, a marcha acelerada da industrialização, estão entre os principais fatores responsáveis pelas modificações em curso. Só na segunda metade do século XIX, as estradas de ferro aumentaram de 15 000 para 309 000 km, abrindo as portas do Oeste Americano. Nestes 50 anos entraram mais de 30 milhões de imigrantes no Estados Unidos. A população do país passou de 23 191 876 habitantes para 50 155 738 habitantes, apenas no período compreendido entre 1850 e 1880. Nova Iorque, que em 1850 contava com meio milhão de habitantes, em 1883 alcançava a cifra de 1,3 milhões, dos quais quase a metade era integrada por imigrantes.⁵⁶

O ano de 1883 foi particularmente significativo para os nova-iorquinos, quando foram inaugurados: a ponte do Brooklyn, a Estátua da Liberdade (presente dos franceses) o Metropolitan Opera House e um novo espaço para as artes, a American Art Association, AAA. Criada por Thomas Kirby, um leiloeiro, era uma galeria de arte, mas se autodefinia como algo mais, enquanto uma associação organizada com a finalidade de encorajar e promover a arte americana. Muito bem localizada, no 845 da Broadway, ao sul da Madison Square, no centro do comércio de bens de luxo e na proximidade dos novos palacetes da Quinta Avenida, onde

⁵⁶ Dados extraídos de: J.J. Palen, *O Mundo Urbano, : EUA - Sua Geografia e seu progresso* (USIS) ; Enciclopédia Barsa, 1989.

moravam os Astor , Stewarts e Vanderbilts, logo tornou-se um espaço altamente prestigiado, comercial e culturalmente bem sucedido.

Muito do sucesso da AAA deveu-se ao espírito inventivo de Kirby, que soube promover sua iniciativa utilizando estratégias imaginativas. "... ele instituiu prêmios e engabelou gente rica para que não só fornecesse o dinheiro, como participasse do julgamento. Towner conta-nos que Andrew Carnegie, Benjamin Altman, Jay Gould e Collis P. Huntington participaram desse jogo. Em conseqüência, passou-se a falar da AAA e em poucos meses ela formou uma espécie de salão, que as *classes respeitáveis* visitaram. Clubes realizavam reuniões lá; davam-se aulas de apreciação da arte *enquanto se tomava chá*; *connoisseurs* ou candidatos a *connoisseurs* começaram a dar uma passada por ali em seu caminho de ida ou volta de Wall Street para olhar as pinturas e *falar de arte*.⁵⁷

Outro fenômeno importante para estas transformações foi a crescente valorização da cultura superior, ligada à instituição universitária na sociedade americana. Na Europa, no século XIX, as universidades se revestiam de um caráter essencialmente profissionalizante. O mundo da alta cultura ainda permanecia marcado pela tradição aristocrática. Até o século XVIII, os aristocratas - classe ociosa por excelência - eram os principais consumidores de alta cultura. Enquanto tal, se distinguiam com relação aos produtores e se definiam em contraposição às classes populares e seus valores. Nos Estados Unidos foi diferente: tanto os novos ricos quanto as famílias puritanas tradicionais não possuíam uma tradição aristocrática. Construíram suas fortunas e posições a partir de seu trabalho, sendo

⁵⁷ Peter Watson, *op.cit.*, p.34.

que muitos descendiam de trabalhadores braçais. Portanto não cultivaram, na origem da construção de sua sociedade, as distinções rígidas entre alta cultura e cultura popular, entre produtores e consumidores, que caracterizavam a sociedade européia. Neste contexto as universidades também assumiram uma outra conotação. Elas eram o reduto da cultura superior. O meio onde, além de uma profissão, se adquiria também uma formação cultural aprimorada, onde se constituía uma nova elite. Frequentadas e valorizadas por todos os segmentos sociais, especialmente pelos filhos das famílias ricas ou tradicionais, mas também por aspirantes a artistas e todos aqueles que possuíam alguma pretensão científica ou intelectual.⁵⁸

Em decorrência desta conjuntura, na passagem do século, as grandes universidades americanas - como Havard e Princerton - se transformaram num dos principais espaços de divulgação das idéias modernas, reunindo entre seus alunos milionários, artistas e intelectuais que foram responsáveis pela construção de um campo de arte moderna nos Estados Unidos.⁵⁹

A segunda metade do século XIX assinalou uma ampliação significativa do setor universitário. Para os norte-americanos, o prestígio dos europeus - particularmente da França e da Inglaterra - estava relacionado com sua posição de centro cultural do século XIX. A Europa era sinônimo de cultura e cultura se transformou em sinônimo de prestígio. O desenvolvimento da esfera universitária visava a transformação do povo americano em uma sociedade cultivada nos moldes

⁵⁸ Ver Russell Lynes, *The Lively audience*, op. cit.,

⁵⁹ Ver Steven Watson, *Strange bedfellows - the first american avant-garde*, op. cit.,

da européia. Procuravam se libertar do estigma de nação inculta e provinciana, que os europeus projetaram sobre eles - visão que o aristocrata Tocqueville exprimiu tão bem em *A Democracia na América*.

* É preciso reconhecer que, dentre os povos civilizados de hoje em dia, há poucos em que as altas ciências tenham feito menos progressos do que nos Estados Unidos, ou que tenham dado menos artistas, poetas ilustres, célebres escritores. (...) A origem absolutamente puritana, os hábitos exclusivamente comerciais, o próprio país que habitam, que parece afastar a inteligência do estudo das ciências, das letras e das artes.⁶⁰

Revertendo esta imagem, o número de *colleges* (faculdades) no país, entre 1870 e 1905, aumentou de 536 para cerca de 1000. Este aumento foi extensivo ao ensino universitário feminino também. Em 1860 foi criada a Vassar College em Nova Iorque. No final do século já havia um número significativo de faculdades só para mulheres: Smith, Wilesley, Bryn Mawr, Mount Holyoke, Radcliffe (Harvard) e Barnard (Columbia), entre outras. Grande parte do ensino superior foi financiado pelos grandes *tycons*, como Andrew Carnegie, Leland Stanford ou John Hopkins. Hopkins foi o pioneiro que morrendo em 1873 legou 7 milhões de dólares para a fundação do John Hopkins University and Hospital.⁶¹

A ampliação crescente do público de cultura foi um aspecto importante fornecendo suporte ao novo universo que se constituía. Um bom exemplo do teor desta ampliação foi a primeira temporada de Sarah Bernhardt na América em 1881. Cansada de lidar com dificuldades financeiras em Paris, foi aconselhada por seu

⁶⁰ Alexis de Tocqueville (1805 - 1859), *A Democracia na América* (Os Pensadores no. XXIX), São Paulo, Abril Cultural, 1973, p.278.

⁶¹ Ver Russell Lynes, op. cit..

novo agente a realizar uma tourné pelos Estados Unidos, como o único recurso para sanear definitivamente sua situação econômica. Atuou em 150 espetáculos em 51 cidades americanas e ganhou o equivalente a 1 milhão de dólares nos dias atuais. Só em Nova Iorque, em 27 dias apresentou-se 27 vezes. "Foi uma façanha que hoje em dia poucos atores tentariam realizar. Seus esforços foram plenamente recompensados. Após a estréia os ingressos de 3 dólares subiram para 15 e as assinaturas passaram de 60 para 120 dólares. Jarret e Abbey imediatamente trataram de explorar tamanho sucesso. A seu comando Sarah ganhou dinheiro para recomendar doces, perfumes, luvas, vestidos, frisadores de cabelos e até charutos. As páginas femininas traziam desenhos de seus vestidos parisienses, a história de sua vida, descrições de sua casa e suas opiniões sobre tudo, de maquiagem a Molière."⁶² Era o início de um público de massa, de um esquema de marketing e de um *star-system*, ainda impensável no ambiente cultural francês.

Em contraposição à esfera social restrita que sustentou a tradição aristocrática européia, a nação americana, desde sua origem, pressupunha a noção de ampliação da esfera pública. A própria idéia de massa - concebida enquanto aumento de população, ampliação do público, totalidade da nação - já estava presente nos textos dos federalistas.⁶³ Assim como o universo globalizado contemporâneo convive com o fortalecimento das comunidades e dos valores locais, no período liberal a valorização do indivíduo se desenvolveu em sintonia com

⁶² Arthur Gold e Robert Fisdale, *A Divina Sarah*, op. cit., p.162.

⁶³ Em 1812 Thomas Jefferson escrevia a Francis A. Vanderkent, "O único objetivo ortodoxo da instituição de governo é assegurar o mais alto grau de felicidade possível à massa geral daqueles que se acham associados sob ela." em *Escritos Políticos (Os Pensadores no XXIX)*, op. cit., p.13.

a concepção de massa. A poesia de Walt Whitman (1819-1892) talvez seja a melhor expressão de como estas duas idéias já vinham combinadas há algum tempo no imaginário poético americano. Criador do verso livre, “ poeta da Revolução Americana, ocorrida uma geração (1776) antes do seu nascimento”⁶⁴, pode-se dizer que foi o equivalente de Baudelaire na poesia americana. O poeta francês gostava da experiência de perder-se, ocasionalmente, pelas ruas de Paris no fluxo da *multidão* metropolitana. Já o norte-americano era um solitário. Precursor dos *beatniks*, foi um errante, um eterno viajante nas estradas de seu país. Aqui e ali entre os poemas de *Folhas da Relva* volta e meia a palavra que emerge é *massa*:

O próprio ser eu canto:
canto a pessoa em si, em separado
- embora use a palavra Democracia
e a expressão Massa.⁶⁵

Interminável desdobrar
das palavras dos tempos!
A minha é uma palavra bem moderna:
é a palavra Massa.⁶⁶

Dentro deste espírito houve uma ampliação sem precedentes da instrução média, que se iniciou ainda no bojo do processo de colonização. Tocqueville, em

⁶⁴ Paulo Leminski “Folhas da Relva Forever”, introdução da tradução brasileira de dos poemas de Whitman, *Folhas das Folhas da Relva*, São Paulo, Brasiliense, 1983,p.8.

⁶⁵ Walt Whitman, *Folhas das Folhas na Relva*, op. cit.,p.13.

⁶⁶ Walt Whitman, op. cit., p.34.

sua passagem pelos Estados Unidos na primeira metade do século XIX ,revelou-se surpreendido com a superioridade da cultura americana neste setor :

* Procurar-se-ia inutilmente nos Estados Unidos um único município mergulhado na ignorância. (...) Nos extremos limites dos Estados confederados, nos confins da sociedade e do deserto, encontra-se uma população de aventureiros audazes que, para fugir da pobreza, prestes a atingi-los sob o teto paterno não temeram embrenhar-se nas solidões da América para buscar uma nova pátria. Apenas chega ao lugar que lhe deve servir de asilo e o pioneiro abate algumas árvores e erige uma cabana coberta de folhagens.(...) tudo é selvagem e primitivo em torno dele, mas ele mesmo é, por assim dizer, o resultado de dezoito séculos de trabalhos e experiências. Veste-se como nas cidades, fala do mesmo modo; conhece o passado, é curioso para com o futuro, argumenta sobre o presente; é um homem bastante civilizado que, por uns tempos, submete-se a viver no meio do bosque, e que se embrenha nos desertos do Novo Mundo com a Bíblia, um machado e alguns jornais.

É difícil imaginar com que incrível rapidez o pensamento circula no seio desses desertos. Não creio que haja movimento intelectual tão grande nos municípios franceses mais esclarecidos e mais populosos.⁶⁷

Na consolidação e difusão da instrução média as paróquias desempenharam um papel fundamental. O ensino básico, por muitos anos, esteve a cargo da esfera religiosa, caracterizada por uma multiplicidade de cultos e seitas diferentes, que tendiam a concorrer entre si pela conquista do maior número de fiéis. As paróquias, que administravam simultaneamente a educação e o lazer, foram se multiplicando pelo país em cada núcleo novo que surgia. No decorrer do século XIX, a educação

⁶⁷ A. Tocqueville, *op. cit.*, p.253.

básica foi sendo complementada a partir da criação de novas instituições de ensino médio. Em 1862 foram criadas as escolas técnicas e vocacionais. Em 1826 foi fundado o Lyceum em Massachusetts - que depois se espalhou por todo país - com o objetivo inicial de complementar a educação das escolas básicas. Com a guerra civil a instituição entrou em decadência, mas foi reativada, com sucesso, em 1860, sob a nova orientação de James Redpath. Um agente literário bem sucedido, ex-jornalista, que tinha boa circulação entre autores de prestígio como Mark Twain, estava mais preocupado com entretenimento do que com elevação espiritual e educação. A partir dos Lyceums se desenvolveu um empreendimento novo, que ficou conhecido como Assembléias de Chautauqua, e que para Russel Lynes foi, "no real sentido, o progenitor do que se poderia chamar de público de massa *middlebrow* para a cultura na América."⁶⁸

Chautauqua era um lago que ficava em *Fair Point*, uma propriedade próxima à Nova York, e que foi alugada em 1874 por John Vincent, um clérigo metodista. Seu projeto foi criar uma extensão mais atraente da escola dominical, como um meio de expandir a influência de seu culto. Começou com um curso de verão, uma colônia de férias para um grupo inicial de 40 alunos, que combinava estudos e esportes. Terminou se transformando numa grande quermesse cultural que atraía, além dos alunos, a população nova-iorquina com a promoção de uma série de eventos. Recitais, concertos, leituras de sermões, representações teatrais, palestras, e a participação de artistas, políticos e intelectuais de renome, passaram a levar multidões ao local. Toda orquestra sinfônica de Nova Iorque e seu regente chegou a

⁶⁸ Russell Lynes, op. cit., p.8.

se apresentar ali. Entre os vários palestristas estiveram 6 presidentes norte-americanos. Em 1905 Theodore Roosevelt falou para uma platéia de 10 mil pessoas que lotou o anfiteatro local.

A idéia de Chautauqua se difundiu, transformando-se em um fenômeno cultural imitado em todo país. Em 1900 haviam cerca de 200 versões funcionando em diferentes regiões dos Estados Unidos. Em 1885, criaram uma opção cultural para o inverno, quando as assembléias fechavam, o Chatauqua Literary and Scientific Circle, funcionando através de assinaturas, como cursos por correspondência. Os assinantes, de posse do material que recebiam pelo correio, se reuniam em grupos e círculos para debater a respeito. No início do século estes grupos se autonomizaram da organização, proliferando por todo país como um espaço de divulgação e consumo dos produtos culturais de um modo geral. A prática dos clubes e grupos de discussão foi muito popular até o início dos anos 20, quando o aparecimento do rádio e o desenvolvimento do cinema, introduziram novas variantes, transformando os hábitos médios de consumo cultural em escala ampliada. Foi o início de uma nova era : da cultura de massa e da indústria cultural.

Em outros setores, também identificamos a ação de esforços canalizados para a elevação do patamar cultural médio e ampliação do público. Até 1900 foram fundadas cerca de 5 383 bibliotecas públicas no país. Na década de 1890 houve um crescimento da circulação de jornais e revistas. Um exemplo é o da revista *Ladies Home Journal* - criada com a finalidade de elevar o gosto da dona de casa

americana - que em 6 anos, neste período, aumentou sua tiragem inicial de 440 000 para 1 milhão de exemplares por mês.⁶⁹

Outro setor que cresceu no período foi o de turismo. A intensificação do movimento de americanos ricos em direção à Europa foi um dos elementos que contribuíram na formação de um universo artístico no país. Foi nestas viagens que se iniciaram muitas das grandes coleções de arte americanas, boa parte delas responsável pela constituição do acervo de alto nível dos principais museus do país. Por volta de 1874 estimava-se que cerca de 30 000 turistas americanos passavam por Paris⁷⁰. Inicialmente, sem orientação, iam adquirindo desordenadamente toda sorte de arte que encontravam pela frente, sem fazer distinção entre o mercado de imagens das margens do Sena e as galerias especializadas. "Muitos dos magnatas estavam simplesmente adquirindo acessórios para seus cenários pessoais. Muitos deles colecionavam arte como um símbolo do prestígio ao qual acreditavam que seu poder lhes dava direito. Sua busca não era por cultura, mas pela posse tangível de cultura. (...) Esses milionários desfilam às dúzias pela Europa naqueles dias tranqüilos entre 1880 e 1913, quando o imposto de renda era considerado inconstitucional. Estavam comprando o superlativo e o espúrio, o magnífico e o medíocre. Havia gente grosseira entre eles e uns poucos homens de bom gosto."⁷¹ Com o tempo, se desenvolveu uma elite que foi aprimorando o gosto e descobrindo os canais corretos por onde deveria circular. Começaram adquirindo os grandes

⁶⁹ Ver Russell Lynes, *op. cit.*

⁷⁰ Ver H.W.Morgan, *op. cit.*, p.97.

⁷¹ A. Saarinen, *op. cit.*, p.59.

mestres europeus, a produção anterior ao século XIX. Em Nova Iorque já havia uma galeria especializada nos grandes mestres, a de Michael Knoedler, na Fifth Avenue. Knoedler chegou em Nova Iorque, vindo da França, em 1846 e fundou seu estabelecimento em 1869. Seus principais clientes eram os milionários e o Metropolitan Museum. No final do século XIX a Knoedler & Company dominava o mercado como a mais prestigiada galeria de arte da cidade.

Segundo Francis Haskell, "depois de 1870 o gosto sofreu mutações profundas - particularmente nos Estados Unidos."⁷² Na esteira deste processo começou se formar um público e um mercado para a arte contemporânea inovadora. O campo artístico moderno só viria a se constituir no início do século XX, viabilizado pela reunião de um grupo de boêmios e milionários, que derivou no desenvolvimento de novos hábitos culturais e de um novo estilo de vida. Mas a abertura para inovações em arte foi anterior, começou no final do século, com a popularização do impressionismo no meio artístico americano. O início de tudo foi a aproximação de uma artista plástica americana - ligada por laços familiares ao circuito dos milionários - com a produção dos impressionistas.

Em 1872, Mary Cassat (1845-1926), de família de Pittsburg, com ascendência francesa, parte para a Europa com a intenção de aprender pintura em condições mais interessantes do que nas academias locais, que considerava conservadoras. Após uma passagem pela Itália e a Espanha absorvendo a obra dos grandes mestres, se fixou em Paris em 1874. Foi ali, que um dia, como mais tarde relatou

⁷² Francis Haskell, *Le Norme et Le Caprice*, op.cit.,p14.

em carta aos Havemeyers⁷³, “ela *amassou o nariz* na vitrine de um marchand de arte no Boulevard Haussmann para olhar um pastel de Degas. Logo soube quem eram seus *verdadeiros mestres*. *Eu admirava Manet, Courbet, e Degas. Eu odiava a arte convencional. Comecei a viver.*”⁷⁴ Apresentada a Degas, se aproximou, através dele, do círculo dos impressionistas, que passou a frequentar -, vindo ela mesma a se transformar numa das principais pintoras do meio, e uma das primeiras colecionadoras de seus companheiros. Tornou-se cliente de Durand-Ruel, e a seguir colocou-o em contato com o circuito de milionários norte-americanos. H.W.Morgan observa que “Mary Cassat desenvolveu uma rede de contatos (...) Acompanhou Mrs. Henry O. Hevemayer, esposa do magnata do açúcar em numerosas excursões de caça à arte na Espanha e na Itália”.⁷⁵

Mas a atenção de Mary Cassat estava canalizada para o promoção da obra dos impressionistas. Segundo Aline Saarinen,

ela ajudou a todos eles. Comprou uma quantidade de obras de Degas para ela e para seu irmão Alexander. Nunca houve uma aliciadora mais eficaz de fregueses para a cultura. Quando suas amigas americanas ricas vinham tomar chá, as telas de Pissarro estavam mais à vista que os bolinhos. Com persistência, mandava suas amigas aos estúdios de seus pintores amigos. Comprava de Durant-Ruel e mandava-lhe clientes como a sra. Palmer. De tempos em tempos, emprestava-lhe dinheiro, ajudando-o, por exemplo, a

⁷³ Henry Havemeyer, conhecido como o rei do açúcar nos Estados Unidos, casado com uma prima de Mary Cassat, foi um dos maiores colecionadores de arte americanos, cuja coleção representa uma parte significativa do acervo do MET hoje em dia.

⁷⁴ citado em A. Saarinen, op. cit., p.18.

⁷⁵ H.W.Morgan, op.cit.,p.11.

mandar para Nova York em 1886 a primeira exposição na América da assim chamada arte impressionista.⁷⁶

Em 1896 a AAA realizou a primeira exposição pública dos impressionistas nos Estados Unidos . Animado pela acolhida do público e da imprensa americana, Durant - Ruel, organizador da mostra, abriu no ano seguinte uma filial de sua galeria em Manhattan. Em 1889, Mrs Portter Palmer de Chicago, a conselho de Mary Cassat, iniciou sua coleção de impressionistas, a primeira e mais importante da América. Seu marchand era Durant-Ruel. Em 1893 a coleção, que já possuía um porte significativo, foi exposta na World's Columbian Exhibition de Chicago, com especial destaque no Fine Arts Palace da exposição. Cerca de 27 539 521 pessoas visitaram o evento , que teve na obra dos impressionistas uma de suas principais atrações, consolidando definitivamente esta tendência entre o público de arte no país. O fim do século estava próximo, e o mundo civilizado começou a se dar conta do potencial econômico e cultural das formas inovadoras contemporâneas. Estava aberto o campo para o desenvolvimento da arte moderna, que, em artes plásticas, continuava associada à produção francesa.

⁷⁶ A.Saarinem, op.cit, p.19.

- III -

Boêmios e Milionários

Em 1886 o pintor holandês Vincent Van Gogh chegou a Paris. Ali, nos cafés e estúdios de Montmartre, descobriu a obra dos impressionistas, e se tornou amigo de Toulouse Lautrec e Gauguin. Em 1890, morria em Auver-sur-Oise, sem ter conseguido vender um quadro. Na Exposição Universal de 1900 a França, com um certo atraso e apesar das restrições do grande público, consagrava oficialmente os artistas que haviam lhe trazido prestígio internacional: os impressionistas e os pós-impressionistas. A passagem do século no cenário artístico francês testemunhava a emergência de um duplo fenômeno, o reconhecimento oficial da estética inovadora e sua identificação com a figura do artista maldito. Para Jerrold Seigel, este momento assinala o nascimento de uma nova esfera no interior da boêmia, a *avant-garde*, que veio a ser o melo e a matriz do modernismo. Ali, "o desejo de assumir a postura de *poète maudit* tomava a pessoa que parecia sofrer da maldição da sociedade uma figura privilegiada."⁷⁷ A adversidade e a marginalidade se transformaram em qualidade e atrativo.

⁷⁷ J. Seigel, op. cit., p.365.

Foi o início do modernismo nas artes, que se desenvolveu no interior da boêmia e associado ao meio artístico francês. Na sociedade ocidental, todo artista com alguma pretensão inovadora ia para Paris, atraído pela fama de seu universo boêmio. Embora ainda em torno de um centro, o modernismo já despontava como o resultado de uma tendência a desterritorialização dos artistas.

De todos os quadrantes, jovens artistas ocorriam a Paris. Nos primeiros dez anos do século, praticamente cada artista que viria a converter-se num líder de novos movimentos no século XX já tinha visitado Paris, e muitos deles chegaram para ficar. Alguns tinham nascido na capital ou em suas vizinhanças: Rouault, Picabia, Delaunay, Derain e Vlaminck; outros artistas franceses chegaram da província - Braque e Léger em 1900, Arp e Marcel Duchamp em 1904. Picasso chegou a Paris pela primeira vez em 1900 e aí voltou pouco depois para ficar. Brancusi chegou via Munique em 1904, Archipenko em 1908, Chagall em 1910. Kandinsky visitou Paris em 1902 e novamente em 1906-7; e Klee em 1905. (...) Da Alemanha vieram Nolde em 1899, Paula Modersohnhn-Becker em 1900, e Franz Marc em 1903. Da Itália vieram Carrà em 1900 e Boccioni em 1902; Severini e Modigliani em 1906. Até dos Estados Unidos um artista pioneiro John Marin, chegaria a Paris em 1905; e no mesmo ano Max Weber deixava Paris e estabelecia um posto avançado do novo movimento em Nova York.⁷⁸

Em Paris, sob a pressão de uma cultura artística tradicional forte e na estelra de um processo de modernização doloroso, como na Alemanha, nasceu um movimento singular como o modernismo, que foi ao mesmo tempo internacional e local. Estabelecemos uma distinção entre modernização, modernidade e modernismo. Modernização é um processo econômico e tecnológico, ligado a

⁷⁸ Hebert Read, *História da Pintura Moderna*. São Paulo, Circulo do Livro, sem data, p.32.

esfera material da sociedade. Modernidade é um fenômeno societário e cultural, que emerge em decorrência da modernização. Modernismo é um movimento artístico, que teve lugar na Europa, no início do século XX, e veio a ser uma manifestação específica da modernidade no campo das artes. O modernismo não foi a realização da condição moderna nas artes plásticas, mas apenas uma de suas expressões.

É importante salientar as diferenças entre as duas denominações no âmbito das artes plásticas. O modernismo - enquanto um movimento de vanguarda à parte da sociedade, agrupando artistas em torno de um objetivo crítico comum, tendo como principais focos a sociedade burguesa e a instituição artística⁷⁹ - não foi um fenômeno universal. A modernidade nas artes plásticas - compreendida enquanto autonomização do olhar do artista⁸⁰, dissolução das fronteiras entre arte e vida e aproximação com o cotidiano da cultura popular urbana⁸¹ - foi um produto da vida moderna, mais atomizado, que não passou necessariamente pela experiência modernista. Países com uma produção em artes plásticas significativa, como os Estados Unidos, a Inglaterra e o México, entraram direto na modernidade, sem esta passagem. Nos continentes novos, como as Américas, emergiram muitas vezes movimentos sob este rótulo, mas com um outro caráter: enquanto o modernismo

⁷⁹ Ver Peter Bürger, *Teoria de la Vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987 e Mario de Micheli, *As Vanguardas Artísticas*, São Paulo, Martins fontes, 1991.

⁸⁰ Ver Kirk Varnedoe, *Au mépris des Règles*, op. cit., Pierre Bourdieu, "A institucionalização da anomia", *O Poder Simbólico*, op.cit. e M. Lúcia Bueno C. de Paula, "A modernidade do olhar nas artes plásticas.", *Cultura Vozes*, no.1, vol.89, janeiro e fevereiro de 1985.

⁸¹ Ver Thomas Crow, "Modernisme et culture de masse dans les arts visuels", *Les CAHIERS:du musée national d'art moderne*, no.19-20, junho de 1987 e Kirk Varnedoe e Adam Gopnik, *High and Low - Modern Art and Popular Culture*, op. cit.

clássico, tinha uma raiz decadentista, pressupondo a destruição de um universo tradicional forte, as suas versões americanas estavam imbuídas de um sentido construtivo. Perry Anderson, em seu ensaio "Modernidade e Revolução", identifica o modernismo como um fenômeno singular, localizado e datado: " Mesmo no mundo europeu ou ocidental de modo geral, existem importantes áreas que praticamente não deram origem a nenhum *momentum* modernista. Meu próprio país, a Inglaterra, pioneira da industrialização capitalista, dominando o mercado mundial durante um século constitui um bom exemplo nesse sentido: cabeça de ponte para Eliot ou Pound, rumando ao largo até Joyce, ela não produziu nenhum movimento nativo de tipo modernista virtualmente significativo nas primeiras décadas deste século.⁸² Para o historiador inglês, este foi um processo que floresceu na Europa, "no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível. Dito de outro modo, ele surgiu na intercessão de uma ordem dominante semi-aristocrática, uma economia capitalista semiindustrializada e um movimento operário semi-emergente, ou semiinsurgente."⁸³

No Salão de Outono de 1905 em Paris, foi a primeira apresentação do trabalho dos Fauvistas. Em 1907, Pablo Picasso pintou *Les Femmes d'Alger*, no seu ateliê em Montmartre. Na mesma ocasião Daniel Henry Kahnweiler inaugurou sua galeria de arte na rue Vignon. No ano seguinte, apareceu a expressão cubismo para

⁸² Perry Anderson, "Modernidade e Revolução", *Novos Estudos, CEBRAP*, no.14, fevereiro de 1986, p.7.

⁸³ Perry Anderson, *op. cit.*, p.9.

designar as novas pinturas realizadas por George Braque e Picasso, e Braque realizou a primeira exposição cubista na galeria de Karweiller. Em 1912 surgiu o intelectual do grupo, Guillaume Apollinaire, com o texto "Os começos do cubismo", publicado no *Le Temps*. Foi o início do Modernismo, o nascimento da vanguarda e de um campo artístico moderno - este ainda incipiente - que encontraram nos círculos boêmios a sua principal fonte de divulgação.

Os redutos boêmios franceses, espaços de prestígio e de excentricidades, passaram a se revestir de um carisma, que atraía não apenas os artistas, mas todos os que estavam seduzidos pelo novo estilo de vida. O lugar do artista maldito passou a ser procurado. "Os artistas desenvolviam um gosto pelos tics, achando que a plenitude de maneirismos estranhos era o equivalente a um estilo. A velha situação em que os artistas sem imaginação, os *pompliers*, eram simplesmente aqueles que seguiam os estilos acadêmicos convencionais, se transformou em seu oposto. A *avant-garde* tinha agora suas próprias tradições e convenções, derivadas de seus grandes heróis. Esses últimos estavam correndo o risco de se tomarem *pompliers*.⁸⁴

A tradição da ruptura, a estética da arte pura - a arte pela arte - e a negação simultânea da instituição e do mercado, são algumas das convenções das vanguardas modernistas européias.⁸⁵ Sucedeu-se uma seqüência de movimentos, sempre se opondo uns aos outros, constituindo uma tradição de rupturas como

⁸⁴ J. Seigel, op. cit., p.365.

⁸⁵ Ver Octávio Paz, *Os Filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984 e Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art*, op. cit.

forma de oposição a vigência das tradições. Paralelamente, a situação econômica e política da Europa foi se agravando. A primeira guerra e a ascensão de novos governos autoritários e conservadores contribuíram para a formação de uma postura reativa frente ao mundo moderno e todas as suas instâncias. A modernização trouxe a morte, a violência, a manipulação das massas, a crise econômica em vez do progresso. O modernismo foi resultado deste desencanto.

Isolados no interior da sociedade européia, os artistas transformam o isolamento numa ideologia e num modo de vida. Se auto-reconhecem como uma elite, uma espécie de aristocracia artística e intelectual. Formam uma sociedade dentro da sociedade, um campo autônomo, governado por regras próprias. Diferentes dos impressionistas e pós-impressionistas, não encaram a sua atividade como um trabalho e nem buscam o reconhecimento do público. Segundo Marcel Duchamp: "A palavra *artista* foi inventada quando o pintor se transformou numa personagem, primeiro na sociedade monárquica, e então na sociedade atual, onde é um homem de respeito. Ele não faz coisas para as pessoas; são as pessoas que escolhem as coisas no meio de sua produção. Em compensação o artista é muito menos sujeito a concessões que antes, sob a monarquia."⁸⁶ Duchamp se considerava um homem de sorte, "porque na verdade nunca trabalhei para sobreviver. Considero trabalhar para sobreviver um pouco imbecil do ponto de vista econômico. (...) Também não conheci o esforço para produzir; a pintura não foi um escape para mim ou um

⁸⁶ Marcel Duchamp (entrevista a Pierre Cabanne), Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido, São Paulo, Perspectiva (debates), 1987, p.25.

desejo imperioso de me exprimir. Nunca tive este tipo de necessidade de desenhar pela manhã, à tarde, o tempo todo, fazer croquis etc.⁸⁷

Produzindo para si próprios ou seus pares, no interior de uma cultura cada vez mais dominada pelo mercado, propiciaram o desenvolvimento de uma modalidade de mercado diferenciada, que transformou as artes plásticas modernas numa esfera de bens restritos. "Esse universo relativamente autônomo (quer dizer também, evidentemente, relativamente dependente, especialmente em relação ao campo econômico e político) cria uma economia invertida, fundada, em sua lógica específica, sobre a natureza mesma dos bens simbólicos, realidades de dupla face, mercadorias e significados, nas quais o valor propriamente simbólico e o valor de mercado permanecem relativamente independentes."⁸⁸ O mercado de bens simbólicos - durante quase todo o século XX - tendeu a operar a partir de duas modalidades distintas e conflitantes: a esfera de bens ampliados, que, em tese, é produzida com a finalidade de atender às exigências da demanda, e a esfera de bens restritos que se define em indiferença a ela. Segundo Pierre Bourdieu a economia anti-econômica da arte pura esta construída sobre uma lógica particular,

o reconhecimento obrigatório dos valores de desinteresse e sobre a denegação da economia (do comercial) e do ganho econômico (a curto prazo), privilegia a produção e suas exigências específicas, oriundas de uma história autônoma; essa produção que não pode reconhecer outra demanda que não a que ela mesma pode produzir, mas somente a longo

⁸⁷ Marcel Duchamp, op. cit., p23 e 24. De acordo com Octávio Paz, Duchamp representa simultaneamente a mais extremada radicalização do movimento modernista e sua última expressão. (Ver Octavio Paz, *Os Filhos do barro*, op. cit., e *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*, São Paulo, Perspectiva (Elos), 1990.

⁸⁸ Ver Pierre Bourdieu, op. cit., p. 201.

prazo, está orientada em direção à acumulação de capital simbólico, que como capital *económico* denegado, reconhecido, portanto legítimo, verdadeiro crédito, capaz de assegurar, sob certas condições e a longo prazo, os ganhos *económicos*.⁸⁹

Esta aristocracia artística pode sobreviver e se reproduzir através desta modalidade de mercado, graças ao poder de sedução que exerceu sobre um segmento de milionários intelectuais norte-americanos, no início do século XX. No apoio aos modernistas, este segmento encontrou o canal que procurava, para acumular o capital cultural e social que necessitava para se afirmar frente a sociedade europeia, que continuava a exercer uma forte impressão sobre eles. Eram um grupo de *aristocratas* do dinheiro, que brincavam de boêmios - como no século XVIII Maria Antonieta, rainha da França, havia brincado de camponesa - reinando no centro de uma corte de artistas de vanguarda.

Entre o início do século e a crise de 1929 estes milionários norte-americanos deram suporte e estiveram à frente de uma cruzada pela promoção do modernismo francês, que derivou na formação de um campo artístico moderno nos Estados Unidos. Nascidos na década de 1870, foram a primeira geração de filhos da *Gilded Era*. A maior parte deles, cresceu no seio de grandes fortunas e voltou suas vidas e carreiras para acumulação do capital cultural e social que lhes faltava. O centro gerador desta mentalidade e primeiro polo de aglutinação do grupo, foram as grandes universidades americanas, particularmente a Universidade de Harvard. Harvard, em Boston, era considerada o cérebro do país, o mais importante centro da vida intelectual americana. Grandes intelectuais e artistas passavam por ali, e foi

⁸⁹ Pierre Bourdieu, op. cit., p. 202.

desta convivência que nasceu o interesse de alguns jovens milionários e futuros homens de negócios na questão das artes e do modernismo. Pelo menos três dos mais importantes mecenas do modernismo passaram por ali: Leo Stein (1872 - 1947), que ao lado de sua irmã Gertrud (1874-1945) - que frequentou Radcliffe e depois a Johns Hopkins Medical School - estabeleceu a primeira ligação dos modernistas franceses com os americanos em Paris, no começo do século. John Quinn (1870-1924) , foi um dos principais patronos do Armory Show, a primeira exposição dos modernistas realizada nos Estados Unidos em 1913. E Walter Arensberg (1878-1954), junto com sua mulher Louise, foram anfitriões do mais influente salão modernista, nos anos 10 e 20 em Nova Iorque. Em Harvard, conviveram com Hutchins Hapgood (jornalista e boêmio místico), Walter Pach (artista e crítico de arte), Bernard Berenson (um dos mais importantes especialistas em arte na passagem do século, em âmbito internacional), John Reed (jornalista), Eugene O'Neill (dramaturgo), Wallace Stevens e T.S. Elliot (poetas).

A primeira etapa de constituição do campo de arte moderna, ocorreu num âmbito mais restrito, onde predominava uma cultura de salão. Os salões, espaços de reunião e circulação de idéias - controlados pelos milionários - foram os principais núcleos de consagração e legitimação das novas tendências estéticas no período. O primeiro deles foi o dos irmãos Stein, no no. 27 da rue de Fleurus, no Quartier Latin em Paris. Em 1903 os Stein - Leo, Gertrude, Michael e sua mulher Sarah - resolveram se fixar temporariamente em Paris, onde se transformaram nos primeiros colecionadores, mecenas e divulgadores dos modernistas.

Nascidos em Allegheny, Pennsylvania, eram filhos de Daniel Stein, um descendente de judeus alemães, proprietário de um negocio de retalhos. Em 1880

mudaram para São Francisco, após uma temporada em Viena, onde Daniel construiu uma fortuna “com estradas de ferro, bondes, minas e mercado de ações”.⁹⁰ Em 1895, Leo foi para a Europa, estudar arte, pensando em se tornar historiador. Instalou-se em Florença, onde seu mentor intelectual foi Bernard Berenson. Logo abandonou o projeto, se transferindo para Paris, onde a irmã Gertrude foi encontrá-lo em 1903, no estúdio da rue de Fleurus, a poucas quadras do Jardim de Luxemburgo.

Em 1904, Leo iniciou sua coleção adquirindo um Cézanne, no Salão de Outono, por sugestão de Bernard Berenson. Foi o primeiro encontro dos Stein com a arte moderna. No salão do ano seguinte foi surpreendido por uma pintura de Henri Matisse, “Woman with a hat”:

“A mancha de tinta mais asquerosa que eu já vira, escreveu Leo mais tarde. Era o que eu, sem saber, estava esperando”. Demorou vários dias para se decidir a pagar os quinhentos francos que Matisse pedia (cerca de cem dólares), mas essa decisão marcou seu compromisso com a orientação mais radical da pintura. Nos dois anos seguintes, tomou-se, no comedido julgamento do historiador da arte Alfred Barr, possivelmente o mais acurado conhecedor e colecionador da pintura do século XX no mundo.⁹¹

Algumas semanas após o encontro de Leo com a obra de Matisse, Gertrude teve uma experiência similar com o trabalho de Picasso. Em poucos anos as paredes do atelier ficaram cobertas de fauvistas e cubistas. Por volta de 1907, a residência dos Stein havia se transformado num ponto de reunião entre os artistas

⁹⁰ A. Saarinen, op. cit., p.178.

⁹¹ Citado em Steven Watson, *Strange Bedfellows*, op.cit. ,p.39.

modernos franceses e os pintores, intelectuais e colecionadores americanos que circulavam em Paris.

Na primeira década do século - antes da primeira guerra mundial - boa parte dos ricos americanos ociosos ou com aspirações intelectuais, e uma parcela significativa de artistas e intelectuais se transferiram para a Europa. Londres atraía os literatos enquanto Paris era o centro das artes plásticas. Foram tantos os artistas americanos que se concentraram ali no período, que chegaram a constituir uma sociedade: *New Society of American Painters in Paris*. Edward Steichen (1879-1973), seu fundador, juntamente com outros jovens membros da sociedade passaram a ser recebidos pelos Stein.⁹²

Entre os modernistas franceses, foram *habitués* desde o início o poeta Guillaume Apollinaire, o primeiro intelectual do movimento, Pablo Picasso e Henri Matisse, entre outros. A partir de 1910, um grupo mais ousado e radical, liderado pelos irmãos Duchamp-Villon, passou a integrar as reuniões que aconteciam regularmente, em dias e horários preestabelecidos. Ponto de referência da intelectualidade modernista, os Stein eram visitados por artistas e intelectuais americanos, que se encontravam em Paris de passagem. O fotógrafo Alfred Stieglitz e a então pintora e milionária Katherine Dreier - que posteriormente se transformou numa das principais colecionadoras e organizadoras de um campo moderno nos Estados Unidos - ali estiveram em visita, introduzidos pelos jovens pintores americanos.

⁹² Ver Elisabeth H. Turner, *American Artists in Paris*, Ann Arbor, U-M-I- Research Press, 1988.

A coleção dos Stein, que não incluía nenhum americano, foi crescendo e causando sensação entre os freqüentadores. De acordo com registros do diário de uma dama, que passou pela casa da rue de Fleurus em novembro de 1912: "Os sábados traziam uma mistura de nacionalidades à casa de *miss* Stein, mas ao mesmo tempo em que havia muita confusão e a luz não fosse boa, podia-se ver uma extraordinária miscelânea de pinturas, com umas poucas dignas de serem examinadas."⁹³ Segundo Steve Watson,

A florescente coleção de arte dos Stein inspirava discussões acaloradas. Era fácil gostar dos sensuais Renoirs, bem como do colorido vibrante dos Gauguins, mas as pinturas fauvistas de Matisse e as primeiras obras cubistas de Picasso representavam um desafio. 'Eu nunca tinha visto tantas pinturas chocantes em um só lugar', exclamou Mary Cassat em sua única visita, 'e quis ser levada para casa imediatamente'. Para Marsden Hartley, as pinturas ofereciam 'um novo tipo de letra para um velho tema' e fizeram-no sentir-se 'como uma cabeça cortada vivendo por si mesma graças à excitação mística'. Quando William James, antigo mentor de Gertrude, viu a coleção, pouco antes de morrer, deu um passo para trás e exclamou: 'Eu sempre disse para você que deveria manter sua mente aberta'..⁹⁴

A força da influência dos Stein chegou até Florença, conseguindo, em 1912, uma adesão importante para a causa modernista, Mabel Dodge (1872-1962). Natural de Buffalo, bela e rica, mudou-se para Florença em 1905, onde morava num palácio do *quatrocento*, conhecido como Vila Curonia, logo transformado num dos pólos da *vida social* internacional. Emocionalmente carente, entediada, ansiosa por

⁹³ Citado em Steve Watson, *op.cit.*, p.45.

⁹⁴ *Idem*, *Ibidem*, p.44.

novidades e causas que a colocassem no centro das atenções, foi uma presa fácil para a pregação de Gertrude Stein. O movimento moderno abria-lhe um novo horizonte, uma possibilidade de sair do marasmo em que vivia.

Por volta de 1913, o salão dos Stein entrou em decadência, com a ruptura das relações entre Leo e Gertrude. Na mesma ocasião, frente à eminência da guerra, os americanos foram abandonando a Europa e voltando para casa. Uma das primeiras a partir foi Mabel Dodge. Em novembro de 1912 - sentindo-se como que suspensa entre dois mundos - retornou definitivamente para a América. Lá chegando, imbuída do imaginário e do estilo de vida modernista, instalou-se no Greenwich Village, bairro imigrante nova-iorquino, que na ocasião se convertia em reduto da boêmia. Foi o início da internacionalização da vida boêmia que deixava de ser um fenômeno francês.

À medida que tomava contato com o novo mundo, Mabel Dodge se revelou abismada e fascinada com as transformações em curso na sociedade americana e as mudanças ocorridas na sua ausência. Identificou a efervescência de um movimento cultural e social novo e forte. "Olhando retrospectivamente agora", observou anos mais tarde em suas memórias, "é como se em toda parte, naquele ano de 1913, as barreiras tivessem caído e pessoas que nunca tinham se visto procurassem umas as outras... O espírito novo estava em circulação e engolfou a todos nós."⁹⁵ Sua inclinação para se tornar o foco das atenções, transformou sua casa numa espécie de salão boêmio, onde circulavam todas as cabeças pensantes do Village: do jornalista de esquerda John Reed - com quem teve um rápido *affair* - ,

⁹⁵ Idem, *Ibidem*, p.9.

passando pela líder feminista Emma Goldman, pelo fotógrafo pioneiro do modernismo Alfred Stieglitz, até pintores como Marsden Hartley e o francês Picabia. Ainda em 1913, escrevia a sua amiga Gertrude Stein: "A vida em Nova York é uma emoção prolongada. Você deve passar o próximo inverno aqui e ficar na moda. (...) Por favor, venha logo. A casa está cheia de pianistas, pintores, pederastas, prostitutas e camponeses... Grande material."⁹⁶

A passagem do século acentuou o ritmo das mudanças que revolucionavam a sociedade norte-americana. Os grandes capitais - em fase de expansão, beneficiados pela ausência de uma legislação com poderes para conter a sua ação - foram os principais responsáveis. Em 1900, no auge da imigração, entraram no país cerca de 4 milhões de imigrantes atraídos pelas novas frentes de trabalho. Entre 1901 e 1910 o serviço de imigração registrou a entrada de 9 milhões de pessoas. A população cresceu de 50 milhões em 1880 para 80 milhões em 1900. Em 1910 o contingente imigrante era responsável por 40% do total de habitantes dos Estados Unidos, porcentagem que no norte aumentava para mais da metade.⁹⁷

Os milionários do final do século XIX foram substituídos pelos proprietários de grandes corporações, donos de verdadeiros impérios - como a Standard Oil de J.D. Rockefeller - , que controlaram a economia americana na primeira metade do século XX. As coleções de arte de "Old-Masters" europeus permaneciam em alta. As corporações continuavam o processo de construção de uma esfera institucional

⁹⁶ Idem, *Ibidem*, p.150.

⁹⁷ Dados retirados de J.V. Palen, *O mundo Urbano*, op.cit., e Eric Hobsbawm, *A Era dos Impérios*, op.cit.

para as artes iniciado pelos novos ricos da "Gilded Era". "Johnston e Blodgett, Perkins e Brimmer, Hutchinson e Ryerson – Morgan, Carnegie, Frick, Mellon, Rockefeller. A mera justaposição desses nomes sublinha as diferenças entre o mundo do museu americano entre 1870 e 1900 e entre 1900 e 1945. Os primeiros nomes eram todos bem conhecidos em sua época e lugar, mas nunca foram famosos em plano nacional. Os da segunda lista ainda são nacionalmente famosos – ou infames".⁹⁸ Em 1904, por exemplo, J.P. Morgan assumiu a presidência do MET.

O universo da cultura popular urbana - com a ampliação e diversificação da população - também passou por transformações. Em 1903 a Edison Company começou a exhibir episódios filmados por todo o país. Foi o início da era do cinema mudo, cujo público principal eram as classes trabalhadoras, em especial os imigrantes que sabiam pouco o inglês. No mesmo ano, a Victor Talking Machine Company - mais tarde conhecida como RCA Victor - colocou a venda nos Estados Unidos, discos em 78 rotações, com gravações de óperas famosas interpretadas pelo tenor italiano Enrico Caruso, comercializados por cerca de 10 mil distribuidoras autorizadas, espalhadas por todo território nacional. Logo, milhares de pessoas, que nunca tinham visto uma ópera, começavam a cantarolar trechos de *La donna è mobile* e *Celeste Aída*. Era o início não apenas da cultura de massa, mas de um novo público, uma audiência invisível, que seria inconcebível no século XIX.⁹⁹

⁹⁸ Nathaniel Burt, *Palaces for the People*, op. cit., p. 235.

⁹⁹ Ver Russell Lynes, *The Lively Audience*, op. cit., p.39.

Nova York emergia como o principal centro metropolitano do país. Entre 1883 e 1900 a população da cidade quase triplicou, passando de 1,3 milhões para 3 437 202 habitantes, dos quais 60% eram imigrantes. No campo das artes, apareceram novos redutos, de caráter puramente artístico, que escapavam ao controle da esfera oficial. Começavam a se constituir os primeiros núcleos de artistas modernos norte-americanos. Em 1902, o fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1946) fundou o movimento *Photo-Sécession* e a revista *Camera Work*. Em 1905 abriu no 291 da Quinta Avenida uma galeria de vanguarda, inicialmente batizada como *Photo-Sécession*, ficou conhecida como *291*. Dois anos mais tarde, em 1907, um grupo de artistas, liderados pelo pintor Robert Henri, criaram uma escola de arte independente, a *Ash Can School*. Na mesma ocasião, nasceu na Broadway a *Ziegfeld Follies*, o primeiro grande teatro de revista, resultado da iniciativa do produtor Florenz Ziegfeld.

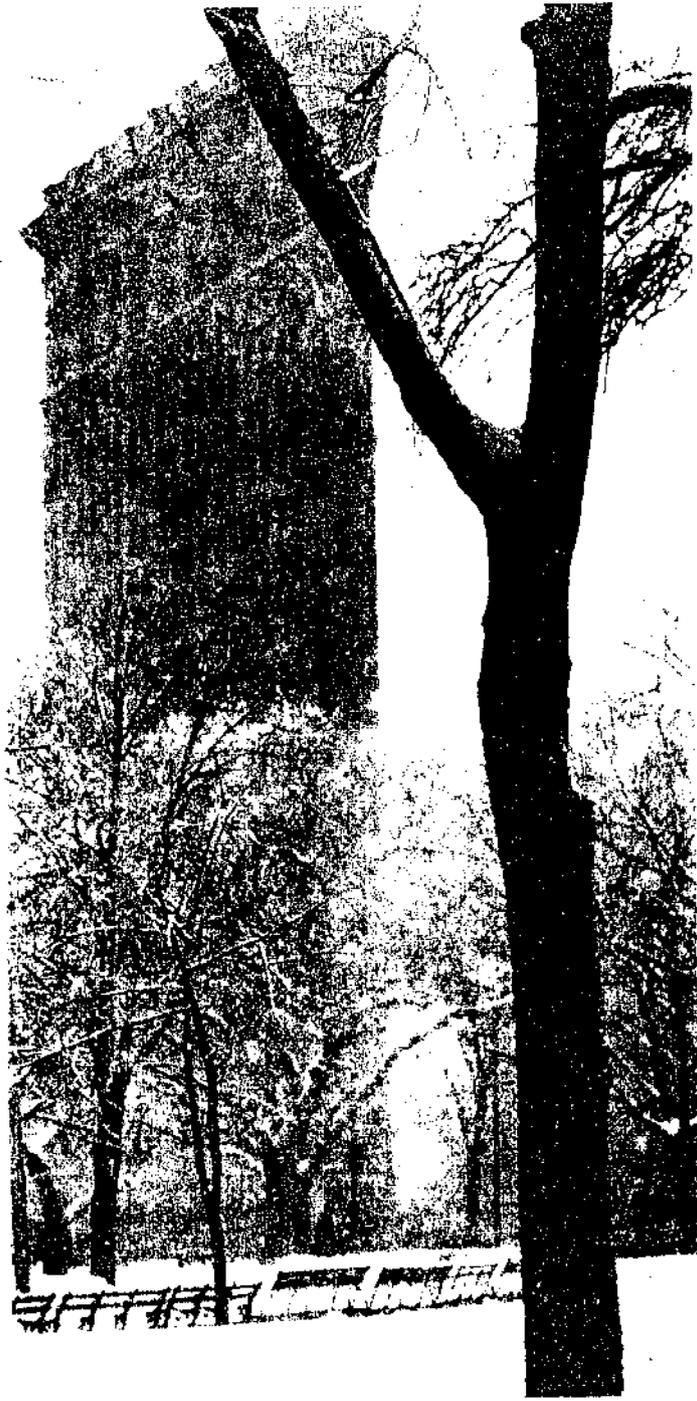
Em 1890, Alfred Stieglitz, após uma temporada de estudos na Alemanha retornou aos Estados Unidos. Formado em engenharia, se apaixonou pela fotografia, passando a exercer a atividade em tempo integral. Na Europa já vinha atuando nos circuitos do meio fotográfico - os salões e clubes amadores. Nos Estados Unidos continuou a circular na mesma esfera. Dois fatos, ocorridos logo após a sua chegada, foram responsáveis por uma mudança em sua atitude frente as condições do campo da fotografia, que derivou no papel pioneiro que desempenhou na fundação de um campo de arte moderna. Primeiro, foi a revelação da cidade de Nova Iorque como expressão de uma realidade e um modo de vida inéditos, da modernidade propriamente dita, que ali era emergente. A seguir foi a percepção do potencial expressivo da fotografia, de sua força enquanto

linguagem visual, enquanto arte moderna. Descobriu a arte da fotografia fotografando a cidade e se deu conta da modernidade da cidade através das fotografias.

As cidades européias eram monumentos históricos, cidades-museus que serviam de cenário para a vida moderna. É certo que várias adaptações foram realizadas no final do século XIX, particularmente em Paris e Viena, mas sempre tendo em vista a preservação, para que a vida moderna não destrísse o que a história e a tradição haviam construído. Nova Iorque era uma cidade cuja história se refazia todos os dias, um mundo novo em construção, deixando para trás apenas vestígios . Stieglitz relatou esta experiência :

Em um dia de inverno, em 1902-1903, houve uma tempestade de neve. Eu adoro tempestades. Na rua 23, no cruzamento da Quinta Avenida e da Broadway, erguia-se um imóvel flamejantemente novo, o Flat Iron. Visto sob a tempestade, ele me fascinou. Vi construir-no, mas sem jamais ter a idéia de fotografar as diferentes etapas da obra. Nesse dia, ao contrário, com as árvores da Madison Square inteiramente cobertas de neve -- de neve fresca --, foi como se o visse pela primeira vez. De onde estava parado, me parecia um navio gigantesco cuja proa avançava em minha direção -- o símbolo de uma América em pleno devir.

Quando penso nessa época e na minha paixão pelo Flat Iron, escuto meu pai dizer: *Alfred, como você pode fotografar esse horror? [...]* É que ele não vira a estrutura metálica se elevar, como ela saíra da terra e mesmo, no fim, descido do céu. Não havia visto os operários e trabalhadores, como eu havia feito. Também não conhecia a impressionante simplicidade de sua estrutura: sua leveza associada à solidez [...] Muitos anos mais tarde, quando Nova York se enriqueceu com muitos arranha-céus -- o Woolsworth e outros -- passando diante do Flat Iron, eu o considerava feio e sem interesse. A magia desaparecera. Não



Alfred Stieglitz, *"The Flat Iron"*. (1903)

era mais do que o símbolo dos novos tempos e eu não tinha mais nenhuma vontade de fotografá-lo.¹⁰⁰

A partir destas fotos realizadas nos Estados Unidos, Stieglitz começou a se dar conta da importância da linguagem fotográfica para o contexto da arte moderna:

Pareceu-me que pouco a pouco alguma coisa não ia bem na pintura daquela época. Com minha máquina, chegava ao mesmo resultado que os pintores [...] Eu exprimia sensivelmente as mesmas coisas. Os artistas, confrontados com minhas primeiras experiências, começavam por me dizer que me invejavam; que para eles, minhas fotos eram bem melhores que os quadros, mas a *fotografia não é uma arte, não é?* Eu não podia compreender que se pudesse ao mesmo tempo invejar meu trabalho e depreciá-lo, sob o pretexto de que ele precisava passar por um mecanismo, enquanto que a arte deles se tornava superior pelo simples fato de que trabalhavam com a mão.¹⁰¹

Era a ideologia da unicidade, do caráter único da pintura e da escultura, utilizadas como critério para a definição de obra de arte. Neste momento e fundado nesta constatação, Stieglitz começou a sua batalha pelo reconhecimento da fotografia como um novo meio de expressão, uma nova forma de arte.

Historiadores da arte, como Gombrich e Baxandall, já trabalharam a noção de arte como uma concepção histórica, que sofre variações de uma época para outra. Apoiado nesta visão, Howard Becker¹⁰², observa que a transformação de uma determinada produção em arte, no mundo contemporâneo, é possível e demanda uma operação especial: a instituição de um mundo da arte, ao qual ela passa a estar referida e através do qual pode ser socialmente reconhecida. Toda obra, com

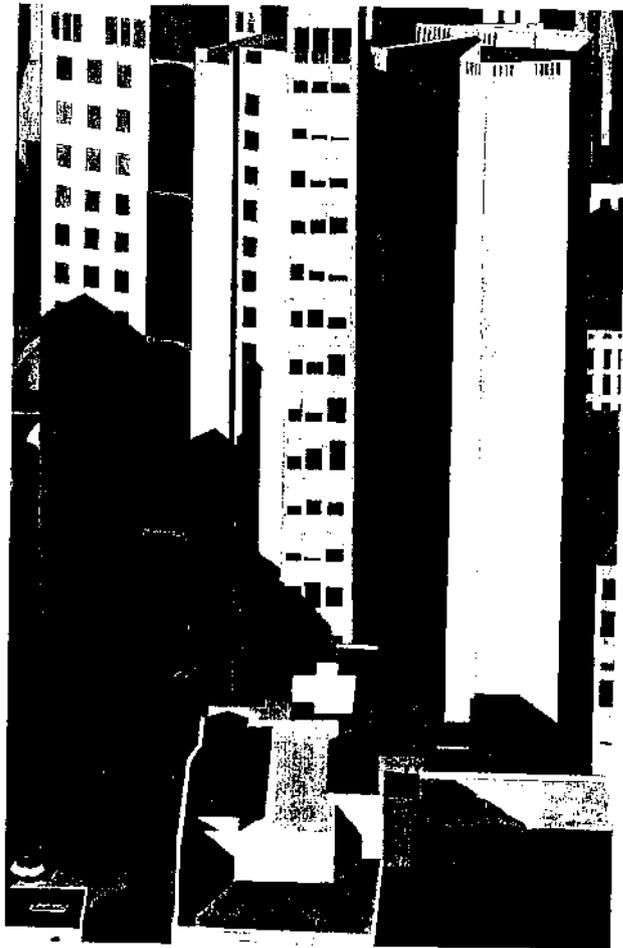
¹⁰⁰ Alfred Stieglitz, *Alfred Stieglitz*, Paris, Nathan Image, 1989, p.6 e 7.

¹⁰¹ Alfred Stieglitz, op. cit., p.6.

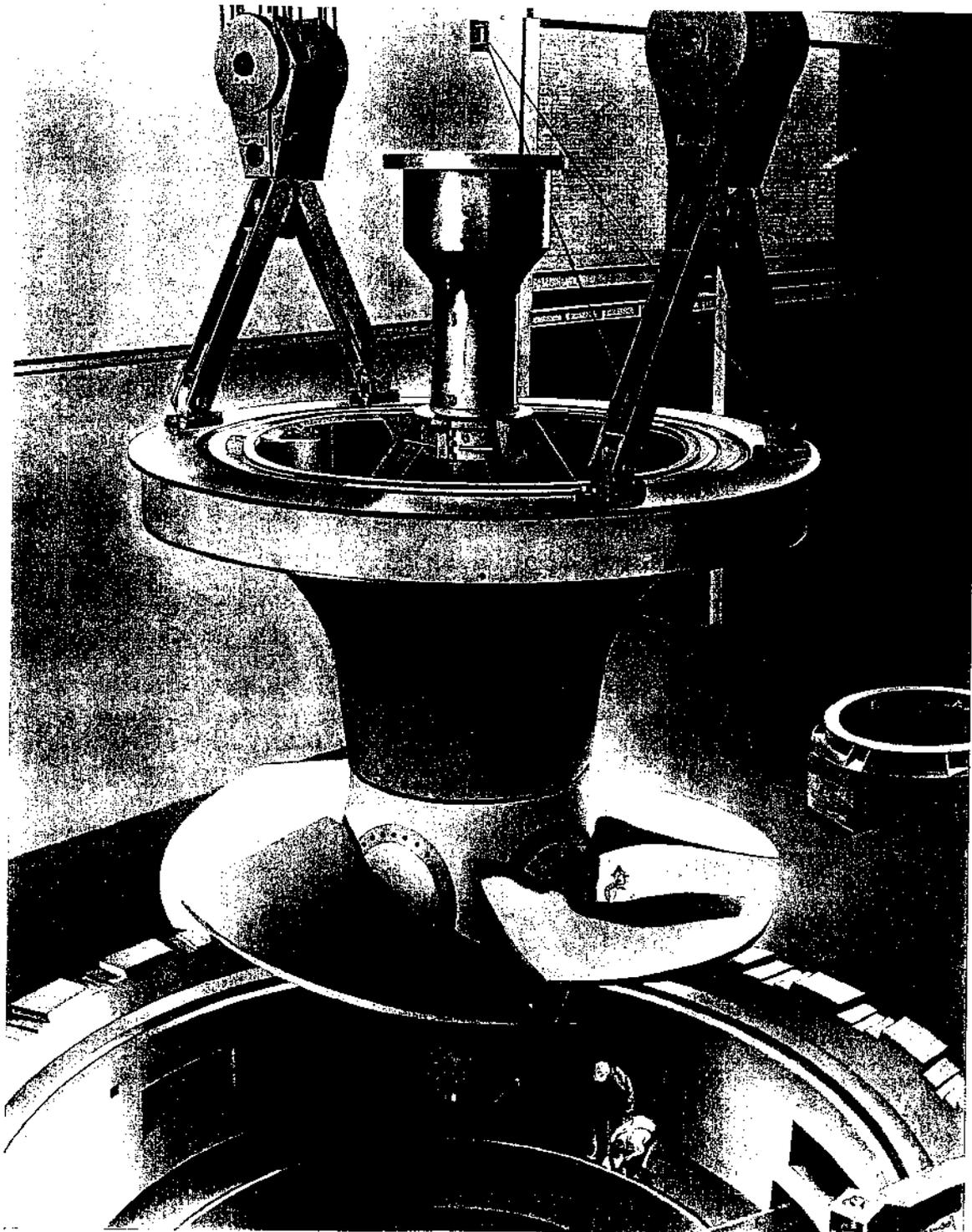
¹⁰² Howard Becker, *Les mondes de L'Art*, Paris, Flammarion, 1988.

aspirações a ser identificada como arte, deve em primeiro lugar se munir de um sistema estético e de critérios para a análise e o debate crítico. A seguir faz-se necessário estabelecer uma distinção entre a sua prática e a das atividades puramente artesanais e comerciais. Um dos mais eficientes recursos para alcançar este objetivo é forjar uma continuidade histórica, que una a produção de seu mundo com a de formas artísticas já reconhecidas. Foi exatamente esta a estratégia utilizada por Stieglitz para que a fotografia fosse reconhecida como arte nos Estados Unidos. Neste empreendimento foi beneficiado pelo desenvolvimento do modernismo e pela especificidade do meio artístico americano. Artistas como Manet e os Impressionistas eram ligados a fotógrafos, como Nadar, e frequentemente utilizavam recursos fotográficos na elaboração de seus trabalhos. Com os modernistas americanos esta ligação foi mais estreita, sendo que em muitos casos o mesmo indivíduo atuava indiscriminadamente nas duas áreas. Exerciam a pintura e a fotografia ao mesmo tempo, se definindo de modo geral como artistas plásticos. Edward Steichen, Charles Sheeler e Man Ray são alguns exemplos desta simbiose de diferentes linguagens visuais no período.

A primeira providência de Stieglitz foi romper com os clubes amadores e as associações de fotógrafos, se aproximando dos artistas modernos. A seguir iniciou o movimento Photo-Secession (1902), editou a revista *Camera Work* (1903) e abriu uma galeria onde as fotografias eram apresentadas como obras de arte. Em poucos anos tinha a sua disposição os dispositivos institucionais que lhe permitiam assegurar as reivindicações artísticas da fotografia: uma galeria, uma revista, e um grupo de *confrères* que se apoiavam mutuamente. O passo seguinte foi realizar "a



Charles Sheeler , "Skyscrapers", (1922)



Charles Sheeler, "Suspended Power", (1939).

confirmação do caráter artístico da fotografia consolidando os vínculos entre os fotógrafos e a comunidade dos pintores e escultores.”¹⁰³

Edward Steichen, que já havia fotografado Rodin trabalhando em seu atelier, e tinha boa circulação entre os artistas franceses serviu de intermediário entre estes e o fotógrafo americano. Os primeiros a expor em Nova Iorque foram Cézanne e Matisse. Em 1911, Picasso realizou sua primeira individual na 291, seguido por Picabia, Brancusi e outros. Foi a primeira galeria de arte de vanguarda nos Estados Unidos, e os modernos franceses começaram a construir uma clientela respeitável entre os americanos, através dela. Sem o mesmo sucesso, mostrou o trabalho de jovens pintores americanos que passaram por Paris, como John Marin, Marsden Hartley, Arthur Dove, ao lado de obras que não sofreram influência do ambiente francês, como a da pintora texana Georgia O’Keeffe. “Em vez de se consagrar exclusivamente à fotografia, a galeria 291 abriu-se cada vez mais aos desenhos, pinturas e esculturas modernas. Stieglitz conheceu pintores e fotógrafos. Ensinou-os a se apreciar mutuamente, não encorajando o mimetismo [...], mas insistindo na complementaridade das duas disciplinas. Essa aproximação, simbolizada pelo casamento de Stieglitz com Georgia O’Keeffe, foi seu trunfo até o fim de sua longa carreira.”¹⁰⁴ Entre 1915 e 1916, editou a revista 291, que influenciou as publicações dadaístas.

Stieglitz construiu um espaço comercial para a arte moderna européia, divulgou o trabalho dos pintores jovens e dos fotógrafos americanos, mas não conseguiu

¹⁰³ Howard Becker, op. cit., p. 340.

¹⁰⁴ Idem, ibidem, p.340.



Georgia O'Keeffe, "The Shelton with Sunspots", (1926)

viabilizar economicamente a profissão de fotógrafo-artista no seu país. Em 1917 encerrou simultaneamente as atividades da Camera Work e da galeria. De acordo com Dorothy Norman, uma de suas amigas mais próximas e modelo favorita, "Stieglitz detestava os rótulos, acreditava apenas no vivido, o que o levava a questionar os progressos alcançados depois que se comprovavam e ameaçavam se transformar em rotina. A partir de 1915, começou a pensar que a *arte moderna* européia havia ganho notoriedade suficiente para que pudesse daí por diante concentrar sua atenção nos jovens artistas americanos."¹⁰⁵ Continuou se dedicando à fotografia e à atividade de marchand até sua morte em 1946. Abriu dois novos espaços - a Intimate Gallery (1925) e An American Place (1929-1946), onde concentrou os esforços na divulgação dos artistas jovens americanos.

Parte da primeira geração de modernos americanos despontou nas exposições de Stieglitz, em sua galeria da Quinta Avenida. Outra parcela destes pintores surgiu a partir de 1907, no Lower East-side, na Ash Can School - escola de arte independente, liderada por Robert Henry e os artistas de seu circuito. Muitos haviam estudado em Paris, mas ao contrário do grupo do 291, não tiveram contato com o modernismo, uma vez que circularam mais no espaço das instituições. A despeito de diferenças profundas, a primeira geração de modernos tinha um objetivo comum: construir uma identidade norte-americana nas artes plásticas, elaborada fora dos parâmetros tradicionais e livre de preconceitos em relação à influência das técnicas e imagens do universo pop emergente. Em 1905, o pintor e crítico Kenyon Cox já identificava uma mudança no ethos artístico: "A arte no passado foi tradicional,

¹⁰⁵ Dorothy Norman, "Introduction", *Alfred Stieglitz*, op. cit., p.8.

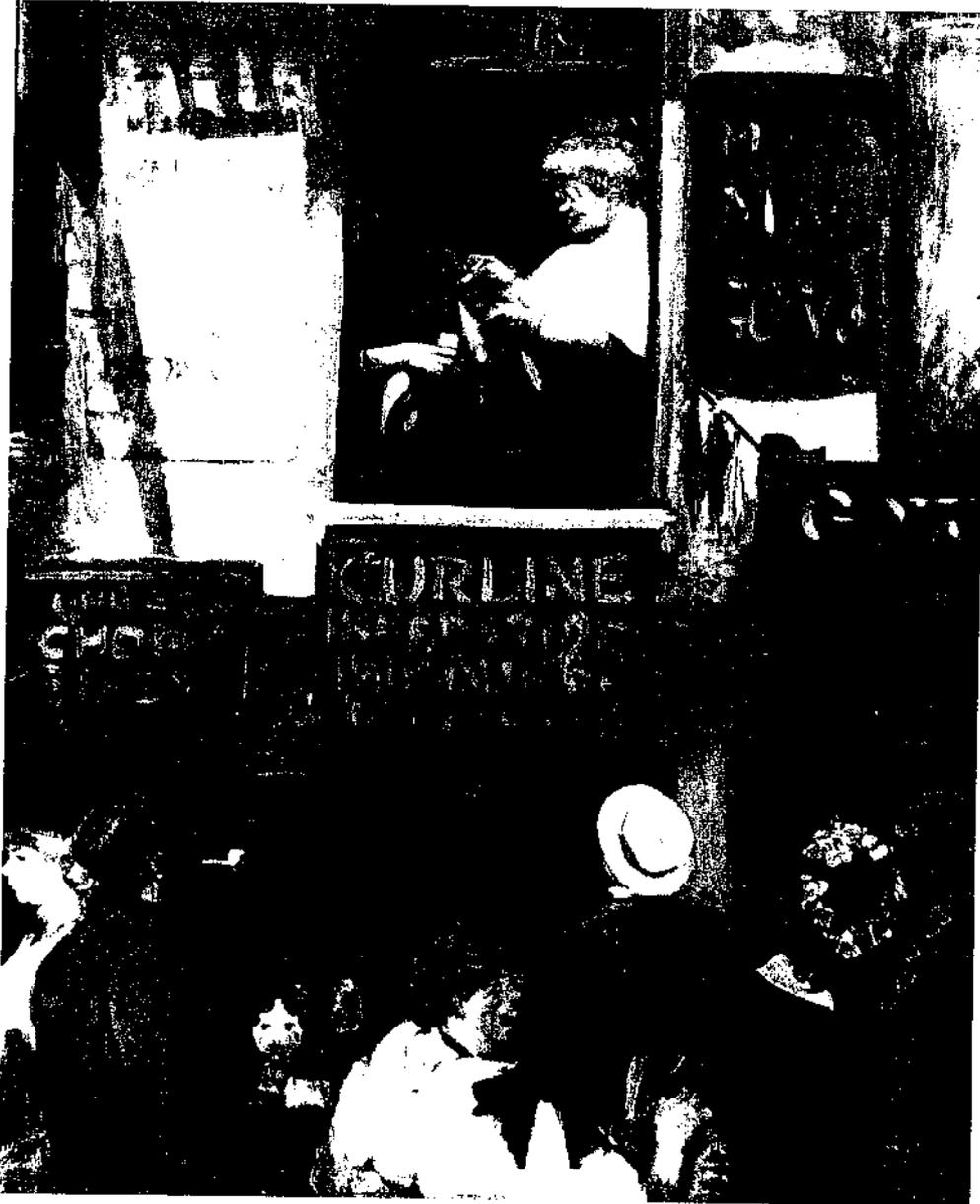
nacional e homogênea; em nosso tempo, tem sido individual, internacional e caótica. Reproduções, fotografias e a palavra impressa uniram os extremos do mundo e colocaram a arte de todos os tempos e países à disposição de qualquer artista."¹⁰⁶

Se o modernismo europeu tendia para a abstração, a arte norte-americana nas décadas de 10, 20 e 30, revelou uma inclinação para o realismo e a figuração. O impacto de um universo metropolitano industrializado em expansão, afetava a produção dos artistas. Os próximos a Stieglitz, ligados à fotografia, combinavam estas características com recursos retirados das linguagens modernistas. O grupo da Ash Can tinha outros referenciais: as idéias de Robert Henri, a experiência profissional na publicidade ou como caricaturistas nos jornais de Filadélfia.

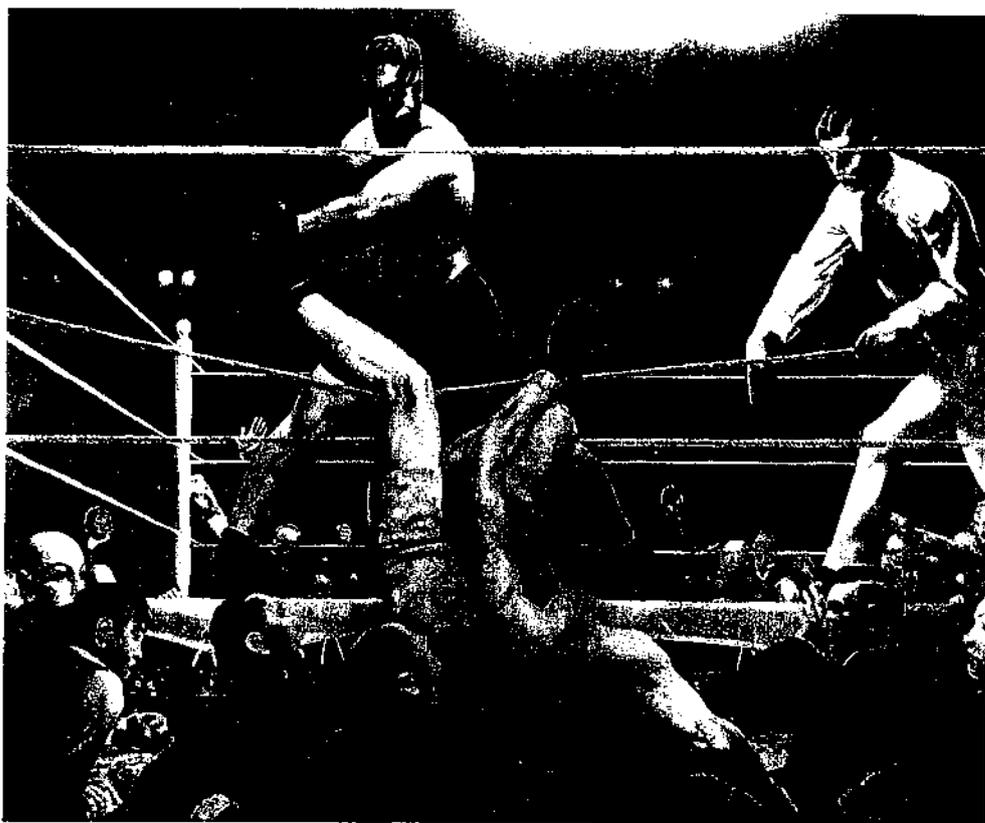
Robert Henri (1865-1929), estudou na Pennsylvania Academy of the Fine Arts em 1883, e foi um dos pioneiros na renovação artística norte-americana. Formado num ambiente marcado pela "genteel tradition" foi o primeiro pintor a lutar contra o predomínio deste modo de ser nas artes. "Os artistas da *genteel tradition* não tinham a menor intenção de pôr tachinhas nos assentos de uma sociedade bem estofada; eles queriam apenas fazer seus membros elevarem os olhos aos céus ou, pelo menos, às ondulações do Parnasso. Ao fazê-lo, buscavam converter o que Thorstein Veblen chamou de "consumo conspícuo" da classe abastada americana para uma renascença americana e, dessa forma, dirigir a ostentação dos *self-made* milionários, que importavam artefatos culturais da Europa aos montes, para a arte de inspiração européia feita em casa."¹⁰⁷ O impressionismo, identificado com este

¹⁰⁶ H.W.Morgan, op. cit., p.65.

¹⁰⁷ Russell Lynes, op.cit., p.71.



John Sloan, *"Hairdresser's Window"*, (1907) - ASHCAN SCHOOL.



George Bellows, "*Dempsey and Firpo*", (1924) - ASHCAN SCHOOL.

meio, não era bem visto entre os defensores de uma nova postura artística, geralmente refratários às tendências européias. Em 1909, Henri observava que não era possível construir uma arte americana de fora para dentro.

A arte nada tem a ver com os caprichos do milionário que cria galerias ou bibliotecas. É inteiramente impossível partir de um propósito consciente que visa a atingir o público com uma arte já pronta e acabada, porque já estamos suficientemente maduros para saber o valor dessa expressão. A arte é demasiadamente emocional para ser coagida e disciplinada e não poderá ser bem sucedida, tornando-se um capricho do rico, mesmo nos Estados Unidos. (...) o que é necessário à arte nos Estados Unidos, como para qualquer outro lugar do mundo, é, em primeiro lugar, uma apreciação das idéias próprias desse país e, depois, a conquista de uma liberdade ilimitada para expressá-las. Pois o homem deixa de imitar quando conquista o poder de expressar plena e livremente as suas idéias.¹⁰⁸

Henri aconselhava os artistas a buscarem no dia a dia a inspiração para suas obras. Foi o que fez o grupo da Ash Can, e os demais artistas de seu círculo pessoal, como Walter Pach, Walter Kuhn, John Sloan, Man Ray, Edward Hooper e Stuart Davis. Cada um a sua moda construiu uma obra a partir de elementos do cotidiano das grandes cidades. A principal matriz das cenas da vida americana pintadas por Hooper (1882-1967) foi o cinema. Inicialmente o cinema expressionista alemão, mais tarde os filmes B dos anos 30 e 40, e nos últimos anos de sua vida foi a obra do cineasta japonês Ozu, que deixou uma forte impressão sobre sua pintura. Em contrapartida, cineastas como Alfred Hitchcock (*Psicose*), Win Wenders (*Paris-Texas*) e Hector Babenco (*Ironweed*), deram continuidade a

¹⁰⁸ Robert Henri, "Sobre a Individualidade das Idéias e a Liberdade de expressão", 1909, reproduzido em H.B.Chipp, *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1988, p 526.



Edward Hopper, *"House by the Railroad"*, (1925)

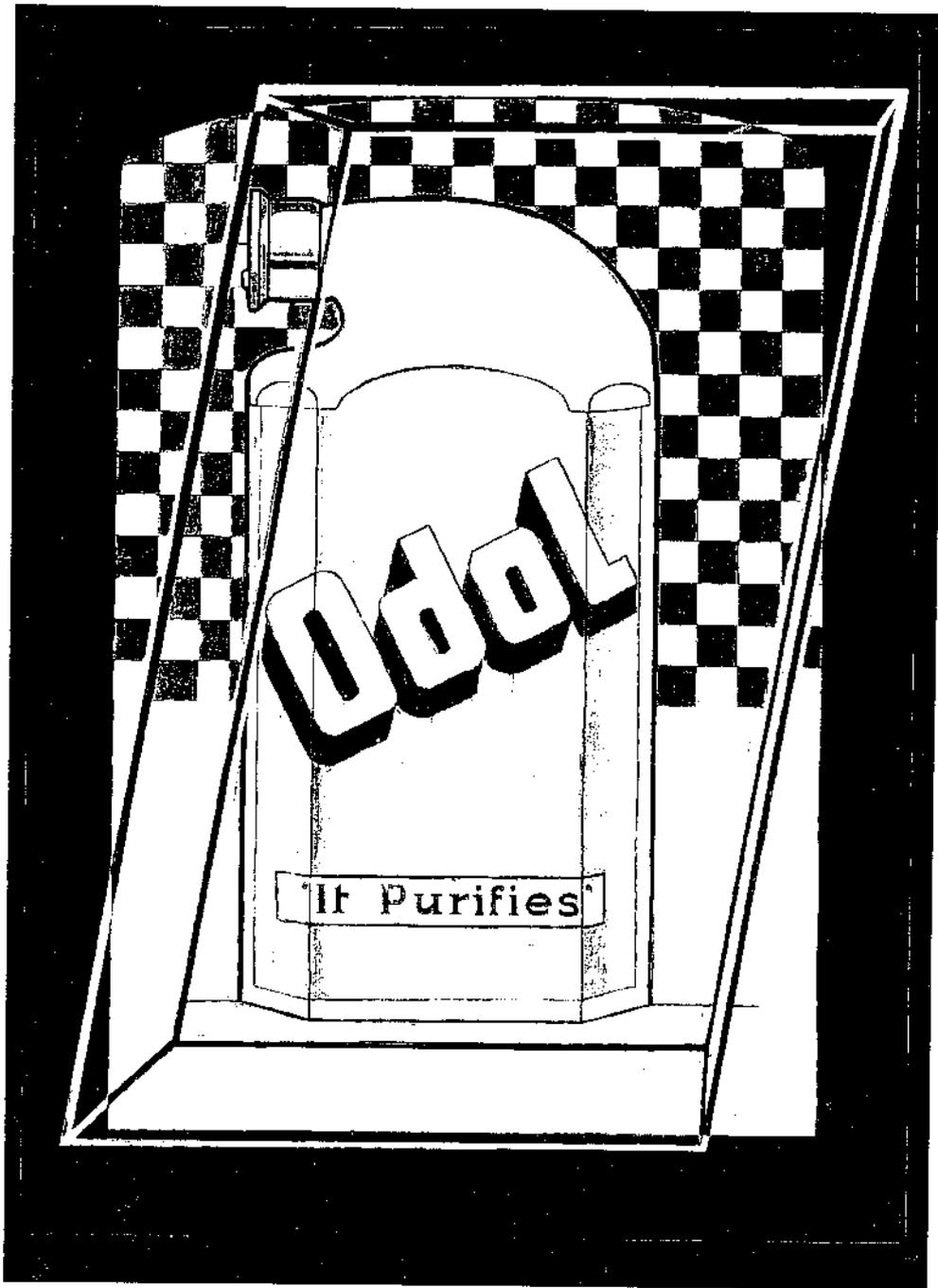


Edward Hopper, "Gas", (1940).

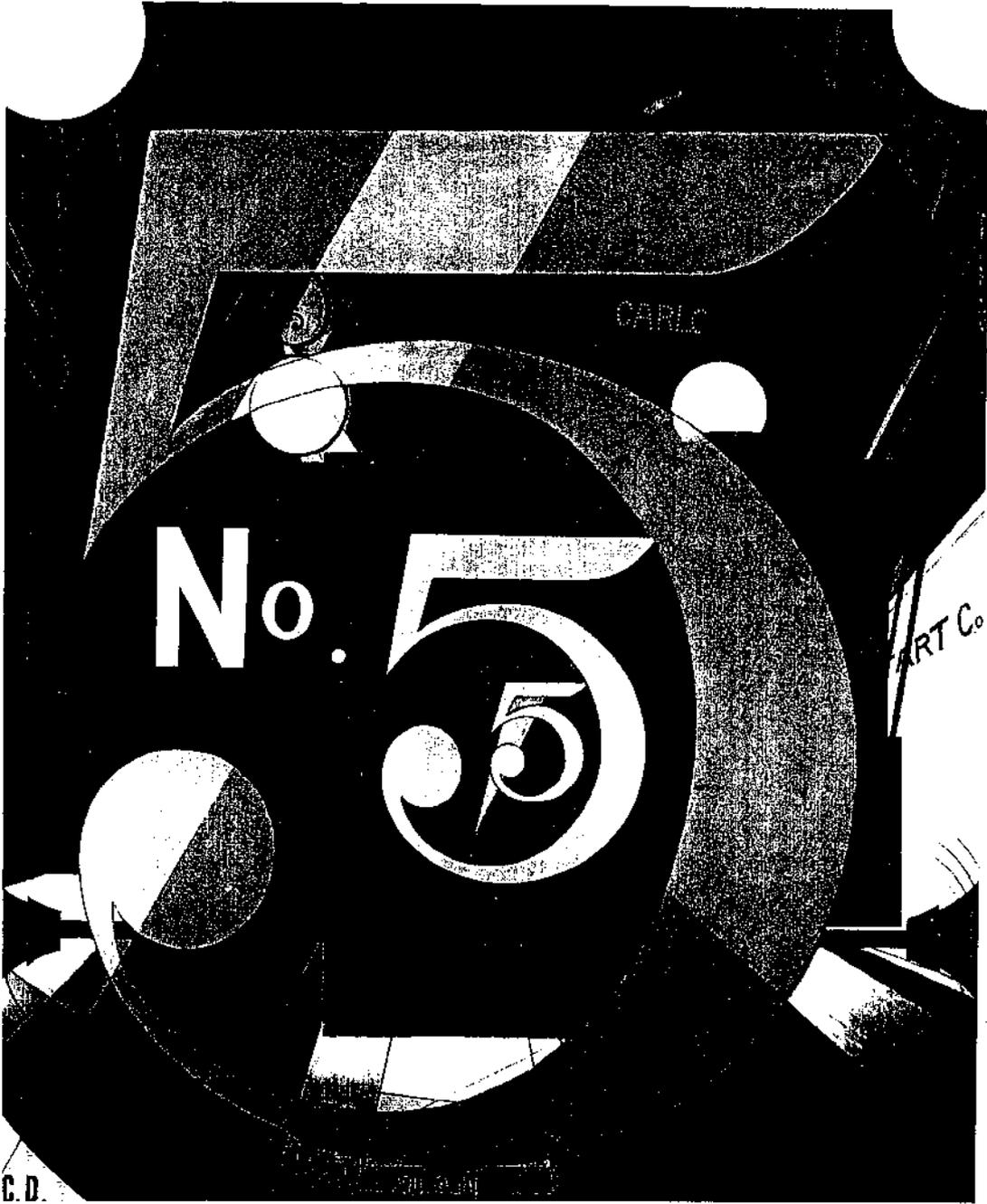
este diálogo, construindo imagens cinematográficas inspiradas em suas pinturas. Man Ray e Stuart Davis combinavam as posturas de Henri com as linguagens modernistas. Man Ray (1890-1976), o mais internacional de sua geração, integrou o movimento dadaísta. Stuart Davis (1894-1964), muito atuante nos anos 30, trabalhava a paisagem americana recorrendo ao instrumental cubista. Os trabalhos de Davis e de artistas ligados a Stieglitz - como Marsden Hartley, Charles Demuth e Joseph Stella - nos remetem diretamente ao universo da Pop-Art, da qual foram precursores. No início do século, apoiada num universo modernizado, vai se formando, a partir de referências distintas uma arte moderna nos Estados Unidos.

A galeria de Stieglitz foi a primeira, e atraiu um certo público, em razão da curiosidade provocada pela arte moderna. Entre novembro de 1905 e abril de 1912, 167 mil pessoas visitaram as exposições. Outras galerias foram abertas na trilha da 291, e estimuladas pelo interesse de uma nova geração de colecionadores. Mas, a arte moderna européia permanecia confinada num circuito restrito. Apenas em 1913, com o Armory Show, a obra dos europeus foi revelada para o grande público. A idéia de realizar uma grande exposição retrospectiva do movimento moderno, e a sua organização, foi resultado da iniciativa de 25 artistas, oriundos da Ash Can e do grupo de Stieglitz.

O início de tudo foi, em 1911, quando quatro jovens pintores se uniram para formar a Association of American Painters and Sculptors (AAPS), como um instrumento de divulgação das novas tendências artísticas. Em 1913 organizaram o primeiro evento da Sociedade, que também foi a primeira exposição de arte moderna no país de repercussão nacional: "The International Exhibition of Modern Art". Ocupando as instalações do 69th Regiment Armory de Nova York, ficou



Stuart Davis, "Odol", (1924)



Charles Demuth, *"I saw the figure five in gold"*, (1928)

conhecida como Armory Show. O projeto inicial dos artistas era criar uma série de mostras menores com intenção de informar e formar o grande público sobre a nova arte.¹⁰⁹ "Originalmente estavam interessados em abrir um mercado para o seu próprio trabalho, mas decidiram mostrar, como disse Walter Kuhn, '*algumas das coisas radicais de fora para criar um interesse adicional.*' "Com dificuldades para viabilizar o evento convidaram Arthur B. Davies, um artista influente e simpatizante das novas tendências européias, para presidir o empreendimento. Outro organizador foi Stieglitz, que a pedido de Davies, ficou na vice-presidência.

Em fevereiro de 1913, foi aberta ao público em Nova York a exposição que incluía 1 046 obras catalogadas e 600 fora de catálogo. Acompanhando a mostra dos europeus, foi exibida uma seleção de obras dos artistas novos americanos. A retrospectiva começava com Delacroix, passava por Renoir, Cézanne, Picasso, Brancusi, entre outros, chegando até a revolucionária pintura de Marcel Duchamp, o "*Nu descendo a escada*". Uma seleção de 500 trabalhos dentre os expostos foi levada, em março, para Boston e em maio para Chicago. Sem o apoio material Gertrud Vanderbilt Whitney, mas principalmente do advogado John Quinn, o Armory Show não teria se viabilizado.

¹⁰⁹ Sobre o Armory Show e o mundo artístico americano da época ver particularmente: Steve Watson, *Stranges Bedfellows*, op.cit.; Russel Lynes, *The Lively Audience*, op. cit.; H.Wayne Morgan, *New Muses - Art in American Culture*, op. cit.; Aline Saarinen, *The Proud Possessors*, op.cit.; Peter Watson, *From Manet to Manhattan*, op. cit.; H.B.Chipp, *Teorias da Arte Moderna*, op.cit.; Alfred Stieglitz, *Alfred Stieglitz*, op.cit.; Sam Hunter e John Jacobus, *American Art of 20 th Century*, New York, Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, N.J./ Harry N. Abrams, Inc, N.Y.; Meyer Shapiro, 'L'Introduction de L'art Moderne européen aux États-Unis: The Armory Show ', *Style, Artiste et Société*, Paris, Gallimard, 1982.

Segundo Aine Saarinen, “ na época em que morreu, em 1924, com cinquenta e cinco anos, John Quinn se transformara num dos mais importantes patronos do século XX em literatura e arte contemporânea.”¹¹⁰ Nascido em Tiffin , Ohio, numa família de classe média irlandesa, foi na infância um apaixonado por histórias de piratas e aventuras no oeste americano. Seus primeiros heróis foram Helena de Tróia e Buffalo Bill. Aos 17 anos entrou na Universidade de Michigan. Um ano depois era secretário de Charles Foster, governador de Ohio. Foster se transformou em secretário do Tesouro e Quinn o seguiu até Washington. Estudando à noite, concluiu o curso de Direito, e a seguir fez um estágio de um ano em Havard. Ali teve seu primeiro encontro com a literatura e as artes, convivendo com poetas e intelectuais. Através deles se aproximou de Walter Kuhn, um de seus amigos mais chegados e mentor intelectual nas artes plásticas. Diferente dos demais mecenas modernistas seus contemporâneos, não veio de família rica, enriquecendo através de seu escritório de advocacia financeira, um dos maiores dos Estados Unidos.

Gostava de conviver com os artistas, tinha orgulho de ser respeitado entre eles, gastando a maior parte da fortuna que acumulou incentivando a produção dos contemporâneos. Durante anos deu suporte financeiro a J.B.Yeats'. Integravam seu círculo íntimo Joseph Conrad, a família 'Yeats', Ezra Pound, T.S. Eliot e James Joyce; Eric Satie e Poincaré; Derain, Matisse, Picasso e Brancusi. Até 1913 foi um colecionador modesto de pinturas americanas , em particular dos circos folclóricos de seu amigo Kuhn. Admirava o homem e sua arte.

¹¹⁰ A. Saarinen, op. cit., p.206.

A sede insaciável de viver de Kuhn o atraía. (...) As duas figuras altas formavam um par familiar, uma dupla de cúmplices. Quinn almoçava geralmente no Banker's Club, mas tarde da noite participava da Távola Redonda no ponto de encontro dos artistas, o Mouquin's. Ele e Kuhn bebiam cerveja sob os nus perolados de Bouguereau e Correggio no velho bar da Hoffman House e fumavam charutos de dez centavos a caixa da Hoffman House, com sua mundialmente famosa marca da ninfa e estrela. Eram como piratas nos bailes do Kit Kat Klub.¹¹¹

O Armory Show transformou John Quin num colecionador de arte moderna européia. Foi o maior comprador da exposição, adquirindo um grande número de pinturas por Us\$ 5 808,75. Outros também compraram e um novo grupo de colecionadores se revelou ali. Em Chicago, influenciado pelo gesto de Quinn, Arthur Jeronome Eddy, um entusiasta das novidades modernas, comprou uma porção de fauvistas e cubistas, além de duas telas de Marcel Duchamp. Duchamp quando o conheceu mais tarde achou-o

... muito divertido. Foi o primeiro homem de Chicago a montar numa bicicleta e o primeiro a ter seu retrato pintado por Whistler. Possuía um escritório de advocacia muito importante e uma coleção de pinturas. Escreveu um livro *Cubism and Post-impressionism*, publicado em 1914 e que foi o primeiro a falar de cubismo nos Estados Unidos. Estas pessoas eram muito divertidas porque eram imprevisíveis. Não discutiam muito para comprar um quadro; Walter Pach servia como ligação entre eles.¹¹²

Outra convertida, Katherine Dreier, que ali se encontrava como expositora, se transformou em colecionadora e principal articuladora de um campo moderno nos anos 20. Os Arensberg - Walter e Louise - foram outros que começaram a

¹¹¹ A. Saarinen, op. cit., p.212.

¹¹² Marcel Duchamp, op. cit., p.78.

coleccionar os modernos europeus a partir de 1913. Em 1915, durante a guerra, sua casa - onde recebiam os europeus refugiados em Nova York - se converteu no principal reduto do modernismo até o início dos anos 20.

Apesar da adesão de um novo segmento de colecionadores e do elevado número de visitantes - 129 000 pessoas - a arte moderna europeia não exerceu influência na produção dos artistas americanos, sendo ridicularizada pela maior parte do público e pelos jornalistas que cobriram o evento. A exposição, cuja proposta original era promover a pintura americana, acabou por transformá-la numa coadjuvante menor, no que foi visto como um show de excentricidades. Desapontados com os resultados, os artistas da AAPS terminaram com a sociedade por volta de 1916. Mas o mercado para os modernos europeus cresceu. A partir de 1914 abriram-se novas galerias - como a Daniels, a Carroll Galleries, The Zayas Gallery - operando com relativo sucesso.

Desde o início a vanguarda se constituiu em um emaranhado de diferentes círculos sociais. Nas primeiras décadas do século XX, sua unidade de organização mais definida foram os salões, controlados em diferentes ocasiões pelos Stein, Mabel Dodge, os Arensberg e as irmãs Stettheimers - o primeiro em Paris e os outros três em Nova York, entre 1913 e 1929. Ao mesmo tempo amplos e íntimos, reunindo ricos intelectualizados e boêmios pobres, se transformaram na porta de entrada e no instrumento da existência da vida da vanguarda, e acima de tudo no espaço onde pela primeira vez pode ser identificada enquanto tal e distinta da boêmia. A propósito da importância das *Salon Hostess*, o jornalista Hutchins Hapgood observou no *New York Globe* em 1913: "Suas personalidades talvez tenham criado uma situação através da qual todos os movimentos intelectuais e

políticos puderam passar a se reunir encantadoramente, socialmente, e aprender a ver a humanidade uns nos outros."¹¹³

Com a guerra, um segmento importante da vanguarda européia, que permanecia confinada no mundo boêmio, se refugiou em Nova York, encontrando nas *Salon Hostess* um novo e eficiente veículo de divulgação de suas idéias. Em 1915 chegaram os pintores franceses: o cubista Albert Gleizes e os polivalentes Francis Picabia e Marcel Duchamp (1887-1968). Picabia havia estado na cidade por ocasião do Armory Show, mas para os outros dois foi o primeiro e surpreendente encontro com a América. Gleizes que esperava encontrar cowboys cavalgando pela Broadway, manifestou-se estarrecido frente as criações do mundo industrial: "O gênio que construiu a Brooklyn Bridge deve ser colocado junto com o gênio que construiu a Notre Dame de Paris." "Duchamp olhou para os 240 metros do Woolworth Building e escreveu uma observação para si mesmo: 'Achar uma inscrição para o Woolworth Building como um *ready-made*.'" ¹¹⁴

Na mesma ocasião vieram os suíços Jean Crotti e Arthur Cravan - um pintor e o outro poeta e boxeur. A poeta inglesa Mina Loy, o Barão e a Baronesa de Meyer, além do compositor e maestro francês Edgar Varèse. Como Eric Satie e Claude Debussy, Varèse era um músico em busca de novas sonoridades. " Compartilhava com os futuristas o fascínio por campainhas, buzinas, sirenes e Klaxons, mas diferia

¹¹³ Citado em Steve Watson, *op.cit.*, p.9.

¹¹⁴ Marcel Duchamp, *Salt Seller: The Writing of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, p.15. De acordo com Octávio paz, "Os *ready-made* são objetos anônimos que o gestogratuitoartista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte." Octavio Paz, *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo, Perspectiva, 1990, p.19.

deles no desejo de fazer '*não somente barulho, mas barulho transmutado em som, barulho tomando-se belo*' (...) Quando descobriu um admirável mundo novo dos sons mecânicos em Nova York, foi também, ironicamente, vítima de sua maquinaria. Certo dia do final do verão de 1916, parado numa calçada, foi atropelado por um automóvel e ficou onze semanas se recuperando no hospital."¹¹⁵ Em Nova York, as vanguardas modernistas encontraram não apenas um refúgio e um reconhecimento para sua arte, mas um novo mundo em gestação conduzido, não pela tradição, mas pela modernização.

O elenco de expatriados proporcionava à comunidade de vanguarda de Nova York um propagandista resistente do cubismo (Gleizes); um pioneiro da música moderna (Varèse); um exemplar do chic internacional (de Meyer); os propagadores do dadalismo nova-iorquino (Picabia e Duchamp); uma conexão entre artistas modernos e colecionadores (Henri Roché); um literato experimental radical ligado ao futurismo (...) A presença deles consolidava a posição de Nova York como a nova capital do modernismo. Onde antes houvera apenas os pequenos aposentos de Stieglitz na 291, em 1915 o mundo da arte já abrangia a casa das irmãs Stettheimer e o apartamento de Walter e Louise Arensberg. Os expatriados circulavam em todas os três.¹¹⁶

O salão dos Arensberg nasceu num dia de junho de 1915, quando foram surpreendidos, em seu apartamento da 33 West-Sixty-seventh Street em Nova York, por um pedido de Walter Pach, antigo colega de Walter Arensberg em Havard. Marcel Duchamp, o mais polêmico dos modernistas acabava de aportar na cidade e Pach pedia que o hospedassem. Segundo Arensberg, que prontamente

¹¹⁵ Citado em Steve Watson, op. cit., p.240.

¹¹⁶ Steve Watson, op.cit.,p.246.

acolheu o pedido, este foi o início de uma longa amizade, que mudou a sua vida. Duchamp permaneceu ali por um mês, até conseguir alugar um atelier.

O quadro do "Nu descendo uma escada" foi o maior sucesso do Armory Show, onde foi vendido por 240 dólares a uma galeria da Califórnia. Todos os outros quadros de Duchamp expostos também foram vendidos. A imprensa só falava em seus trabalhos. Na França, com as comunicações intercontinentais ainda deficientes, tudo passou quase despercebido. "Eu mesmo não me dei conta da importância que este sucesso poderia ter em minha vida", observou o artista anos mais tarde. "Foi chegando em Nova York que me apercebi que não era de todo um estrangeiro."¹¹⁷ Em pouco tempo, a presença de Duchamp transformou o apartamento de um casal de abstêmios no principal salão de Nova Iorque, que funcionou até 1918. "Bebia-se muito whisky. Perto da meia-noite, comia-se bolo e isso terminava lá pelas três da madrugada. Às vezes eram verdadeiras bebedeiras mas, nem sempre... Era um verdadeiro salão artístico e, além disso, bastante divertido."¹¹⁸ Inicialmente, os Arensberg eram apenas anfitriões. Mas com o tempo, e o suporte de heranças recentes que haviam recebido, foram se envolvendo com o movimento, tornando-se grandes colecionadores e patronos de eventos.

Outro reduto social importante dos artistas modernos foi a casa das irmãs Stettheimer - Carrie (1870-1944), Florine (1871-1944) e Ettie (1874 - 1955) - no no. 102 da West-Seventy-sixth Street. Morando há muitos anos em Berna, na Suíça, retomaram a Nova Iorque em 1914. Cultas e com pretensões artísticas, logo se

¹¹⁷ Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp: O engenheiro do tempo perdido*, op. cit., p.76.

¹¹⁸ M. Duchamp, op. cit., p. 88.

transformaram nas melhores anfitriãs da cidade. Em suas recepções prevalecia uma atmosfera européia que transparecia na maneira de receber, nos cardápios servidos e nas conversações, freqüentemente conduzidas em francês. Ali os expatriados se sentiam em casa. Marcel Duchamp chegou mesmo a namorar Ettie, por algum tempo. Para Henry Mc Bride (1867-1962), grande amigo de Gertrude Stein e crítico de arte no *New York Sun*, "As Steffheimers desempenharam os papéis de Julie de Lespinasse, Mme. du Deffand e Mme. de Stael em trajes modernos, criando um salão onde idéias ousadas eram traduzidas em palavras que ecoavam mais cedo ou mais tarde em outras partes da cidade."¹¹⁹

Em 1915 o movimento dadaísta emergiu simultaneamente em duas colônias de expatriados , Zurique e Nova York. Em Zurique surgiu com força e cercado de publicidade através do Cabaret Voltaire. Em Nova Iorque, timidamente, na esfera privada da residência dos Arensberg. A partir de 1917 passou a adquirir consistência e vir a público. Neste ano Duchamp, Picabia e Man Ray, publicaram a revista *391* - em homenagem a Stieglitz - iniciando com ela o movimento da antiarte. A seguir organizaram a mostra do Salão dos Independentes, onde foi suprimido - uma vez que o salão não poderia recusar nada em função de sua proposta - o pinico de porcelana enviado por Duchamp, intitulado *Fonte* e assinado R. Mutt. Tudo aconteceu em paralelo aos eventos de Zurique, mas sem influência direta deles. Não se chamava dada inicialmente, mas se desenvolvia dentro do mesmo espírito.

No Salão dos Independentes Marcel Duchamp conheceu Katherine Dreier (1877-1952), sua grande aliada a partir de então, na divulgação da obra dos

¹¹⁹ Citado em Steve Watson, op. cit., p.252.

modernistas entre os colecionadores, e na luta para a constituição de um campo para a arte moderna nos Estados Unidos. Nascida em Brooklyn, Nova Iorque, era filha de um alemão que enriqueceu com importação e exportação de ferro. Durante muitos anos dedicou-se à pintura. Após o Armory Show, chocada com os ataques da imprensa, assumiu o modernismo como uma causa pessoal.

Duchamp introduziu Dreier entre os Arensberg e as Stetthelmers, onde esta pode ampliar seu circuito de relações e conseguir novos adeptos para sua causa. Com o armistício e o fim da guerra, o trânsito pela Europa estava novamente livre. Tendo isto em mente colocou seus planos em marcha: "Ela formou um grupo para expor, publicar e divulgar a arte moderna. Marcel Duchamp e o fotógrafo surrealista Man Ray assistiram seu parto. Uma vez que a idéia de *miss Dreier* era promover '*Arte, não personalidades*', Man Ray batizou prestativamente o grupo de '*The Société Anonyme, Inc: Museum of Modern Art, 1920*'".¹²⁰ O objetivo era constituir uma coleção internacional permanente que posteriormente viesse a ser doada a um museu. Até 1939 realizaram 84 exposições, conferências e publicações. Depois da guerra, K. Dreier foi à Europa, adquirindo artistas ligados à recém-criada Bauhaus (Weimar, 1919) e também os expressionistas alemães, até então desconhecidos. Depois vieram os Brancusi, Miró, Mondrian. Para Duchamp nunca chegou a existir um museu. " ... era muito caro, mais caro do que ter um museu privado, então a solução foi entregar tudo a Universidade de Yale. Durante anos, Katherine Dreier fez viagens para a Europa. De tempos em tempos, comprava coisas e as trazia.

¹²⁰ Ver A. Saarinen, op. cit, p.243.

Mas, foi vítima do *crack* de 1929 e não teve mais dinheiro para comprar quadros. Mesmo porque, começaram a se tornar mais caros, naquele momento.”¹²¹

No final da primeira guerra começou a se desfazer o reduto dos modernistas europeus e dos milionários em Nova York. Muitos artistas voltaram para a Europa. Outros partiram e retornaram como Marcel Duchamp. Alguns, como Edgar Varèse ficaram para sempre. Após a estação americana o modernismo entrou em alta na Europa. Galerias como a Karweiller, obrigadas a fechar suas portas durante o conflito, foram reativadas. Paris retornou, por mais uma temporada, à sua posição de centro internacional da vida artística e cultural, transformando-se novamente em polo de atração para os artistas e milionários estrangeiros. A boêmia consagrada, como a esfera no interior da qual se desenvolvia uma nova arte e um novo estilo de vida, foi a responsável por este movimento.

Muitos dos artistas que passaram por ali nos anos 20, eram de uma nova geração. Como Alexander Calder, Gerald Murphy, Man Ray, Stuart Davis¹²² dos Estados Unidos; Diego de Rivera e Alfaro Siqueiros, do México; Matta Echaurren, do Chile; da Argentina, passando por Nova York, Joaquin Torres Garcia; do Brasil, Tarsila de Amaral, Ismael Nery, Victor Brecheret, Cândido Portinari, entre outros. Em 1930 o movimento se reverteu, e modernos e modernistas de todas as nacionalidades iniciaram um êxodo em direção à América. Alguns em condição temporária, mas a maior parte se fixou nos Estados Unidos definitivamente. Outros transformaram sua vida numa circulação permanente entre os dois continentes, sem

¹²¹ Marcel Duchamp, *op. cit.*, p.97/98.

¹²² Ver Elizabeth Hutton Turner, *American Artists in Paris - 1919-1929.*, Ann Arbor/London, U-M-I-Research Press, 1988.



Gerald Murphy, "Razor", (1924).

necessidade de definir raízes. O sentido de desterritorialização, funcionou desde o início como uma das forças motrizes da modernidade nas artes. "A energia que os modernistas extraíam para montar seus ataques fluía tanto do campo que eles, às vezes inconscientemente, compartilhavam com outros membros da sociedade, quanto de sua capacidade de habitar regiões diferentes."¹²³ Nas primeiras décadas do século, entre alguns artistas, já havia a consciência de que o centro de referências sofria um deslocamento do exterior para o interior.¹²⁴

Mas, no período entre guerras, a boêmia francesa desfrutava de fama internacional, e todo mundo queria ir para Paris. Os escritores da *Geração Perdida* norte-americana - como F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Henry Miller - imigraram temporariamente para a França. A ligação que os artistas plásticos tiveram com o ambiente francês antes da guerra, os escritores desenvolveram a partir de 1920 com um caráter mais intenso. Seguindo a trilha do artistas, foram os milionários excêntricos - como Peggy Guggenheim - que levaram expansão comercial para os marchands de arte moderna no período.¹²⁵ Para Jerrold Seigel,

¹²³ Jerrold Seigel, op.cit., p.393.

¹²⁴ De acordo com Mircea Eliade, na realidade contemporânea, "já não há *mundo*, há apenas fragmentos de um Universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de "lugares" mais ou menos neutros onde o homem se move, forçado pelas obrigações de toda a existência integrada numa sociedade industrial." em *O Sagrado e o Profano - A Essência das Religiões*, Lisboa, Ed. "Livros do Brasil" Lisboa, p.38.

¹²⁵ Ver Daniel Henry Kanweiller, *Minhas Galerias e meus pintores*. Porto Alegre, L&PM, 1990 e Raymonde Moulin, *Le Marché de La Peinture en France*, op.cit.

esses americanos deram um poderoso estímulo ao mito de Paris como um centro da Boêmia, com uma invasão de pessoas que viviam vidas sexualmente livres e economicamente inseguras em nome da arte e da literatura. (...) estavam separados de seus anfitriões franceses por muitos contrastes e barreiras. Eram capazes de sobreviver - em alguns casos, de viver bem - em Paris com o que lhes parecia relativamente pouco dinheiro, devido ao câmbio a eles favorável. Eles sabiam pouco sobre a vida francesa: a maioria passava o tempo entre outros americanos. Esses parisienses ianques exemplificavam uma das condições mais favoráveis para a continuada vitalidade no século XX de algo como a original Boêmia romântica: a expatriação. Os americanos em Paris eram boêmios naturais: sem laços com a sociedade e a cultura circundante, prontos para dedicarem suas vidas a seu próprio desenvolvimento; capazes de participarem dos prazeres da cidade enquanto demonstravam sua independência da tradição e da convenção e predispostos a uma vida de fantasia liberada, em virtude de terem abandonado suas identidades cotidianas, com suas subseqüentes restrições, do outro lado do Atlântico.¹²⁶

No decorrer dos anos 1920 se dissolveu a atmosfera dos salões em Nova York, este universo cultural restrito liderado pelos *filhos nobres* da Gilded Era. Com a crise de 29 a geração desapareceu. Mas as raízes de um campo artístico moderno nos Estados Unidos estavam plantadas. Na década de 30 as grandes corporações americanas deram continuidade ao processo, agora em escala ampliada, mas sempre beneficiando a arte européia. Entramos num outro mundo, que vivencia simultaneamente a depressão econômica e a expansão da indústria cultural. Os agentes da nova realidade não são mais pessoas, mas entidades e instituições: os sindicatos, as associações, o Estado, as corporações, as fundações e os museus.

¹²⁶ J.Seigel, *op.cit.*,p.371

CAPÍTULO 2 - VANGUARDA X COMUNICAÇÃO.

“Com o flâneur, a intelectualidade parte para o mercado. Pensa que é para dar uma olhada nele; na verdade, porém, já para encontrar um comprador. Nessa fase intermediária, em que ainda tem um mecenas, mas já começa a se familiarizar com o mercado, ela aparece como bohême. “

WALTER BENJAMIN

“ A new Bohemia ... is a spiritual geography. It is bounded on the North by the Feminist Movement, on the East by the Old World Bohemia ... on the South by the Artistic Temperament and on the West by the I.W.W. (Industrial Workers in the World) . “

HUTCHINS HAPGOOD,

Village, New York, 1913.

Arte moderna e cultura de massa.

" Queremos a revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade do ouro anunciada pela América. A idade do ouro. E todas as girls."

Manifesto Antropófago, OSWALD DE ANDRADE, 1928

- 1 -

Arte Moderna e Cultura de Massa.

A partir da década de 1920 a consolidação das grandes corporações americanas¹ e o início da internacionalização da economia dos cartéis - com os Estados Unidos desempenhando um papel preponderante no processo² - introduziu mudanças significativas na sociedade e na cultura do país. A população de trabalhadores urbanos cresceu, tanto no setor industrial, quanto no de escritórios³. De acordo com o historiador alemão, Willi Paul Adams, no decorrer da década de 1920 a população da cidade de Nova York cresceu de 5.6 a 6.9 milhões de habitantes. No mesmo período Chicago passou de 2,7 a 3.4 milhões, Los Angeles

¹ As primeiras corporações apareceram no final do século XIX. Entre as mais importantes estão: a Standard Oil de John P. Rockefeller, criada em 1870, para deter o monopólio do petróleo; e a General Electric, que controlava em 1892, 75% da indústria elétrica em todo país. A G.E. nasceu em 1878, como produto da ligação entre as empresas de Thomas Edison e o capital da casa bancária de J.P.Morgan. Edison, na primeira década do século dominava também o mercado cinematográfico, que só escapou ao seu controle após o desenvolvimento de uma base industrial na Califórnia. Ver Kurt Rudolf Mirow, *A Ditadura dos Cartéis*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

² "Em 1924 constituiu-se o cartel internacional de lâmpadas, a Phoebus S.A., - com sede na Suíça - que fixava em escala mundial os preços e o período de vida útil das lâmpadas" (R.Mirow, op. cit., p.45.) Em 1928, os líderes da indústria de petróleo, o grupo anglo-holandês da Royal Dutch Shell e o grupo norte-americano da Standard Oil, resolveram dividir entre si o mundo, encerrando uma guerra comercial sem tréguas, movida durante mais de 30 anos por Henri Deterding, da Shell, contra o grupo que Rockefeller controlava." (idem, ibidem, p.106)

³ Ver Harry Braverman, *Trabalho e Capital Monopolista*, Rio de Janeiro, Zahar, 1981. De acordo com dados apresentados pelo autor o número de trabalhadores urbanos, nos Estados Unidos, em 1900 era de 8 103 (milhares) e em 1920 foi para 14 221 (milhares).

de 600 mil a 1.2 milhões e Miami, que sequer existia em 1900 e contava com uma população de 30 mil em 1920, alcançou a cifra de 111 mil em 1930.

A sociedade americana da década de 1920 foi a primeira sociedade de consumo de massas, com todas suas virtudes e defeitos, trinta anos antes que outros países alcansassem este nível.(...) na década de 1920 os principais produtos de consumo na América eram os mesmos que hoje. Os artigos de consumo 'duráveis', utilizáveis durante varios anos (por exemplo, os aparelhos de rádio), eram produzidos em abundância e a baixo preço; a produção em larga escala se baseava em inovações tão fundamentais como a cadeia de montagem. A demanda de um produto determinado, automóveis por exemplo, incrementava a demanda de produtos complementares, tais como pneus, residências secundárias e motéis. Os níveis de venda se mantinham mediante a publicidade nos jornais e no rádio, algo por si só novo.⁴

Uma indústria cultural, alimentada pelo aumento do público, se consolidava em vários setores . O cinema, a indústria fonográfica e o rádio, a grande novidade da década, são alguns dos exemplos. A paisagem das cidades se modificava, incorporando as transformações. Tudo estava se alterando, inclusive o ritmo da vida urbana. A Nova York do final do século XIX, que surpreendia a geração de Edith Warthon, era parte do passado . O eterno movimento de reconstrução, identificado por Alfred Stieglitz na primeira década do século XX, mais acelerado, havia criado um novo cenário. Em 1920 era uma outra cidade, que Sinclair Lewis descrevia em *Babbit*, dedicado a Edith Warthon:

⁴Willi Paul Adaris, *Los Estados Unidos de América*, Mexico, Espana, Argentina e Colombia, Siglo Veintiuno Editores (Historia Universal Siglo XXI), vol 30, 12 a edição1986, p.257.

As Torres de Zenith rompiam por entre a neblina matinal buscando o céu claro: austeras torres de aço, cimento e pedra calcária, sólidas como rochedos e delicadas como varinhas mágicas. Não eram cidadelas nem igrejas, mas, franca e magnificamente, edifícios para escritórios. (...)

Por uma ponte de concreto passou, rápida e silenciosa, uma limusine de longa capota rebrilhante. Os passageiros, em traje de gala, voltavam de ensaiar toda noite num teatrinho de amadores, aventura artística regada com muita champanha. Embaixo coleava uma estrada de ferro, labirinto de luzes verdes e vermelhas. O expresso de Nova York passou com estrépito, e dez pares de trilhos de aço polido saltaram para a luz.

Num dos arranha-céus estavam se cortando as comunicações da Associated Press. Os telegrafistas erguiam cansados as pales de celulóide, após ter conversado a noite inteira com Paris e Pequim. As varredeiras espalhavam-se pelo edifício, a bocejar e a bater com os velhos sapatos nos calcanhares. Ia-se dissipando a neblina do amanhecer. Longas filas de operários, levando o seu almoço em marmitas, dirigiam-se a passos arrastados, para as imensas fábricas novas (telhas coloniais e folhas de vidro) e para as lojas cintilantes onde quinhentos operários trabalhavam sobre o mesmo teto, distribuindo as honradas mercadorias que seriam vendidas à margem do Eufrates e na África do Sul. Os apitos saudavam a manhã de abril num coro tão alegre quanto ela, e que era o hino do trabalho numa cidade construída - na aparência - para gigantes.⁵

Uma cidade que permanecia em funcionamento 24 horas por dia, conectada pelo novo sistema de comunicações, e pelos negócios, com os principais centros do mundo.

No novo espaço urbano que emergia, o Village se consolidou como o reduto onde se respiravam idéias e ideais progressistas, onde se conspiravam novos projetos e às vezes novas realidades. Em torno da Washington Square,

⁵ Sinclair Lewis, *Babbitt*, Rio de Janeiro, Editora Delta, 1964, p.65/66.

concentravam-se artistas jovens, escritores, intelectuais, jornalistas e militantes de esquerda. A boêmia neste universo funcionava mais como um estilo de vida anti-convencional, ligado à liberação sexual e às reuniões noturnas, pontuadas por longas discussões, em estúdios, bares e restaurantes. As pessoas que por ali circulavam não queriam se isolar da sociedade, mas modificá-la ou participar dela ao seu modo, segundo os seus princípios. Na arte era o meio da vanguarda, das novas tendências que ainda não haviam encontrado um mercado.

Tudo começou no início dos anos 10 e os primeiros a ocuparem o lugar foram os militantes de esquerda: o IWW (Industrial Workers in the World), se fortaleceu nas ruas do bairro, e o *The Masses*, veículo de imprensa da esquerda - onde colaboravam John Reed, Emma Goldmann e muitos dos pintores da Ash Can School - construiu suas bases entre os habitantes e *habitués* locais. Mas foi John Reed quem começou a fazer o Village famoso, vendendo a sua imagem de um novo mundo boêmio, através do poema "The Day in Bohemia", uma versão americana de *Vida Boêmia* de Henry Murger⁶, que se tornou o primeiro épico do Greenwich Village. Em 1913, vendia seu poema, por um dólar, pelas ruas do bairro, descobrindo que "o Village se apaixonou por seu próprio reflexo, saudando-o como o Bardo do Village. Embora Reed escrevesse antes de que o Village tivesse estabelecido suas instituições centrais de vanguarda, seus poemas descreviam o espírito brincalhão da futura boêmia:

Yet we are free who live in Washington Square,
We dare to think as Uptown wouldn't dare,
Blazing our nights with arguments uproarious;

⁶ A obra de Henry Murger, escrita em 1849, foi o primeiro épico sobre o mundo boêmio francês, que no final do século XIX foi transformado em ópera, pelo compositor italiano Puccini.

What care we for a dull world censorious
 When each is sure he'll fashion something glorious?"⁷

Os dias alegres, marcados por uma atmosfera de irreverência descuidada, foram se dissolvendo no decorrer dos anos 10 e 20. Um dos heróis deste universo, John Reed - que realizou coberturas jornalísticas das revoluções mexicana e russa - morreu em 1920, em consequência do seu envolvimento nestes acontecimentos. Com o final da primeira guerra, começa a vir a público a face violenta do mundo moderno e da expansão do capitalismo americano. Um dos primeiros incidentes, com repercussão no meio operário e intelectual americano foi o massacre de Ludlow, em 1914, no Colorado. Durante uma greve de operários, a milícia da Fuel & Iron Company do Estado abriu fogo contra os grevistas, matando 40 deles. O responsável pelo ato foi John D. Rockefeller, da Standart Oil. Pouco mais de 10 anos depois, em 1927, foram julgados e executados dois líderes operários, Sacco e Vanzetti. Entre os dois episódios, ainda ocorreu o que foi quase uma guerra civil urbana, envolvendo a Lei Seca e a Máfia.

Estes acontecimentos, entre outros, aliados à influência da revolução mexicana, em 1910, e da revolução russa em 1917, aumentaram a mobilização operária, produzindo uma esquerdização dos artistas e intelectuais americanos. No interior desta atmosfera emergiu uma nova geração de artistas.

⁷ *Somos livres, os que vivemos em Washington Square,
 Ousamos pensar como os de Uptown não ousariam,
 Inflamando nossas noites com discussões ruidosas;
 Que nos importa o mundo insípido e censurador,
 Se temos certeza que criaremos coisas gloriosas*

Citado em S. Watson, op, cit., p.35.

Para atenuar a imagem negativa que vinham deixando na sociedade americana, com seus métodos violentos de acumulação econômica, os grandes *tycons* passaram a canalizar parte de seus recursos na construção de um campo artístico e cultural no país. Segundo Nathaniel Burt: "Eram tão espetaculares no dar quanto no tomar. Carnegie e Rockefeller continuam a ser os filantropos mais beneficentes da história."⁸ No campo artístico eles transformaram os museus de arte americanos "de pequenos em grandes, de depósitos provincianos em instituições comparáveis às da Europa."⁹

John D. Rockefeller (1839-1937) nasceu em Nova York e mudou-se em 1853 para Cleveland. Em 1859 o petróleo foi descoberto. Em 1870 criava a primeira refinaria, a Standard Oil, antes do desenvolvimento da indústria automobilística. Na passagem do século detinha o monopólio do petróleo, e em "aproximadamente trinta anos alcançaria noventa trilhões de dólares."¹⁰ Fazia parte de uma geração de *Titans*, célebre pela prepotência e arrogância, entre os quais era considerado antipático. Puritano fanático, começou doando dinheiro para a igreja Batista. A seguir expandiu as doações para a saúde e a educação, e por fim às artes.

Rockefeller e a maioria de seus capangas talvez não tenham colecionado arte, mas muito de seu dinheiro acabou sendo filtrado para museus. No panorama da arte em exposição atualmente em Nova York e Washington, quase todos os museus importantes e seus conteúdos derivam do dinheiro ganho originalmente por esses titãs ou seus similares. Em Nova York, o

⁸ Nathaniel Burt, op. cit., p.236.

⁹ Idem, *Ibidem*, p.236. Ver também April F. Masten. "Art, Money and Cultural Power in America", *Reviews in American History*, Johns Hopkins University Press, vol 21, no. 1, march 1993, p.69.

¹⁰ A. Saarinen, op. cit., p.344.

Whitney (ferrovias Vanderbilt, bondes Whitney, petróleo Payne), o Museu de Arte Moderna (petróleo Rockefeller), e o Guggenheim (cobre do Colorado) foram todos fundados com base nessa riqueza de fora da cidade. O MET foi transformado por Morgan. Em Washington, havia o Clark Old Masters no Corcoran (cobre de Montana), a Galeria Nacional (alumínio de Pittsburgh), o Phillips (aço de Pittsburgh) e o Freer (vagões de Detroit), para não mencionar todos os outros doadores titânicos desses e de outros museus.¹¹

Talvez tenha sido o total desinteresse de Rockefeller em artes, que o levou a se tornar um dos principais financiadores de uma iniciativa ousada e inovadora como o MoMA (Museum of Modern Art). A idéia original foi de Lizzie Bliss - senhora da sociedade nova iorquina, que trabalhava como patrona das artes, orientada por Arthur B. Davies.¹² Davies, um dos organizadores do Armory Show, apoiou Miss Bliss em sua ação. Esta aliou-se a Abby Aldrich, nora de Rockefeller e sua amiga, e a Mrs. Cornelius J. Sullivan - esposa de um grande advogado, amigo de John Quinn. O trio procurou um milionário de Buffalo, A. Conger Goodyear, para ocupar a presidência do projeto do museu. Com a adesão e o apoio financeiro de Goodyear começaram a angariar fundos para o projeto, do qual Rockefeller foi o maior provedor.

Solucionadas as questões financeiras e administrativas, as patronas pediram ajuda a Paul Sachs, professor de história da arte em Havard, para uma orientação na organização do setor artístico. Sachs indicou Alfred Barr Jr., um jovem especialista em arte, para dirigir o museu. Barr, formado em Princeton, numa

¹¹ Nathaniel Burt, *op. cit.*, p.247.

¹² Ver também Kathleen D. Mc Carthy, *Women's Culture: American Philanthropy and Art - 1830-1930*. Chicago, Chicago University Press, 1991.

passagem por Havard, fora aluno de Paul Sachs. Na ocasião da fundação do museu lecionava história no Wellesley College.

Barr estivera dando um curso sobre 'arte moderna', o primeiro oferecido nas faculdades americanas, e foi o esboço desse curso que se tornou o esboço do objetivo e estrutura do Museu de Arte Moderna. Era no 'movimento moderno', como foi chamado no início do século, que Barr estava interessado -- uma atitude avançada em relação às artes que não se limitava às artes plásticas (pintura e escultura), mas abrangia escultura e design, teatro, música, fotografia e dança.¹³

Assumiu o cargo com apenas 27 anos e transformou o museu num dos principais centros da vida artística internacional. A exposição inaugural, em 1929, foi com os artistas da Escola de Paris, os precursores do modernismo: Seurat, Van Gogh e Cézanne. As damas ligadas ao museu e os artistas modernos norte-americanos não ficaram satisfeitos com a escolha e reagiram: porque os europeus e não os americanos? Respondendo às pressões, Barr montou a segunda mostra em torno deles: "Painting by the Nineteen Living Americans". Mas a comunidade artística continuava insatisfeita. "Por que somente dezenove, perguntavam, e respondiam à própria pergunta dizendo que dezenove eram os artistas colecionados pelos curadores do museu, que estavam justamente tentando puxar para cima o preço de mercado de suas compras."¹⁴

O museu, seguindo a mesma tendência dos galeristas de arte moderna em Nova York, prosseguiu priorizando a arte moderna européia. O MoMA foi a primeira base sólida na construção de um campo artístico moderno. Contrapondo-se à arte

¹³ Russell Lynes, op. cit., p.351.

¹⁴ Russell Lynes, op. cit., p. 356.

oficial do MET, ele institucionalizou, divulgou, e sobretudo passou a elaborar uma definição do que seria arte moderna. Iniciou o processo pela delimitação do campo: "Moderno não é um sinônimo para *corrente, contemporâneo ou novo.*"¹⁵ Continuou delimitando através da seleção das exposições. Neste ínterim emergiu uma crítica especializada e historiadores da arte, que construíram a partir deste espaço uma teoria da arte moderna, uma ideologia estética do modernismo.¹⁶

ANO	Principais Exposições no MOMA (entre 1929 e 1941)
1929	Escola de Paris (coletiva)
1930	Painting in Paris (coletiva)
1931	Pierre Matisse Diego de Rivera
1932	Modern Architects: International Exhibition (coletiva)
1934	Machine Art (coletiva de design industrial)
1935	Retrospectiva de Vincent van Gogh Exposição de Arquitetura da Escola de Chicago
1936	Cubism and Abstract Art (retrospectiva coletiva) Fantastic Art, Dada, Surrealism (retrospectiva coletiva)
1938	AlvarAalto (arquitetura) Frank Lloyd Wright (arquitetura) Bauhaus (arquitetura e artes plásticas)
1939/1940	Retrospectiva de Pablo Picasso
1941	Retrospectiva Juan Miró

¹⁵ Idem, *Ibidem*, p.354.

¹⁶ Vamos abordar especificamente este tema, da construção de uma teoria estética do modernismo, no próximo segmento, *Vanguarda X Comunicação*, que encerre este capítulo.

A iniciativa da fundação do MoMA e sua programação de exposições - embora ignorada nos circuitos da arte oficial europeia - trouxe projeção internacional para o mundo artístico nova-iorquino. No entanto, numa década em que o público de cultura estava em franca ampliação, o museu era um fracasso em termos de visitação. A única exposição que conseguiu se tornar um sucesso de público na década de 30, foi a retrospectiva de van Gogh, em 1935, quando 877 711 pessoas passaram pelo museu atraídas pela aura que cercava o artista. Um "maudit", foi de acordo com Nathalie Heinich, o primeiro grande herói artístico.¹⁷ No ano anterior, um escritor norte-americano, Irving Stone, havia lançado uma biografia romanceada do pintor (*A Vida Trágica de van Gogh*), que logo virou um *best-seller* nacional, transformando Van Gogh num mito nos Estados Unidos.

Anunciado em 1930, o Whitney Museum foi inaugurado em 1931, como mais um espaço para arte moderna, criado por iniciativa da família Whitney.

Na sua origem, o Museu de Arte Moderna era tão diretamente aristocrata e cosmopolita em seu viés quanto o Whitney era plebeu e nativista. Destinava-se a exibir e divulgar os artistas avançados de Paris para a América. Enquanto a figura central do Whitney era Robert Henri e seu pupilo e os pupilos deles, a figura central do MoMA era Picasso e seus contemporâneos.¹⁸

Em 1937 apareceu outro museu de arte moderna em Nova York, o *Museum of Non Objective Painting*, atual Salomon Guggenheim. Foi constituído a partir da coleção e do capital da família Guggenheim, que acabava de retornar ao país, após uma longa temporada na Europa, interrompida pela proximidade da guerra. Os

¹⁷ Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh - Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris, Minuit, 1991.

¹⁸ Nathaniel Burt, op. cit., p.335.

Guggenheim eram colecionadores recentes. Foram iniciados, pouco antes de 1930, sob a influência de Hilla Rebay, uma baronesa alsaciana, ligada aos artistas modernos alemães. Sob sua orientação, Salomon Guggenheim formou um acervo de obras onde se destacavam cerca de "duzentos Bauers, quase duzentos Kandinskys, um monte de Chagalls, Klees, Delaunays e outros menos cotados".¹⁹ Hilla trabalhou na constituição do museu, permaneceu à sua frente, como diretora, e foi responsável por sua denominação inicial. Para ela *Non Objective Painting* era sinônimo de arte moderna: "A não-objetividade é o domínio do espírito... o senso cósmico, embelezado pelo gênio. Sua experiência é a culminância da cultura."²⁰ Contrapunha à arte francesa exposta pelo MoMA, para ela uma expressão da vulgaridade do mundo moderno, a elevação da produção perene da ala espiritualista do modernismo, onde predominavam os russos, os alemães e todos os grandes artistas que "falam a língua da eternidade. (...) A vida espiritual está ausente na reprodução mundana e nas abstrações da natureza. É por esse motivo que as abstrações não interessam à Solomon R. Guggenheim Foundation".²¹ O que incomodava na arte dos franceses não era a ruptura com a representação, nem a deformação, ou mesmo a proximidade com a natureza, mas a intimidade com o universo da cultura de massa. Picasso, por exemplo, era considerado "o produtor apressado das inspirações de outras pessoas, não tem nada a oferecer em valor duradouro de conteúdo espiritual. Ele é essencialmente

¹⁹ Idem, *Ibidem*, p.342.

²⁰ Idem, *Ibidem*, p.343.

²¹ Idem, *Ibidem*, p.343.

útil apenas para o comércio e sua necessidade constante de produção em massa.²²

Começava a se revelar no interior do próprio modernismo, a segmentação da linguagem característica da modernidade nas artes plásticas. Habitados ainda a raciocinar dentro de um quadro de referências normativo, os organizadores do novo mundo artístico promoviam uma disputa entre os segmentos, numa luta pelo monopólio do que seria a verdadeira arte moderna. O confronto entre os 3 museus em Nova York expressa bem este sentimento de que uma das correntes deveria predominar sobre as demais, instituindo uma norma para a modernidade.

Operando em várias esferas, o MoMA foi um dos responsáveis pela promoção do desenvolvimento da arquitetura moderna nos Estados Unidos. Os arquitetos modernos europeus - atuando desde antes da primeira guerra - sempre encontraram dificuldades para realizar seus projetos na Europa, por conta da resistência, da maior parte dos setores da sociedade, em aceitar qualquer interferência que pudesse alterar o panorama das cidades-museus que habitavam. A crise econômica, política e social, aliada à ascensão de governos ultraconservadores, provocou no início da década de 30 um grande êxodo de arquitetos modernos para os Estados Unidos. Os que chegaram primeiro, e em maior número, foram os alemães da Bauhaus. Logo foram assimilados pelas principais universidades do país - onde fizeram escola - e puderam ver seus mais ousados projetos realizados. A partir de 1930 os Estados Unidos foram inundados por edifícios projetados no *International Style*, sendo um deles a nova sede do

²² *idem*, *ibidem*, p. 343.

MoMA, inaugurada em 1939. Em 1943, Hilla Ribay chamava o arquiteto organicista americano Frank Lloyd Wright para projetar as instalações definitivas do Museu Salomon Guggenheim. Assim, apesar da depressão econômica, a paisagem das cidades americanas continuava se modificando, aumentava a concentração urbana, e as esferas da arte e da cultura viviam um momento de grande expansão.

Enquanto o público americano contava, só na cidade de Nova York, com 3 grandes museus dedicados à arte moderna, os franceses em virtude das obstruções colocadas pelo Departamento de Beaux-Arts, responsável pela gestão das artes na esfera pública, não conseguia viabilizar o seu primeiro Museu de Arte Moderna. No projeto do edifício, no início dos anos 30, não se permitiu que arquitetos modernos, como Le Corbusier, participassem da iniciativa. Concluída a construção, passou a abrigar várias mostras, mas em nenhuma delas haviam obras modernas. De acordo com Jeanne Laurent, “os franceses não puderam ver, nos lugares públicos, as obras primas do fauvismo e do cubismo senão depois da Segunda Guerra Mundial, ou seja, com um atraso de duas gerações. Um tal atraso é irrecuperável. O que foi uma alimentação viva em 1919, se assemelhava, em 1947, à ordem dos valores arqueológicos, com a sensibilidade tendo evoluído com o desenrolar dos acontecimentos.”²³ Apesar da atmosfera negativa no âmbito institucional, o mercado de arte moderna continuou ativo em Paris, até o início da guerra, quando as fronteiras se fecharam, e o turismo de estrangeiros foi suspenso.

²³ Jeanne Laurent, *Arts & Pouvoirs en France de 1793 à 1981 - Histoire d'une démission artistique*, Université de Saint -Étienne, 1981, p.134.

Não foi apenas a paisagem das cidades que passou por transformações. Os estilos de vida e as formas de sociabilidade foram se modificando num universo onde a população crescia e se diversificava, num ambiente cada vez mais construído em torno de mercadorias fabricadas industrialmente: bolachas, refrigerantes, sapatos, lâminas de barbear, dentifrícios. Com a expansão dos meios de comunicação de massa, como os jornais, as revistas, os *outdoors*, o cinema e o rádio, desenvolveu-se, ao lado de um mercado de bens simbólicos em escala ampliada, uma cultura de consumo. "na sociedade de consumo, o marketing e a publicidade assumiram o papel antes desempenhado por tradições culturais e se tornaram o fórum privilegiado para a transmissão dessas sugestões sociais. Isso não era inevitável: a partir da década de 1920, os negociantes simplesmente aproveitaram a oportunidade para colocar a transformação das atitudes dos consumidores no centro do esforço de venda".²⁴

Com a quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 1929, e o início da grande depressão, houve um retrocesso temporário no avanço da cultura de consumo. Mas, a indústria cultural, oferecendo opções de lazer baratas, se encontrava em franca expansão. O fonógrafo e depois o rádio se popularizaram, trazendo a música, as novelas e os programas de auditório para dentro das casas, revolucionando o cotidiano das crianças e das donas de casa. O censo de 1930 revelou que 60% das famílias americanas não possuíam ainda aparelhos de rádio. Sob a depressão a conjuntura rapidamente se transformou. "O rádio, considerado

²⁴ Willian Leiss, Stephen Kline e Sut Jhally, *Social Communication in Advertising - Persons, Products & Images of Well-Being*, New York, Methuen, 1986, p.56

como a forma mais barata de entretenimento, num momento em que a indústria americana entra em crise, se difunde junto à população a ponto de, entre 1930-34, terem sido comercializados 4,6 milhões de aparelhos. Em 1934, a CBS estimava que 90% do total das famílias urbanas possuíam um aparelho de rádio, o que configurava uma audiência de 71 milhões de pessoas num total de uma população de 125 milhões de habitantes.²⁵

O cinema no início dos anos 30, em sua base na Califórnia, já era uma grande indústria. A Warner Bros. formou-se em 1923, com uma produção de 13 filmes de longa- metragem neste ano, e de 17 no ano seguinte. Em 1924 constituiu-se a Metro e em 1927, com o *Cantor de Jazz*, produzido pela Warner, começou o cinema falado. Nesta ocasião, a Metro sozinha possuía 150 salas de exibição por todo país. Em 1932, a Thecnicolor inaugurava a era dos filmes coloridos, com a introdução de sua nova descoberta, um processo de filmagens a três cores.²⁶ Era uma nova visualidade que emergia, introduzindo hábitos e experiências inéditas no cotidiano das pessoas. As crianças que cresceram nesta atmosfera construíram uma relação diferente da de seus pais, com o mundo das imagens e da cultura. E.L. Doctorow, em seu romance *A Grande Feira*, ajuda-nos a reclar este ambiente, através de descrições de passagens de sua infância, em Nova Iorque nos anos 30:

De um modo geral, a escola alargou a área da minha vida social, pois agora, aos sábados, eu podia almoçar fora e passar a tarde no cinema

²⁵ Renato Ortiz em Renato Ortiz, Sílvia H. S. Borelli e José Mario Ortiz Ramos, *Telenovela. História e Produção*, São Paulo, Brasiliense, 1989, p.18-19.

²⁶ Ver Russel Lynes, op.cit.; Thomas Schatz, *O Gênio do Sistema- A Era dos Estúdios de Hollywood*, São Paulo, Cia. das Letras, 1991.; Otto Friedrich, *A cidade das redes*, São Paulo, Cia. das Letras, 1988 e Philipe Paraire, *O Cinema de Hollywood*, São Paulo, Martins Fontes, 1994.

com um ou mais dos meus colegas. Minhas expedições eram financiadas com vinte e cinco centavos semanais. Dois cachorro-quentes com mostarda e chucrute mais uma garrafa de Pepsi-Cola custavam quinze centavos na delicatessen da rua 174; e os dez centavos do troco eram exatamente o preço da entrada do Surrey Theater (...). O Surrey passava um desenho, um documentário, um filme de viagem ou um curta-metragem (...); um ou dois capítulos de seriado, como *Tim Tyler's Luck* ou *Buck Jones and the Phantom Rider* e finalmente dois filmes, um tipo A, outro tipo B: o A geralmente sobre gângsteres e os agentes federais e o B uma comédia de Laurel e Hardy ou às vezes um mistério de Charlie Chan. No fim da tarde eu saía do cinema atordoado. Espantado por ver que era dia ainda, que a humanidade não vivia nas trevas eternas iluminadas apenas pelos clarões dos tiros ou as chamas das batidas de carros, e que na verdade continuava sua rotina sem grandes dramas visíveis.²⁷

Paralelamente, em outros cantos da cidade e do país, outros universos se formavam. No Harlem, por exemplo, - o reduto dos negros nova-iorquinos - após o final da lei Seca, em 1933, o jazz deixava de ser coadjuvante - na venda de bebidas ilegais, nos infeminhos da década de 1920 - para se tornar estrela principal nos novos cabarets negros que se formavam e onde dominava a música de Duke Ellington, Billy Holliday e outros grandes da nova música.

A geração de artistas americanos que despontou no final dos anos 1920 nasceu impregnada por este clima. No contexto da sociedade modernizada se implantando, permeada por toda sorte de contradições políticas e sociais, a arte moderna européia continuava com um público entre os artistas, mas não era a atração principal. O novo grupo de pintores que apareceu no interior do Greenwich Village

²⁷ E. L. Doctorow, *A Grande Feira*, São Paulo, Cia. das Letras, 1988, p.106.

era muito distinto dos modernos do início do século. A maior parte deles não realizou estudos na Europa. Muitos viram o Armory Show e conheciam os trabalhos dos europeus, mas não se impressionaram com as descobertas modernistas. Influenciados por uma outra atmosfera social, tentavam construir um caminho próprio a partir dela. Formavam um grupo muito diversificado: vinham de estratos sociais muito diferenciados, estados, cidades e países diferentes. Nada os unia, além da vontade de se tornar artista, da vida moderna e de Nova York.

Stuart Davis(1894-1964) voltou para Nova York em 1929, após uma temporada de 2 anos em Paris. Revelou-se “apavorado com a escala desumana e o comercialismo da cidade em contraste com Paris, mas achava também que deveria continuar lá, pois aquela era a sua cidade e ele precisava do seu dinamismo.”²⁸ Ainda criança conheceu os artistas da Ash Can, quando trabalhavam para seu pai na *Press* de Filadélfia, fazendo caricaturas. Mais tarde, ele próprio, foi caricaturista no *The Masses*. Aluno de Robert Henri, combinava em suas pinturas a filosofia de seu professor com o instrumental cubista aprendido na França. Davis, talvez tenha sido o artista cuja obra se desenvolveu em maior sintonia com este mundo dos anos 30. Um dos primeiros artistas pops, suas pinturas modernas não agradavam o círculo ligado aos modernistas europeus. Muito pop, muito colorida e sobretudo, muito americana. Em artigo na revista *Art News*, em 1943, observava que

há muitos anos sinto enorme prazer em pintar a dinâmica paisagem americana e todos os meus quadros (inclusive os pintados em Paris) são inspirados nela. Todos têm o seu impulso criador no impacto do ambiente contemporâneo americano. Algumas coisas que me fizeram querer pintar,

²⁸ H.B. Chipp, op. cit., p.515

entre tantas outras, são: as estruturas de ferro e madeira americanas do passado; a Guerra Civil e a arquitetura dos arranha-céus, as cores fortes dos postos de gasolina; as fachadas dos grandes magazines e os taxis; a música de Bach; a química sintética e a poesia de Rimbaud; a velocidade das viagens de trem, de automóvel e de avião; os sinais luminosos; os bazares com seus utensílios de cozinha; e o cinema e o rádio; o piano *hot* de Earl Hines; o jazz dos negros, etc. De uma maneira ou de outra, a qualidade dessas coisas representa um papel na determinação do caráter de minha pintura; não no sentido de descrevê-la com imagens gráficas, mas predeterminando uma dinâmica análoga no desenho que se tornou numa nova parte do ambiente americano.²⁹

Outra estrela deste universo foi Ben Shahn (1898-1969). Realizava um trabalho na linha do realismo socialista, que era do agrado dos grupos de esquerda. Alguns, como Ivan Albright (1897-), seguiam na mesma direção, mas a maior parte ainda estava a procura de um caminho. Arshile Gorky (1905-1948) saiu diretamente da pequena aldeia em que vivia na Armênia, para o estúdios do Greenwich Village. Mark Rothko (1903-) passou a infância na Rússia, a juventude no Oregon, estudou em Yale e nos anos 30 foi para Nova York para se tornar pintor. Jackson Pollock (1912-1956), nasceu em Wyoming e aos 17 se mudou para Nova York, onde foi aluno de Thomas Hart Benton. Willem de Kooning (1904 -) nasceu em Amsterdã, onde trabalhava como aprendiz de decorador e pintor de paredes. Aos 23 anos imigrou para Nova York exercendo a mesma atividade, que abandonou para se dedicar à pintura. As ruas da cidade se transformaram em seu espaço e sua principal fonte de inspiração. O crítico de dança e seu grande amigo, Edwin Denby,

²⁹ Stuart Davis, "Cube Root", reproduzido em H.B. Chipp, op. cit., p.531.

em seu livro *The 1930's: Painting in New York*, reconstroi a atmosfera daqueles dias, quando saía com o imigrante holandês, perambulando pela cidade:

Lembro de caminhar com Bill à noite em Chelsea, durante a Depressão, e ele me apontar na calçada as composições dispersas – pontos e rachaduras e pedaços de invólucros e reflexos de neon... Estávamos felizes por viver numa cidade cuja beleza era desconhecida, desaconchegante e de escala não pequena.³⁰

Em comum, estes artistas possuíam - além do amor pela pintura e pela cidade de Nova York - a determinação em transformar sua arte numa atividade profissional respeitada. Queriam ser bem sucedidos - não mais "maudits" - conseguindo viver fazendo arte, que encaravam como um trabalho. Em 1934, para dar suporte à comunidade artística durante a Depressão, Stuart Davis criou o Sindicato dos Artistas e a revista *Art Front*, a ele vinculada.

Vamos abrir um parêntese para abordar o modo de atuação dos modernistas europeus, a fim de estabelecermos uma contraposição com as formas de organização, ou não organização, dos modernos na América. Para isso vamos focar grupos e ideologias, deixando de lado os artistas e suas obras. Depois do pós-impressionismo e do fauvismo, os modernistas que despontaram na Europa, entre o início do século e o início da segunda guerra, se organizaram, como já observamos, em movimentos. Apesar da modernidade nas artes visuais terem se fundado na autonomização do olhar e no desprezo às normas e as

³⁰ Citado em Dore Ashton, *The New York School - A cultural reckoning*, New York, Penguin Books, 1979.

convenções³¹, todos estes movimentos, mesmo que de formas diferentes, tiveram uma pretensão normativa. Todos eles, em diferentes ocasiões, se autorgaram o monopólio da nomeação no campo artístico.

Tudo começou com o cubismo. Passado o primeiro momento, para parte dos artistas - como Lhote e Gleizes - a ruptura que fundaram deveria conduzir a um novo quadro normativo, a uma nova Escola, como o Classicismo ou o Barroco. Modernos autênticos, como Picasso e Braque, se afastaram do grupo continuando suas trajetórias individuais. No decorrer da primeira guerra os movimentos passaram a combinar esta inclinação reguladora, de deter o monopólio da verdade nas artes, com uma tendência a atribuir às artes uma função de agente da transformação da sociedade. Pretendiam atuando na sua esfera restrita realizar a revolução, através da contínua afirmação da estética da ruptura. A Bauhaus, organizada em Weimar, na Alemanha, tinha este projeto. Mas os mais radicais foram os dadaístas. Apresentavam-se como anti-cubistas e anti-arte - uma vez que tudo acabava virando moda, imagem, comércio. Foram principalmente contra a sociedade estabelecida, o racionalismo do mundo moderno e a cultura de mercado. Nem tradição, nem mercado. Reuniram literatos e artistas e elaboraram uma ideologia do suicídio artístico e social. Segundo Tristan Tzara,

O começo do Dada não foi o começo de uma arte, mas de uma aversão.(...)

Como tudo na vida, o Dada é inútil.

O Dada é sem pretensão, como a vida deve ser.

³¹ Ver Kirk Varnedoe, *Au Mépris des Règles*, op.cit., e M. Lúcia Bueno Coelho de Paula, "A modernidade do olhar nas artes visuais", *Cultura Vozes*, no.1, janeiro, 1995.

Talvez me compreendam melhor se eu lhes disser que o Dada é um micróbio virgem que penetra com insistência do ar em todos os espaços que a razão não foi capaz de encher com palavras ou convenções.³²

O Surrealismo, o último movimento modernista, nasceu nos anos 1920, surgiu sob a liderança do poeta André Breton, retomando a visão crítica dos dadaístas, no interior de uma perspectiva vitalista. Retomou a crítica da imagem, da realidade estabelecida e da razão, mas resgatando a vida. A verdade não era visível, ela estava a mil metros de profundidade, oculta, no inconsciente. Para resgatá-la era necessário trazer o inconsciente à tona.

Surrealismo. Automatismo psíquico puro pelo qual se pretende exprimir, quer verbalmente, quer por escrito, quer por qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral.

Encicl. Filos. O surrealismo repousa na crença na realidade superior de certas formas de associações antes negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressante do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da vida.³³ (André Breton)

A ideologia do movimento surrealista não é a expressão da visão de todos os artistas ligados ao grupo. O mesmo pode ser dito dos demais movimentos modernistas. A obra de artistas como Joan Miró, Magritte, Marcel Duchamp, entre outros, deve ser analisada isoladamente, como produtos de trajetórias artísticas distintas, que não podem ser diretamente deduzidas dos movimentos.

³² Tristan Tzara, "Conferência sobre o Dada", reproduzida em H.B. Chipp, op. cit., p.393.

³³ Reproduzido em H.B. Chipp, p.417.

O primeiro sindicato de artistas modernos, criado em 1922 no México, assinalava a adesão da comunidade de artistas à causa revolucionária. Através do *Manifesto do Sindicato de Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores*, os artistas se equiparavam aos trabalhadores, colocando-se ao lado deles na luta para revolucionar a sociedade. A causa política era prioritária: "o nosso objetivo estético é socializar a expressão artística, destruir o individualismo burguês". Porém, a revolução política conduzia a uma revolução estética que não ficava reduzida a ela. "Repudiamos a chamada arte de cavalete e toda arte que vem dos círculos ultra-intelectuais por serem essencialmente aristocráticas. Saudamos a expressão monumental da arte porque essa arte é propriedade pública."³⁴ Da iniciativa nasceu o muralismo mexicano, elaborado a partir de uma multiplicidade de fontes. Orozco se inspirou na monumentalidade da arquitetura Asteca e no grafismo da pintura indígena. Pensava mais em arranha-céus do que casas - no gesto de pintar como um movimento contínuo, que se estendesse além dos limites da tela, prolongando-se como uma parede. Rivera e Siqueiros foram para Paris e voltaram impressionados com a obra de Picasso. Criaram uma nova tradição estética, muito diferente das elaborações pobres do realismo socialista, cuja única base foi a representação realista dos temas revolucionários.³⁵

³⁴ Trechos do Manifesto que está reproduzido na Integra em H.B.Chipp, op. cit., p.468.

³⁵ Leon Trotski em "Literatura e Revolução", de 1923, afirma que o Realismo, "é um empenho em apresentar a vida tal como ela é, ou em idealizá-la, justificá-la ou condená-la, em fotografá-la, generalizá-la ou simbolizá-la. Mas é sempre uma preocupação com a nossa vida de tres dimensões como um tema valioso para a arte. Nesse amplo sentido filosófico, e não no estreito sentido de uma escola literária, podemos dizer com toda certeza que a nova arte será realista. A refúgio não pode viver junto com o misticismo.", citado em H.B.Chipp, op. cit., p. 470.

No início dos anos 30, com a construção de novos espaços culturais nos Estados Unidos, os artistas mexicanos foram muito procurados pelos departamentos de arte das corporações, para decorar seus interiores com painéis. Na Europa, com a emergência do mercado de arte e, mais tarde, com o aparecimento da arquitetura moderna, a escala das pinturas diminuiu sensivelmente e o muralismo entrou em decadência. Frente à internacionalização do comércio de arte, operando basicamente a partir de coleções particulares, a redução da dimensão das obras tornou-se uma necessidade, uma vez que facilitava a venda e o transporte. Os ateliês pequenos dos artistas também foram responsáveis por este processo. No início do século, com o advento da arquitetura funcionalista caía em desuso o muralismo. Superfícies planas passaram a ser consideradas modernas; ornamentos, para os arquitetos avançados, não eram apenas antiquados, mas excessivos, uma vez que obscureciam a beleza das construções funcionais.³⁶ Alguns artistas - como Matisse, Picasso e Leger - eventualmente realizavam pinturas de grandes dimensões, mas de um modo geral o modernismo se caracterizou por uma redução sensível da escala.

Talvez por essa razão os artistas mexicanos, com a reativação do muralismo no México, tenham sido tão procurados. Jose Clemente Orozco (1883-1949), realizou afrescos no Dartmouth College, New Hampshire (1930), na Baker Library, na Social

³⁶ Segundo Le Corbusier, em uma sala deve haver "compartimentos para que seus livros estejam ao abrigo da poeira assim como sua coleção de quadros e obras de arte e de tal maneira que as paredes fiquem livres. Você poderá então tirar do compartimento os seus quadros e pendurá-los na parede o Ingres (ou sua foto se você for pobre) que lhe é lembrado nessa tarde pela crônica do seu jornal. (...) O verdadeiro colecionador de quadros os classifica num compartimento e pendura na parede o quadro que lhe agrada olhar." Le Corbusier, *Por uma Arquitetura*, São Paulo, Perspectiva (Novos Estudos), 1981, p.p. 77 e 81.

Research School em Nova York e no MoMA. David Alfaro Siqueiros (1896 -) fundou em Nova York, em 1935, um atelier experimental de estudo de pintura mural. Diego Rivera (1886- 1957), foi convidado para decorar a Bolsa de Valores de São Francisco (Califórnia), em 1930. Em 1931 foi chamado para realizar painéis no Instituto de Artes de Detroit, restaurado pela Fundação Ford. Recebido pessoalmente por Henry Ford, apesar de suas convicções políticas, ficou literalmente seduzido pelo charme de seu anfitrião:

Lamentei que Henry Ford tenha sido um capitalista e um dos homens mais ricos do mundo. Não me senti livre para elogia-lo tão longa e publicamente quanto gostaria (...) um verdadeiro poeta e um artista, um dos maiores de seu tempo.(...) Enquanto rodava em direção à Detroit, uma visão do império industrial de Henry Ford passava o tempo todo diante dos meus olhos. Em meus ouvidos, eu escutava a magnífica sinfonia que saía de seus ateliês, onde os metais tomavam a forma de ferramentas a serviço dos homens. Era uma música nova, que esperava por um compositor cujo gênio estivesse à altura de dar-lhes uma forma comunicável.³⁷

Já a relação com a Fundação Rockefeller foi muito mais complicada. A convite da conselheira de arte da Fundação, Rivera realizou uma retrospectiva de suas obras no MoMA. Inaugurada em dezembro de 1932, reunia 142 trabalhos, entre os quais, uma série de afrescos pintados sobre painéis móveis, realizados sobre um fundo de areia de rio peneirada e gesso. A exposição, bem acolhida pelo público, teve grande impacto sobre os artistas americanos, mas não agradou a imprensa. Em março de 1933, o artista retornou a Nova York para executar os painéis do hall principal do novo edifício do Radio City - posteriormente transformado em

³⁷ D. Rivera, citado em J.M. G. Le Clézio, *Diego e Frida*, São Paulo, Scritta, 1993,p.80.

Rockefeller Center - construído para abrigar a Radio Corporation Association. Picasso e Matisse, que também haviam sido indicados, recusaram o convite.

O teor dos painéis foi tão violento que Rockefeller ordenou sua destruição antes que estivessem terminados. Utilizando o dinheiro ganho na obra, o pintor executou cópias dos afrescos em espaços da New Workers School. Entre uma obra e outra, contou com um grupo de jovens artistas plásticos americanos como auxiliares: Lucienne Bloch, Dimitroff, Ben Shahn, o japonês Hideo Noda, e por pouco tempo a jovem russa Louise Nevelson - posteriormente uma das mais expressivas figuras da escultura americana contemporânea.

Os mexicanos deixaram uma marca profunda sobre esta geração de pintores norte-americanos. A formação do Sindicato, em 1934, foi um resultado deste convívio. Embora na América os artistas fossem refratários aos movimentos, acataram a iniciativa do Sindicato, como um recurso para melhorar as condições de trabalho durante a depressão, que andavam difíceis, considerando que as galerias e as instituições, que poderiam ajudar, vinham dando prioridade aos estrangeiros. Equiparavam os artistas aos trabalhadores, criticavam igualmente a moral da classe média, o fascismo, os marchands, os patronos, e consideravam que

qualquer grupo de artistas que procura isolar-se dos interesses do mundo em geral e concentrar-se na perpetuação de algumas subclassificações de padrão de qualidade, é por definição, produtor de qualidade inferior. É absurdo que tal grupo exija que todos os artistas correspondam a esse conceito qualitativo estático. A arte vem da vida e não a vida vem da arte. Por essa razão, a questão da qualidade do trabalho dos membros do Sindicato dos Artistas não tem significado a esta altura. O Sindicato dos Artistas está iniciando os artistas numa nova relação social e econômica, e graças a essa atividade a qualidade tenderá a melhorar. Essa qualidade será certamente diferente do padrão de qualidade de qualquer membro

antes da participação nas atividades sindicais e precisará de tempo para desenvolver-se. (. . .) Portanto o artista não ingressa no Sindicato apenas para ter um emprego, mas para lutar pelo seu direito à estabilidade econômica em nível decente e para evoluir como artista através de seu desenvolvimento como ser humano.³⁸

Em pouco mais de um ano, contavam com 1300 membros. Organizaram comícios, manifestações e um Comitê Central de Arte, empenhado na luta pela constituição de uma Galeria e de um Centro Municipal de Artes, controlado pelos artistas. Antes que o movimento adquirisse proporções incontroláveis, o governo americano apresentou alguns programas que se propunham a solucionar a questão dos artistas na Depressão.

Em fevereiro de 1933, Franklin Delano Roosevelt assumia a presidência da República dos Estados Unidos com um plano de Administração e Recuperação Nacional. Um dos problemas cruciais que se colocavam ao novo governo era a quebra quase total do sistema bancário - no dia da posse era praticamente impossível realizar a cobrança de um cheque. Em consequência, a produção industrial havia entrado em colapso no outono de 1932. Segundo Willi Paul Adams o que prolongou a depressão até 1933 foi provavelmente a própria crise bancária e o fato de Roosevelt ter conseguido superá-la em uma semana, leva a crer que a solução poderia ter ocorrido antes. "A crise bancária, que era basicamente uma crise de confiança, se solucionou facilmente. Após umas férias bancárias que se prolongaram pelo espaço de uma semana, na primeira de suas conversas junto ao fogo Roosevelt informou a 6 milhões de radiouvintes que os bancos seriam abertos

³⁸ Stuart Davis, "O Artista Hoje", 1935, publicado no *American Magazine of Art*, e reproduzido em H.B. Chipp, op. cit., p.473.

no dia seguinte e que não correriam nenhum risco se depositassem seu dinheiro neles: e assim o fizeram.³⁹ Em junho do mesmo ano entrou em vigor o NIRA (National Industry Recovery Act), uma estratégia de recuperação econômica, que sancionou práticas monopolistas e, como medida compensatória, autorizou a criação de organizações trabalhistas e a realização de acordos. Outro grave problema era a questão dos desempregados e em função dela foram criados uma série de programas governamentais, que atendiam também os artistas e escritores. Ainda em 1933, o governo criou o primeiro órgão de apoio às artes: Public Works of Art Project (PWAP), encerrado após 6 meses, mas que teve continuidade na *Section of Fine Arts* do Departamento do Tesouro. Em agosto de 1935 foi constituído o WPA, Works Progress Administration, um programa de obras públicas, que deu trabalho a muitos artistas, com uma ação mais ampla e duradoura.

Logo após a posse, Roosevelt recebeu uma carta de George Biddle - artista da Filadélfia e seu antigo colega de classe em Groton - sugerindo que um grupo formado pelos mais eminentes artistas do país fosse comissionado para decorar o novo edifício do Departamento de Justiça, em Washington. Advertia-o sobre a crescente influência exercida pelos muralistas mexicanos entre os pintores americanos, observando que muitos dentre eles vinham se tomando simpatizantes da causa mexicana. Tendo em vista este aspecto sugeria: "Os artistas mais jovens da América estão conscientes como nunca estiveram da revolução social que nosso país e nossa civilização estão atravessando; e eles estariam ansiosos para

³⁹ Ver Willi Paul Adams, op. cit., p.306.

expressar esses ideais numa forma de arte permanente se ganhassem a cooperação do governo.”⁴⁰ No mesmo ano, surgiu a primeira iniciativa do Estado de apoio às artes, o *Public Works of Art Project*. Durante seu curto período de vida o programa empregou 3 750 artistas - que recebiam entre 26,50 e 42,50 dólares por mês. Consumiu uma verba de 1 312 000 dólares, tendo produzido mais de 15 100 murais por todo país. A *Section of Fine Arts*, do mesmo departamento do Estado, que deu seqüência ao PWAP, foi responsável pela decoração de centenas de agências do correio em todo país.

Em agosto de 1935 foi organizada a WPA, *Works Progress Administration*. Através dela mais de 5000 artistas plásticos receberam apoio governamental. Realizaram cerca de 2 250 murais , 13 000 esculturas em espaços públicos, além de cursos e workshops. Em 1936 o MoMA realizou uma exposição dos artistas ligados ao programa, “*New Horizons of american Art*”. A introdução do catálogo foi escrita por Holger Cahill, Diretor nacional do Projeto Federal de Arte, onde expunha as intenções desta iniciativa:

Na nova situação predominante os artistas vêm trabalhando com um crescente senso de demanda pública pelo que produzem. Pela primeira vez na arte americana estabeleceu-se uma relação direta e sólida entre o público e o artista. Nas discussões e intercâmbio entre o artista e o público, relacionados com murais, pintura de cavalete, gravuras e esculturas para edificios públicos, pelas disposições tomadas para a distribuição de arte em muitas formas às escolas e bibliotecas, criou-se uma relação atuante e por vezes muito humana.[...]. Houve a promessa de uma base mais ampla e socialmente sólida para a arte americana, com a sugestão de que a velha

⁴⁰ Russel Lynes, op. cit., p.402.

separação entre o artista e o público não é determinada pela própria natureza de nossa sociedade. Novos horizontes foram descortinados.⁴¹

Entre os que participaram do WPA estiveram Stuart Davis, Arshille Gorky, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Willem de Kooning, Sidney Geist, Mark Rothko, Willian Baziotes. Ambos os projetos federais tiveram resultados artísticos medíocres, uma vez que induziram os participantes a realizarem trabalhos regionalistas ou então que enfatizassem valores morais da sociedade americana. Na verdade, foram a contrapartida liberal do realismo socialista e do programa artístico nacionalista promovido por Adolf Hitler na Alemanha. Costuma-se aplicar - especificamente em relação ao modernismo francês - a expressão *retour à l'ordre*, para designar a atmosfera dos anos 30, que correspondeu a uma retomada da figuração e um retrocesso das vanguardas. No entanto, este movimento de retorno à ordem foi mais extenso e mais profundo. Significou uma reação generalizada de repúdio às formas artísticas modernas, seguida de um retorno aos modelos tradicionais em escala internacional, mas, mais forte e acentuada nos países europeus.

Nos Estados Unidos, os programas públicos tiveram o mérito de colocar artistas que viviam isolados em contato uns com os outros. Com o início da primeira guerra mundial e o fim da Grande Depressão, a WPA (Works Progress Administration) foi fechada e os artistas retomaram seus projetos individuais. Mas a experiência do muralismo, da pintura em grandes superfícies, da interação da arte com os espaços públicos deixou sua marca na pintura contemporânea norte-americana. A sociedade

⁴¹ Holger Cahill, "O Projeto Federal da Arte", 1936, reproduzido em H.B.Chipp, op. cit., p.479.

americana novamente atravessava um período de grandes transformações, que mais uma vez vinham afetar e modificar o mundo da arte.

Na virada da década de 1930 para 1940, a indústria cultural nos Estados Unidos vinha se expandindo numa escala até então inconcebível. O crescimento da indústria cinematográfica é ilustrativo deste processo. Na primeira metade da década de 1930 registrou-se, como nos demais setores da indústria cultural, um crescimento espontâneo. Era uma diversão barata, com temas populares - melodramas e comédias - que atraíam o público. Os filmes começavam a tratar do cotidiano daquelas pessoas, que viviam uma realidade nova, permeada por novos valores, em permanente modificação, gerando formas de sociabilidade diferentes. As produções dirigidas por Frank Capra, que faziam muito sucesso, falavam sobre o dia a dia dessas pessoas durante a depressão. Neste período, quando o parque industrial vivia sua crise mais aguda, a indústria cinematográfica crescia.

Com a implementação do NIRA (National Industry Recovery Act), pelo governo Roosevelt, em 1933, apoiadas pelas práticas monopolistas por ele sancionadas, as companhias entraram numa nova fase, intensificando a sua expansão. Em 1935 o público de cinema chegava a 8 milhões de pessoas por semana, em 1939, 50 milhões de americanos freqüentavam os cinemas semanalmente. Neste ano Hollywood investiu 170 milhões de dólares para produzir 530 filmes. A indústria cinematográfica se transformava na 14ª dos Estados Unidos em volume e na 11ª em patrimônio. Havia mais cinemas (15 115) do que bancos (14 952) em todo o país. Em 1937, Branca de Neve, de Walt Disney, o primeiro longa-metragem

colorido arrecadava 8 milhões de dólares. No decorrer da década de 1940 o cinema permaneceu em crescente expansão.⁴²

Na esfera das artes plásticas, com o início da guerra, aumentou o êxodo de artistas modernos europeus em direção à América. Em 1937 chegaram os arquitetos da Bauhaus e em 38 o cubista Amédée Ozenfant. Em 1939 o primeiro grupo de surrealistas: Roberto Matta, Yves Tanguy, Salvador Dali e Kurt Seligman. No ano seguinte, mais surrealistas, André Masson, William Stanley Hayter e Gordon Onslow-Ford, além de Piet Mondrian da Holanda. Max Ernest e André Breton chegam em 1941 e em 1942, Marcel Duchamp.

Mas não foram apenas os artistas plásticos que mudaram temporariamente de continente. Vieram também intelectuais, como Theodor Adorno e Max Horkheimer; escritores, como os irmãos Mann; músicos como Igor Stravinsky e Arnold Schoenberg; teatrólogos como Bertold Brecht; cineastas como Jean Renoir, René Clair, Max Ophuls, entre muitos outros. E estiveram todos juntos, ali nos Estados Unidos - uns amando, outros odiando - até a guerra terminar. Do convívio deste grupo de artistas e intelectuais modernos europeus, com a nova realidade emergente da cultura de massa, nasceu a ideologia modernista, de uma cultura de bens restritos, que deu suporte ao mercado e ao campo artístico moderno, por pelo menos 30 anos.

⁴² Ver: Otto Friedrich, *A cidade das Redes*, op. cit.; Thomas Schatz, *O Gênio do Sistema*, op. cit.; e Philippe Paraire, *O Cinema de Hollywood*, op. cit.

- II -

Vanguarda x Comunicação.

"Um dia deveremos contar como o anti-estalinismo, que começou mais ou menos sob a forma do trotskismo, se transformou em arte pela arte, e assim abriu caminho, heroicamente, ao que viria."

CLEMENT GREENBERG, Art et Culture

- II -

Vanguarda X Comunicação

A arte moderna desponta quando os artistas começam a se afastar das normas e das regras que regiam a sociedade tradicional, passando a produzir fundados em sua concepção pessoal do mundo. Rompendo com o quadro normativo, e o idealismo que ele encerrava, tiveram como contrapartida a retomada da vida e da experiência cotidiana, de onde passam a extrair sua força e sua inspiração. A aproximação com a vida, iniciada pelos românticos, se consolidou a partir do impressionismo. Neste movimento a intimidade com a cultura popular urbana, e posteriormente com a cultura de massa, foi vital para o desenvolvimento da arte moderna e contemporânea, como nos apontam estudos recentes de história da arte.⁴³

No âmbito da estética, a arte moderna expressou uma quebra de identidade que atingia, com diferentes intensidades, as sociedades em escala mundial a partir do século XIX. Os homens, habituados a se nortearem por parâmetros e normas preestabelecidas foram despojados de suas referências, muitas vezes de forma violenta - como com a colonização e a imigração - passando a contar apenas com si próprios e suas experiências particulares, para construir uma nova conduta e uma

⁴³ Ver particularmente: Thomas Crow, "Modernisme et culture de masse dans les arts visuels", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no. 19-20, juin 1987; Adam Gopnik e Kirk Varnedoe, *High and Low - Modern Art and Popular Culture*, New York, MoMA/Thames and Hudson, 1991; e Kirk Varnedoe, *Au Mépris des Règles : En quoi l'art moderne est-il moderne?*, Paris, Adam Biro, 1990.

nova identidade. A arte moderna foi uma das faces luminosas deste processo societário longo e doloroso. Talvez, por essa razão, as transformações nesta esfera tenham sido mais rápidas e evidentes.

Enquanto os artistas ampliavam seu universo se aproximando do cotidiano, da vida comum, o mercado que se constituía em torno da nova produção assumia - como vimos no primeiro capítulo - um caráter elitista e restrito. Os europeus, que cresceram numa sociedade marcada por uma cultura tradicional forte, tiveram mais facilidade para transitar no interior do novo sistema. Comparada à tirania exercida pelo regime acadêmico, o sistema *dealer-critic*, apesar de sua característica restritiva e altamente especulativa, adquiria uma conotação democrática.

Com os artistas norte-americanos a história foi outra. Uma vez que não eram minimamente favorecidos pelo sistema artístico, não tinham o menor interesse em apoiá-lo. A seguir, a capacidade do público e do mercado para assimilar a diversidade de linguagens e combinações visuais novas que apareciam era muito reduzida. Nos Estados Unidos, com a sociedade industrial plenamente realizada, com uma população heterogênea, em decorrência da imigração, começava a despontar uma identidade nova: segmentada, atomizada e mutante. Os artistas americanos bebiam no cotidiano de uma sociedade de massas, com uma indústria cultural em plena expansão, procurando um caminho neste ambiente. Realizavam uma produção diversificada - no final dos anos 30, havia cerca de 14 grupos de artistas, de tendências diferentes; atuando no Greenwich Village - que geralmente feria as noções de bom gosto dos europeus e da elite de americanos cultos que promovia a arte moderna. Concentrados em Nova York, vindos de todos os cantos do país e do exterior, encontravam no Village um ponto de aglutinação. Enquanto a

boêmia francesa funcionou, na maior parte do tempo, como uma forma de isolamento da sociedade, sob um atmosfera decadentista, a boêmia nova-iorquina foi sobretudo um polo de organização, artística e intelectual, dos movimentos de esquerda.

Os artistas plásticos nova-iorquinos, no início dos anos 30, embora ainda não houvessem amadurecido um projeto estético, já haviam se posicionado enquanto cidadãos. Progressistas ou comunistas, eram sindicalizados e estavam ligados na luta anti-capitalista e antifascista. Em abril de 1935, ao lado de escritores e intelectuais, realizaram um congresso em protesto contra o nazismo e o fascismo, onde debateram os caminhos da arte moderna americana e das condições profissionais dos artistas na Depressão. Os patrocinadores do evento foram a *Partisan Review* e o Partido Comunista Internacional. O comunismo, visto por muitos como o novo americanismo dos anos 30, tinha uma penetração expressiva no meio artístico e intelectual - o número de filiados passou de 12 mil, em 1924, para 100 mil em 1934.⁴⁴

A maioria dos artistas, partidários de uma produção enraizada no contexto contemporâneo, se encontrava dividida entre as propostas estéticas inovadoras vanguardistas e a arte revolucionária, sem conseguir conciliar as duas posições. No Congresso este dilema se caracterizou como uma questão intelectual, que deu origem à primeira teoria da arte moderna. Em 1934, o filósofo americano John Dewey publicou a *A Arte como Experiência*⁴⁵, que inaugurou a estética pragmatista,

⁴⁴ Ver Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne - Expressionisme Abstrait, Liberté et Guerre Froide.*, Paris, Ed. Jacqueline Chambon, 1989.

da qual veio a ser o único representante. Meyer Shapiro e Lyn Ward, da Universidade de Columbia, apresentaram no Congresso o texto "Raça, Nacionalidade e Arte." Embora John Dewey estivesse politicamente ligado aos progressistas e Ward e Shapiro aos comunistas, todos se encontravam reunidos na ocasião pelo projeto da Frente Popular - antifascista e anti-capitalista - organizada pelo Partido Comunista Internacional.⁴⁶

A obra de Dewey abordava a questão de um modo mais amplo, a partir do caráter da expressão artística na modernidade. Suas propostas estavam sintonizadas com o espírito dos artistas americanos de realizar uma arte integrada com o universo cotidiano. Um dos pioneiros no campo da estética, na tradução do projeto dos modernos, ajudou na tarefa de desenquilar a arte da esfera da *Beaux-Arts*, e da alta cultura, onde estava confinada, para religá-la ao contexto social onde era produzida. "As teorias que isolam a arte e sua apreciação, situando-as em um domínio à parte, isoladas de outros modos de experiência, não são inerentes a seu objeto, mas surgem de condições externas específicas"⁴⁷ Aproximando a arte enquanto experiência e sua teoria, visando um enriquecimento de ambas as partes, a estética pragmatista procurou evitar a generalização e a abstração própria do discurso filosófico. Enquanto a estética analítica, dominante na filosofia, operava a partir de distinções - arte e vida, pensamento e experiência, cultura popular e cultura

⁴⁶ John Dewey, *Art as experience*. New York, Capricorn Books/J.P. Putnam's Sons, 1934. Reproduzido parcialmente em *Os Pensadores no XL*, São Paulo, Abril Cultural, 1974.

⁴⁶ Na verdade o evento Americano se antecedeu a formação oficial da Frente Popular, que só ocorreu entre junho e agosto do mesmo ano, no Sétimo Congresso do Komintern, em Moscou, fundada numa aliança internacional entre as classes e intelectuais comunistas e progressistas.

⁴⁷ John Dewey, citado em Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif: la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992, p.31.

erudita - o pragmatismo tentava estabelecer ligações entre mundos da cultura próximos e distintos.⁴⁸ Para Dewey, a arte é sempre o produto de uma interação entre o organismo vivo e seu ambiente, uma mistura de ação e recepção que acarreta uma reorganização das energias. [...] O naturalismo estético visa reencontrar uma continuidade entre a experiência estética e os processos normais da vida, e tenta assim romper a gôlilha que encerra as belas-artes em um compartimento especial, lutando contra uma ideologia solidamente implantada em nossas instituições, que distingue a arte da vida real e a situa à margem, nos museus, teatros e salas de concerto⁴⁹

Como os filósofos europeus da Escola de Frankfurt, que estudaram a indústria cultural e a cultura de massa nos Estados Unidos, no mesmo período, Dewey também trabalhou a questão da fragmentação típica da sociedade modernizada. Ao contrário dos alemães - que estrangeiros, viveram uma relação de horror e estranhamento com este novo mundo - John Dewey foi um produto desta realidade, que vivenciou como parte de sua formação, razão pela qual a enxergava por outro prisma. Percebeu, que apesar da segmentação dominante, a unidade podia ser reposta, de outra forma, através da experiência individual.

A experiência ocorre continuamente, porque a interação da criatura viva com as condições que a rodeiam está implicada no próprio processo da vida. Sob condições de resistência e conflito, aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nesta interação qualificam a experiência com emoções e idéias, de maneira tal que emerge a intenção consciente. Com frequência, entretanto, a experiência que se tem é incompleta. As coisas

⁴⁸ Ver Richard Shusterman, op.cit..

⁴⁹ R. Shusterman, op.cit, p.32.

são experienciadas, mas não de modo tal que se componham em *uma* experiência. Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que alcançamos, permanecem deslmanados um do outro. (...) Em contraste com tal experiência, temos *uma* experiência quando o material experienciado segue seu curso até a sua realização. Então, e só então, ela é integrada e delimitada, dentro da corrente geral da experiência, de outras experiências. (...) Em uma experiência o fluxo vai de algo a algo. Como uma parte conduz a outra e como outra parte traz aquela que veio antes, cada uma ganha distinção em si própria. O todo permanente é diversificado por fases sucessivas que constituem ênfases de seus variados matizes.

Devido a seu contínuo ressurgir, não há brechas, juntas mecânicas, nem pontos mortos, quando temos uma experiência. Há pausas, lugares de descanso, mas elas pontuam e definem a qualidade do movimento. Resumem o que passou e evitam sua dissipação e sua vã evaporação. Sua aceleração é contínua e sem descanso, de maneira tal que evita a separação das partes. Em uma obra de arte, diferentes atos, episódios, acontecimentos mesclam-se e fundem-se numa unidade e, não obstante, não desaparecem nem perdem o seu próprio caráter quando isto sucede - justamente como em uma conversação acalorada há intercâmbio e fusão contínuos e, contudo, cada interlocutor não apenas mantém seu próprio caráter, como ainda o manifesta mais claramente do que desejaria.⁵⁰

A publicação de *Arte como Experiência*, em 1934, teve grande repercussão no meio intelectual americano, inclusive entre os artistas. Robert Motherwell, Thomas Hart Benton e Jackson Pollock estão entre os pintores que foram influenciados pelo pragmatismo. Enquanto o pensamento de Dewey já expressa o caráter anti-normativo dos modernos, o de Ward e Schapiro, no texto "Raça, Nacionalidade e Arte", ainda vinha permeado por orientações e diretrizes externas. Influenciado pelas

⁵⁰ John Dewey, *A Arte como Experiência. Os Pensadores no. XL., op. cit., p.247-248.*

posturas estéticas do Partido Comunista, defendia uma arte revolucionária e transnacional. Mas, no contexto americano dos anos 30 - com o setor artístico pressionado pelas imposições nacionalistas e regionalistas da WPA (Works Progress Administration), agência que apoiava as artes ligada ao Departamento do Tesouro - a apresentação que realizaram no congresso dos Artistas, em abril de 1935, teve um efeito progressista e libertário. Para a esquerda americana, nacionalismo era sinônimo da política conservadora de isolacionismo e da pintura regionalista. O texto analisava o trabalho ideológico que se ocultava sobre a concepção de uma arte nacional:

Vemos multiplicarem-se os apelos em favor de uma "arte americana", mas o conceito de América é muito vago. [...] Com semelhantes dados, é preciso que reconheçamos que o membro da tribo e aquele que lhe é estranho podem ser experimentados em sentimentos mais ou menos obscuros de rivalidade econômica e em um sentimento de insegurança; que esta distinção termina por se constituir efetivamente em obstáculo para uma solução válida dos problemas que todos os artistas enfrentam; [...] e que no fim das contas a palavra "americano" assim utilizada não tem um significado real. Ela joga um véu de unidade imaginária e nos impede de ver que não pode haver uma arte comum aos americanos que possuem o Rockefeller Center, aos americanos da *Légion en Terre Haute* e, para tomar um símbolo, aos americanos de um colégio do Commonwealth no Arkansas.

(Meyer Schapiro e Lynn Ward, 1935)⁵¹

No mesmo ano, Walter Benjamin, refugiado em Paris, escreveu outro texto anti-nazista e antifascista - "A Obra de Arte na era das técnicas de reprodução" - em torno do potencial revolucionário das novas produções artísticas de massa, como o

⁵¹ "Raça, Nacionalidade e Arte", citado em Serge Gullbaut, op. cit., p.31/32.

cinema. Escrito em francês, pelo que se tem notícia, não exerceu influência no debate americano na ocasião. Ainda em 1935, Alfred Barr, diretor do MoMA, redigiu o ensaio "Cubismo e Arte Abstrata", onde enfatizava e valorizava o caráter formalista do modernismo europeu. Em fevereiro 1936, no que ficou conhecido como Primeiro Congresso dos Artistas Americanos, alinhado com a Frente Popular - organizada pelo Partido Comunista Internacional - Meyer Schapiro apresentou um novo artigo, "As Bases Sociais da Arte", atacando o formalismo defendido por Barr. Contrargumentava que a arte permanecia ligada às suas condições sociais de produção, observando que o artista deveria ter dois cuidados, evitar o nacionalismo⁵² e o individualismo. Segundo Serge Guilbault,

Longe de exprimir os conflitos eternos da arte, o artista moderno exprime e traduz suas relações com a história. Schapiro criticava severamente o artista individualista que produzia para um mercado sustentado pelos valores da classe dominante, insistindo sobretudo na ilusão de independência que daí resultava. A única obrigação do artista, dizia ele, era, depois de ter rompido a ilusão de liberdade e de individualismo, aliar-se ao proletariado em uma ação revolucionária.⁵³

A partir do texto de Shapiro o meio artístico começou a se dividir entre formalistas, revolucionários e indecisos. Muitos artistas e escritores, como William Carlos Williams, se manifestaram contra o sectarismo das propostas, alegando a impossibilidade de conciliar a tradição liberal americana com o marxismo. O expurgo promovido pelo governo soviético contra intelectuais dissidentes, particularmente contra Leon Trotsky, acentuou a crise. O sociólogo Serge Guilbault, que pesquisou o

⁵² Adotando uma postura contrária ao PC francês na ocasião, que defendia a idéia de uma supremacia universal da arte francesa.

⁵³ Serge Guilbault, op. cit., p.32.

episódio, relata que, inicialmente, ocorreu uma cisão na esquerda, porém sem destruí-la. O jornal *New Masses*, iniciou uma campanha virulenta contra Trotsky. A imprensa progressista, do *La Nation* e do *New Republic*, - embora simpatizantes da política flexível e pragmática de Stalin e refratários ao dogmatismo fanático de Trotsky - se manteve neutra. Finalmente, por sugestão de um editorial do *La Nation*, foi organizado um comitê para ir até o México entrevistar o acusado, dando-lhe uma oportunidade de defesa. A frente do grupo viajou o filósofo progressista Dewey.

O meio artístico foi se revelando cada vez mais insatisfeito com o atrelamento de seu trabalho à política partidária. Os artistas plásticos norte-americanos se formaram no interior de um ambiente moderno, sem o peso de uma cultura tradicional forte. Estavam preocupados em elaborar uma identidade plástica, onde a ruptura, em termos estéticos e formais, não se colocava como questão central. Ligados aos movimentos de esquerda, como os demais trabalhadores, aspiravam a revolução política e social e melhores condições de trabalho. No entanto se mostravam refratários ao caráter propagandista da arte partidária. Já sofriam a tutela da WPA como um fator restritivo sobre seus trabalhos. Os movimentos totalitários, de direita ou de esquerda, rejeitavam as formas abstratas, submetendo a produção aos seus objetivos políticos. Perante este quadro muitos militantes chegaram a propor uma europeização da cultura, aliada a um abandono temporário da arte proletária, como caminho para revitalizar e eventualmente salvar a arte americana. Apontavam como exemplos de condutas européias a serem seguidas as de André Malraux e Ignácio Salone.

Em resposta a essas reações, em 1937, um grupo de intelectuais trotskistas da Universidade de Columbia, entre os quais Meyer Shapiro, lançaram uma nova revista, a *Marxist Quartely*. No editorial proclamavam a total independência partidária da revista, como garantia de sua autonomia intelectual. No primeiro número, Shapiro publicou o artigo "A Natureza da Arte Abstrata", onde revia algumas de suas posições estéticas, sem prejuízo de seu alinhamento ao marxismo, abrindo uma nova perspectiva para as artes. O texto estabelece uma divisão entre o artista enquanto cidadão e o artista no exercício de seu trabalho. O cidadão deveria permanecer alinhado ao partido, mas o artista tinha que estar inteiramente livre, sem o constrangimento das posturas ideológicas assumidas pelo cidadão. Através desta reformulação conquistava um espaço para a arte abstrata no interior do marxismo, sem derivar para a tese formalista defendida por Alfred Barr. A propósito do período inicial do modernismo europeu, constata:

A própria existência do impressionismo, que transformava a natureza em um espaço privado, informal, oriundo da sensibilidade do olhar e variável segundo o espectador, fazia da pintura o lugar ideal da liberdade: ela seduzia por suas qualidades a maior parte daqueles, no seio do meio burguês, que sofriam dos grilhões do emprego e das convenções morais, que o avanço do capitalismo monopolista tornava a cada dia mais pesado [...] Revelando um mundo exterior cujas formas, em perpétua transformação, dependia da posição do espectador, essa pintura exprimia uma crítica implícita das regras domésticas e simbólicas tão obrigatórias nesse meio, ou, ao menos, opunha a ele uma norma diferente.⁵⁴

O segundo artigo de Shapiro propunha uma nova direção à reflexão, reconhecendo no modernismo o seu potencial crítico, mas sem abrir mão das

⁵⁴ Meyer Shapiro, "La nature de l'art Abstrait", reproduzido em Thomas Crow, op. cit., p.32.

posturas assumidas nos escritos anteriores. Marcado pela ambigüidade, é um texto intencionalmente aberto, à procura de uma solução e que se recusa a concluir. Para Thomas Crow, “é justamente essa oscilação entre os dois pontos de vista negativos e positivos que o torna importante”⁵⁵ Quanto aos artistas, prensados entre o formalismo e a arte engajada, o efeito foi de um respiro, apontando uma nova saída para a arte moderna. Em consequência uma fração deles começou a se afastar da Frente Popular, incentivados pelo apoio teórico das soluções propostas por Shapiro. Apesar dos abalos que o estalinismo sofria no meio, o segundo Congresso dos Artistas alinhados à Frente Popular, contando com a participação (*In absentia*) de Picasso, foi realizado com sucesso em dezembro de 1937. O maior pintor moderno francês - o espanhol Pablo Picasso - leu através do telefone sua mensagem antifascista, convocando à luta seus companheiros americanos.

O movimento anti-stalinistas, após o Congresso e apesar dele, foi adquirindo força. Simultaneamente ampliou-se a esfera de penetração do artigo de Meyer Shapiro. O tom ambíguo das colocações resultaram numa série de interpretações desviantes, que derivaram na construção de uma teoria da arte moderna por uma terceira via. Vários textos se seguiram, dentre eles, dois foram especialmente determinantes nesta operação: “Por uma arte revolucionária Independente” de Trotsky e Breton , publicado em 1938, e “Vanguarda e Kitsch” , de Clement Greenberg, escrito em 1939.

Shapiro separando o artista, no exercício de sua atividade, do cidadão, concluiu que um pintor de esquerda poderia realizar uma arte ao mesmo tempo abstrata e

⁵⁵ Thomas Crow, op. cit., p 33..

revolucionária. Trotsky e Breton foram mais longe em suas conclusões. Frente a degradação generalizada da cultura no mundo moderno, pela qual consideravam responsáveis a aristocracia e a burguesia, ao artista revolucionário só restava um caminho: se autopreservar e a sua produção, mantendo independência frente a este universo e transformando sua esfera particular em sua principal área de atuação.

Em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino. Àqueles que nos pressionarem, hoje ou amanhã, para consentir que a arte seja submetida a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com seus meios, opomos uma recusa inapelável e nossa vontade deliberada de nos apegarmos à fórmula: toda licença em arte.⁵⁶

Os autores tiveram o cuidado de assinalar a sua distância tanto da ideologia da *arte pura*, quanto da tirania stalinista no âmbito estético.

Do que ficou dito decorre claramente que ao defender a liberdade de criação, não pretendemos absolutamente justificar o indiferentismo político e longe está de nosso pensamento querer ressuscitar uma arte dita "pura" que de ordinário serve aos objetivos mais do que impuros. Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução.⁵⁷

Milhares e milhares de pensadores e de artistas isolados, cuja voz é coberta pelo tumulto odioso dos falsificadores estão atualmente dispersos no mundo. Numerosas pequenas revistas locais tentam agrupar a sua volta

⁵⁶ André Breton e Leon Trotsky, "Por uma arte revolucionária independente", reproduzido em *Breton/Trotsky, Por uma Arte Revolucionária Independente*, (org. Patrícia Galvão et al.), São Paulo, Paz e Terra/CEMAP, 1985, p. 40, 41 e 42.

⁵⁷ André Breton e Leon Trotsky, op. cit, p.43.

forças jovens, que procuram vias novas e não subvenções. Toda tendência progressiva na arte é difamada pelo fascismo. Toda criação livre é declarada fascista pelos stalinistas. A arte revolucionária independente deve unir-se para a luta contra as perseguições reacionárias e proclamar bem alto seu direito à existência.⁵⁸

Trotsky e Breton encontravam-se exilados no México. O francês, um dissidente do PC, redigiu a primeira versão do manifesto, enquanto o russo foi responsável por sua forma final, publicada na edição de outono da *Partisan Review*, em 1938. Em razão da situação irregular do antigo líder soviético no México, o manifesto foi assinado inicialmente por André Breton e Diego de Rivera, mas logo a seguir veio a público a co-autoria de Trotsky. O impacto sobre o ambiente artístico e intelectual americano foi fortíssimo. "A associação Breton-Rivera-Trotsky era prestigiosa e teve um profundo impacto sobre os intelectuais que procuravam uma saída para o labirinto político-artístico no qual tinham se perdido. Breton representava a vanguarda artística européia, Rivera a arte política do afresco, e Trotsky, a vanguarda política."⁵⁹

Pouco antes da publicação do manifesto, o meio artístico americano havia passado pela decepção de ver sua arte exposta em Paris e duramente criticada pela imprensa especializada francesa. A exposição "Três séculos de arte americana" foi organizada pelos museus americanos e realizada no Jeu de Pomme em Paris. Pela primeira vez os artistas jovens tinham a oportunidade de mostrar os seus trabalhos no exterior. O evento, cercado de expectativas, foi uma fonte de

⁵⁸ Idem, *Ibidem*, p.45.

⁵⁹ Serge Guilbaut, *op. cit.*, p.45.

decepções. A crítica francesa, conservadora e cheia de estereótipos com relação aos norte-americanos, acabou com a exposição:

[...] uma pintura de estilo "internacional", sem origem, sem gosto; ela se singulariza pela necessidade de ser original que sublinha ainda mais a indecência de sua arrogância e o que tem de pueril esse lado afetado que está tão fora de moda entre nós na França (essa pintura "internacional" só atraiu um punhado de esnobes vaidosos); mas de fato não há nada particularmente americano.⁶⁰

A América para os franceses representava ou Hollywood, modernização e industrialização, ou Buffalo Bill, cowboys e art-naif. Arte e cultura civilizadas demandavam séculos de tradição, que somente os europeus, a França em particular, detinham.

Em 1939, a Alemanha invadiu a Polônia, iniciando a Segunda Guerra mundial. Um pouco antes, André Breton, que havia retornado a Paris, escreveu o artigo "*Pas de Patrie*", em defesa dos artistas estrangeiros na França, reforçando a tendência crescente à internacionalização e desterritorialização da arte moderna. Mais tarde, refugiado em Nova York, continuou o debate, tendo o cuidado de suprimir as críticas e os ataques políticos: "Minha situação de refugiado não me permite dizer mais sobre o assunto – no que diz respeito às causas da guerra."⁶¹ Nos Estados Unidos, a guerra levou a um recrudescimento do trotskismo, cuja associação com a vanguarda entrou em crise. Com os países europeus envolvidos no conflito, a democracia americana permanecia em pé, e o país se desenvolvendo, emergia como um espaço de concentração de forças no futuro.

⁶⁰ André Villeboeuf, *Journal Gringoire*, citado em S. Guilbaut, op. cit., p.59.

⁶¹ André Breton, reproduzido em S. Guilbaut, op.cit.,p.47.

Neste contexto nasceu o texto de Clement Greenberg (1909), "Vanguarda e Kitsch", publicado na edição de outono de *Partisan Review*, finalizando a teoria moderna que passou a operar como fundamento do campo artístico a partir de então. Greenberg prossegue, na linha de discussão do trotskismo, a reflexão a respeito do papel do artista e da arte na sociedade moderna. Reforçando os argumentos anteriores, reitera que os responsáveis pela crise atual da arte e da cultura foram a burguesia e aristocracia, uma vez que abandonaram a alta cultura, deixando-a à deriva na sociedade de massas. Do nazismo ao fascismo, do comunismo à sociedade americana o obstáculo ao desenvolvimento da arte são sempre as massas operando como mecanismo nivelador. Um dos principais entraves seria o *kitsch*, produto cultural deste público ampliado que emerge com a urbanização, a partir de meados do século XIX:

[...] trata-se de uma arte e de uma literatura populares e comerciais feitas de cromos, de capas de revistas, de ilustrações, de imagens publicitárias, de literatura barata, de histórias em quadrinhos, de música de trincheira, de sapateado, de filmes hollywoodianos etc.,etc. [...] O *kitsch* é um produto da revolução industrial que, urbanizando as massas da Europa ocidental e da América, favoreceu o que se convencionou chamar de instrução universal. Anteriormente, a cultura formal, por oposição à cultura popular, tinha como mercado uma única categoria de indivíduos que, além de sua capacidade de ler e escrever, gozavam também dos prazeres e do bem-estar indispensáveis para a aquisição da cultura..⁶²

No texto de Greenberg, a solução para a arte moderna no mundo contemporâneo não estava mais na revolução social, mas na resistência ao

⁶² Clement Greenberg, "Avant-Garde et Kitsch", *Les Cahiers du Musée National D'art Moderne*, no. 19-20, juin 1987, p.161. Reproduzido também em Clement Greenberg, *Art et Culture*, Paris,

desenvolvimento da cultura de massa. Construída a partir de modelos, de simulacros da arte, a cultura de massa é de comunicação fácil - elaborada com elementos da experiência cotidiana, não demanda qualquer formação anterior - e enganosa, porque vende como arte, o que não passa de um efeito de arte.

*O kitsch, utilizando como material bruto os simulacros empobrecidos e academicizados da cultura verdadeira, cultiva essa ignorância. Ele faz dela a fonte de seus ganhos.*⁶³

A via para superação do kitsch, para a revitalização da cultura seria a arte. Mas não era toda arte que possuía esta qualidade. Greenberg não referia-se à pluralidade de tendências que caracterizavam o cenário moderno americano. Somente a vanguarda, que considerava a única cultura viva no universo contemporâneo, teria o poder de fazer frente, ao mesmo tempo, às formulas acadêmicas desgastadas e à sociedade de massas. Sua função primordial "não era apenas experimentar, mas encontrar uma via por meio da qual seria possível continuar a *fazer evoluir* a cultura em meio às confusões e à violência ideológicas"⁶⁴ O recurso que possuíam para enfrentar o estado cultural dominante derivava de sua forma de operar, na reclusão, construindo mundos à parte, no âmbito da sua esfera estética particular, cuja própria existência representava a negação da realidade prevalecente.

Retirando-se completamente do público, o poeta e artista de vanguarda procurava manter o nível elevado de sua arte reduzindo-a e elevando-a à expressão de um absoluto onde toda contingência e toda contradição seriam resolvidas [...] procura de fato imitar Deus criando alguma coisa

⁶³ Clement Greenberg, op. cit., p162.

⁶⁴ Idem, *Ibidem*, p. 159.

válida em si mesma, do modo como a natureza é válida em si mesma, do modo como uma paisagem – não a sua imagem – é esteticamente válida [...] O conteúdo deve se dissolver tão completamente na forma que a obra, plástica ou literária, não deve se reduzir, nem em totalidade nem em parte, a qualquer coisa que não ela mesma.⁶⁵

Ao contrário da visão da maior parte dos artistas modernos, e das posturas defendidas por John Dewey, a vanguarda, na perspectiva de Greenberg, estava fundada no afastamento do mundo da experiência. Restringia a atividade artística ao seu contexto específico, observando que “Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, mesmo Klee, Matisse e Cézanne retiram em grande parte suas inspirações do meio que utilizam.”⁶⁶ Construída na autonomia de sua esfera estética particular é acessível apenas àqueles que dominam os códigos e as referências deste universo restrito. A sua compreensão dependia de uma formação estética anterior, que orientasse a sensibilidade do espectador. É neste aspecto que reside o seu potencial revolucionário: a vanguarda é a antítese da comunicação – não visa o grande público e é indiferente à demanda do mercado. Para Greenberg, na ocasião, a arte abstrata – pela sua opacidade e negação da realidade imediata – consistia na mais pura expressão da vanguarda.

Estabelece-se, a partir de então, uma distinção entre a arte de um modo geral e a vanguarda, que seria a verdadeira expressão artística da modernidade. Reedita-se novamente, sob a ideologia da vanguarda, um sentido normativo que estabelece limites e fornece uma identidade à esfera restrita do campo da arte moderna.

⁶⁵ Idem, *Ibidem*, p.159.

⁶⁶ Idem, *Ibidem*, p.160.

Greenberg reconhece que, muitas vezes, a atração exercida pelos lucros do mercado e pelo desejo de diálogo com um público mais amplo, privava muitos artistas do exercício de uma produção autêntica.

Os ganhos consideráveis do *kitsch* são fonte de tentação para os membros da vanguarda e alguns não puderam resistir. Escritores e artistas ambiciosos modificam suas obras sob a pressão do *kitsch*, outros sucumbem totalmente. Há também casos limites perturbadores como aqueles de escritores populares, Simenon na França e Steinbeck aqui. De todo modo, o resultado final é sempre em detrimento da verdadeira cultura.

O *kitsch* corrói a cultura contemporânea por não estar ligado à questão da qualidade. Voltado para o lucro, realiza-se através da popularidade que alcança e da aprovação do público. Somente a arte, no seu estado de independência, pode resgatar a qualidade perdida. A proposição que se coloca a partir de Greenberg não é mais a oposição arte e sociedade burguesa, o adversário da produção artística no século XX é a cultura de massa. Propõe por esta via uma solução não revolucionária para a arte moderna. De acordo com Serge Guilbaut,

Diante da demissão do Partido Comunista e da impotência dos trotskistas, uma solução não revolucionária, sem ilusão, se impunha a numerosos artistas. Invocando a vanguarda, cuja história ele conhecia bem, Greenberg podia posar como defensor da "qualidade" e campeão do progresso contra o academicismo – com o risco de abandonar a luta política e de criar uma força conservadora de salvaguarda da cultura burguesa. [...] Retomando o argumento de Trotsky, que defendia uma arte crítica "permanecendo fiel a ela mesma", Greenberg levava mais longe as conseqüências do trabalho crítico da vanguarda, mas de uma crítica dessa vez dirigida em direção ao interior, ao trabalho artístico em si mesmo, ao seu próprio meio como única

condição da qualidade. É a razão pela qual o sistema capitalista não suporta a "qualidade".⁶⁷

Fundado nesta argumentação, Greenberg encontrou uma saída para justificar o "cordão umbilical de ouro", sumamente constrangedor, que unia numa relação de dependência a vanguarda modernista às elites econômicas. Contrapõe ainda, para reforçar sua postura, a impossibilidade de qualquer influência da vanguarda sobre a cultura se ela não dispuser de uma base social que lhe dê sustentação. Um mundo de pintores que pintam para pintores, de poetas que escrevem para poetas, corre o risco de desaparecer.

[...] abandonando a sociedade burguesa pela boemia, a vanguarda abandonava também os mercados do capitalismo nos quais os artistas e os escritores foram jogados pelo declínio do mecenato aristocrático (isso significava claramente o risco de morrer de fome em uma mansarda -- mas como nós veremos mais tarde a vanguarda permanece definitivamente ligada à sociedade burguesa precisamente por ela ter necessidade de seu dinheiro).⁶⁸

Identificava como o problema central das vanguardas a sua sobrevivência no mundo moderno. As sucessivas crises que atingiam este universo ameaçavam a continuidade do suporte que vinham recebendo das classes dominantes. Abandonadas à sua própria sorte estavam condenadas ao desaparecimento. Para Greenberg, até então ligado aos trotskystas, o papel da revolução social não seria o de criar uma nova cultura: "hoje nós nos viramos em direção ao socialismo", salienta nas considerações finais do texto, "simplesmente para preservar a cultura viva que nós temos agora, seja ela qual for".⁶⁹ A via que apontou para salvaguardar a cultura

⁶⁷ Serge Guilbaut, op. cit., p. 48 e 49.

⁶⁸ Clement Greenberg, op. cit., p159.

e a vanguarda seria a reedição da separação tradicional entre cultura erudita e cultura popular, que as vanguardas modernistas propunham eliminar.

Se a vanguarda imita o processo da arte, o *kitsch* imita os efeitos. A nitidez da antítese não é gratuita; ela define com justeza a considerável amplitude do fosso que separa esses dois fenômenos culturais correlatos. Esse fosso, que as inumeráveis variantes do "modernismo" vulgarizado e do *kitsch* "modernista" não podem preencher, corresponde por sua vez a uma clivagem social que sempre existiu na cultura formal como em outros domínios da sociedade civilizada [...] Sempre existiu de um lado a minoria dos poderosos -- portanto das pessoas cultivadas --, e de outro, a grande massa dos explorados e dos pobres -- portanto dos ignorantes. A cultura formal sempre pertenceu à primeira categoria, enquanto que a segunda devia se contentar com a cultura popular ou rudimentar, ou ainda, com o *kitsch*.⁷⁰

Utilizando um discurso marxista, Greenberg formula as bases de uma teoria elitista da cultura moderna, que desempenhou um papel importante no que Serge Guilbaut designa como o processo de des-marxização da Inteligência americana, iniciado a partir de 1936: "Com a ameaça de uma Segunda Guerra Mundial, parecia ilusório a Greenberg tentar uma ação simultânea no plano político e cultural. Era preciso, protegendo a cultura ocidental, pensar em salvar os móveis."⁷¹ Apesar de desencantado e pessimista, o artigo devolveu, por algum tempo, a esperança aos artistas, que desamparados, encontraram por meio dele uma possibilidade de agir. "Batendo-se no plano artístico contra a cultura de massa, o artista podia ter a ilusão de combater ativamente os regimes infames com as armas da elite."⁷²

⁶⁹ Idem, *Ibidem*, p.167.

⁷⁰ Idem, *Ibidem*, p.164,165.

⁷¹ Serge Guilbaut, *op. cit.*, p.50.

"Vanguarda e Kitsch" foi o primeiro de uma série de textos, gestados no interior de segmentos intelectuais progressistas e modernos⁷³, que trabalharam o problema da cultura na passagem da década de 30 para 40, a partir da oposição arte e cultura de massa. A ascensão de regimes totalitários, como o nazismo, e o stalinismo, operando a partir da manipulação das massas e de um quadro de valores reacionário, contribuiu para a formação de uma atmosfera intelectual refratária às massas. Em 1940 a ocupação da França - o centro da cultura do mundo moderno - pela Alemanha, provocou uma grande comoção, acentuando esta tendência. Em 1941, Max Horkheimer, do Instituto de Frankfurt, refugiado em Nova York, desde 1938 lecionando em Columbia, escreveu um artigo reforçando a posição, e ao mesmo tempo conferindo-lhe outro peso. Se Clement Greenberg era apenas um jornalista e jovem intelectual americano, Horkheimer estava ligado à corrente moderna da filosofia alemã, ou seja, a uma das expressões intelectuais mais legitimadas na tradição europeia. Para Greenberg, como o centro da questão era a problemática da vanguarda, a cultura de massa recebeu um abordagem generalizante. Já para Horkheimer, o fulcro da reflexão é a cultura de massa, na forma da indústria cultural⁷⁴, um fato social novo e tipicamente norte-americano.

Em "Art and Mass Culture", Horkheimer recoloca a oposição arte e comunicação lançada em "Vanguarda e Kitsch": "A arte de hoje não é mais comunicativa. (...) a

⁷² Idem, *Ibidem*, p. 51.

⁷³ Porque o pensamento conservador já vinha trabalhando nesta direção, numa linha de resistência ao ideário moderno. Um dos exemplos mais significativos é *A Rebelião das Massas*, escrita pelo espanhol José Ortega Y Gasset em 1926. Ver *Rebelião das Massas*, São Paulo, Martins Fontes, 1987.

⁷⁴ Max Horkheimer em colaboração com Theodor Adorno, foram os primeiros a utilizarem o termo indústria cultural, em "A dialética do Iluminismo", escrito nos Estados Unidos nos anos 40.

qualidade estética surge do fato de que um homem reconhece os sentimentos expressos por uma obra de arte como seus.⁷⁵ A força e o potencial libertário da arte, ao seu ver, decorrem de seu afastamento da realidade cotidiana, na afirmação da autonomia da sua esfera, construindo outro mundo no qual o senso de humanidade pode ser preservado. "Hoje ele sobrevive apenas naquelas obras que expressam intransigentemente o abismo entre o indivíduo monádico e seu meio bárbaro — na prosa como a de Joyce e nas pinturas como Guernica de Picasso."⁷⁶ Imersa na realidade cotidiana e indissolúvel dela está a produção da cultura de massa, que pela sua estandardização é de fácil comunicação. Como um triturador, transforma tudo o que passa pelo seu filtro no mesmo. Aponta Walt Disney, com suas apropriações do universo erudito — como em *Fantasia* — como um dos exemplos mais expressivos do processo perverso de vulgarização da arte pela indústria cultural.

Elementos de cultura isolados e separados do processo histórico podem parecer semelhantes a gotas d'água; contudo, são diferentes como céu e inferno. Já faz tempo que os horizontes azuis de Rafael fazem parte apropriadamente das paisagens de Disney, nas quais *amoretti* fazem travessuras com mais liberdade do que jamais o fizeram aos pés da Madona Sistina.⁷⁷

A necessidade de popularização, de ampliação da audiência, é para Horkheimer o cerne da degradação da indústria cultural, uma vez que compromete

⁷⁵ Max Horkheimer, "Art and Mass Culture", *Studies in Philosophy and Social Science*, vol. IX, no. 2, 1941, p.294.

⁷⁶ Max Horkheimer, *op. cit.*, p.294.

⁷⁷ Max Horkheimer, *op. cit.*, p.296.

irremediavelmente a autonomia da produção. "O que se chama hoje de diversões populares são na verdade demandas evocadas, manipuladas e, por implicação, deterioradas pelas indústrias culturais." ⁷⁸ Encerra o artigo citando John Dewey, salientando que a comunicação pode ser uma consequência, mas nunca a intenção da obra de arte. A verdadeiro artista é totalmente indiferente à resposta da audiência a sua produção.

Alguns dos artistas modernos europeus exilados durante a guerra nos Estados Unidos, agiram em conformidade com as posições de Greenberg e Horkheimer, mantendo-se afastados da indústria cultural. Outros não resistiram à sedução de produzir para um público mais amplo e com uma boa remuneração. Os exemplos de Arnold Schoenberg e Igor Stravinski são ilustrativos deste confronto. Ambos terminaram, por motivos diversos, se estabelecendo em Hollywood. Enquanto Schoenberg, apesar das dificuldades financeiras, conseguiu evitar o contato com a indústria do cinema, Stravinski se envolveu inteiramente na nova experiência. Cedeu os direitos de "Sagração da Primavera", para que Disney a utilizasse em "Fantasia" e compôs o balé "Circus Polka", em parceria com George Balanchine, apresentado em 1942, por uma trupe de elefantes do circo Ringling Brothers. ⁷⁹

Schoenberg estava afinado com a ideologia da vanguarda, mas era Igor Stravinski quem estava mais próximo do espírito original da arte moderna. A modernidade nas artes, como observamos reiteradas vezes, está fundada no desprezo às normas e na dissolução de fronteiras. Fronteiras que separavam não

⁷⁸ Idem, *Ibidem*, p. 303.

⁷⁹ Ver Otto Friedrich, *A cidade das Redes - Hollywood nos anos 40*, op.cit.

apenas territórios e esferas sociais, mas também arte e vida, cultura erudita e cultura popular. A aproximação com a cultura de massas neste movimento é um processo natural, característico de muitos segmentos modernos. Mas, nos anos 1930 e 1940 - em decorrência dos acontecimentos políticos e da excessiva estandardização da indústria cultural na ocasião - a cultura de massa foi apreendida entre os intelectuais como um processo monolítico e ameaçador. Esta perspectiva encobria alguns aspectos deste universo, que foram desde o início captados pelos artistas: a cultura de massa como um espaço de prazer e também, - como todo o resto da sociedade - de fragmentação.

Thomas Crow observa que a arte moderna teve origem na cultura de lazer urbana, matriz da cultura de massas do século XX. "Há um vazio na vida do cidadão." As massas urbanas foram despojadas de todos os seus elementos de ritual e de divertimento rurais que se revelaram incompatíveis com nova a organização do trabalho e o ritmo da vida urbana. Eles estavam ligados a uma outra noção de tempo e a formas de sociabilidade mais arcaicas.

Os ritmos de trabalho e de repouso herdados da vida comunitária rural pareciam incompatíveis com a manutenção da ordem nas ruas e a eficácia do trabalho da fábrica ou da oficina. Os regozijos camponeses, com seus jogos atléticos e barulhentos, transformavam-se em vício e violência no cenário urbano, e eram punidos como tais. As formas antigas de vida comunitária foram assim submetidas a pressões constantes e lenta, mas seguramente, desmanteladas.⁸⁰

⁸⁰ Thomas Crow, *op. cit.*, p.30.

Esse vazio foi sendo preenchido por uma nova cultura de lazer urbana, que passou a se desenvolver em meados do século XIX, e aos poucos foi se ampliando e sendo colonizada pelo mercado. Neste espaço se formaram novas formas de sociabilidade e de experiências coletivas. Citando Walter Benjamin, Thomas Crow observa que o mundo do lazer era, antes de tudo o universo do prazer. "Quem procura passar o tempo, busca o prazer. "Em escala ampliada, a cultura de massa é fonte de lucro porque permanece um reduto de prazeres. O rádio, o cinema , a televisão estão sempre operando no domínio do lúdico. Foi justamente esta face, do lúdico e do prazer, que atraiu e continua atraindo os artistas modernos para as manifestações da cultura de massa.

Os pintores cubistas procediam como conspiradores ou detetives de opereta, ou como o detetive Dupin em Edgard Poe, reconstituindo o testemunho de prazeres secretos e de crimes camuflados sob a superfície aparentemente banal dos meios de comunicação populares. [...] A posição cubista é uma posição de prazer e excesso que ilustra maravilhosamente bem o jogo de palavras que reaparece com freqüência nos termos do *Journal* : *jogar, jogo, gozar* -- cujas letras servem para evocar os papéis masculinos familiares e prezados que glorificam a sub-cultura: o esportista, o jogador, o atleta sexual.⁸¹

Mas a quebra de fronteiras que atingiu a arte foi mais ampla, os modernos não transpuseram apenas os limites entre esferas e espaços até então incomunicáveis, romperam também com o tempo tradicional. Viajam pela história se apropriando , cada um a sua moda, da produção artística do passado. Picasso , ao mesmo tempo que penetrava nos meandros da cultura de massa, gostava de passear pela

⁸¹ Idem, *Ibidem*, p.38.



história. Realizou mais de 40 telas à partir de uma única pintura de Velázquez, "As Meninas". A propósito desta relação obsessiva do pintor com "As Meninas", Alberto Tassinari observa que, neste diálogo, " presente e passado se poem em pé de igualdade. Pois é apenas levando em conta que o espaço, aparentemente estático, da tela de Velázquez está habitado por um inesgotável jogo de olhares, espelhos e janelas, carregado de diferentes durações, que é possível compreender a multiplicidade dos mapeamentos de Picasso. É como se este captasse, em cada tela, apenas um movimento da complexa organização temporal da tela de Velázquez. O passado se torna, então, também capaz de explicar o presente. Estabelece-se entre ambos uma maior continuidade."⁸²

Este caráter acentuado de ruptura de normas e fronteiras nos leva ao outro aspecto, a fragmentação, que está na base da modernidade. Encoberta pelo clima político e social do período, já era uma realidade, que foi se acentuando e evidenciando com o passar dos anos. A fragmentação é uma esfera de desordem social onde as ideologias encontram dificuldades para se consolidar.⁸³ Mas é também um espaço onde emergem zonas de liberdade e de tolerância, "acontece que os grupos se apropriem para se afirmar em oposição ao consenso por uma mensagem implícita de ruptura e de descontinuidade. O ponto de vista oficial qualifica esses grupos de desviantes ou de delinqüentes; nós os nomearemos, segundo o uso sociológico contemporâneo, sub-cultura de resistência. A definição

⁸² Alberto Tassinari, "Passado e Presente na Arte Moderna", *Novos Estudos, CEBRAP*, vol. 2, no.4, abril de 1984, p.52.

⁸³ Ver antonio Gramsci, *Os intelectuais e a organização da cultura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979 e Renato Ortiz, *A Consciência Fragmentada*.

sociológica desses grupos marginais”, de acordo com Thomas Crow, “se aplica maravilhosamente à vanguarda desses primeiros anos”.⁸⁴»

O texto de Greenberg procurava reordenar este espaço, confinando o caos modernista a uma esfera circunscrita, separada da sociedade. Constitui-se um novo quadro de referências em torno da modernidade, reeditando a dicotomia cultura erudita - cultura popular (de massa) e elegendo a vanguarda europeia como a expressão da grande arte no mundo moderno. A etapa subsequente foi a formação do campo artístico moderno, como uma esfera de bens restritos, legislada por uma tríade: os marchands(dealers), os diretores de museu e os intelectuais - críticos e historiadores da arte. Neste processo, os artistas perderam a palavra, os críticos e historiadores se transformam nos porta-vozes do campo. A partir de então os artistas ficaram livres para realizarem seus trabalhos, que só conseguiam adquirir visibilidade através do campo. Era a tríade quem selecionava entre os segmentos o que deveria ser beneficiado e legitimado pelo seu esquema. Até 1941, quando os Estados Unidos entraram na guerra, apenas os modernistas europeus desfrutavam deste privilégio. Foi Clement Greenberg quem começou a mudar a situação. Crítico de arte do *La Nation*, aliado de Alfred Barr e dos marchands, percebeu que era aquele o momento histórico para criação de uma vanguarda norte-americana.

Durante a guerra os Estados Unidos passaram a ocupar uma posição privilegiada no contexto internacional. O expressionismo abstrato, emergiu nestas circunstâncias, quando os agentes do campo artístico resolveram que havia

⁸⁴ Thomas Crow, op. cit., p.33.

chegado a ocasião de abrir um espaço em seu interior para os artistas plásticos americanos. A construção do expressionismo abstrato foi a primeira oportunidade que o campo, recém constituído, teve de colocar em prática a ideologia restrita e as estratégias seletivas que havia desenvolvido. A primeira vanguarda americana nascia como expressão da filosofia do campo. Uma pintura hermética para a época - caminhando na contramão da tradição realista da arte americana - apesar de todas as consagrações que a cercaram, nunca chegou a ser completamente popular, mesmo no circuito seletivo de colecionadores.

Expressionismo Abstrato: uma cultura do Greenwich Village.

"September 1 , 1939 "

***"I sit in one of the dives
On Fifty-second Street
Uncertain and afraid
As the clever hopes expire
Of a low dishonest decade ..."***
W.H. Auden, New York.

" A idéia de uma pintura americana isolada, tão popular nos Estados Unidos na década de 30, parece-me absurda, como absurda seria a idéia de criar uma matemática ou uma física puramente americana Um americano é um americano e sua pintura se qualificaria naturalmente a partir desse fato, quer ele o deseje, quer não. Mas os problemas básicos da pintura contemporânea são independentes de qualquer país. "

Jackson Pollock, 1944.

" A identidade familiar das coisas precisa ser pulverizada para destruir as associações finitas com que nossa sociedade envolve, cada vez mais, todos os aspectos do nosso ambiente."

Mark Rothko, 1947.



JACKSON POLLOCK

- III -

Expressionismo Abstrato: uma cultura do Greenwich Village.

Quando a guerra começou, Peggy Guggenheim encontrava-se em Paris, gastando muito dinheiro em arte contemporânea, para formar a coleção inicial de seu museu particular. Estava tão envolvida na operação, que demorou a perceber que teria que abandonar a Europa e voltar para Nova York, onde havia nascido. Retornou em 1941, a bordo de um *clipper* da Pan-American, acompanhada do pintor surrealista Max Ernest, que logo se tornou seu marido. O novo casal se transformou no polo organizador da comunidade de artistas estrangeiros exilados na cidade. Em torno deles circulavam Breton, Dali, André Masson, Kurt Seligmann, Amédée Ozenfant, Léger, Mondrian, Josef Albers, Jacques Lipchitz, Duchamp, Chagall e o jovem surrealista chileno Roberto Matta. A relação da milionária com os modernistas, particularmente com os surrealistas, datava de 1937, quando foi introduzida por Marcel Duchamp no circuito.

Aos 14 anos Peggy era orfã e milionária. Seu pai, um dos irmãos de Salomon Guggenheim, desapareceu em 1912 no naufrágio do Titanic. Nos anos seguintes continuou acumulando heranças. Ingênua, carente de afeição e admiração, teve uma vida amorosa turbulenta e pontuada por escândalos⁸⁵. Em 1937, morando em

⁸⁵ Ver Peggy Guggenheim, *Out of This Century*, New York, Universe Books, 1979.

Londres, encontrava-se, temporariamente, sem um homem. "Seu respeito por pessoas criativas era reverente. Suspeita-se que ela se tornava freqüentemente amante na esperança de se tornar musa. (...) Inquieta, entediada, saciada, ela queria algo para fazer. Seu destino fora compartilhar de um mundo de intelectuais itinerantes. Começar uma editora ou abrir uma galeria de arte parecia a coisa lógica para uma mulher na posição dela."⁸⁶ Incentivada por amigos optou por uma galeria de arte de vanguarda.

Um obstáculo a concretização do projeto era seu conhecimento de arte moderna, até então, muito reduzido. Mais uma vez, seguindo indicações de amigos, chegou a Bernard Berenson, a quem solicitou orientação. Berenson a encaminhou a Marcel Duchamp, então mentor artístico de Katherine Dreier. Duchamp sugeriu um trabalho com os surrealistas, que ocupavam um espaço secundário nos interesses de Miss Dreier. Segundo Aline Saarinen, "no ano anterior, em Londres, Peggy Guggenheim tinha repudiado a enorme exposição Internacional do surrealismo na New Burlington Galleries, descartando o surrealismo como um 'chapéu velho'. Mas, sempre receptiva às convicções fortes daqueles sob cujo domínio se colocava, ela agora seguia diligentemente Duchamp através da paisagem e arquitetura assombrada do mundo onírico surrealista".⁸⁷

Em contato com os surrealistas, Peggy se envolveu com o movimento. Em janeiro de 1938 inaugurava a "Guggenheim Jeune", em Londres, com uma mostra em torno da obra de Jean Cocteau. A galeria funcionou por dois anos, durante os

⁸⁶ A. Saarinen, *The Proud Possessors*, op. cit., p327/328.

⁸⁷ A. Saarinen, op. cit., p.329.

quais exibiu pinturas de Kandinsky, *collages*, arte abstrata, arte de crianças, mas celebrizou-se principalmente pelo trabalho com os surrealistas. Em 1939, após dois anos de prejuízos - foram 6 mil libras apenas no primeiro - decidiu fecha-la. As perdas "não foram sérias para alguém com a fortuna de Peggy, mas não era essa a questão. Ela disse que se era para perder dinheiro, ela o faria antes em grande escala, e com alguma coisa que *realmente valesse a pena*",⁸⁸ como um museu de arte moderna em Londres. Imediatamente contratou, com um salário de 5 mil dólares anuais, Hebert Read, historiador e pioneiro na divulgação da arte moderna na Inglaterra, como diretor da nova instituição. A segunda Guerra Mundial e o retorno à América, terminaram inviabilizando o projeto.

Em Nova York, auxiliada pelo marido, e sob a orientação de Alfred Barr e do crítico de arte J.J. Sweeney abriu, em 1942, um centro de arte e uma galeria, que batizou como "Art of This Century". A galeria, operando articulada ao MoMA, se transformou no reduto artístico comercial mais prestigiado da cidade, simbolizando a salvaguarda da cultura de vanguarda parisiense. O centro de arte, segundo o *press-release* da abertura, deveria se transformar num espaço "onde os artistas serão bem acolhidos e onde eles poderão sentir que colaboram na criação de um laboratório de pesquisa destinado à encontrar idéias novas."⁸⁹

Abria-se um canal, dentro do campo artístico moderno, para os artistas inovadores americanos. Foi na "Art of This Century", com a exposição individual de

⁸⁸ Peter Watson, *From Manet to Manhattan*, op. cit., p.277. Ver também, sobre esta passagem, Peggy Guggenheim, op. cit..

⁸⁹ Serge Guilbaut, op.cit., p.86.

Jackson Pollock em 1943, que começou a ser articulado o Expressionismo Abstrato, a primeira vanguarda artística norte-americana. Nos Estados Unidos, Peggy pareceu se conscientizar da gravidade do momento histórico que viviam e do papel que poderia desempenhar junto às artes num período de crise. Em entrevista à imprensa, em novembro de 1942, declarava:

Eu estou inteiramente consciente da responsabilidade que assumo abrindo ao público esta galeria e a coleção que contem num momento onde as pessoas lutam por sua vida e sua liberdade. Esta empresa só terá sentido se estiver a serviço do futuro em lugar de comemorar o passado.⁹⁰

O mundo nunca mais foi o mesmo depois da segunda guerra mundial. A modernidade se mundializou e o capitalismo se fortaleceu num espaço transnacional que levou à extinção dos grandes impérios coloniais. De acordo com o sociólogo Octávio Ianni, em *A Sociedade Global*,

Há características da sociedade mundial que se revelam de modo particularmente nítido quando ocorrem conjunturas críticas. Nessas ocasiões, explicitam-se relações, processos e estruturas pouco visíveis, ou mesmo insuspeitados. A Primeira Guerra Mundial, de 1914-18, a Grande Depressão Econômica Mundial, iniciada em 1929 e a Segunda Guerra, dos anos 1939-45, são exemplos muito claros. (...) Em todos esses casos, os acontecimentos tomam explícitas características essenciais da sociedade mundial (...) revelam-se relações, processos e estruturas ainda pouco conhecidos, operando em escala global.⁹¹

⁹⁰ Peggy Guggenheim, *Trenton New Jersey Times*, (6/11/42), reproduzido em S. Guilbaut, op. cit., p.87.

⁹¹ Octávio Ianni, *A Sociedade Global*, op. cit., p.11.

Todos os episódios mencionados apontavam para um novo processo: a dissolução das fronteiras, a desterritorialização, promovida pela modernidade, era mais ampla, não ficava restrita ao âmbito da cultura e da arte, envolvia nações, impérios e continentes. Era cada vez mais evidente que o mundo se encontrava ligado por um destino comum. A ascensão do totalitarismo nos anos 30, que acabou culminando na segunda guerra mundial, tornou esta realidade mais transparente. Talvez os Estados Unidos tenham sido uma das primeiras nações a começarem a se reconhecer a partir deste fenômeno. Até a guerra a política oficial norte-americana havia se pautado por um isolacionismo nacionalista. Era como se o país pudesse se preservar, se desenvolvendo autonomamente, em relação à conjuntura internacional. Alguns fatos marcantes vieram lhes apontar que doravante a manutenção desta posição, como via para o crescimento econômico e político, era inviável. Citamos aqui três deles: a transnacionalização das grandes corporações, a ocupação de Paris - capital cultural do mundo ocidental - pelos nazistas e o ataque à Pearl Harbor.

Para fazer frente à recessão econômica, o governo americano criou uma série de medidas legais favorecendo a formação de trustes e monopólios. No final dos anos 30, com a retomada do crescimento o Estado americano se defrontou com a emergência de impérios autônomos, gestados em seu interior, cujo poderio ultrapassava as fronteiras nacionais. Em 1938 o Departamento de Justiça dos Estados Unidos adotava as primeiras medidas anti-truste com o objetivo de conter a expansão dos monopólios. Após a entrada na guerra a ação do Estado se intensificou. A política econômica dos trustes foi reprimida, mas a multinacionalização do capital era irreversível. Restava aos Estados Unidos a saída

de montar uma situação vantajosa no jogo econômico transnacional. Neste momento o nacionalismo americano, assume um tom internacionalista, e o governo passa a se arregimentar para conquistar uma posição de destaque no mundo do pós-guerra. A primeira providência foi começar a articular a paz.

A ocupação de Paris revelou a vulnerabilidade dos grandes centros internacionais e o ataque a Pearl Harbor a vulnerabilidade do Departamento de Defesa Americano. Ambos conjugados mostravam a impossibilidade de neutralidade no universo contemporâneo. Para os norte-americanos a cultura ocidental e a democracia - 'patrimônios da Humanidade' - estavam ameaçadas, como elas a nação americana também.

O meio erudito americano ficou indiferente diante desse ataque direto, explícito e intencional contra o mundo da erudição, ameaçado em seu trabalho e sua própria vida. [...] É aí que a história perguntará: como podemos olhar como espectadores uma guerra que tinha lugar contra nós mesmos? (Archibald MacLeisch, "The Irresponsibles", *Nation*, maio de 1940)⁹²

Em 1943 - com o país envolvido na guerra - o internacionalismo se apresentava como uma unanimidade entre os americanos: democratas, republicanos, progressistas, esquerdistas, a imprensa, se encontravam reunidos em torno da questão. Uma pesquisa do Gallup apurou que a maior parte do público desejava a criação de instituições internacionais para preservação da paz. O sonho americano era criação de um novo mundo após a guerra, sob a liderança da América. O artigo de Henry Luce - proprietário da cadeia Time-Life - "The American Century", ao

⁹² Reproduzido em Serge Guilbaut, op. cit., p. 68.

mesmo tempo que é representativo das aspirações dominantes, já apontava para a problemática da globalização⁹³:

Por exemplo, para ter certeza de compreender o mundo que é o nosso no século XX, é preciso ao menos ter em mente as quatro proposições seguintes. Primeiro, esse mundo, com seus dois bilhões de habitantes, constitui pela primeira vez em sua história uma entidade única, fundamentalmente indivisível. Segundo, o homem moderno odeia a guerra [...] ela ameaça a existência mesma da espécie. Terceiro: o mundo no qual nós vivemos, e novamente pela primeira vez na história da humanidade, é capaz de cobrir, graças à sua produção, todas as necessidades materiais da família humana em sua totalidade. Quarto: se deve exibir saúde e vigor ao nascer, o século XX deverá ser, em grande medida, um século americano.

A globalização dava os primeiros sinais de sua presença, mas ainda compreendida enquanto internacionalização. Globalização e internacionalização porém são fenômenos distintos. Antes de avançarmos, cabe aqui uma análise das diferenças que separam os dois conceitos. A internacionalização, como a globalização, implicam em expansão, queda de fronteiras e aproximação de culturas, mas operam de maneiras diversas. Como a nação, a internacionalização foi uma etapa da história da humanidade em direção à "civilização-mundo"⁹⁴, à sociedade globalizada.

A nação foi um dos primeiros exercícios no sentido da modernidade. Ela retirou os homens de suas referências locais e comunitárias para reintegrá-los a partir de

⁹³ Henry Luce, "The American Century", publicado no *Life Magazine* de 17/2/1941, p.61-65, reproduzido em S. Guillbaut, p.77.

⁹⁴ Ver Renato Ortiz, *Mundialização e Cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1994.

uma esfera mais ampla, a sociedade nacional. Contudo, a base da articulação das pequenas comunidades, das aldeias primitivas e da nação moderna são as mesmas: ela se constituem na integração de totalidades a partir de um referencial exterior. As pessoas permanecem ligadas em torno de uma identidade comum. Identidades estas, que se constroem e adquirem significado através de modelos normativos, fundados e legitimados por tradições. A nação, produto de um mundo que se moderniza, se fundamentou em tradições inventadas⁹⁵. Da aldeia ao Estado Nacional, a identidade esta vinculada a idéia de pertencimento. Pertencimento à uma comunidade, a um território, a uma tradição a partir dos quais os indivíduos se reconhecem, se situam no mundo e atuam sobre ele⁹⁶.

A internacionalização consiste na exportação, para além das fronteiras nacionais, de modelos econômicos, políticos, filosóficos, modos de ser e viver, conteúdos artísticos e culturais, produzidos em nações política e economicamente fortes o suficiente, para adquirirem hegemonia internacional em alguns ou em muitos setores. Modos de ser, ver ou agir, são incorporados por outras sociedades em regiões remotas do globo. No mundo da arte e da cultura, a internacionalização é a transformação de uma tendência artística ou uma teoria, em modelo normativo operando em âmbito internacional. O impressionismo, o cubismo, assim como o fordismo, o capitalismo e o comunismo, são alguns exemplos de expressões internacionalizadas operando em várias partes do mundo. A internacionalização já está ligada à desterritorialização: trata-se da desterritorialização de modelos,

⁹⁵ Ver Eric Hobsbawn, *A Invenção das Tradições*, São Paulo, Paz e Terra, 1984.

⁹⁶ Ver Jurgen Habermas, *Para Reconstrução do Materialismo Histórico*, São Paulo, Brasiliense, 1990.

normas e tradições. Como a nação, a internacionalização implica na aproximação e integração de indivíduos e culturas a partir de universais, num processo de transformação de diferenças em similaridades. Ela vem com um tom civilizatório, sendo que uma de suas primeiras e mais fortes expressões são os impérios coloniais. A internacionalização esta fundada na ideologia da ocidentalização do mundo .

A globalização é o reverso da medalha. Começa a despontar quando os movimentos internacionalizantes passam a falhar e o processo civilizatório de ocidentalização do mundo vai entrando em colapso - quando a fragmentação acionada por uma modernidade consolidada se torna visível em diferentes esferas da sociedade. A modernidade, como já salientamos em outras passagens, se funda na ruptura com a cultura normativa - registra-se um deslocamento do centro das referências do exterior para o interior. Na esfera das artes e da ciências, que antecipam este fenômeno, passa a ser o indivíduo , encarnado na materialidade social onde atua, o formador de sua própria visão de mundo, e não mais Escolas, Academias, Igrejas. Renato Ortiz observa que a globalização só existe enraizada nas práticas cotidianas. Os homens passam a estar cada vez mais ligados pelo destino, pelas experiências sociais e por um repertório simbólico comum ⁹⁷ . Mas os usos sociais diferenciados dos agentes são um dos fatores que transformam a realidade globalizada num espaço de heterogeneidade e não de homogeneização. Outro aspecto, ressaltado por Paula Montero⁹⁸, é que neste movimento as

⁹⁷ Renato Ortiz, *Mundialização e Cultura*, op.cit., p.30/31.

⁹⁸ Paula Montero, "A etnografia numa sociedade mundial", *Novos Estudos, CEBRAP*, no. 36, julho de 1993.

especificidades culturais - de grupos como os indígenas, os nordestinos ou os judeus ortodoxos - incorporados em outro universo , em vez de desaparecer, acabam muitas vezes se fortalecendo. Adquirem outro vigor num mundo onde habitam - ainda num clima de extrema tensão - uma pluralidade de visões. Enquanto a internacionalização é um processo que se impõe de cima para baixo, do restrito para o ampliado; a globalização se realiza numa esfera mais ampla, nas bases materiais da vida cotidiana em diferentes regiões do planeta. Neste novo espaço que começa a transparecer a partir da segunda guerra mundial, a hegemonia da cultura ocidental passa a ficar ameaçada.

Nos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial encontramos convivendo , às vezes operando integradas as duas tendências: o internacionalismo e a globalização. A esfera da política, em todos os domínios, inclusive no das artes, esta toda direcionada para a internacionalização. Já no mundo dos artistas plásticos, concentrados no Greenwich Village, a globalização começou a emergir como uma realidade concreta. Com o final da guerra este fato veio a tona. Pintores isolados pelo conflito, em diferentes partes do mundo produziam obras, que mantidas as especificidades locais e pessoais, apresentavam um traço comum: eram expressionistas e abstratas.

A partir de 1942 o governo atuou ativamente na preparação do que seria o novo século americano. No campo da cultura e das artes - assumindo o papel de guardião do patrimônio artístico cultural da humanidade durante a guerra - arregimentava-se para transferir no pós-guerra a liderança artística de Paris para

Nova York. Por um equívoco de interpretação a bandeira da política artística passou a ser a arte moderna. Nova York, e outros Estados da confederação, vinham abrigando a maior parte dos modernistas europeus exilados em razão da perseguição dos regimes totalitários. Assim os Estados Unidos se converteu no protetor das artes e da cultura, que a horda de bárbaros que dominava a Europa projetava destruir. Mas em verdade o que ocorria era que os Nazistas propunham a destruição das tendências modernas que viam como um foco de degeneração cultural. A salvação da verdadeira arte estava na eliminação da produção moderna. Eram inimigos da cultura moderna e não da cultura em geral.

A política nacionalista dos anos 30 havia dado suporte a um grande número de artistas durante a depressão, cujos resultados já apontavam para a formação de um meio artístico de massa. Em cerca de 5 anos, 32 000 artistas expuseram em 1600 exposições organizadas por todo país. A maior parte dos expositores eram representantes de facções tradicionalistas e regionalistas e alcançavam grande sucesso entre o público, em mostras cuja visitação oscilava entre 75 e 400 pessoas por dia. Com a mudança de enfoque na política americana, a década de 1940 acabou transformando a internacionalista cultura moderna em estandarte de uma nova era. Os americanos, em geral conservadores em arte e refratários ao modernismo, viram o MoMA da noite para o dia transformado em centro articulador da política artística do país.⁹⁹

Mas , permanecia um vazio na nova estratégia, que necessitava ser preenchido com urgência: a criação de uma vanguarda americana. Uma polêmica, iniciada com

⁹⁹ Sobre esta passagem ver: Russel Lynes, op. cit.; Dore Ashton, op. cit.; Serge Guilbaut, op.cit.

uma carta enviada ao *New York Times*, em 1941, por Samuel Kootz, publicitário numa companhia de cinema, levou o campo artístico a se organizar nesta direção. Kootz - que já havia escrito um livro sobre arte americana e que viria a se tornar um dos principais galeristas da cidade no final da década - desafiava os artistas americanos a produzirem uma arte que fosse realmente inovadora e vigorosa, para ocupar a lacuna deixada pela queda de Paris. Homem de propaganda, conhecedor dos mecanismos de venda, percebeu a emergência de uma conjuntura favorável para criação de um mercado para arte americana.

Nas circunstâncias atuais, o futuro da pintura está provavelmente na América. A infelicidade, entretanto, é que nossa pretensão de vir a ser o quartel general da arte mundial não é apenas geográfico. [...] Durante esses dez últimos anos, provavelmente passei tanto tempo nas galerias quanto os críticos. [...] Não vi um só pintor se afastar de seu caminho habitual. Eu não vi uma só tentativa de experimentar o novo, de aperfeiçoar uma nova técnica pictural. [...] Durante esses anos, nos queixamos que os franceses nos roubavam o mercado - e bem, as coisas estão no bom caminho. As galerias têm necessidade de talentos novos, idéias novas. Em todos os países, ouvimos o tilintar das moedas. Tudo o que vocês devem fazer, rapazes e moças, é tomar as coisas de uma maneira nova; refletir um pouco para mudar. Deus sabe que vocês tiveram tempo de descansar.¹⁰⁰

A carta de Kootz - qualificada pelo jornal como *bombshell* - ia de encontro a política defendida pelo reduto formado pelo MoMA, os modernistas europeus, intelectuais como Shapiro e Greenberg e a galeria de Peggy Guggenheim: era a favor da inovação artística, do internacionalismo e ainda apontava para a organização de um novo mercado de arte. Por essa razão, seu autor, foi

¹⁰⁰ Samuel Kootz, carta ao *New York Times*, citada no artigo "The Problem of Seeing", assinado por E.A. Jewell, crítico de arte do jornal, em 10/8/1941. Reproduzida em S. Guilbaut, op. cit., p.83/84.

imediatamente contado para integrar a rede. Segundo Serge Guilbaut, somente num período de guerra e reestruturação que, "um publicitário trabalhando para uma companhia de cinema, ao enviar uma carta/panfleto, vira do avesso a estrutura da cena artística, recebe um contrato para organizar uma exposição, escreve um livro sobre arte americana, e é incluído no comitê consultivo do MoMA, antes de abrir uma galeria de pinturas e fazer fortuna."¹⁰¹

Para os artistas americanos que realizavam um trabalho inovador, que viram suas esperanças frustradas no projeto de arte do governo e não encontravam espaço nas instituições, a carta representou um estímulo. A exposição organizada por Sam Kootz, na *Macy's* - uma das maiores lojas de departamento do país - e intitulada "*Living American Art*", foi outro estímulo, mostrando que as coisas estavam mudando. Conforme Dore Ashton de acordo com o Press-release da *Macy's* - datado de 31 de dezembro de 1941 - "foi dito que a exposição refletia várias das tendências pronunciadas da pintura americana; entre elas, abstração, expressionismo, surrealismo, primitivismo, realismo e algo chamado texturismo. Tudo isso foi colocado com o objetivo de contribuir para um 'melhor entendimento de nossa obra nativa'. E, significativamente, 'em concordância com a política estabelecida da *Macy's*', os preços eram 'tão baixos quanto possível'. Essa afirmação se justificava, pois os preços das pinturas iam de 24 a 249 dólares. A mostra incluía entre suas 179 obras, duas pinturas de Rothko, intituladas *Oedipus* e *Antigone*, por menos de duzentos dólares cada, várias obras de Avery que variavam

¹⁰¹ S. Guilbaut, op. cit., p. 85.

de 49,75 a 124 dólares e preços igualmente moderados para obras de Bolotowsky, Holtz, George L. K. Morris e Jean Xceron".¹⁰²

Em torno de 1939, registramos outra modificação com relação a arte americana, com o mecenato do Estado sendo substituído pelo privado, revelando que começavam a obter reconhecimento junto a um público mais amplo. Em 1937 a Container Corporation e a IBM iniciavam suas coleções de arte. Em 1939 Pineapple Company, contratou uma série de artistas, entre os quais Georgia O'Keeffe e Isamu Nogushi, para viajar até o Hawai e registrar suas impressões. A Encyclopaedia Britannica começou a atuar no campo em 1943, seguida em 1944 pela Pepsi-Cola - que iniciou instituindo uma grande exposição anual de arte contemporânea. Na primeira mostra foram impressos 600 000 catálogos com uma obra de Stuart Davis reproduzida na capa. Posteriormente foi confeccionado um calendário ilustrado com reproduções de algumas das pinturas expostas. O salão da Pepsi-Cola, assim como as coleções das empresas e a exposição do Macy's, refletiam a profunda segmentação de tendências que caracterizava a pintura norte- americana.

Todos estes eventos aumentaram consideravelmente a popularidade das artes nos Estados Unidos. Influenciada por eles, a nova classe média em ascensão foi se convertendo em público e cliente. A frequência ao Metropolitan Museum e ao MoMA aumentou significativamente no início da década de 1940. Em 1942, outra grande loja de departamentos, a *Gimbel*, colocou a venda, com grande sucesso comercial, a coleção de objetos de arte que pertenceu a William Randolph Hearst. Através de sua loja de departamentos habitual a classe média podia adquirir um pouco do

¹⁰² Dore Ashton, *The New York School*, op.cit., p. 145 e 146.

prestígio do magnata, transformado em personagem do cinema, pelas mãos de Orson Welles, em *O Cidadão Kane*. Os espaços comerciais populares, passavam a oferecer aos clientes, além dos produtos de costume, a experiência de compartilhar um pouco da magia que cercava os grandes homens e as grandes obras de arte. Na mesma linha, em junho de 43, a *Macy's* armou uma jogada mais ousada, que começou com a publicação de um anúncio no *New York Times*:

A *Macy's* põe à venda telas autênticas de Rembrandt, Rubens etc. Uma coleção de quadros valendo 130 mil dólares, ao preço mais baixo possível [...] Pague somente um terço do valor no momento da compra na *Macy's*. Você terá vários meses para pagar. Serviço não incluído.¹⁰³

A arte se tornava um fenômeno de massa entre os americanos. A produção artística do país, prestigiada pelas empresas, pela *Life* e pelas revista de decoração, foi se popularizando, levando a um nivelamento de valores, ao qual as elites prontamente reagiram. Apontava-se uma mudança na clientela que envolvia a dessacralização da obra de arte e sua transformação em simples produto. A intromissão da massa ameaçava a hierarquia que o reduto modernista acabara de fundar. Era importante separar o joio do trigo - encontrar a verdadeira vanguarda e destacá-la da pluralidade de tendências que assolavam o meio artístico. Neste contexto se realizaram os movimentos decisivos na construção de uma vanguarda norte-americana, onde um grupo de artistas plásticos inovadores tiveram uma atuação fundamental, conseguindo alcançar a visibilidade que ansiavam.

No final de 1942, o Metropolitan Museum (MET) organizou a exposição "*Artists for Victory*", com 1418 obras de artistas vivos americanos expostas. Tratava-se da

¹⁰³ Reproduzido em S.Guilbaut, op. cit., p.124.

mesma *geleia geral* de sempre, mas que desta vez encontrou uma reação vinda do meio artístico. Na ocasião já era possível identificar a formação de facções inovadoras entre os artistas que fizeram parte do Projeto Federal de Arte (WPA). Uma delas estava ligada à Federação de Pintores e Escultores Modernos, um produto da dissidência Trotskista do Congresso de Artistas Americanos, influenciados pelas idéias de Meyer Shapiro. A maior parte de seus integrantes - alguns dos quais já enveredando em direção a um trabalho abstrato - foi cortada pelos organizadores da exposição. Em janeiro de 1943, o grupo preferido, apresentou uma espécie de '*salão dos recusados*' no Riverside Museum. O texto do catálogo, assinado por Barnett Newman, um dos principais pintores abstratos americanos da década de 50, colocava:

Se nos apresentamos como um grupo de artistas americanos modernos é porque sentimos necessidade de mostrar ao público um conjunto de obras que refletem corretamente a nova América que surge aos nossos olhos e a imagem da América que se tomará um dia, esperamos, o centro da cultura mundial. [...] Nós que dedicamos nossa vida à arte -- à arte moderna -- à arte moderna americana, em uma época em que as pessoas são aplaudidas desde que gritem "não temos nada a fazer com a arte, mostrem-nos o velho balde de carvalho!", estamos bem decididos a mostrar em nossas obras, nossos *ateliers* e nossas galerias, o que são as verdadeiras exigências da cultura de uma América nova.¹⁰⁴

O crítico do *New York Times*, Edward Alden Jewell, acostumado a exercer *moma* e burocraticamente sua função, achou o teor da resposta um tanto alterado, e as coisas ficaram por aí. Em junho do mesmo ano, na exposição anual da

¹⁰⁴ Introdução do catálogo da primeira exposição do grupo *American Modern Artists*, no Riverside Museum em janeiro 1943. Reproduzido em S. Guilbaut, p.89.

Federação, a crítica do *New York*, através de Jewell, mais uma vez se manifestou, observando a ligação de algumas obras com a Escola de Paris, como nada que valesse a pena comentar, salientando o caráter hermético de um ou outro artista, como uma dificuldade. A reação dos artistas, aos comentários moderados da crítica, foi desproporcional. Não dialogavam com Jewell, mas com toda uma conjuntura adversa do mundo artístico americano em relação às tendências inovadoras. Mark Rothko e Adolph Gottlieb redigiram um manifesto, auxiliados por Barnett Newman, expondo seus princípios estéticos, cujas passagens principais reproduzimos abaixo:

Não pretendemos defender nossos quadros. Eles falam por si. Vemo-los como a expressão de uma arte perfeitamente inteligível. (...) O que está em discussão aqui, segundo nos parece, não é o fato de dar esclarecimentos sobre as pinturas, mas o de perguntar se as idéias intrínsecas veiculadas dentro das molduras daqueles quadros têm uma significação. Acreditamos que nossos quadros revelam nossas crenças estéticas, algumas das quais vão aqui enumeradas:

1. Para nós, a arte é uma aventura num mundo desconhecido que pode ser explorado apenas pelos que estão dispostos a assumir riscos.
2. Esse mundo da imaginação se opõe ao senso comum com todas as forças e liberdades de fantasia.
3. É a nossa função, como artistas, fazer com que o espectador veja o mundo segundo a nossa ótica, e não segundo a dele.
4. Nós privilegiamos a expressão simples do pensamento complexo. Preferimos a forma de grandes dimensões, pois esta produz o impacto do inequívoco. Desejamos reafirmar a superfície do quadro. Somos pelas formas planas, por serem as que destroem a ilusão e revelam a verdade.
5. É noção largamente aceita entre os pintores que, não importa o que se pinta, o que interessa é que seja bem pintado. Isso é a essência do academicismo. Não existe isso de fazer boa pintura em torno de nada. Afirmamos que o tema é crucial, e que só o tema, trágico e intemporal, é

valido. Com isso estamos afirmando o nosso parentesco espiritual com a arte primitiva e arcaica.

Conseqüentemente, se nossas obras encerram esse tipo de crença, elas devem ofender quem quer que esteja afinado com decorações de interior, com quadros para por em casa ou pendurar sobre lareiras, com quadros que mostrem cenas da vida americana ou temas sociais. Igualmente, devem ofender aqueles que apreciam obras de fancarias premiadas, aqueles que prezam o espírito da National Academy, da Whitney Academy, da Corn Belt Academy e todos aqueles que gostam de outras drogas e porcarias que andam por aí.¹⁰⁵

Enviaram o texto ao *New York Times* que, forneceu uma página inteira para o grupo, publicando além do manifesto, fotos dos trabalhos dos artistas. Pela primeira vez emergia na mídia de Manhattan, um grupo de artistas modernos, com uma postura intelectual definida, internacionalista, revelando potencial para se tornarem a primeira vanguarda do país. O manifesto assinalou a presença daqueles que se encontravam até então marginalizados e posteriormente viriam a ser reconhecidos como a Escola de Nova York. Em diferentes ocasiões estiveram identificados com ela - além de Jackson Pollock (1912-1956), seu grande herói - Mark Rothko (1903-1970), Barnett Newman (1905-), Adolf Gottlieb (1909), Arshile Gorky (1905-1948), Willian Baziotas (1912-1963), Willem de Kooning (1904), Robert Motherwell (1915 - 1991), Clifford Still (1904 -), Ad Reinhardt (1913 -1967), Franz Kline (1910-1962), Philip Guston, Bradley Walker Tomlin, entre outros.

¹⁰⁵ Adolph Gottlieb e Mark Rothko, Depoimento, 1943. Reproduzido em H.B.Chipp, *Teorias da Arte Moderna*, op. cit., p.553 e 554.

A Escola de Nova York nunca chegou a ser um movimento, como os modernistas europeus, e muito menos uma escola. Tratava-se de um grupo heterogêneo de artistas - vindos de diferentes partes do país e do mundo -, muitos dos quais ligados pelo Projeto Federal de Arte (WPA), se encontravam reunidos durante a guerra no Greenwich Village. A vida artística no Village, como bem observou Dore Ashton, era muito diferente de Paris.

... em Paris, mesmo depois da Segunda Guerra, se quisesse conhecer o que os construtivistas estavam pensando, você sabia qual o café que deveria freqüentar, e se quisesse uma amostra de surrealismo, poderia encontrar seu caminho apropriado para Clichy e sentar-se exatamente no pátio de Breton. Embora houvesse pouco intercâmbio entre os vários grupos dentro da Escola de Paris, sempre havia núcleos que tornavam concebível uma definição.

Em Nova York, havia certamente círculos de artistas e seus simpatizantes que jamais se tocavam, ou que se misturavam apenas raramente, mas o selo de uma ideologia nunca era preciso. (...) Muitos eram atraídos para Nova York e seus artistas justamente por causa de sua impressão caótica de uma atividade vital gerada por nenhuma ideologia específica. (...) um cenário artístico em que todos eram diferentes uns dos outros.¹⁰⁶

Os *loft rats* - como eram conhecidos os artistas do Village - resultaram de uma multiplicidade de individualidades, que coexistia com uma certa tensão, algumas vezes derivando em conflitos, como a ruptura entre Stuart Davis e Arshile Gorky. Desenvolvendo trabalhos diferentes, eram amigos chegados, que se afastaram por diferenças ligadas a tradição cultural e a música. O primeiro era um homem de Filadélfia, enquanto o segundo, um imigrante pobre, saído diretamente de sua aldeia

¹⁰⁶ Dore Ashton, *The New York School - a cultural reckoning*, op. cit., p.2.

na Armênia para o mundo artístico do Greenwich Village na década de 1920. Davis era um aficionado do jazz e assíduo freqüentador dos bares do circuito. Gorky, que o acompanhava pela noite, invariavelmente após alguns drinks, irrompia pelo ambiente dançando e cantando músicas folclóricas armênias, que não costumavam agradar o pessoal da cultura do jazz. A intolerância do pintor americano com a atitude exótica do amigo, acabou por separá-los definitivamente.

Mesmo o grupo da Escola, que produziu o Expressionismo Abstrato americano, era bastante segmentado. Mark Rothko, Adolf Gottlieb e Barnett Newman, tinham a mesma idade e eram amigos. Passaram em algum momento pela Art Student League, de John Sloan, mas o resto de suas trajetórias foi diferente. Rothko passou a infância na Rússia - onde nasceu - , a juventude no Oregon, estudou em Yale e trabalhou na WPA. No início dos anos 40 pintava cenas urbanas de Nova York . Gottlieb e Newman eram nova-iorquinos. O primeiro, um autodidata, que andou pela Europa e pelo Sudoeste americano. Suas mais fortes influências foram a obra do concretista uruguaio, Joaquim Torres Garcia - que viveu na Europa e em Nova York - e a arte indígena americana. Newman, também afetado pela arte dos índios, cursou a Universidade de Cornell, antes de pensar em se transformar em pintor. Franz Kline, nasceu em Pensilvânia, estudou arte em Londres e em 1938 mudou-se para Nova York. Pintava paisagens, ruas e retratos. Ganhava a vida vendendo caricaturas, e decorando bares e cabarés da cidade. De Kooning foi um artesão holandês, que trabalhou na WPA ao lado de Willian Baziotes e Jackson Pollock. Pollock passou a infância no Wyoming , a juventude em Los Angeles e no Arizona. Começou a pintar aos 17 anos trabalhando com Thomas Hart Benton, o mais importante dos regionalistas dos anos 30. Trabalhou também com o mexicano

Siqueiros, por quem foi influenciado. Admirava as pinturas rupestres e foi antes de tudo um homem do Oeste americano, que passava parte do tempo livre, percorrendo com seu automóvel velho as planícies desta região.¹⁰⁷

John Ferren (1905, Oregon), que após nove anos na Europa, retornou a Nova York em 1938, se ligando aos artistas modernos, enfatizou a multiplicidade de identidades como uma característica do grupo:

Os pintores deste período partilhavam de certas idéias sobre a pintura e sobre o processo de pintar. Não partilhavam - e ainda não partilham - de um estilo de pintura. Cada um tem um estilo próprio, cada vez mais individual e pessoal. Foram os de fora que capitalizaram sobre um 'jeito' e fizeram com que esse jeito parecesse um estilo.¹⁰⁸

Tom Wolfe, quando aborda a boêmia do Village, nos anos 30 e 40, expõe muito bem a segmentação que caracterizava o meio. A boêmia, observa, "é formada de *cénacles*, escolas, coteries, círculos, cliques. Conseqüentemente, se um *cénacle* vier a dominar a boêmia, seus pontos de vista poderão muito bem prevalecer na aldeia inteira (também conhecida como 'mundo da arte')."¹⁰⁹ As clivagens predominavam também no interior do universo dos modernos, que a partir de 1946, passaram a ser compreendidos enquanto uma totalidade integrada pelo campo artístico, sob o rótulo de Expressionismo Abstrato (Clement Greenberg) ou Pintura da Ação (Harold Rosenberg).

Durante a Idade das Trevas - isto é, o interlúdio da década de 30, em que reinou o Realismo Social - pequenos 'cénacles' de modernistas mantinha

¹⁰⁷ Ver Irving Sandler, *The Triumph of American painting*, New York, Praeger, op. cit.; Dore Ashton, *The New York School*, op. cit.; Mark Rothko, London, The Tate Gallery, 1987; H.B. Chipp, *Teorias da Arte Moderna*, op. cit e Ellen H. Johnson, *American Artists on Art*, op.cit.

¹⁰⁸ John Ferren, "Epitáfio para uma vanguarda", 1958, reproduzido em H.B. Chipp, op. cit., p.582.

¹⁰⁹ Tom Wolfe, *A Palavra Pintada*, Porto Alegre, L&PM, 1987, p.50.

viva a fé na boêmia, abaixo da rua Quatorze. (...) O 'cénacle' mais influente revolveu em torno de Hans Hoffmann, um pintor alemão cinquentão que simplesmente não dava ouvidos aos instrutores militares e dirigia sua escola de arte em Greenwich Village como um posto avançado da filosofia de *l'art pour l'art* e da pintura abstrata. Outro 'cénacle' se reunia no estúdio de um escultor, Ibram Lassaw; este incluía Ad Reinhardt e Josef Albers e com o tempo transformou-se numa organização, a American Abstract Artists. O A Triplo parecia animado principalmente pelo rancor contra *le monde*, e em particular pelo Whitney Museum e o Museum of Modern Art, por patrocinarem obras abstratas européias (e, caso seja preciso acrescentar, não a deles). Um terceiro círculo de amigos, entre eles Adolf Gottlieb, Mark Rothko e Milton Avery, era conhecido como 'Os Dez' . Um quarto grupo se reunia em torno de John Graham e incluía De Kooning, Arshile Gorky, Stuart Davis e David Smith. Um quinto grupo era formado, entre outros, por Roberto Matta, William Baziotes e Jackson Pollock, este casado com uma participante do 'cénacle' de Hoffmann, Lee Krasner, fechando assim o círculo.¹¹⁰

Um dos articuladores do núcleo do Expressionismo abstrato e uma das pontes entre os artistas e a galeria de Peggy Guggenheim, Robert Motherwell foi um outro de espécime de *loft rat* do Village. Filho de família da alta sociedade de Washington - seu pai na ocasião da guerra era diretor do Wells Fargo Bank, um dos maiores do país - se formou em filosofia em Harvard, esteve por Paris e iniciou uma carreira acadêmica na Universidade do Oregon, antes de decidir a se tornar pintor. Começou a pintar no Village em Nova York, para onde se mudou em 1940, com a intenção de estudar História da Arte em Columbia com Meyer Shapiro. Trabalhava isolado, não conhecia ninguém, apenas Shapiro, de quem morava próximo e

¹¹⁰ Tom Wolfe, op. cit., p. 50/51.

ocasionalmente costumava procurar para mostrar seus trabalhos. Numa destas ocasiões o historiador o aconselhou a se aproximar de outros artistas, como uma forma de desenvolver o sua obra. Segundo Motherwell, ele conhecia muitos artistas. "Quería saber quem eu gostaria de conhecer, porque se fosse possível ele faria a apresentação. (...) quis saber se eu não me interessava pelos surrealistas parisienses (a maioria deles estava exilada em Nova York) Eu respondi que, a julgar pelo pouco que conhecia, eu também não gostava da pintura surrealista. O que eu tinha em mente era o trabalho de Dali, o tipo mais literário. E ele me disse que, gostando ou não da pintura, o importante era o fato de eles formarem o grupo de artistas mais ativos da cidade. Na época eles tinham por volta de 40 anos."¹¹¹

Os surrealistas foram um dos principais canais de introdução dos modernos americanos no reduto do campo artístico, através de Peggy Guggenheim. Os Expressionistas Abstratos se serviram de alguns recursos utilizados pelo grupo surrealista - como a técnica do automatismo - para efetivar sua passagem para a abstração. Nunca partilharam do mesmo credo, tinham uma relação com o trabalho artístico muito distinta da dos modernistas europeus. Os pintores norte-americanos, de um modo geral eram refratários ao Surrealismo. Segundo Dore Ashton:

Exceto por Gorky, que adorava cada palavra da doutrina surrealista (...) a maioria dos pintores americanos era ambivalente em relação ao surrealismo. A velha suspeita dos intelectuais e da elegância ajudava-os a resistir à obediência completa ao ponto de vista surrealista. Eram muito parecidos com os estudantes brasileiros descritos por Claude Levi-Strauss em *Tristes Tropiques*, que 'consideravam a universidade como um fruto

¹¹¹ Robert Motherwell, "Sobre as origens da Escola de Nova York (1939-1943)", entrevista a Sidney Simon, *Novos Estudos - CEBRAP*, no. 40, novembro de 1994, p.79.

tentador, mas também venenoso. Esses jovens não tinham visto nada do mundo... Contudo, tínhamos em nossas mãos as maçãs do conhecimento; e portanto, nossos alunos nos cortejavam e rejeitavam, sucessivamente'.¹¹²

Os comentários de Robert Motherwell sobre o grupo revelam que as diferenças eram mais profundas. Eram geracionais, num mundo em grande transformação, envolvendo modos de ser e operar muito distintos.

Formavam uma verdadeira confraternização. Algo que nunca vi entre artistas. A maior parte dos artistas que conheci tinha por melhores amigos outros artistas. Mas sempre como um relacionamento pessoal, não como um vínculo ideológico. O surrealismo era um sistema complicado de idéias e atitudes, e não dizia respeito à arte apenas.(...) Artisticamente eles estavam totalmente isolados. Sabiam que os artistas norte-americanos se afastavam, por ciúmes ou por antipatia; talvez por se sentirem ameaçados, ou simplesmente por falta de interesse: não sei.¹¹³

O primeiro surrealista que Motherwell conheceu foi o chileno Roberto Matta. Tinham mais ou menos a mesma idade e logo se tomaram amigos. "Matta e eu éramos ambos *estrangeiros* no cenário artístico nova-iorquino. Ele, por ter vindo de outro país, ao passo que eu, apesar de norte-americano, não tinha passado por dificuldades que meus colegas passaram."¹¹⁴ Muito mais novo que os demais surrealistas, latino-americano, Matta desenvolveu uma relação edipiana de amor e ódio com relação a eles. Em um determinado momento resolveu que era hora de organizarem um manifesto alternativo, que fizesse frente aos surrealistas e revitalizasse o mundo das artes. Numa viagem que realizaram juntos ao México,

¹¹² Dore Ashton, op. cit., p. 99.

¹¹³ Robert Motherwell, "Sobre as origens da Escola de Nova York", op. cit., p.80.

¹¹⁴ R. Motherwell, op. cit., p.81.

Matta ensinou a Motherwell a teoria da escrita automática desenvolvida por André Masson. A idéia era reunir um grupo de pintores, para executarem juntos este tipo de técnica e formarem um novo movimento. O artista chileno conhecia o americano William Baziotes, que colocou a dupla em contato com os demais artistas. Um dos primeiros procurados foi Jackson Pollock, que de acordo com Baziotes era o mais talentoso do grupo. Motherwell conta que no primeiro encontro falou cerca de cinco horas seguidas sobre o surrealismo, o automatismo - "que hoje chamaríamos de livre associação" - , Klee e Masson.

Para meu espanto, Pollock ouviu atentamente; (...) Ele falava muito pouco e deixou bem claro, depois da segunda sessão..., que não acreditava em atividades em grupo e não pretendia participar do manifesto que nós íamos fazer.... Era mais ambicioso do que eu percebia. Naquele tempo, devido ao meu passado acadêmico, eu gostava de fazer coisas por elas mesmas, meio gratuitamente. Como um 'amador' no sentido inglês, Pollock tinha tido uma vida muito mais atormentada e , socialmente, muito mais difícil que a minha. Acho também que ele refletia mais que eu a respeito de tudo, apesar de não me dizer. Ele certamente estava interessado em um mundo que funcionasse. Para ele, vejo agora, o verdadeiro centro das atenções era Peggy Guggenheim, não os surrealistas.¹¹⁵

Nessas alturas Motherwell, por intermédio dos surrealistas, havia ficado amigo de Peggy Guggenheim. Matta por sua vez, autor da idéia de formar um grupo, se afastou do projeto, que corria então por conta de Motherwell e Baziotes¹¹⁶. O

¹¹⁵ Idem, *ibidem*, p.85.

¹¹⁶ Ainda segundo Motherwell, " Não podemos esquecer que ele era muito mais "bem-sucedido" que nós, ganhava a vida como artista, conhecia muito bem os colecionadores e artistas famosos, e ele fazia parte do *stablishment* internacional de arte. Nós, por outro lado, éramos uns solitários, ignorados e negligenciados; ele até podia 'flear' conosco, mas não abandonaria esse seu outro mundo por nós. No fim, apesar de ter instigado todo este movimento, os relacionamentos mais fortes se deram entre os próprios artistas norte-americanos, porque de certo modo, Matta nos deixou na mão, então seguimos nosso próprio caminho." *op. cit.*, p.84.

núcleo se consolidou com as adesões de De Kooning, Rothko, Still, Gottlieb, Newman, entre outros.

Em 1943 Peggy Guggenheim tomou conhecimento dos americanos, através de Pollock, Baziotés e Motherwell. Na ocasião planejava uma exposição nacional de colagens, com todos os grandes nomes incluídos - de Schwitters a Picasso, passando por Masson e Miró. Sugeriu aos pintores americanos que realizassem algumas experiências na área, "e se os resultados fossem bons (ela se reservava o direito de julgar), ela as incluiria na exposição", fornecendo ao grupo sua primeira chance de expor num espaço de prestígio. Pollock imediatamente convocou Motherwell - visto que nunca haviam realizado colagens antes - para que tentassem em conjunto, alcançar algum resultado. "Assim fizemos nossas primeiras colagens juntos. Lembro que Pollock queimava suas colagens com fósforos e cuspiam nelas. Em geral ele trabalhava com uma violência completamente inusitada para mim. (Motherwell)."¹¹⁷ A exposição de Motherwell na *Art of This Century*, em 1944, foi baseada em colagens realizadas em torno desta experiência. Mas a primeira individual dos americanos organizada por Peggy foi a de Jackson Pollock, em novembro de 1943. Expuseram a seguir Baziotés, Still, Rothko, Reinhardt e Newman. Porém Jackson Pollock permaneceu a primeira e grande estrela que projetou a arte moderna americana. A partir de sua exposição uma vanguarda artística norte-americana adquiriu configuração. Peggy Guggenheim observa a constelação de eventos mobilizados, permitindo que o fenômeno se concretizasse.

¹¹⁷ Idem *Ibidem*, p.85.

A introdução do catálogo foi escrita por James Johnson Sweeney, que ajudou muito a promover a carreira de Pollock. Na verdade, sempre me referi a Pollock como nosso rebento espiritual. Clement Greenberg, o crítico, também veio à frente e defendeu Pollock como o maior pintor de nossa época. Alfred Barr comprou *She Wolf*, uma das melhores pinturas da mostra, para o Museu de Arte Moderna. Dr. Morley convidou a mostra para seu San Francisco Museum e comprou os *Guardians of the Secret*¹¹⁸

O campo artístico moderno, de posse de sua vanguarda, estabeleceu desde o início os mecanismos de legitimação para distingui-la do mercado de arte de massa em franca expansão. A vanguarda americana - caminhando em direção à expressão abstrata - era de difícil compreensão para o grande público, o que contribuía para reafirmar a sua legitimidade. Diferentes das produções anônimas, divulgadas pela *Life* e pelas revistas de decoração, tratavam-se de obras de autores, acessíveis apenas a uma elite restrita (de ricos e cultos). Igualmente seletos eram seus veículos de divulgação: *Partisan Review* e *Nation*, *College Art-Journal*, representando a imprensa acadêmica, a *Fortune*, do mundo grandes negócios e finalmente a *Harper's Bazaar*, veículo da alta-costura e do consumo de luxo. Em abril de 44 o crítico J.J.Sweeney publicou na revista o artigo "Five american Painters", enfocando particularmente o trabalho de Pollock. No mesmo número fotos de moda eram reproduzidas conjugadas com obras de Leger e Mondrian, estabelecendo um paralelo entre as linguagens da alta costura e da alta pintura. Em março de 1951, a *Vogue Magazine* publicou uma edição de modas fotografada por Cecil Beaton, tendo ao fundo grandes telas abstratas de Jackson Pollock. A delicadeza da produção de Beaton, de acordo com Timothy J. Clark, atenuava a

¹¹⁸ Peggy Guggenheim, citada em Dore Ashton, op. cit., p.153.



Vogue , 1951. (foto: Cecil Beaton).

violência e a brutalidade das pinturas, traindo seu espírito ao integrá-las numa atmosfera cultivada¹¹⁸. Segundo o artista, em uma de suas raras declarações, suas pinturas não nasciam do cavalete tradicional:

Difícilmente estendo minha tela antes de pintar. Prefiro abri-la numa parede ou no chão. Preciso da resistência de uma superfície dura. Sobre o chão me sinto mais à vontade. Sinto-me mais próximo, mais parte da pintura, já que dessa maneira posso caminhar à volta dela, trabalhar dos quatro lados e estar literalmente *na* pintura. Esse método assemelha-se ao método dos pintores de areia Índios do Oeste.

Continuo a me afastar ainda mais dos instrumentos habituais do pintor, como o cavalete, a paleta, os pincéis, etc. Prefiro bastões, colheres de pedreiro, facas, e espalhar a tinta fluida ou um pesado empaste feito de areia, vidro moído e mais outras matérias estranhas.

Não trabalho a partir de desenhos ou esboços em cores. Minha pintura é direta.¹²⁰

A pintura de Pollock revela a marca - nas grandes extensões - do muralismo e das planícies americanas; da arte dos mexicanos, densa de matéria bruta natural; do grafismo indígena aliado à escrita automática. Da relação com os modernistas veio principalmente a percepção da liberdade, o exercício da ousadia, que derivou na entrega total a pintura como veículo expressivo de uma de uma realidade experienciada. "O método de pintar é o resultado natural de uma necessidade. Quero expressar meus sentimentos, e não ilustrá-los. A técnica é apenas um meio de chegar a uma declaração. quando estou pintando, tenho uma idéia geral do que

¹¹⁹ Timothy J. Clark, "Jackson Pollock's Abstraction", em *Reconstructing Modernism - Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, (org. S. Gullibaut), Cambridge/London, The MIT Press, 1991.

¹²⁰ Jackson Pollock, "Três Declarações 1944-1951", reproduzido em H.B. Chipp, op.cit., p.556.

estou fazendo. Posso controlar o fluxo da pintura: não há acidentes, assim como não há começo nem fim."¹²¹

A partir de 1944, o trabalho dos artistas jovens ligados à galeria de Peggy Guggenheim, foi derivando para a abstração, mas mantendo a referência do real. A comunhão da produção plástica com a realidade onde estava inserida permanecia um traço característico da obra do período. Recorreram ao surrealismo, mas o fizeram de modo antropofágico. Canibalizaram o modernismo europeu transformando-o em outra coisa, na expressão pessoal de um grupo de artistas jovens de esquerda, vivendo num período de guerra, confinados em Nova York. Reafirmaram o projeto da modernidade - de desprezo às regras - recusando a aceitar o modernismo europeu como uma norma. A declaração de Clifford Still, de 1959, é um exemplo revelador desta postura:

... o Armory Show de 1913 - havia despejado sobre nós as conclusões combinadas e estéreis da decadência da Europa Ocidental. Durante quase um quarto de século tateamos e tropeçamos através do pesadelo de suas evasões labirínticas. E mesmo assim suas banalidades e trivialidades são saudadas e exploradas por muitos que acham a aura da morte mais tranquilizante do que sua impotência ou seus medos. Ninguém podia escapar aos seus rituais fatalistas - mas eu, pelo menos, recusei-me a aceitar seus ultimatos.(...) Considero imperativo desenvolver um instrumento de pensamento que ajude eliminar todos os ópios culturais, passados e presentes, de modo que uma visão direta, imediata, realmente livre, possa ser alcançada e uma idéia seja revelada com clareza.¹²²

¹²¹ J. Pollock, op. cit., p.556.

¹²² Clifford Still, "Declaração", 1959, reproduzida em H.B. Chipp, op. cit., p.584.

No movimento assinalaram a distinção com relação à arte europeia. O objeto maior da diferença foi justamente o cerne do ideário surrealista, a irracionalidade, o abandono ao mundo do sonho e ao inconsciente, que encaravam como uma renúncia, auto-destrutiva, da sociedade. Motherwell observou que o recurso do inconsciente poderia levar ao comprometimento do livre arbítrio do artista. "Abandonar-se inteiramente ao inconsciente, é tornar-se um escravo."¹²³ Buscavam no automatismo, não uma porta para o inconsciente, mas a liberação do potencial expressivo ; um exercício para quebrar os condicionamentos, mas sem incorrer, como observou Pollock, na perda do controle. Greenberg - que atuava como um novo tipo de crítico, próximo dos artistas e da vida dos ateliês - foi mais radical, classificando o surrealismo como um verniz acadêmico, um clichê, imbuído pelos jogos perversos e decadentes da alta burguesia:

Levantando-se contra as instituições, contra o conformismo e contra a estética, os surrealistas – com o que isso supõe de extravagâncias e absurdos – revelaram-se finalmente ser uma verdadeira benção para os ricos ociosos, os expatriados e *flâneurs* – estetas de toda espécie que repellem o ascetismo da arte moderna. Os princípios subversivos do surrealismo os confortam em seu modo de viver, sancionando a boa consciência e o "chique" com o qual eles rejeitam toda disciplina penosa.¹²⁴

Nesta fase os pintores enfatizavam o caráter expressivo das obras e a relação com a realidade que os cercava. Nesta perspectiva, Robert Motherwell - que ao lado de Greenberg vinha sendo porta-voz dos artistas - em sua crítica aos europeus,

¹²³ Robert Motherwell, "The Modern Painter", *Dyn*, no. 6 novembro de 1944, p.13.

¹²⁴ Clement Greenberg, "Surrealist Painting", *The Nation*, agosto de 1944, reproduzido em S.Guilbaut, op. cit, p.133.

resgata a obra de Piet Mondrian, que pela sua independência, sem o constrangimento de movimentos, se deixava contaminar pelo novo. Com *Boogie-Woogie* - uma série de pinturas concebidas sob a influência da atmosfera do mundo do jazz - o artista abandonava a torre de marfim e encontrava a via para se reaproximar do público.

Pela primeira vez, um objeto está ali, não em virtude de sua ausência, mas realmente ali, mesmo se estamos longe do aspecto exterior das coisas e se somente sua estrutura é revelada. A cidade moderna, precisa, retangular e bem equilibrada se vista por cima, por baixo ou de lado; luzes vivas e vida esterilizada; Broadway, brancos e negros; e o *boogie-woogie*, a música subterrânea daqueles que são ao mesmo tempo resignados e rebeldes, os traidos [...] Mondrian deixou seu paraíso branco para encontrar o mundo.¹²⁵

Com o final da Segunda Guerra a atmosfera foi se transformando. Em 1946 as telas em processo de abstração de Pollock foram acolhidas no meio artístico e intelectual como expressão de uma analogia simbólica com a explosão atômica de Hiroshima e Nagasaki. A partir da ocasião foram sendo implodidas, sucessivamente, as esperanças da esquerda - na Frente Popular - e dos liberais progressistas - num *Neal Deal* mundial. A 5 de março de 46, o discurso de Winston Churchill em Fulton, no Missouri, incentivado pelo presidente Truman, destruiu definitivamente as esperanças dos progressistas, levantando uma cortina de ferro, que passou a dividir a Europa ao meio. Os artistas de esquerda americanos, que integravam a recém-formada vanguarda, desiludidos, derivaram temporariamente para o Anarquismo. Rothko, Gottlieb, Pollock, Motherwell, entre outros assumiram

¹²⁵ R. Motherwell, "Painter's Object", *Partisan Review*, inverno de 1944, citado em S. Gullbaut, op. cit., p.106.

uma postura moderada, mas Barnett Newman - anarquista desde a década de 20 - esteve entre os que radicalizaram sua posição.

O vazio deixado pelos artistas europeus, com a guerra, possibilitou, entre 1944 e 1947 a efervescência de um mercado em torno dos americanos. Com o final da guerra Peggy Guggenheim fechou a *Art of This Century* e voltou para a Europa. As galerias que a sucederam na promoção da vanguarda americana passaram a ser conduzidas por profissionais¹²⁶. Betty Parson e Sam Kootz foram os primeiros a ocuparem o espaço. O mundo da arte de vanguarda deixava de ser um capricho de milionários, passando para alçada de um mercado de bens simbólicos atuando em estreita conexão com o campo cultural. Após 1948 a procura pela arte americana sofreu uma retração, com o reaparecimento dos grandes nomes da arte moderna francesa no cenário internacional. Mas esta modalidade de mercado se desenvolveu, tendo sido por meio dela e de sua forma de organização, que o Expressionismo abstrato pode se consolidar como uma vanguarda norte-americana, que sem ser nacional, também não era "francesa".

No mesmo período, ao mesmo tempo que se iniciavam as perseguições à esquerda, com o desenvolvimento da Guerra Fria, o Governo do Estados Unidos lutava interna e externamente pela implantação do Plano Marshall. Esquerda e progressistas americanos sofriam novos reveses no processo: o apoio do Governo ao sistema colonialista e aos regimes totalitários - na Espanha e Argentina - , aliado à extinção progressiva das associações com fins políticos no país. A desintegração

¹²⁶ Ver Marcia Bystryn, "Art Galleries as Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists", *Social Research*,

da Federação de Pintores e Escultores Modernos, em 1947 com o retorno da prosperidade econômica, assinalava a desestruturação da organização do universo dos artistas modernos, reconstruído a seguir, sobre outras bases - de um mercado marcado pela competição, onde o artista se encontrava solitário. O mercado operava integrado com as instituições modernas - particularmente o MoMA - e o círculo de intelectuais da arte moderna, críticos como Clement Greenberg e Harold Rosenberg, e historiadores como Meyer Shapiro.

No novo universo os artistas vão emudecendo progressivamente, enquanto os críticos ampliavam a sua esfera de atuação. De porta-vozes dos grupos se transformam nas vozes do campo da vanguarda. A partir de então são eles que elaboram o discurso sobre a arte. Não interferem na produção, apenas atuam como filtro, ao lado dos marchands e conservadores de museu, num mercado onde a oferta supera a demanda, selecionando e legitimando as tendências que deveriam emergir. Em abril de 1948 o Governo, usando como recurso de pressão a ameaça de uma guerra atômica, conseguiu que o Congresso Americano aprovasse o Plano Marshall. Na mesma época a Abstração começava a tomar conta da cena artística, quando Pollock, de Kooning e Rothko pintavam suas primeiras telas inteiramente abstratas. Sob a liderança de Motherwell, o grupo começou a se reunir semanalmente, na água-furtada do no. 35 East 8 th. Street - antigo ateliê de Newman, Rothko e Gottlieb no Village - para debater temas ligados à arte. As reuniões, prosseguiram até o início dos anos 60, sendo freqüentadas ocasionalmente pelos intelectuais do campo. A partir de 1948, os artistas - assim como sua linguagem - se autonomizaram em relação às demais esferas da sociedade, passando atuar apenas no âmbito de sua dimensão estética. "Em

conseqüência da pobreza da vida moderna, “declarou Motherwell, “enfrentamos a circunstância de ser a arte mais interessante que a vida.”¹²⁷

A ideologia defendida pelo campo da vanguarda - articulada por Greenberg e Rosenberg - reafirmava o estado de alienação da sociedade como a única saída para a arte. O artista livre era o artista alienado. Na realidade contemporânea a alienação se constituía num privilégio. Por intermédio deste recurso transformavam a vanguarda numa produção restrita, porém conservando o seu caráter radical. Em outubro de 1947 os americanos expõem em Londres, e a revista *Horizon* dedica um número inteiro a eles. Num dos artigos, Clement Greenberg apresentava o grupo aos europeus:

... O moral daquela parte da Boemia de Nova York habitada por jovens artistas lutadores declinou nos últimos vinte anos, mas o nível de sua inteligência aumentou e é ainda *downtown*, abaixo da rua 34, que o destino da arte americana está sendo decidido – por gente jovem, poucos deles com mais de quarenta anos, que vivem em apartamentos sem aquecimento e ao deus dará. Agora todos pintam na linha abstrata, expõem raramente na rua 57 e não têm reputações que ultrapassem um pequeno círculo de fanáticos, desajustados fixados em arte que estão tão isolados nos Estados Unidos quanto se estivessem vivendo na Europa paleolítica. (...) O que temos, ao contrário, é a luta feroz para ser um gênio, que envolve os artistas de *downtown* ainda mais que os outros. O resultado previsível será uma coleção de *peintres maudits* que já estão tomando o lugar dos *poètes maudits* em Greenwich Village. O futuro da arte americana depende deles, meu Deus! Que seja assim é apropriado, mas

¹²⁷ Robert Motherwell, “Declaração” (*Partisan Review*, inverno de 44), reproduzido em H.B. Chipp, op. cit., p.554.

triste. (...) O que podem cinquenta fazer contra cento e cinquenta milhões?¹²⁸

Novamente se recolocavam as questões, da cultura restrita em relação à cultura ampliada; da arte 'verdadeira' em oposição à comunicação e do artista maldito transformado em mito fundador do campo da vanguarda. O suicídio de Arshile Gorky, em 48, veio reforçar esta ideologia. Ela vinha de encontro a um sentimento corrente de desesperança entre os artistas, gerado pela desintegração do sonho americano com o início da guerra fria. Segundo Octávio Paz, até então "os Norte-americanos são um povo projetado para o futuro. Toda sua prodigiosa carreira histórica pode ser vista como um galope incessante em direção a uma terra prometida. (...) Mas hoje , ...o amanhã desce sob a forma, ao mesmo tempo abominável e infinitamente sedutora, da decadência. O futuro tem enfim uma face."¹²⁹

O expressionismo abstrato ou em abstração emergiu após 1948 , como uma linguagem globalizada. Em diferentes partes do mundo, artistas desiludidos pela a experiência trágica da guerra e do pós-guerra, expressaram sua dor - muitas vezes a partir de referências locais - de forma semelhante. Maria Helena Vieira da Silva, Pierre Soulages, Karel Appel, Hans Hartung, Jean Dubuffet, Pierre Alechinsky, Antonio Saura, Emilio Vedova, Ibere Camargo estão entre os que partilharam esta experiência com os americanos. Outras tendências vieram a tona na mesma

¹²⁸ Clement Greenberg, *Arrogant Purpose. 1945-1949 -Clement Greenberg - The Collected Essays and Criticism*, vol. 2,(org. John O'Brian) , London/Chicago, The University of Chicago Press, 1988, p.169/170.

¹²⁹ Octávio Paz, *Une Planète et quatre ou cinq mondes- Reflexions sur l'histoire contemporaine*, Paris, Gallimard (Folio-essais),1985, p.34.

ocasião, como os abstratos concretos (no Brasil, na Suíça, na Argentina) e muitas modalidades de figurativismo, revelando que a modernidade nas artes se consolidava segmentada. A década de 1950, correspondente ao momento de internacionalização do campo da vanguarda, despontou marcada pela oposição Abstração/Figuração, indicativa de uma divisão no interior do campo. Segundo Raymonde Moulin, "Os artistas integrantes dos movimentos artísticos que denominamos, de modo corrente mas ambíguo, de vanguardas, não lutam mais apenas sobre um único fronte, contre a arte estabelecida, mas eles estão também em competição uns com os outros, numa espécie de guerrilha permanente."¹³⁰

¹³⁰ Raymonde Moulin, *L'Artiste. L'Institution et Le Marché*, Paris, Flammarion, 1992, p.11.

Capítulo 3 - MERCADO E INTERNACIONALIZAÇÃO.

"Em Veneza, a América proclamou o fim da Escola de Paris e lançou a Pop-art para colonizar o mundo."

PIERRE CABANNE, Arts , 1964.

- 1 -

A internacionalização do campo da arte moderna.

Após a guerra o campo da vanguarda se internacionalizou em torno da produção dos modernistas europeus e algumas vertentes mais jovens, como os expressionistas abstratos americanos. Nos Estados Unidos, os demais artistas modernos, ligados a outras tendências - como Stuart Davis, Georgia O'Keeffe, Edward Hopper, Charles Sheeler, Edward Steichen - ficaram marginalizados no campo. Continuaram operando, muitas vezes com sucesso, num mercado interno próspero e bastante segmentado. Os artistas de vanguarda formavam uma elite à parte. De acordo com a socióloga americana Diana Crane, "o termo *avant-garde* implicava em um grupo coeso de artistas que têm um forte compromisso com valores estéticos iconoclastas e que rejeitam tanto a cultura popular como o estilo de vida classe média".¹ Os expressionistas abstratos foram incluídos neste universo seletivo no início dos 50, quando passaram a expor no MoMA e no circuito internacional.

Os pintores engajados dos anos 30, que lutaram por um espaço no mercado, se transformaram numa vanguarda isolada - alienada do resto da sociedade - que embora circulasse nos espaços de maior prestígio, contava com um mercado precário. Segundo Irving Sandler, durante os 3 anos em que manteve, na década de

¹ Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde - The New York Art World, 1940-1985*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1987, p.1.

50, uma influente cooperativa de vanguarda , realizou apenas uma venda.² Sam Kootz, que também trabalhava com os expressionistas abstratos, sobrevivia com sua galeria combinando no acervo, americanos e consagrados europeus. Seu carro chefe era a obra de Picasso. De acordo com Kootz havia dois obstáculos na construção de um mercado para os expressionistas. As vendas eram raras e os preços elevados; e depois havia o problema do tamanho das telas - enormes. "Os colecionadores relutavam em adquirir uma pintura de dez pés por sete pés. Onde iriam colocar isto?"³ Legitimados pelo reduto, mas sem mercado, a maior parte dos artistas sobrevivia graças às universidades americanas, pelas quais foram assimilados, e onde permaneceram confinados muitos anos. Clifford Still lecionou no San Francisco Art Institute, Ad Reinhardt em Brooklyn College e Yale, Willem de Kooning no Black Mountain College em Yale, Mark Rothko, Robert Motherwell, entre outros, também foram professores universitários.

Mas não vamos tratar dos artistas e suas carreiras neste segmento do texto, dedicado ao papel dos intermediários intelectuais (críticos, historiadores e conservadores de museus), das intuições e do mercado na consolidação do campo artístico moderno internacional. Fenômeno constituído entre o pós-guerra e a década de 1950, foi produto da ação integrada destas 3 forças. As instituições , controladas pelos críticos e historiadores, fornecem legitimidade à arte moderna em âmbito internacional. As galerias e as grandes casas de leilão - Sotheby's, Christie's e Druot -, por intermédio dos colecionadores, transformam em capital econômico o

² Ver Irving Sandler, *op. cit.*

³ Marcia Bystryn, "Art Galleries as Gatekeepers: the case of Abstract Expressionists", *op. cit.*, p.406.

capital cultural acumulado pela produção artística. Uma esfera restrita que opera integrada em torno de um público seletivo.

Os críticos desempenharam no período, um papel primordial. Forneceram a base ideológica que sedimentou o campo e funcionaram como principal canal de ligação entre os núcleos artísticos de vanguarda emergentes e os demais setores do mundo da arte moderna. Uma instituição recente, que despontou nos anos 30, a crítica de arte moderna adquiriu configuração internacional em 1948 quando foi criada a Associação Internacional de Críticos de Arte.⁴

- II -

As instituições modernas e a crítica de arte

O crítico não quer largar a presa: custe o que custar, ele descobrirá, é sua missão -- não é uma época como as outras -- cada semana ele precisa alguma coisa para jogar na arena ao som da trompa [...]
(um crítico de arte)

Até a modernidade a produção artística se pautou por normas estabelecidas pela História da Arte e a Estética⁵. Os artistas modernos abandonaram as

⁴ Sobre a crítica de arte moderna trabalhamos particularmente a partir de: André Richard, *A crítica de Arte*, São Paulo Martins Fontes, 1989; Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (org. John O'Brien), Chicago/London, The University of Chicago Press, 1992; Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde - The New York Art World, 1940-1985*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1987; Hans Belting, *L'Histoire de L'Art est-elle finie?*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1989; H.B. Chipp, *Teorias da Arte Moderna*, op. cit; Howard S. Becker, *Les Mondes de L'Art*, Paris, Flammarion, 1988; Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Mita, 1987; Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, op. cit..

convenções para construir sua própria expressão plástica. Do desprezo às regras - origem da afirmação da liberdade de criação - nasceu a arte inovadora que emergiu num universo social ainda conduzido pelas antigas tradições. A intolerância do público e da crítica com relação à arte moderna deveu-se em grande parte a incapacidade de assimilar, naquele momento histórico, as novas formas estéticas. A modernidade gerou uma outra concepção de arte que entrava em confronto com tudo até então considerado dado e estabelecido. Introduziu uma desestabilização nos critérios estéticos, anunciando uma desestabilização análoga da ordem social, que se apresentava como assustadora. No final do século XIX, precursores do modernismo como Gauguin, Van Gogh, e mesmo Cézanne, permaneciam ignorados e incompreendidos.

A constituição da crítica de arte moderna teve um papel fundamental na divulgação, consagração e consolidação do modernismo. A crítica tradicional, que se expandiu no século XIX com o aumento do público dos salões, formada nos velhos cânones, foi uma das principais adversárias das rupturas estéticas. No século XIX foram os literatos avançados os primeiros a reconhecerem e trazerem a público, muitas vezes com sucesso, o potencial das transformações plásticas em curso. Os românticos, os realistas e os naturalistas da Escola de Barbizon encontraram na França divulgadores do porte de Stendhal, Balzac, Baudelaire e Emile Zola, que conferiram reconhecimento e aceitação a suas obras. Na Inglaterra, numa outra conjuntura, John Ruskin foi um pioneiro na construção da estética

⁵ Ver a respeito: Hans Belting, *L' Histoire de L' Art est-elle finie?*, Paris, Ed. Jacqueline Chambon, 1989; Terry Eagleton, *A ideologia da Estética*, Rio de Janeiro, Zahar, 1993.

moderna. Entre os escritores franceses de renome, muitos, como Chateaubriand Merimée, Musset, Gautier, permaneceram fiéis ao culto do antigo ⁶. As inovações introduzidas - pelos românticos, realistas e naturalistas - não abalaram o sistema dominante. Tratava-se ainda de movimentos de passagem, que não haviam completado o ciclo da mudança. Configuravam-se como opções de renovação à tradição estética vigente, lutando por um espaço dentro do campo institucional, sem negar a sua autoridade.

No impressionismo as rupturas se aprofundaram, com o abalo da representação, acompanhadas de um isolamento dos pintores em relação aos demais segmentos artísticos, particularmente dos literatos. Os artistas se transformaram nos mentores intelectuais de suas concepções estéticas.

Gauguin, que desconfiava dos literatos comentou sua obra em suas cartas. Van Gogh e Cézanne também o fizeram. Redon deixou um diário. Sobre o neo-impressionismo consultaremos Signac; sobre o fauvismo, Rouault e Matisse. Os principais textos do cubismo vêm de artistas como Picasso, Braque, Gleizes, Juan Gris, críticos-literatos como Apollinaire e André Salmon e, finalmente, de um marchand Kahnweiler. Marinetti e Severini definiram o futurismo. A arte abstrata teve seus teóricos em Kandinsky, Mondrian e Paul Klee. Sobre o surrealismo, compararemos os manifestos de André Breton e de Magritte.⁷

Na França, nas primeiras décadas do século XX, a crítica de arte aparece como uma instituição desprestigiada em função dos equívocos cometidos no passado, particularmente em relação aos impressionistas, pós-impressionistas e primeiros modernos. Apenas no decorrer da década de 1930 o mercado de arte moderna

⁶ Ver André Richard, *A Crítica de Arte*. São Paulo, Martins Fontes (Universidade Hoje), 1989.

⁷ André Richard, op. cit., p.73.

internacional pode contar com o apoio de um núcleo de críticos atuando como mediadores culturais junto ao público. A partir de 1930 surgiu uma nova geração de jovens intelectuais, em diferentes partes do mundo ocidental, identificados com a produção dos modernos. Iniciaram-se ora como conservadores de museus, ora escrevendo monografias ou como críticos nas revistas especializadas e nos jornais. Como a arte moderna era um fato novo os críticos não possuíam uma formação específica no setor. Vinham de áreas distintas. Alguns eram historiadores, outros filósofos e muitos - como Clement Greenberg (1909-1994), Harold Rosenberg (1906 - USA), Mario Pedrosa (1900 - Brasil), Pierre Restany, Michel Ragon (França) - trabalhavam como jornalistas profissionais. Jorge Romero-Brest (1905) (Argentina) formou-se em direito e educação física; Giulio Argan (Italia) trabalhava como enciclopedista; Hebert Read (Inglaterra), como *lector* no Burlington Magazine e Lawrence Alloway desempenhava a mesma função na National Gallery e na Tate Gallery. A maioria dos que se ligaram à imprensa adquiriu sua cultura estética na convivência com os artistas em seus ateliês.

Na consolidação do campo da arte moderna o crítico apareceu como intermediário indispensável entre o criador e o público desorientado pela renovação permanente das formas. Raymonde Moulin⁸ identifica duas modalidades de críticos no exercício deste papel. Na primeira categoria inclui os historiadores da arte e os conservadores de museus, na segunda os críticos de arte profissionais. Em 1899 foi fundado o Sindicato da Imprensa Artística Francesa incluindo as duas modalidades de crítica. Em 1961 o anuário da Fundação registrava um total de 344 integrantes.

⁸ Raymonde Moulin, *Le Marché de la Peinture en France*, op. cit.

Em 1936 apareceu um grupo avançado, que criou uma associação mais seletiva, transformada em 1948 na Seção Francesa da Associação Internacional de Críticos de Arte. Em 1959 a Seção compreendia 65 membros ativos, de críticos atuando regularmente na imprensa, e 17 membros associados, a maioria representada por conservadores de museus.⁹

Os Estados Unidos, nos anos 30 e 40, foram pioneiros na atividade, sendo que antes do final da guerra possuíam um campo de arte moderna em pleno funcionamento, dominado por agentes fundados em concepções avançadas, como Alfred Barr, Meyer Shapiro e Clement Greenberg. A França, berço do modernismo, lutava com um ambiente artístico adverso à inovação, dominado pela Academia de Belas Artes. Somente em 1940 apareceu uma política de oposição, através do grupo Jeune France, defendendo a modernidade em vários domínios artísticos. Após a ocupação, o grupo durou apenas 6 meses, mas seu espírito permaneceu, tornando-se uma das matrizes da reconstrução do mundo artístico no pós-guerra. Até o final da guerra o Museu de Arte Moderna funcionou como instrumento da política artística dominante.

A partir de 1945, em meio a muitas dificuldades, o cenário institucional foi se modificando, com Cassou, herói de guerra, assumindo a direção do Museu Nacional de Arte Moderna. "A autoridade moral de Jean Cassou era tal que a Academia de Belas Artes julgou prudente não se intrometer na tarefa que havia proposto: fazer um museu digno do papel que Paris havia desempenhado na história da pintura e da

⁹ A Seção Francesa da Associação Internacional, dominada pelos modernos, também era afiliada ao Sindicato de Imprensa Artística Francesa. Ver R. Moulin, *op.cit.*

escultura desde o início do século.”¹⁰ Era uma tarefa quase impossível para a realidade francesa. Além do conservadorismo dominante, havia falta de recursos, aliada à ausência, quase total, de obras modernas nos acervos dos museus franceses. O empreendimento não teria se viabilizado, sem o apoio do diretor dos Museus Nacionais, George Salles. Personagem de grande reputação no meio artístico, neto de Eiffel, convenceu o Conselho Artístico dos museus da prioridade de colocar em funcionamento o Museu Nacional de Arte Moderna. Conseguiu a adesão de Davis-Weill, amador de arte, grande provedor dos museus, refratário ao cubismo e ao fauvismo, para investir em doações de obras modernas. Apoiado por membros progressistas do conselho como André Gide, implantou uma campanha para angariar obras e fundos para o projeto. A 3 de novembro de 1945, iniciou pressão junto ao conselho, chamando a atenção para a precariedade do acervo do Museu e observando: “É necessário não reincidir no erro cometido pela geração anterior com os impressionistas, e, antes que seja muito tarde, se entender com artistas como Matisse, Bonard, Braque, Picasso, Rouault para realizar com a ajuda deles uma seleção de obras particularmente representativas de diferentes fases de suas carreiras.”¹¹

Em dois anos reuniram um acervo razoável, inaugurando o museu em 9 de junho de 1947. “Hoje” - declarou Georges Salles na abertura - “ termina o divórcio entre o Estado e o gênio.”¹² Após a inauguração seguiu-se uma série de doações ,

¹⁰ Jeanne Laurent, *Arts et Pouvoir en France*, op. cit., p.151.

¹¹ Jeanne Laurent, op. cit., p.152.

¹² Idem, *Ibidem*, p.152.

ampliando o acervo da instituição. Apesar das conquistas, e do sucesso internacional da arte moderna francesa, o predomínio da Academia e dos conservadores permaneceu, tornando o desenvolvimento do campo moderno na França um empreendimento difícil até 1959, quando André Malraux assumiu a pasta do Ministério da Cultura, promovendo uma série de reformas.

Na Inglaterra a atmosfera oficial também não era simpática à arte moderna, mas as estruturas institucionais inglesas eram mais modernizadas e flexíveis. Durante a guerra os artistas jovens contaram com um programa governamental de auxílio às artes, o CEMA (Comitê for the Encouragement of Music and Arts), transformado no final do conflito por John Maynard Keynes (1883-1946), num órgão permanente, o Art Council, do qual foi o primeiro diretor.¹³ Keynes, além de grande economista, integrou o grupo de Bloomsbury, um dos mais significativos núcleos modernos ingleses. Virginia Woolf, E. M. Foster (literatos), Vanessa Bell, Duncan Grant (pintores), Roger Fry (crítico de arte modernista) estiveram entre os membros do círculo.¹⁴ O objetivo do Art Council era fornecer apoio oficial ao desenvolvimento artístico, incentivando os museus, expandindo o sistema de educação artística e promovendo internacionalmente, através do Britsch Council, os artistas ingleses. A partir de 1945, críticos de arte, como Kenneth Clark e John Rothenstein, que nos anos 20 e 30 apoiavam as novas tendências estéticas, passaram a ocupar posições influentes. "O interesse público pela arte moderna, estimulado pela guerra, foi

¹³ Sobre a formação do campo artístico inglês ver: Peter Fuller, "The Visual Arts", em *Modern Britain - The Cambridge Cultural History* (org. Boris Ford), Cambridge-UK, Cambridge University Press, 1992 e Arthur Marwick, *Culture in Britain since 1945*, Oxford-UK/Cambridge-USA, Basil Blackwell, 1991.

¹⁴ Ver Raymond Williams, "The Bloomsbury Fraction", em *Problems in Materialism and Culture*, London, Verso, 1980.

mantido e aprofundado. Nas primeiras décadas do século XX, era praticamente impossível obter livros baratos sobre artistas contemporâneos; mas a publicação da influente série Penguin Modern Painters, sob a direção geral de Kenneth Clark, marcou o início de um *boom* de livros de arte populares, que continua até hoje.¹⁵

John Rothenstein desde 1938 dirigia a Tate Gallery. Havia também Roland Penrose que em 1936 realizou a Primeira Exposição Surrealista Internacional em Londres, além de Hebert Read entre os críticos alinhados ao modernismo. Até 1956, na Inglaterra, como na maior parte dos principais centros ocidentais, Paris era vista como o centro internacional da arte contemporânea. Nos primeiros anos da década de 50 emergiu um novo grupo de críticos - David Silvester, Laurence Alloway e Reyner Banham - apoiando a jovem arte britânica que despontava. Em 1952 Alloway e Banham, integrantes do Independent Group, ao lado do pintor Richard Hamilton e do escultor Eduardo Pollozzi, passaram a conduzir o Institute of Contemporary Arts, enfatizando as relações entre arte, tecnologia e ciência. A oposição do governo conservador, que assumiu após 1951, não conseguiu alterar a política a favor da arte moderna implantada por Keynes .

A maior parte dos primeiros críticos de arte contemporâneos foram paladinos das novas tendências, mediadores culturais na construção de reputações . Surgiam como defensores de um grupo ou uma tendência que identificavam e procuravam impor no campo institucional e no mercado.¹⁶ Clement Greenberg e Harold

¹⁵ Peter Fuller, "The Visual Arts", op. cit., p.102.

¹⁶ Ver Michel Hoog e Emmanuel Hoog, *Le marché de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je?), 1991 e Raymonde Moulin, *Le Marché de la Peinture en France*, op. cit.

Rosenberg estiveram identificados com o Expressionismo Abstrato; Mário Pedrosa com os concretistas e neo-concretos; Lawrence Alloway com os construtivistas e depois com a Pop-Art. Já os críticos franceses, em sua maioria, desempenharam um papel mais conservador, de confirmadores, consolidadores e divulgadores do prestígio da arte moderna nacional, que tinha em Picasso, Matisse e Braque suas maiores expressões. O artista plástico norte-americano John-Franklin Koenig, que esteve em Paris a partir de 1948, com uma bolsa do governo americano¹⁷, observou que:

Cassou era, portanto, um *haut fonctionnaire*, mas infelizmente, não era nem mesmo um bom administrador e, com certeza, não conhecia arte contemporânea, a arte que na França se desenvolvera a partir do período de 1930: pós-impressionismo, surrealismo e, no fundo, alguma arte não-figurativa.(...)Certamente, um dos aspectos mais infelizes dos *fonctionnaires* da arte na França logo após a guerra, mesmo até a década de 1960, foi a falta de interesse pelo que estava acontecendo não apenas em Paris e na França, mas também na Europa.¹⁸

No final dos anos 40 e início dos 50, quando o circuito se internacionalizou, a França, beneficiada pelo capital cultural acumulado antes da guerra, consagrou definitivamente a arte moderna através de seus artistas. A predominância da crítica e da cultura artística francesa transparece em pelo menos três campos de atuação:

¹⁷ Após a guerra o governo americano fornecia aos jovens que tinham servido nas forças armadas a oportunidade de completar sua formação concedendo bolsas conhecidas como GI Bill, criadas pelo senador Fulbright. Segundo John-Franklin Koenig, muitos destes bolsistas vieram a se transformar em alguns dos mais proeminentes artistas americanos. Ver John-Franklin Koenig, "Abstraction Chaud in Paris in the 1950", *Reconstructing Modernism - Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964* (org. Serge Guilbaut), op. cit.

¹⁸ John-Franklin Koenig, op. cit., p.3.

nas monografias sobre arte moderna, nas exposições, nos júris e premiações internacionais.

Foram inúmeras as monografias escritas nos anos 40 e 50, pelos principais críticos, girando em torno de Picasso, em particular, e dos modernos franceses em geral. Segue, a título de ilustração, uma seleção das principais obras publicadas sobre Picasso entre 1939 e 1959 ¹⁹ :

- 1938 - Gertrud Stein, Picasso, Nova York, USA.
- 1939 - J.J.Sweney, Picasso (primeira monografia escrita por um crítico), Nova York, USA.
- 1940 - Jean Cassou, Picasso, Paris, França.
- 1942 - J. Meril, Picasso el artista y la obra di nuestro tempo, Buenos Aires, Argentina.
- 1945 - R.G. de La Serna, Completa y Verdica Historia de Picasso y el Cubismo, Torino, Itália
- 1946 - Alfred Barr, Picasso: Fifty Years of his Art, Nova York, USA.
- 1946 - A.Cinci Pelicier, Picasso antes de Picasso, Barcelona.
- 1947 - W. Erben, Picasso und die schwermut, Heidelberg, Alemanha.
- 1952 - G. Schmidt, Pablo Picasso, Basel, Suíça.
- 1953 - Giulio Carlo Argan, Sculture di Picasso, Veneza, Itália.
- 1953 - Giulio Carlo Argan, Moralismo di Picasso, Roma, Itália.
- 1954 - F. Russoli, Pablo Picasso, Milão, Itália.
- 1955 - Wilhelm Boeck e Jaime Sabartos, Picasso, Londres/Nova York.
- 1956 - Roland Penrose, Portrait of Picasso, Londres, Inglaterra.
- 1958 - _____, Picasso: His Life and World, Londres, Inglaterra.
- 1958 - Georges Salles, Picasso, mes dessins d'Antibes, Paris.
- 1958 - D.D.Duncan, The Private World of Pablo Picasso, Londres, Inglaterra.
- 1959 - L.G. Buchheim, Picasso a pictural biograph, Nova York, USA.

¹⁹ Seleção realizada a partir da relação completa das monografias sobre Picasso, até 1968, publicada por Hans Jaffé, Picasso, London/Sydney/New York/Toronto, Hamlyn, 1970, p.96.

No mesmo período, grandes exposições correram o mundo, encontrando forte ressonância e construindo um solo onde o modernismo foi canonizado. O campo artístico internacional se consolidava em torno da arte francesa, num movimento de institucionalização que caminhava em direção contrária aos princípios básicos da arte moderna. Neste processo, evidenciou-se uma distinção entre as posturas defendidas pelos artistas das novas gerações e os críticos a eles ligados e as assumidas pelos conservadores de museus e historiadores. A arte moderna adquiria o status de Grande Arte, emergindo como uma nova Academia, enquanto os contemporâneos permaneciam marginalizados. Tratava-se de construir um passado para a arte moderna, inventando, na operação, tradições que pudessem funcionar como referências no presente e no futuro ²⁰. Hans Belting, discorrendo sobre os reflexos dessa conjuntura no campo artístico alemão observa que: "os modernistas queriam abrir ao modernismo a via de um futuro melhor; os conservadores, ao contrário, pretendiam levar a via do modernismo em direção a um passado melhor".²¹

O principal instrumento dos conservadores de museus e da crítica alinhada com sua política foram as instituições internacionais - particularmente a Bienal de Veneza, a Bienal de São Paulo e a Documenta de Kassel - que nos anos 50 se constituíram nos mais eficientes mecanismos de consagração artística no campo moderno. Funcionaram - particularmente as duas primeiras - como versões atualizadas e internacionalizadas dos Salões acadêmicos, elegendo os artistas e as

²⁰ Processo análogo ao descrito por Eric Hobsbawn em *A invenção das Tradições*, op.cit.

²¹ Hans Belting, "Une nouvelle querelle des images: Le modernisme introuvable", *Les Cahiers du Musée National d'art moderne*, (Allemagne), no. 32, été 1990, p.66.

tendências consagradas através de premiações e salas especiais. Enquanto os salões acadêmicos celebravam as obras expostas; as instituições internacionais construíam a reputação dos autores das produções exibidas. A Academia conferia legitimidade às obras. Autores consagrados como Picasso e Matisse conferiram legitimidade ao campo. A hegemonia do modernismo francês se consolidou definitivamente por intermédio das novas instâncias. Conforme Annie Verger :

O campo artístico francês recobre, além disso, os investimentos passados ,pois a geração dos "grandes ancestrais" que havia constituído a vanguarda do início do século estava no nível supremo da consagração. Quando da morte de Matisse, que tinha 85 anos em 1954, Picasso e Fernand Leger têm 73 anos, Braque, 72 anos, e Chagall, 67 anos. Entre 1948 e 1962, os artistas franceses ou estrangeiros que realizaram a maior parte de sua produção na França obtêm os grandes prêmios, notadamente os da Bienal de Veneza.²²

A Bienal de Veneza foi criada em 1895, sob o surto industrial e econômico do norte da Itália, no fluxo das grandes exposições universais, para celebrar a unificação italiana. Com uma sólida tradição artística, o governo promoveu um Salão Internacional de Belas Artes, num de seus principais centros turísticos, célebre pela associação no passado da prosperidade econômica com as artes. Para a mostra inaugural foram convidados 150 artistas estrangeiros e um mesmo número de italianos ²³, num evento que contou com 224 327 visitantes. As obras expostas expressavam o gosto dominante, e os critérios de seleção e premiação

²² Annie Verger, "L'Art d'estimer l'art: comment classer l'incomparable? " *Actes de La recherche en Sciences Sociales*, no. 66/67, março de 1987, p.106.

²³ Ver Elizabeth Gilmore Holt, *The Expanding World of Art, 1874-1902. vol I - Universal exhibitions and State-Sponsored Fine Arts Exhibitions*, New haven/London, Yale University Press, 1988.

eram estabelecidos dentro dos cânones conservadores das Academias de Belas Artes. A instituição permaneceu nesta linha até sua última versão, em 1942, após a qual ficou temporariamente fechada. Em 1948 foi reaberta, num país derrotado e em reconstrução, afinada com a atmosfera do pós-guerra no mundo ocidental, marcada pela tensão nas relações internacionais em razão da guerra fria. Na conjuntura social que emergia no ocidente, a arte moderna passou a ser privilegiada como símbolo da liberdade e do progresso, que os países desejavam representar. A Itália iniciava um novo período de sua história política, com a vitória da Democracia Cristã nas eleições de 48 em detrimento dos comunistas. O historiador Rodolpho Palluchini, secretário geral do evento, no texto introdutório do catálogo, associava a Bienal "ao novo clima de liberdade"²⁴ reinante. A exposição inaugurou com uma série de exibições históricas, em torno dos primeiros modernos e seus precursores, como uma forma de reparação com o passado. Tentava-se corrigir o erro das versões anteriores, que nunca haviam incluído modernos nas seleções.

O prestígio acumulado pela "Escola de Paris" e a escassez de documentação sobre a arte do século XX, favoreceu a formação de uma hegemonia francesa na Bienal. "O objetivo inicial da Bienal de 1948 não era oferecer um panorama completo dos movimentos de vanguarda dos fins dos anos 1940, e sim completar as lacunas históricas selecionando as obras mais representativas dos artistas já reconhecidos."²⁵ A Itália organizou uma grande retrospectiva dos impressionistas,

²⁴ Ver Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968 - from salon to goldfish bowl*, Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society Ltd., 1968.

²⁵ Ver Annick Spay, "La Biennale de Venise: Histoire d'une Institution centenaire", *LES CAHIERS du Musée National d'art moderne*, no.44, été 1993, p.89.

incluindo os pós-impressionistas, e outra em torno da pintura metafísica italiana, de Carra, De Chirico e Morandi; a Austria apresentou Egon Schiele e Kokoschka; a França, Picasso, Braque, Chagal e Roualt; a Inglaterra Henry Moore e ainda pela comissão italiana o sulço Paul Klee. Ao mesmo tempo que começava a se delinear, ia se construindo uma história da arte moderna. Sobre as condições desta construção é reveladora a observação do crítico inglês Lawrence Alloway, um dos seus primeiros artífices.

Nunca é demais sublinhar que a oportunidade de ver obras de grandes artistas do século, de comparar obras de diferentes períodos de determinado artista e de fazer comparações entre artistas não fora possível antes. (...) A mudança de objetivo e a expansão de escala são importantes porque marcam a definição da arte moderna em termos de história da arte; em vez de ser um método de tratar de um passado claramente separado do presente, a história da arte incluía agora arte recente e, às vezes, nova. O passado e a arte moderna tornaram-se historicamente contínuos.²⁶

A divisão americana coordenada por Alfred Barr e pelo MoMA - um dos principais agentes de consagração do modernismo francês - ainda relutante em relação à pintura de seu país, não favoreceu os expressionistas abstratos. Mas Peggy Guggenheim, recém instalada em Veneza, preencheu esta lacuna. Abriu para visitação pública sua coleção particular, numa mostra paralela à Bienal, onde os expressionistas abstratos apareciam com destaque. Foi o primeiro impacto da arte contemporânea americana sobre os europeus, que influenciou muitos artistas da nova geração. O pintor abstrato escocês Alan Davie, talvez tenha sido o primeiro

²⁶ Lawrence Alloway, op. cit., p.134/135.

britânico influenciado pela obra de Jackson Pollock, que descobriu através da coleção Guggenheim na Bienal.²⁷

Até 1956 predominou a arte moderna francesa - na Bienal e em toda a Europa - que saiu consagrada do empreendimento. As bienais seguintes prosseguiram organizando grandes mostras didáticas, transformadas em verdadeiros cursos de arte, quase sempre enfocando os movimentos franceses. Segundo Annick Spay²⁸ a presença francesa teve prioridade nas programações didáticas através de uma dupla participação na Bienal: nacional, por meio da seção contemporânea e internacional, por intermédio das exposições dos consagrados. Na segunda Bienal os críticos franceses se destacaram no júri, mas os demais integrantes também favoreceram as tendências e artistas franceses. No campo das premiações mantiveram hegemonia total até 1956. Em 1948 Braque ganhou o grande prêmio; em 50, Matisse, em 52, Dufy, em 54 Max Ernest e em 56, Jacques Villon. Segundo Alloway, " Os anos 1948 - 56 são, na história da Bienal, diferentes dos anos posteriores. Os primeiros tempos foram excitantes e heróicos, o perfil do século vinte, ainda não havia se definido, estava em formação."²⁹

A Bienal de São Paulo surgiu em 1951, influenciada pela experiência de Veneza, num esforço para ligar a América Latina ao circuito internacional. Reeditando o modelo dominante funcionou como um mecanismo de divulgação e consolidação da arte moderna e do campo artístico internacional. No caso do Brasil,

²⁷ De acordo com Peter Fuller, op. cit.

²⁸ Annick Spay, "La Biennale de Venise: Histoire d'une institution centenaire", op. cit..

²⁹ Lawrence Alloway, op. cit., p.136.

embora a produção dos artistas permanecesse marginalizada pelo circuito, pode se desenvolver integrada a ele, uma vez que as bienais colocaram o campo artístico nacional a par das novidades correntes nos grandes centros. Os artistas não precisavam mais correr o mundo, descobrindo os redutos do Village e do Quartier Latin, para entrar em contato com os últimos desdobramentos da arte contemporânea. Pelas bienais ficavam informados sobre o que ocorria em Paris e Nova York, e também sobre o que se passava na América Latina. Até meados da década de 1960, foram o principal instrumento de formação dos artistas plásticos contemporâneos brasileiros, responsável pela constituição de um polo de produtores artísticos avançados no país³⁰.

A Escola de Paris era conhecida dos paulistas e cariocas pela programação dos Museus de Arte Moderna. Em São Paulo, o Museu de Arte Moderna, criado em 1948 por Francisco Matarazzo Sobrinho - cuja família controlava um dos maiores grupos industriais do país -, foi dirigido no seu primeiro ano pelo crítico francês Leon Degand. Militante e divulgador das novas tendências plásticas, Degand aceitou o emprego no Brasil, por causa das dificuldades para atuar no circuito conservador francês. Os jovens artistas brasileiros, apesar de admiradores da arte moderna, mostravam um interesse especial pela obra dos contemporâneos. Em 1948 uma exposição dos mobiles do norte-americano Alexander Calder teve o efeito de uma

³⁰ Sobre as Bienais de São Paulo, sua formação e influência, ver : Mario Pedrosa "A Bienal de cá prá lá", em *Arte Brasileira Hoje* (org. Ferreira Gullar), Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973; Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo - 1951 a 1987*, São Paulo, Projeto/BFB, 1989; F. Cocchiarale e Anna Belfa Geiger *Abstracionismo: Geométrico e Informal*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987; Celso Favaretto, "Anos 50/60: Modernidade, Vanguarda, Participação" (IDESP) 1993; Maria Lucia Bueno C. de Paula, *Artes Plásticas no Brasil: Modernidade, Campo Artístico e Mercado - 1917-1964*, Dissertação de Mestrado, PUC-SP, 1990; e Yolanda Penteado, *Tudo em cor-de-rosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.

revolução no meio. Na primeira Bienal, a grande atração foi a obra do escultor construtivista suíço Max Bill, um dos premiados, que influenciou os artistas do movimento concretista, que predominou nos anos 50 em São Paulo e no Rio.

A primeira Bienal concretizou-se pelo esforço de Yolanda Penteado, na época casada com Francisco Matarazzo, nos moldes da de Veneza. No catálogo da mostra inaugural, Giovanni Ponti, presidente daquela entidade, enfatizava a ligação:

A Bienal de Veneza, que há seis anos celebrou meio século de existência, saúda a I Bienal de São Paulo, Brasil, que se inaugura por iniciativa do Museu de Arte Moderna, com finalidades e características semelhantes às que inspiraram a atividade da entidade veneziana.³¹

Como em Veneza, a França recebeu um tratamento privilegiado. A inauguração foi no pavilhão francês, em homenagem à presença de Edgar Faure, Ministro de Estado do país. Cerca de 19 países aderiram à exposição, que contou com 1 800 obras expostas num espaço de 5 mil metros quadrados. Além da exibição de Artes Plásticas havia uma Exposição Internacional de Arquitetura e um Festival Internacional de Cinema com filmes sobre artes plásticas. Da imprensa estrangeira vieram 37 representantes para o evento, que contou com uma visitação de 100 mil pessoas (a Bienal de Veneza de 1948 teve 216 mil visitantes, cifra que não conseguiu atingir nas duas décadas seguintes ³²).

O sucesso da I Bienal trouxe prestígio à iniciativa, possibilitando um aumento do porte e da qualidade na segunda edição. Se a primeira foi uma grande coletiva do

³¹ Yolanda Penteado, *op. cit.*, p.182.

³² Ver Lawrence Alloway, *op. cit.*, appendix, p.193.

modernismo internacional, a segunda, ocupando um espaço de 24 mil metros quadrados, inaugurava uma seqüência de importantes retrospectivas. Segundo Yolanda Penteado, mais uma vez a frente na organização e nos contatos internacionais,

eram 32 países e havia 18 salas retrospectivas: numa delas o Brasil apresentava Eliseu Visconti e 'A Paisagem Brasileira até 1900'; Alemanha, Paul Klee; Áustria, Oskar Kokoschka; Bélgica, James Ensor, Dinamarca, J.F. Willunsem; Estados Unidos, Alexander Calder; França, Adam, Richier, Picasso (*que trazia cerca de 52 obras incluindo 'Guernica'*) e os cubistas; Itália, os futuristas; Grã-Bretanha, Henry Moore; Holanda, Piet Mondrian; México, Rufino Tamayo; Noruega, Edward Munch; Suíça, Ferdinand Hodler.

Na II Exposição Internacional de Arquitetura, havia uma sala de Walter Gropius, o grande animador da Bauhaus, com Sandberg, Alvar Aalto e outros.³³

O público aumentou para 200 mil pessoas, estimando-se que delas, 3 800 vinham do exterior. O corpo de jurados integrado pelos principais críticos internacionais - praticamente o mesmo grupo de Veneza - assumiu o controle das premiações. Na presidência estava Émile Langhi, da Bélgica.³⁴ Seguindo a tendência internacional o grande prêmio de 53 e 55 ficou com a França: Henri Laurens e Fernand Leger. Em 1955 o júri contou com a presença do conservador do Museu de Arte Moderna de Paris, Jean Cassou.

³³ Yolanda Penteado, *Tudo em cor-de-rosa*, op.cit., p.190.

³⁴ Entre os membros estavam: Hebert Read (Grã-Bretanha), J.J. Sweeney (Estados Unidos), Rodolfo Pallucchini (Itália), Bernard Dorival (França), Willem Sandberg (Holanda), Juan Ramón Masoliver (Espanha), Max bill (Suíça), Jorge Romero-Brest (Argentina), Sergio Millet, Mario Pedrosa, Thomas Santa Rosa e Wolfgang Pfeiffer (Brasil).

Novas instâncias internacionais se criaram em outros polos artísticos da América Latina, sempre sancionadas pelos críticos que controlavam o campo moderno. Em Buenos Aires, na década de 60, se destacou o trabalho do Instituto Torquato de Tella, conduzido por Romero Brest que conferiu premiações a artistas selecionados por Sandberg, Pierre Restany, Clement Greenberg, Jacques Lassaigne, Lawrence Alloway, entre outros. Na Colômbia, a Bienal de Medellín, tinha à frente 3 europeus: Giulio Carlo Argan, Lawrence Alloway e Vicente Aguilera Cerni³⁵. No entanto esta presença, que revelava a hegemonia da crítica dominante, fornecia visibilidade aos eventos, legitimidade local aos artistas, que continuavam marginalizados fora dos redutos nacionais onde estavam inscritos.

Nos anos 50 os artistas ainda desempenhavam um papel importante no reconhecimento dos pares ao lado da crítica especializada. Na primeira metade da década, de acordo com Annie Verger, chegavam a ter uma pequena participação nos grandes júris.³⁶ Até então a maior parte dos representantes das correntes plásticas contemporâneas emergia através de grupos e movimentos. O crescimento do número de produtores, o aprofundamento da desterritorialização nas artes e da segmentação da linguagem levou a uma extinção gradativa dos movimentos, como regra de revelação das novas expressões. Desde então - com a modernidade se consolidando e a autonomização do olhar se realizando plenamente - a tendência

³⁵ Ver *América Latina en sus artes* (org. Damián Bayón), México/Madrid/Bogotá, UNESCO/Siglo Veintiuno Editores, 1984.

³⁶ Ver Annie Verger, op. cit.

dominante era cada vez mais artistas isolados e, eventualmente, um movimento forte, como o minimalismo.

A divisão de trabalho no interior do campo aprofundou. Os artistas produziam e os críticos detinham o monopólio do discurso e da legitimação. O debate dos expressionistas americanos foi se confinando à esfera privada, até desaparecer nos anos 60. A marchande Denise René, relata surpresa a aversão da crítica francesa nos anos 50 ao pintor cinético Victor Vasarely, por sua *insistência* em exercer o papel de intelectual. "Nós discutimos muito sobre cinetismo a partir de seus textos. Ele escrevia muito e os críticos de arte o reprovavam considerando que um artista deve realizar suas obras e se calar. Mas Delaunay escreveu, Kandinsky escreveu, Klee escreveu, Mondrian, Malevitch, Albers... Muitos artistas formularam suas teorias tal como Vasarely [...]"³⁷ Os tempos haviam mudado, existia ali um campo artístico em consolidação, regido por normas e papéis pré-definidos.

Em 1955, a criação da Documenta de Kassel, na Alemanha, confirmou que o campo artístico internacional era uma realidade. A primeira Documenta³⁸ foi realizada com o mesmo sentimento de reparação histórica com relação ao modernismo que inspirou a Bienal de Veneza. O programa cultural da ditadura do III Reich isolou o país do modernismo europeu. A Documenta I assumiu o papel de instrumento de uma reaproximação mútua. Era uma questão que ia além da esfera

³⁷ Denise René, em *Conversations avec Denise René* (entrevista a Catherine Millet) Paris, Adam Biro, 1991, p.76.

³⁸ Sobre a Documenta De Kassel consultar, além dos catálogos das exposições realizadas, David Galloway, "Kassel Redux: A History of Documenta", *Art in America*, setembro 1982; Manfred Schneckenburger, *Documenta - Idee und Institution: Tendenzen, Konzepte, Materialien*, München, Bruckmann, 1983 (Pantheon-Colleg); *ART*, (spezial) Documenta 9, 1992; Annie Verger, "L'Art d'estimer l'art" *Actes de La Recherche*, op.cit.

artística, sendo principalmente de ordem política. Envolvia a ruptura da Alemanha com o mundo ocidental durante a guerra e a experiência traumática de um país, que depois de derrotado e destruído, era dividido ao meio pela cortina de ferro. "O problema mais urgente com que a Alemanha se defrontava na década de 1950 era como se reintegrar na família atlântica e, simbolicamente, seu papel de anfitriã de um evento internacional da importância da Documenta foi um fator significativo no renascimento do país como uma sociedade liberal e democrática."³⁹ O local escolhido, Kassel, uma pequena cidade universitária, arrasada no fim da guerra, era terra natal do professor Arnold Bode, criador da Documenta. Em 1946, em meio às ruínas sobressaia emblemática a fachada do Museu Fridericianum que também havia sido arrasado. Em 1954, inteiramente reconstruída - com o auxílio do plano Marshall - se transformou numa cidade-jardim, emergindo como um dos símbolos da nova Alemanha. O museu foi sendo reerguido por trás da fachada para abrigar a exposição. O evento, quadrienal, ao contrário das Bienais e exposições dominantes na época, não se propunha a reeditar a atmosfera dos antigos salões e nem conferir premiações. Segundo Annick Spay,

enquanto a Bienal se apresenta sob o aspecto de uma verdadeira feira de arte contemporânea (3.240 obras são apresentadas em 1964), a *Documenta* privilegia a reflexão sobre os modos de organização: os princípios que determinam a escolha das obras, exercido por um só conselho composto por críticos, artistas e conservadores, dizem respeito à busca da unidade, da qualidade e da negação de fronteiras nacionais. Na

³⁹ David Galloway, "Kassel Redux: A history of Documenta", op. cit., p. 10

Bienal, ao contrário, cada país é responsável pela seleção oficial, mas ninguém decide a orientação geral da manifestação.⁴⁰

Originalmente a Documenta deveria se centralizar em torno dos alemães, que a cada edição seriam selecionados por especialistas, também alemães. O sucesso alcançado pela manifestação inaugural foi que acelerou sua internacionalização, transformando-a numa leitura alemã da conjuntura artística internacional. Desde então, um comitê de seleção, assistido por um crítico ou historiador de renome, a cada 4 anos escolhia a tendência de vanguarda mais representativa do período em âmbito internacional. Em torno dela era produzido o evento, que funcionava como uma grande vitrine da arte contemporânea aberta para o mundo. A Documenta não foi uma iniciativa isolada, mas parte de uma política artística e cultural implementada pelo governo alemão.

Por razões históricas, a República Federal Alemã se encontrou, depois da Segunda Guerra Mundial, na obrigação de reestruturar o conjunto do campo da produção artística e constitui, nessa condição, uma situação experimental suficientemente excepcional.

Trata-se, desde o primeiro instante, de reter e fixar os artistas da nova geração que continuavam a se exilar em outros países da Europa ou mesmo nos Estados Unidos, para reconstituir um tecido cultural capaz de promover a arte viva e de restaurar a imagem da arte alemã.⁴¹

Promoveu-se uma descentralização implantando Institutos Públicos de Exposição (Kunsthallen) em várias cidades de certo porte, para realizar uma difusão homogênea da arte contemporânea pelo país, evitando sua concentração nas metrópoles. O Estado investiu na subvenção de atividades de caráter nacional e

⁴⁰ Annick Spay, "La Biennale de Venise - Histoire d'une institution centenaire", op. cit., p.92.

⁴¹ Annie Verger, op. cit., p115.

internacional. A Documenta nasceu no interior desta política. O enfoque da primeira edição foi retrospectivo: vinha desde 1905, mas se deteve sobre a produção realizada no período proibido de 1920 e 30. Os franceses permaneciam em evidência. Entre os 128 expositores, 58 eram alemães e 29 franceses. Privilegiaram o fauvismo e o expressionismo, mas apresentaram também o cubismo, futurismo e a pintura metafísica. Outra vez ali estavam os grandes mestres - Picasso, Matisse, Braque, Kandinsky, Carrá, Chirico, Munch - ajudando a construir um passado moderno, funcionando como bússolas de uma nova tradição. Participaram apenas 3 artistas americanos, sendo que dois eram designers. " Este fato foi particularmente lamentado por Alfred Barr, do MoMA de Nova York, que afora só teve elogios para o espetáculo de Kassel."⁴² O evento foi um sucesso, com um público de mais de 130 mil pessoas formando longas filas para ver os artistas expostos.

Com o nazismo a produção artística inovadora alemã foi abortada e seguida de um vazio de 20 anos. O novo campo artístico que se formou nos anos 50 - não apenas nas artes plásticas, mas também no cinema -, produto de um outro ambiente, foi construído na contemporaneidade, sem estabelecer continuidade com as tradições modernas do passado. Pois, como observa Peter Buchka a propósito do cinema, "tradição significa transmissão e sugere um elo entre gerações que na sociedade órfã da Alemanha após a guerra, fora drasticamente rompido. E no plano estético, essa perda da tradição - contra a qual, aliás, toda a arte que se preze

⁴² David Galloway, op. cit., p.9.

reagiu no pós-guerra - não podia ser suprida.⁴³ Assim na Alemanha - como nos Estados Unidos , na América Latina, no Canadá ⁴⁴ e na Austrália⁴⁵ - o campo de produção artística se consolidou em torno dos contemporâneos. Por esta razão, as edições seguintes da Documenta foram todas organizadas em torno da arte da atualidade.

ABSTRAÇÃO X FIGURAÇÃO.

Com o campo consolidado em torno dos modernos, de 1956 em diante, abriu-se um espaço para a arte contemporânea. Os franceses procuraram transferir o capital de legitimidade acumulado pelos modernos para os contemporâneos. Despontaram inúmeras tendências plásticas entre a figuração e a abstração. O reduto institucional moderno francês favoreceu o tachismo, a abstração informal, o equivalente nacional do expressionismo abstrato. Se em torno da arte moderna foi construído o cenário do campo artístico internacional e a tradição que passou a sustentá-lo, em torno da arte contemporânea se conduziu o debate estético sobre os critérios e as convenções que deveriam orientar o campo. Esse debate se desenvolveu nos principais pólos modernos do mundo ocidental através da querela abstração e figuração.

⁴³ Peter Buchka, *Olhos não se compram - Wim Wenders e seus filmes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p.12.

⁴⁴ Ver Marcel Fournier, *Les générations d'artistes*, Quebec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

⁴⁵ Ver *Visual Art board: Australian contemporary art acquisition scheme*. North Sydney, Australia Council, 1980. e Antigone Kefala, *Multiculturalism and the arts*. North Sydney, Australia Council, 1986

Até então o debate ocorria fora da esfera estética. Em 1917, a Revolução Russa contou com a adesão integral da vanguarda abstrata suprematista, liderada por Kasimir Malevich, que acreditava que o suprematismo viria representar a arte de uma nova era ⁴⁶. Com o regime se fechando, o modernismo foi sendo encarado como expressão doentia da sociedade capitalista, dominada pelo individualismo. A contrapartida passou a ser uma arte oficial realista e idealista, tida como a encarnação da imagem sã de uma sociedade construída em torno da felicidade coletiva ⁴⁷. Na Alemanha do III Reich, a arte moderna - tanto a figurativa, quanto a abstrata - quando não era considerada como expressão da degeneração social, era rotulada como bolchevismo artístico. Somente Picasso, através de *Guernica* conseguiu, por um instante, realizar a mediação desejada pelos intelectuais de esquerda, entre autonomia artística e liberdade política.

No final da guerra os Estados Unidos emergia como guardião da liberdade artística, uma vez que forneceu abrigo e deu suporte aos artistas perseguidos. Com o início da Guerra Fria e a implantação do Plano Marshall, o departamento de Estado Americano percebeu o potencial de propaganda política que havia na divulgação do Expressionismo Abstrato, como símbolo da liberdade na cultura

⁴⁶ Segundo Malevich, em "Suprematismo", " Os Suprematistas desistiram... da representação objetiva da realidade que os cercava, para atingirem o ápice da verdadeira arte *desmascarada* e de lá poderem observar a vida sob o prisma do puro sentimento artístico.

No mundo da objetividade, nada é tão *sólido e inabalável* quanto acreditamos ver em nossa mente. Não deveríamos aceitar nada como sendo predeterminado, como algo construído para toda eternidade. Tudo quanto esteja *firmemente estabelecido* ou que seja familiar pode ser deslocado e levado a uma nova ordenação (a princípio não-familiar). Por que então não seria possível reordenar isto artisticamente?" Citado em H.B. Chipp, op. cit., p.348.

⁴⁷ Ver Hans Belting, "Les nouvelle querelle des images: les modernisme introuvable", op.cit..

ocidental. O departamento de estado arquitetou uma campanha internacional para promover a tendência, que encontrou dificuldades para se viabilizar no ambiente político tenso do pós-guerra, dominado pela oposição reacionária dos radicais de direita. Para eles toda expressão artística moderna estava identificada com o comunismo, uma vez que consideravam o mundo das idéias e das artes infiltrado por ele. Em 1946, a *Advancing American Art*, uma exposição organizada pelo governo para correr o mundo, foi embargada por uma campanha movida pelo deputado George Dondero⁴⁸. O deputado argumentava que entre as obras expostas haviam muitas realizadas por artistas filiados ao partido comunista, como Ben Shan. Em 1949, o mesmo Dondero pronunciou um discurso na Câmara dos Deputados dos Estados Unidos, intitulado a "A Arte Moderna acorrentada ao comunismo", do qual extraímos algumas passagens ilustrativas do teor de *barbárie* dominante na posição que defendiam:

(...) Que são esses ismos que constituem a base da chamada arte moderna? ... Cito a lista dos degenerados sem pretender que ela seja exaustiva: dadaísmo, futurismo, construcionismo, suprematismo, cubismo, expressionismo, surrealismo e abstracionismo. Todos esses ismos são de origem estrangeira e realmente não deveriam ter um lugar na arte americana. Embora nem todos sejam meios de protesto social ou político, são todos instrumentos e armas de destruição.

O cubismo visa à destruição pela desordem planejada.

O futurismo visa à destruição pelo mito da máquina...

O dadaísmo visa à destruição pelo ridículo.

O expressionismo visa a destruição macaqueando o primitivo e o insano...

O abstracionismo visa a destruição pela criação de lavagens cerebrais.

⁴⁸ Sobre o incidente ver Taylor D. Littleton, *Advancing American Art: painting, politics and cultural confrontation at mid-century*, Tuscaloosa, Alabama, The University of Alabama Press, 1989.

O surrealismo visa a destruição pela negação da razão...

Os artistas dos ismos mudam suas designações com a mesma frequência e facilidade das organizações que servem de fachada aos comunistas. Picasso, que é também dadaísta, abstracionista ou surrealista, tão mutável quanto a moda determina, é o herói de todos os loucos da chamada arte moderna ... (...)⁴⁹

A desestabilização da vida e das referências sociais se aprofundou no pós-guerra, sendo associada à desestabilização normativa introduzida pelo modernismo no âmbito estético. Hans Belting observa que nos lugares e ocasiões em que a querela das imagens se deram num âmbito social mais amplo, "não eram somente as obras que se encontravam implicadas, mas igualmente outras imagens: as imagens e símbolos das convicções com as quais fazemos frente ao mundo."⁵⁰

As idéias e as posturas reacionárias encontraram um solo fértil e um grande incentivo na campanha anticomunista, liderada pelo senador republicano de Wisconsin, Joseph McCarthy. O Mccarthysmo conseguiu ser contornado pelo governo americano apenas no final 1954.⁵¹ Só então, o departamento de Estado encontrou ambiente para dar continuidade a sua política cultural internacional.

A partir de 1956 começou a se fazer sentir, internacionalmente, a influência dos americanos. Em Londres, neste ano, a Tate Gallery apresentou a exposição *Modern Art In United States*. Com grande impacto entre os artistas da nova geração, produziu um deslocamento do foco das inovações artísticas na Inglaterra, de Paris

⁴⁹ Reproduzido integralmente em H.B.Chipp, p.504/505

⁵⁰ Hans Belting, op. cit., p.66.

⁵¹ Ver Willi Paul Adams, op. cit.

para Nova York. Neste movimento o expressionismo abstrato se inseria no mundo da arte da moda, ao lado da emergente Pop-Art. Em 1959 a exposição *The New American Painting* confirmou a popularidade da arte abstrata americana entre os ingleses. As agências culturais governamentais americanas continuavam determinadas a promover o estilo, “esperavam que, na Guerra Fria, ele pudesse ser visto como símbolo existencial da liberdade dos artistas do Oeste”⁵² Segundo Peter Fuller, no final da década de 1950, nos estúdios dos jovens pintores em toda Inglaterra, o expressionismo abstrato aparecia como tendência dominante.

A promoção da arte dos norte-americanos prosseguiu com sucesso por toda a Europa ocidental. Na Alemanha já havia um clima favorável desde a realização da mostra *A Pintura não figurativa na América*, em 1948. Na ocasião exerceu uma forte impressão sobre os artistas, sendo que o crítico Anton Henze elogiou a exposição, associando as cores puras das pinturas expostas à alegoria do sonho americano. Em virtude do comprometimento dos estilos realistas pelos usos realizados pelo Estado nazista, a arte abstrata já emergiu vitoriosa entre a nova geração, numa fase de reparação do modernismo, designada pelos jovens artistas alemães como *Hora Zero*.⁵³ Na segunda Documenta, em 1959, organizada em torno da arte posterior a 1945, os norte-americanos dominaram: dos 156 expositores, 45 eram alemães e 53 americanos. O Expressionismo abstrato foi a grande estrela e Jackson Pollock a principal atração. Num acontecimento inédito na história do evento até a década de 1980, uma curadora americana do MoMA

⁵² Peter Fuller, op. cit., p.109.

⁵³ Ver Hans Belting, *Les Quereles des images*, op.cit.

integrou a equipe de seleção e organização, tradicionalmente composta por alemães ⁵⁴.

Em Veneza em 1958 e 1960 o Expressionistas expuseram na reduzida delegação americana, com apenas de 4 representantes, num evento dominado pela crítica francesa. A premiação continuou favorecendo os europeus até 1962⁵⁵. Malgrado a resistência da crítica dominante, a propaganda movida pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos gerou uma forte penetração da arte dos americanos entre os jovens europeus, inclusive os franceses. Com uma reflexão em torno deste fenômeno, Serge Guilbaut, encerra seu livro sobre a expansão do Expressionismo abstrato:

O impacto do expressionismo abstrato foi tão grande sobre os espíritos europeus que é uma forma desse estilo que os estudantes franceses em revolta utilizaram em 1968 sobre os muros da universidade de Nanterre para exprimir sua alienação e seu desejo de liberdade. A pintura como ejaculação dizia um poema escrito a giz perto de um afresco/grafite à la Pollock:

O mingau que me fizeste engulir desde minha infância vomitei no muro. (La bouillie que tu m'es fait bouffer depuis mon enfance, je l'ai foutue sur le mur.)

Estava ali, enfim, a *action painting* em ação? Era enfim a arte popular, a verdadeira arte mural, misturando o público e o privado, com a qual Jackson Pollock tinha sempre sonhado? ⁵⁶

⁵⁴ Ver Manfred Schneckenburger, *Documenta: idee und institution*, op. cit.

⁵⁵ Em 1958 o grande premio foi para o italiano Oswaldo Linci, em 60 e 62, ficou com os franceses Jean Fautrier e Alberto Giacometti

⁵⁶ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, op. cit., p.270.

Paralelamente ao movimento de promoção da abstração americana na Europa, se desenvolveu no interior do campo o debate entre abstração e figuração, em torno do qual o espaço se autonomizou e consolidou. A polêmica emergiu como a primeira luta concorrencial pelo monopólio da distribuição interna do capital artístico específico, evidenciando, conforme Pierre Bourdieu, que o campo da arte moderna se encontrava em pleno funcionamento⁵⁷. A desorientação provocada pela dificuldade de lidar com a crescente segmentação da linguagem estava na origem da questão. O mundo artístico, tal como vinha se organizando, era muito restrito para dar conta de tanta diversidade. A tradição residual de um passado recente, onde a história operava como referência normativa, também agravava as dificuldades de atuação no novo contexto. Artistas e intelectuais lutavam em torno dos símbolos da nova condição artística.

Os principais agentes do debate na Europa, os críticos, controlavam as instituições internacionais que forneceram o primeiro solo ao campo artístico moderno. A crítica se configurava como uma entidade reconhecida internacionalmente, inclusive pelos norte-americanos, que sancionavam esta legitimação ao lutarem para alcançar legitimidade junto a ela, a partir de suas instâncias de consagração específicas. Era objetivo da disputa fixar um estilo que simbolizasse o modernismo, em função do qual pudessem ser definidas algumas normas no interior do campo. Para Hans Belting, as linhas do fronte não passavam

⁵⁷ Ver Pierre Bourdieu *Les Règles de l'Art*, op. cit., e "Algumas propriedades dos campos", *Questões de sociologia*, Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983.

apenas entre abstratos e figurativos, mas entre diferentes tipos de abstração e figuração.⁵⁸

A conjuntura dominante na Europa, aliada à pressão dos norte-americanos, privilegiou a abstração informal, em torno da qual o campo se internacionalizou. Durante a guerra a corrente já vinha despontando com vigor, não apenas nos Estados Unidos, mas em outras nações isoladas pelo conflito, como a França e os países baixos. A tendência representava uma forma de escapatória da realidade marcada pelos horrores da guerra. Em tempos de guerra a liberdade de imaginação se apresentava como a única saída viável, o exercício da liberdade possível. A opção reforçou a ideologia da vanguarda, em torno da qual o campo vinha se arregimentando, indo de encontro às idéias defendidas por Greenberg e Shapiro, da alienação como expressão de liberdade artística, assim como da teoria de Harold Rosenberg sobre a pintura da ação.⁵⁹

⁵⁸ Hans Belting, op. cit.. Ver também R. Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Peter Fuller, "The Visual Arts", op. cit., e Fernando Cocchiarella e Anna Bella Geiger, *Abstracionismo: Geométrico e Informal - a vanguarda brasileira nos anos 50*, Rio de Janeiro, Funarte, 1987.

⁵⁹ Harold Rosenberg (1906, Brooklyn, New York), ao lado de Clement Greenberg foi um dos principais críticos que militaram pelo Expressionismo Abstrato, que Rosenberg em 1952 passou a designar também como Pintura da Ação (Action Painting). Artista Plástico nos anos 30, pintou murais para a WPA, foi também redator do *Art Front*, revista do Sindicato dos artistas. Sua atuação como crítico de arte começa a ser expressiva na década de 1950. Em dezembro de 1952, publicou na revista *Art News* o artigo "Os pintores Americanos da ação", onde, inspirado particularmente na obra de Jackson Pollock, define a pintura como uma arena onde o pintor atua, produzindo um acontecimento e não um quadro: "Num determinado momento a tela começa a parecer aos pintores americanos sucessivamente como uma arena na qual agir - e não como um espaço no qual reproduzir, re-desenhar, analisar ou expressar um objeto, real ou imaginado. o que devia entrar na tela não era uma imagem mas um acontecimento. (...) A nova pintura americana não é uma arte pura, já que a extrusão do objeto não se fez devido à estética... O que importa é a revelação contida no ato. Deve-se ter como certo que, no efeito final, a imagem será uma tensão. (...) A tensão do mito privado é o conteúdo de todo quadro dessa vanguarda.", Reproduzido em H.B. Chipp, op. cit., p.578/579/580.

A ideologia que envolveu a defesa da abstração informal estava em conformidade com os princípios básicos em torno do quais o mercado de arte moderna passou a se organizar no século XIX: a inovação, a autenticidade, enquanto unicidade, e a autoria, como expressão do gênio criador. Tratavam-se de produções inovadoras, obras únicas que traziam a marca do gênio que as havia concebido.⁶⁰ Ao mesmo tempo eram expressões de rupturas realizadas no âmbito estético, produtos da autonomia do artista frente às questões políticas e sociais de seu tempo, e construídas na indiferença à resposta imediata do público.⁶¹ Consolidava-se, através da consagração do estilo, a ideologia da vanguarda, um dos fundamentos do funcionamento do campo artístico internacional moderno e contemporâneo. A abstração encarnava simultaneamente a ruptura inovadora, o hermetismo decorrente e a manifestação do gênio criador, que transformaram a esfera da arte de vanguarda num campo de produção restrito, distinto do universo da cultura de massa.

No debate *Abstração versus Figuração* podemos identificar três modalidades de críticos modernos envolvidos. Alinhados em torno das tendências figurativas modernistas, estavam os tradicionalistas, os nacionalistas e os marxistas, inteiramente refratários à abstração. Na Inglaterra, John Berger, crítico marxista, foi um dos mais ardorosos defensores da construção de um campo de arte moderna

⁶⁰ Ver Nathalie Mouraux e Dominique Sagot Duvaurox, 'Les conventions de qualité sur le marché de l'art: d'un académisme à l'autre', op. cit.; Harrison e Cynthia White, *Canvases and Careers*, op. cit. e Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, op.cit., em torno do qual trabalhamos esta questão no primeiro capítulo deste trabalho.

⁶¹ Conforme as idéias defendidas por Meyer Shapiro, Clement Greenberg e Max Horkheimer, expostas no segundo capítulo deste trabalho.

em torno do realismo.⁶² “Na França e na Alemanha⁶³, muitas vezes o anti-abstracionismo emergia associado a um anti-americanismo que começava se fortalecer. O segmento da crítica dominante se arregimentou em torno da abstração informal, tida como signo de inovação, que se inscrevia na tradição de rupturas fixada pela modernidade. A escolha da abstração informal e expressiva ligava-se à valorização de algumas correntes modernistas em detrimento de outras. Ela seria uma evolução dos movimentos expressionistas e surrealista, se inserindo na vertente abstrata desenvolvida por Vassily Kandinski, que havia morrido durante a guerra na França. Os partidários da pintura abstrata geométrica - construtiva ou cinética - inspirada na obra do holandês Piet Mondrian e marginalizada pelo reduto internacional, controlado pelos europeus, em toda década de 50, entraram no debate se autodefinindo como a verdadeira vanguarda abstrata. O relato de Denise René, marchande dos artistas desta corrente, é ilustrativo da atmosfera tensa, de disputa, que prevalecia no ambiente artístico no período.

A diferença dizia respeito ao próprio conceito e às fontes da abstração. Esses “jovens pintores das tradições francesas”, Bazaine, Lopicque, Estève, Manessier, Le Moal etc., transpunham a realidade, decompunham paisagens, objetos, enquanto que a abstração que eu defendia era uma criação total, nascida do espírito do artista. *Abstratos e não-figurativos* entregavam-se a uma verdadeira guerra. Leon Degand, que era o crítico de arte mais rigoroso, mais exigente que conheci, dizia desses artistas que

⁶² Arthur Marwick, *Culture in Britain since 1945*, op. cit., p.47. Ver também Peter Fuller, “The Visual Arts”, op.cit.

⁶³ Ver Hans Belting, op. cit. e Raymonde Moulin, op. cit.

eles recusavam a abstração enquanto flirtavam com o rótulo *abstrato* porque ele estava no ar, que de algum modo *a figuração era sua mulher e a abstração sua amante*. Paralelamente, a abstração propriamente dita se dividia em duas correntes maiores: a abstração lírica e a abstração baseada na geometria, oriunda de Stijl e de Mondrian. O meio artístico estava verdadeiramente em pé de guerra e a guerra tinha lugar tanto na imprensa como entre os criadores.⁶⁴

Uma terceira facção da crítica - mais jovem e menos ortodoxa - tentou intervir no debate, com o argumento de que ele era desprovido de sentido, uma vez que nenhum estilo ou tendência definha o monopólio da inovação. Colocavam a questão não mais em termos de abstração ou figuração, mas de abstração e figuração, como formas diversas de operar a visualidade no mundo contemporâneo. Críticos como Pierre Restany (França), Mario Pedrosa (Brasil), David Silvester, Lawrence Alloway e Reyner Banham (Inglaterra), seguem esta orientação. Antenados com as transformações sociais em curso, com um olho nos desdobramentos artísticos que apontavam para a década seguinte, se manifestavam incomodados com o Idealismo estético dominante entre a crítica moderna institucionalizada. Peter Fuller, discorrendo a propósito do contexto inglês, observou que após a segunda guerra ocorreu uma expansão do universo visual, desencadeada pelos meios mecânicos e eletrônicos, onde as artes plásticas passaram a dividir o espaço com outras modalidades de abordagens visuais. No final dos anos 50, os artistas mais progressistas passaram a incorporar as novas tecnologias na realização de seus trabalhos. David Hockney é um caso exemplar desta fusão da arte com os novos recursos visuais. Junto com este fenômeno, e misturada a ele, verificou-se a

⁶⁴ Denise René, op. cit., p.28/29.



Richard Hamilton, *"Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?"*, (1956).

expansão de uma cultura pop, consolidada em torno da mídia eletrônica, exercendo forte impressão sobre uma parcela considerável dos artistas. A arte que emerge a partir deste período não é mais o produto de artistas confinados. São pessoas soltas, desenraizadas, num mundo atravessado por uma multiplicidade de interferências plásticas - novas e antigas. A produção artística desenvolvida neste contexto revelou uma recusa a se submeter aos valores e à retórica dos modernistas. Em 1956 o Independent Group organizou em Londres a mostra *This Is Tomorrow*, onde foi exposta pela primeira vez a colagem de Richard Hamilton intitulada "Just what is it that Makes today's homes so Different, so Appealing?". No ano seguinte, numa carta à imprensa Hamilton definia sua posição artística como

"Popular (projetada para um público de massa), Transitória (solução de curto prazo), Consumível (facilmente esquecível), de Baixo custo, Produzida em massa, Jovem (voltada para a juventude), Espirituosa, Sexy, Cheia de macetes, Glamourosa, Alto Negócio."⁶⁵

As investidas estéticas dos ingleses, assim como a postura flexível deste terceiro segmento da crítica, não encontraram ressonância no interior do campo, permanecendo marginalizadas até a década de 1960. Os anos 50 encerraram com um consenso em torno da abstração informal, favorecendo a arte dos americanos. O debate em torno da produção contemporânea teve como referências as matrizes históricas do modernismo. Era uma forma de vincular a arte atual à arte do passado, promovendo uma ligação entre ambas que derivou na construção de uma História da Arte Moderna - iniciada pelo fauvismo e o cubismo, passando por uma seqüência de estilos, até atingir a abstração. O consenso refletia a nova composição

⁶⁵ Reproduzido em Peter Fuller, op. cit., p. 107.

de forças predominante: a hegemonia francesa na arte do passado e a liderança norte-americana na arte contemporânea. As primeiras histórias da arte moderna foram construídas em torno deste mito de origem constituído nos anos 50. Em 1957, o crítico Bernard Dorival publicou em Paris uma das obras pioneiras, *Les peintres du vingtième siècle, du cubisme à l'abstraction*. Em 1959 saiu na Inglaterra a primeira edição da *História da Arte Moderna*, escrita por Hebert Read, realizada em conformidade com o modelo hegemônico: após os precursores - os pós-impressionistas - seguia-se o cubismo iniciando uma história cuja evolução última era o expressionismo abstrato. Nesta leitura da arte moderna muitos ficaram de fora, naquele momento, por não se enquadrarem nos critérios estabelecidos pelos novos historiadores. A posição adotada por Read no prefácio de sua *História da Arte Moderna*, é reveladora da postura normativa e da dominação estilística de algumas tendências em detrimento de outras. A produção enfocada era moderna, mas a história armada em torno dela ainda estava atada aos cânones tradicionais.

Certas omissões que poderiam ser interpretadas como preconceito devem ser explicadas. Por exemplo, não incluí Henri Rousseau entre os precursores da pintura moderna, apesar da grande reputação por ele desfrutada entre os pintores modernos. A minha desculpa é que a ingenuidade do seu estilo não constitui, em qualquer sentido uma qualidade 'moderna', e o mesmo se pode dizer de todos os pintores Ingênuos do nosso tempo. (...)

Por uma razão idêntica, excluí a pintura realista, designação pela qual me refiro ao estilo de pintura que continua, com poucas variações, as tradições acadêmicas do século XIX. Não nego as grandes realizações e o valor permanente da obra de pintores como Edward Hooper, Balthus,... eles certamente pertencem à história da arte em nosso tempo. Mas não ao estilo de pintura que é especificamente 'moderno'. Já descrevi esse estilo

como *complexo*, mas, apesar de toda a sua complexidade, possui uma unidade de intenção que o distingue completamente da pintura dos períodos anteriores: a intenção como diz Klee, não é de refletir o visível, mas de fazer visível. Foi esse o critério de modernidade que adotei, e as minhas exclusões foram por ele determinadas. (...) Mais passível de críticas, sem dúvida, é a minha omissão da escola mexicana contemporânea - Diego de Rivera, José Orozco e Alfaro Siqueiros. Tal como alguns dos seus contemporâneos russos, eles adotaram um programa propagandístico para sua arte, o que me parece colocá-lo fora da evolução estilística que é a minha preocupação exclusiva.⁶⁶

O empreendimento da crítica - como observou Raymonde Moulin, a partir da conjuntura dos anos 50 e início dos 60⁶⁷ - se apresentava como uma tarefa difícil e perigosa, ao exercer o julgamento da obra de arte sem o recuo do tempo. Outro problema decorria da recusa da arte contemporânea a se submeter a critérios exteriores à sua esfera estética específica, a partir do qual poderia vir a ser apreciada. O desaparecimento da referência conduz a uma impossibilidade de julgamento objetivo. Neste sistema, as tentativas anti-arte - apesar da oposição manifesta dos artistas - foram incorporadas na esfera da grande arte.

Nos anos 50 - momento de consolidação do campo - a crítica de arte hegemônica, a européia, orientada por um estilo de atuação tradicional, fundado no julgamento, procurava reeditar na esfera da arte moderna, o modelo normativo e centralizador da Academia. Os críticos estabeleciam as leis e o gosto - transcendendo a concorrência entre os grupos no interior do campo - fixando uma hierarquia global dos valores estéticos. A autoridade da crítica podia introduzir um

⁶⁶ Hebert Read, *História da Arte Moderna*, São Paulo, Ed. Circulo do Livro, sem data, p.6.

⁶⁷ Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, op. cit.

artista numa grande coleção ou lhe conseguir um contrato numa galeria, fatores que determinavam a sua colocação no mercado. "Membro de um júri internacional, o crítico não atribui somente uma recompensa honorífica, ele toma uma decisão que tem o poder de qualificação e comporta uma repercussão econômica."⁶⁸ No final da década de 50, com a crítica francesa controlando as instituições internacionais mais prestigiadas, a abstração - informal ou geométrica - passou a ser o estilo moderno dominante no mundo inteiro. Mas a influência crescente dos americanos, começou a mudar o eixo das referências artísticas:

A arte americana se apresentava como a consequência lógica da longa cadeia que progredia inexoravelmente em direção à abstração. O fato de eniger a cultura americana em modelo internacional deslocava sua especificidade: seu caráter americano tornava-se representativo de toda a "cultura ocidental". Em uma palavra, graças a esse procedimento, a arte americana passava do estatuto de arte regional ao de arte internacional, e do estatuto de arte internacional ao de arte universal.⁶⁹

Na América Latina, predominou a abstração geométrica e construtiva - influenciada pelas correntes menos valorizadas européias - em detrimento das tendências informais e expressionistas. O expressionismo abstrato não encontrou um solo fértil entre os sul-americanos em geral. Uma das explicações prováveis talvez possa ser encontrada na combinação de três variáveis: as linguagens construtivas estavam mais afinadas com as aspirações de crescimento, modernização e progresso dominantes; além de um de um clima de anti-

⁶⁸ R. Moulin, op. cit., p. 185.

⁶⁹ Serge Guilbaut, op. cit., p. 226.

americanismo no meio artístico, não houve o mesmo empenho dos norte-americanos na Europa na promoção de sua arte entre os países do cone sul.⁷⁰

A abstração e a figuração foram o tema do primeiro debate em torno do qual se fixaram as posições no interior do campo. Na virada da década, com o abstracionismo vitorioso por intermédio da arte americana, se retornou a questão da figuração na arte contemporânea, a partir da Pop-art e da ascensão dos agentes norte-americanos na esfera internacional. Este resgate foi motivo de um novo confronto, que modificou algumas normas, assim como a distribuição de capital no interior do campo da arte moderna, dando origem ao fenômeno que Pierre Bourdieu designa como revolução parcial no campo. A chave da operação foi uma mudança no controle: desde então eram os agentes do mercado, e não mais a crítica, que passaram a fornecer as cartas do jogo no funcionamento do campo artístico.

A facção mais modernizada da crítica de arte assumiu uma posição privilegiada no novo contexto, onde o *juízo* foi sendo substituído pela *descoberta*. O crítico contemporâneo é o crítico de movimento - que opera para um grupo restrito, sem o reconhecimento da sociedade, apenas legitimado no interior do campo. Uma de suas funções permanece a de reparar as falhas da crítica tradicional em relação aos artistas malditos: "como a descoberta da pintura se tornou a obsessão do artista, a descoberta do pintor que descobre virou a obsessão do crítico."⁷¹ Para Raymonde Moulin ele é o primo pobre do sistema, que contribuiu para a construção do capital, mas não participa no momento da distribuição do lucro.

⁷⁰ Ver Pierre Bourdieu, *Questões de sociologia*, op. cit.

⁷¹ Raymonde Moulin, op. cit., p.184.

- III -

C mercado moderno.

"Ce n'est pas l'argent ou la famille qui produisent le prestige ces jours-ci disait-il, c'est la pensée sophistiquée"

RUSSEL LYNES, Harper's Magazine, 1949.

"Teria preferido ser um diretor de um grande museu, mas dei-me conta de que eles não tinham grande liberdade, o meu trabalho e a maneira como exerço permitiu-me cometer todas as loucuras."

LEO CASTELLI.

- III -

O Mercado moderno.

O mercado moderno de arte apareceu no século XIX orientado por um novo modelo em detrimento do tradicional vigente.⁷² Sob o universo acadêmico a instituição detinha o monopólio do gosto. No mercado moderno, onde a anomia é institucionalizada⁷³, o gosto é produzido pela ação de dois agentes, os connoisseurs e a mídia, que podem operar combinados, embora apresentem desenvolvimentos autônomos. A confluência das duas instâncias produz a grande arte e o grande

⁷² Sobre a emergência e organização do mercado moderno de arte ver: James Brough, *Auction*, New York, The Bobbs-Merrill Company, 1963; Laura Coppet e Allan Jones, *The Art Dealers*, New York, Clarkson N. Potter, 1984; François Duret-Robert, *Marchand d'art et Faiseurs d'or*, Paris, Belfont/Connaissance des arts, 1991; Annie e Michel Gail, *Maegh. Le magnifique*, Paris, Christian de Bortillat Editeur, 1992. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art*, op. cit.; Francis Haskell, *Past and Present in the taste: Selected essays*, London, Yale University Press, 1987; Daniel-Henri Khanweiler, *Minhas galerias e meus pintores*, Porto Alegre, LP&M, 1989; Geraldine Keen, *The Sale of art, a study based on the Times-sotheby Index*, London, Nelson, 1971; Gilbert de Kniff, *Peintures et sculptures: valeurs de placement, valeurs esthétiques et valeurs culturelles*, Paris, Guy le Prat, 1971; Otto Kurz, *faux et faussaires*, Paris, Flammarion, 1983; *Les grands livres des ventes aux enchères*, Paris, Belfont/Connaissance des arts 1988; Raymonde Moulin, *Le Marché de la Peinture en France*, op. cit.; Thomas Norton, *100 Years of Collecting in America: The story of Sotheby Parke Bernet*, New York, Harry N. Abrams Inc. publishers, 1984; John Russel Taylor e Brian Brooke, *The Art Dealers*, London, Hodder and Stoughton, 1969; Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Club de Librairies de France, 1957; Peter Watson, *The Manet from Manhattan - the rise of modern art market*, New York, Random House, 1992; C. H. White, *Canvases and careers*, op. cit..

⁷³ Ver Pierre Bourdieu, "A institucionalização da anomia", *O Poder Simbólico*, op. cit.

artista no mundo contemporâneo. O caso de Vincent van Gogh e Pablo Picasso e a trajetória de suas obras alcançando cifras *records* no mercado internacional são exemplos que ilustram e confirmam esta tese, que pretendemos desenvolver com mais profundidade.

No século XX o mercado de arte se fixou como um universo segmentado, dividido em dois blocos: o daqueles que recorriam à legitimidade cultural, como um capital específico, sancionada pelos conaisseurs (artistas, marchands, críticos, historiadores e colecionadores de renome) e o dos demais, atuando à margem deste sistema ou fundados em outros parâmetros. Nos anos 50, os dois segmentos operavam totalmente separados. No âmbito dos mercados legítimos, no período enfocado podemos identificar quatro modalidades - o de arte antiga (*Old Masters*), o dos precursores do modernismo (os impressionistas e pós-impressionistas), o de arte moderna (modernistas europeus do início do século) e o de arte contemporânea (artistas de vanguarda posteriores a 1945) - funcionando em campos autônomos e distintos, mas estabelecendo um parentesco e uma relação de continuidade histórica entre eles.

A grande massa dos artistas não estava inserida em nenhuma destas esferas - como os realistas americanos e os autores de pinturas de gênero - atuando numa outra estrutura de mercado, operando em escala ampliada. Próspero e altamente segmentado, era um mundo artístico que tinha na mídia e na publicidade suas principais fontes de consagração. A decoração de ambientes mobilizava a maioria das transações. Nos Estados Unidos, no pós-guerra, esta modalidade de mercado viveu o início de seu processo de expansão, se revelando cada vez mais sólida.

Essa nova classe média que invadia súbita e impetuosamente a cena social americana, instalando-se confortável e confiantemente nas diretrizes da vida econômica e social, podia agora – graças às economias forçadas feitas durante a guerra – comprar o sonho americano (carro, casa, refrigerador, televisão etc.) –, assim como uma educação e porque não, na pressa, uma cultura, aquela – ou ao menos algo semelhante – que a alta burguesia havia comprado nos anos vinte. O amor pela arte tradicional ia freqüentemente de par com a ascensão à classe média. Essa massa silenciosa irrompia na cena social, não explodindo, mas talvez se difundindo, como uma expansão inexorável, invadindo todos os interstícios, submergindo todos os lugares sólidos à maneira da aterradora *bolha* (massa gelatinosa, informe e invasora) dos filmes de ficção científica que Hollywood perpetrava nessa época. A importância dessa irrupção das massas no quadro estético (mesmo que a massa, contrariamente à sua representação, não fosse totalmente homogênea) é que elas esvaziaram literalmente o sentido da arte que adotavam. Seu otimismo transformava o que elas tocavam em decoração, em diversão espetacular que substituíam as grandes revistas e as revistas de massa como *Life*, *Look*, *Collier's*.⁷⁴

Entre os segmentos legítimos do mercado, o da arte antiga – dos grandes mestres da história da arte, como Raphael, Leonardo da Vinci e Rembrandt – era mais forte, e mobilizava maior volume de capital. Com o desenvolvimento internacional da estrutura de museus de arte e a formação das coleções particulares dos milionários, as obras foram rareando, os preços se elevando e o circuito se tomando cada vez mais restrito. No início do século agentes como Knoedler, em Nova York, Duveen em Londres, praticamente dominavam o mercado internacional. Os principais clientes eram os ingleses, seguidos pelos grandes *tycons* norte-americanos como John Pierpont Morgan, que em 1906 adquiriu “The Colona

⁷⁴ Serge Gullbaut, “Le marketing de l’expressivité à new York au cours des années cinquante”, *Le Commerce de l’Art: de la Renaissance à nos jours* (direction Laurence B. Dorléac), Besançon, La Manufacture, 1992, p.248.

Alterpiece", de Raphael por 10 466 276 dolares - record mundial até então pago por um quadro⁷⁵. Em 1908, as principais casas de leilão, como a Druot, em Paris, a Sotheby e a Christie, em Londres, além da Park-Bernet em Nova York - criadas para vender os grandes espólios⁷⁶ - entraram no circuito atraídas pela massa de capitais envolvida.

Após a segunda Guerra Mundial, quando algumas grandes coleções são colocadas à venda, o mercado de vendas públicas, controlado pelas casas de leilão, amplia e consolida sua atuação no setor artístico, introduzindo uma forma de operação distinta da adotada pelas galerias privadas. Cercadas de publicidade e abertas a todos que tivessem poder aquisitivo era um comércio de alto luxo, construído em torno de raridades, com uma significação restrita na área de artistas vivos. Em contraposição o mercado privado de *old-masters* era um exercício de iniciados, efetivado num clima coberto de mistérios. As obras mais importantes jamais ficavam expostas nas vitrines - a exposição prévia poderia desvalorizá-las na ocasião da venda - e o preço das transações era mantido em sigilo. Estes oscilavam muito. Uma obra poderia ter vários preços, dependia de quem fosse o comprador. Uma grande coleção valorizava o trabalho e aumentava o prestígio do marchand, portanto compensava abrir mão de uma parcela do lucro. Os conservadores de museus pagavam, pela mesma razão, preços inferiores aos pagos pelo comprador

⁷⁵ Ver Peter Watson, *From Manet to Manhattan*, op. cit.

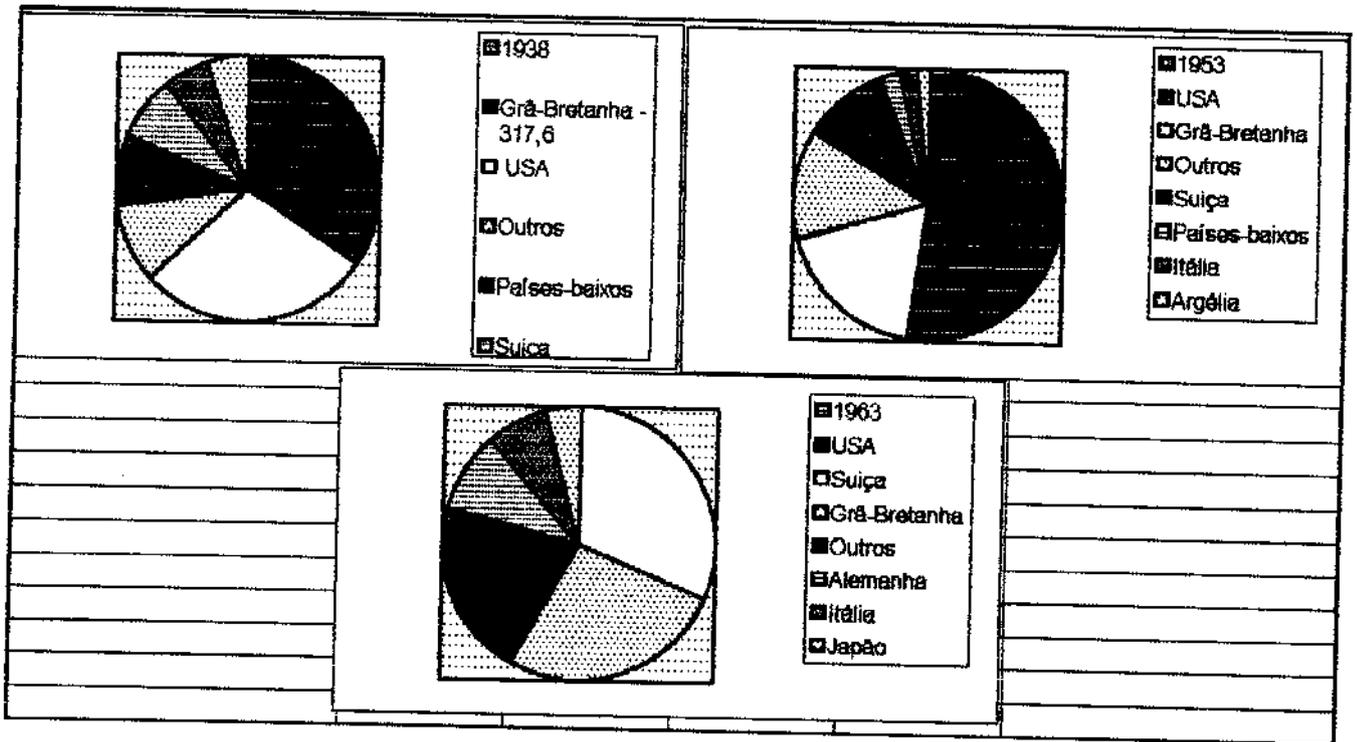
⁷⁶ Ver Gilbert de Knyff *Peintures et Sculptures - valeurs de placement, valeurs esthétique et culturelles*, op. cit.

particular. Os mesmos critérios e a mesma atmosfera seletiva e sigilosa prevaleciam no mercado dos precursores e no de arte moderna. No âmbito dos artistas vivos havia ainda o anonimato em torno da transação, impedindo que o artista identificasse o cliente, para garantir a posição de intermediário do marchand⁷⁷.

Os anos 50 assinalam um crescimento das transações artísticas, por uma conjunção de fatores, que transformaram o mercado de arte num espaço de grandes operações financeiras. Aumentou o capital em circulação, com as fortunas criadas durante e logo após a guerra. Entre os colecionadores destacavam-se grandes empresas - como a IBM, a Olivetti, as televisões inglesas, a Philipps, a Kodak, entre outros - e uma nova geração de milionários. Havia Helena Rubinstein que enriqueceu com os cosméticos, o pessoal de Hollywood, como Edward G. Robinson, mas o exemplo mais representativo foi o dos armadores gregos. O mercado francês, beneficiado pelo prestígio de seus artistas - impressionistas, pós-impressionistas e modernistas - viveu um momento privilegiado na década de 1950. Depois de 1954, o nível de transações superou as do período anterior à guerra, sendo que o volume de exportações foi maior que o de importações. Entre 1958 e 1962, o montante de objetos de coleção exportados passou de 60 milhões a 200 milhões de francos. Em 1938 a Inglaterra vinha em primeiro lugar entre os importadores, seguida pelos Estados Unidos. Em 1953 a ordem se inverteu e os americanos passaram a liderar as importações de obras de arte (ver gráfico) ⁷⁸.

⁷⁷ Ver Raymonde Moulin, *Le Marché de la Peinture en France*, op. cit.

⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 372.



Um dos fatores que contribuiu para assegurar esta posição foi a nova lei fiscal criada nos Estados Unidos, incentivando a aplicação em obras de arte. "Novas regulamentações tributárias permitiam que o doador de uma obra de arte para uma coleção pública deduzisse até trinta por cento de seu valor estimado do imposto de renda do ano da doação, mesmo se o doador ficasse com a custódia e gozo privado da obra pelo resto de sua vida."⁷⁹

A expansão do mercado de arte se consolidou no âmbito internacional, marcadamente no ano de 1957, com a ascensão dos preços dos impressionistas e pós-impressionistas numa seqüência de grandes vendas realizadas pelas principais casas de leilão. Até então as cifras mais altas alcançadas, entre as divulgadas, datavam da década de 1910, produto de 2 vendas públicas realizadas em Paris pela Maison Druot. Em 1912, Louisine Havemeyer, esposa do magnata do açúcar americano, pagou cerca de 1, 57 milhões de dólares atuais por uma pintura de Degas - o maior preço alcançado até então por um artista vivo. Em 1914, foi vendida uma pintura de Picasso por 11 500 francos, o equivalente ao salário anual de uma família burguesa na época ⁸⁰. Só em 1957 o record seria superado, com a realização de quatro leilões históricos.

O primeiro foi em Paris, no mês de maio, em torno de uma importante coleção de pós-impressionistas. Os responsáveis pela alta foram os armadores gregos, que haviam sido beneficiados economicamente com o embargo do canal de Suez. Os

⁷⁹ Marcia Byrstry, "Art galleries as Gatekeepers: The case of the abstract expressionists", *Social Research*, op. cit., p400.

⁸⁰ Ver Peter Watson, op. cit.

gregos internacionais, como eram conhecidos, os Livanoses, Goulandrises, e Niarchoses, eram extravagantes, moravam em Londres e Paris, e buscavam, por meio de aquisições espetaculares de obras de arte, uma legitimidade cultural e social para suas fortunas.⁸¹ Na ocasião Basil Goulandris, adquiriu por 2, 65 milhões de dólares (atuais) uma natureza morta de Gauguin. Mollie Panter-Downes, cronista do *The New Yorker*, comentou o impacto provocado pelo evento:

... um súbito desejo de adquirir a tela que inflamou simultaneamente o peito do sr. Goulandris e do sr. Stavros Niarchos, outro armador grego, provocando uma explosão de natureza humana que levou para os ares o teto do mercado de arte internacional.⁸²

Os leilões foram cada vez mais impactantes, transformando-se em shows milionários para vender obras de arte. O segundo aconteceu na Sotheby de Londres, no mês de julho, na venda da coleção Weinberg. Entre as obras estavam 10 van Goghs, utilizados no ano anterior no filme realizado por Vincent Minelli, inspirado no popular romance de Irving Stone, sobre a vida do pintor. Só o fato seria suficiente para transformar o leilão num evento de mídia. Mas, Peter Wilson, leiloeiro chefe da casa, resolveu explorar este potencial, contratando a J.W.Thompson para criar uma campanha publicitária especial. Entre as estratégias de marketing estava a realização de um filme, com a jovem rainha da Inglaterra visitando a exposição. A venda assinalou um novo marco, provocando uma discussão no meio artístico sobre os riscos do mercado dos impressionistas, fixado em quantias tão elevadas.

⁸¹ Ver James Brough, *Auction*, op. cit.

⁸² Citado em Peter Watson, op. cit.,p.311.

O leilão seguinte, na Park-Bernet de Nova York, em torno da coleção Goldschmidt, predominavam obras de Matisse e de Monet.

na noite da venda, uma quinta-feira de novembro, os dois mil mais de Nova York estavam a postos às sete da noite, uma hora antes. Towner informa que Eleanor Roosevelt sentou-se ao lado de Helena Rubinstein -- 'A senhorita Rubinstein vestida como uma cigana rica, a senhora Roosevelt, como a mais impassível bibliotecária'. Em torno delas estavam reunidos Rockefellers, Fords, Vanderbilts, os Goulandrises, os Dillons, os Chester Dales, os Lehmans, a senhora Niarchos e Charles Durant-Ruel, de Paris. A sra. Niarchos foi obrigada a sentar-se numa cadeira no canto do palco.⁸³

Foi um novo record mundial. Dezessete dos vinte quatro artistas em leilão superaram os patamares de preços estabelecidos para suas obras. As sessenta e cinco pinturas vendidas atingiram um total de 15, 25 milhões de dólares atuais, cifra jamais experimentada por uma venda pública de pinturas até então. Animado pelo sucesso das transações anteriores, Erwin Goldschmidt resolveu levar a leilão, na Sotheby em Londres, sete grandes pinturas impressionistas. Na véspera da venda foi procurado por Stavros Niarchos, que ofereceu 12, 86 milhões de dólares atuais pelo lote. Aconselhado pelo leiloeiro Peter Wilson, recusou a oferta. A cena armada por Wilson foi mais uma vez espetacular. Pela primeira vez um catálogo reproduzia todas as obras a cores. "Contratou-se uma firma especializada em relações públicas que transformou Erwin, um apaixonado por carros de luxo, e sua esposa, a lânguida Madge, em um casal de Scott Fitzgerald. Ela revelou quais as celebridades que tinham reservado ingressos -- Dame Margot Fonteyn, Anthony Quinn, Kirk Douglas e Somerset Maugham, entre outros." A venda, toda

⁸³ Idem, *Ibidem*, p.314.

televisada, produziu o montante de 16,7 milhões de dólares atuais, marcando no final de 1957, outro record na história dos leilões de arte.

As casas de leilões tornaram-se as principais arenas do mercado de arte. Os preços ali fixados publicamente transformavam as obras vendidas em mercadoria-dinheiro, que no cenário econômico internacional passaram a funcionar como equivalentes econômicos universais. As vendas públicas trouxeram credibilidade econômica ao mercado, ampliando o número de investidores. Apenas as casas de leilão tinham condições para vender a curto prazo e com segurança as grandes coleções. Com a alta do mercado, aumentou também o número de falsificações em circulação⁸⁴. Instituições como a Sotheby, a Park-Bernet e a Christie tinham a seu serviço experts, curadores, restauradores, garantindo a autenticidade das obras que vendiam. Com os anos se constituíram numa espécie de Bolsa de arte, onde os compradores que desejassem permanecer no anonimato podiam realizar seus negócios através de corretores autorizados. Em 1964 as companhias inglesas dominaram o mercado, quando a Sotheby de Londres comprou a Park-Bernet de Nova York, passando a atuar como Sotheby Park-Bernet.⁸⁵

Na trilha dos impressionistas seguiram os modernistas europeus. Os artistas modernos ainda vivos, como Picasso, Miró e Chagall, já muito idosos, estavam consagrados duplamente: pelas exposições internacionais do campo artístico e pela grande mídia. Eram ao mesmo tempo - como os impressionistas e pós-

⁸⁴ Ver Otto Kurz, *Faux et Faussaires*, op. cit.

⁸⁵ Ver Thomas E. Norton, *100 Years of Collecting in America: The Story of Sotheby Parke Bernet*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1984.

impressionistas - legítimos e populares. A revista *Life* nos anos 40 e 50, por exemplo, dentro da mesma política adotada pela Penguin Books, de Londres, -que criou uma coleção de edições populares de arte moderna - passou a publicar grandes encartes sobre história da arte e arte moderna⁸⁶, que contribuíram para popularizar os artistas e as imagens modernas entre um público mais amplo.

O MERCADO CONTEMPORÂNEO NOS ANOS 50.

A arte contemporânea - que despontou com o fim da guerra - permanecia restrita ao âmbito do campo artístico, comercializada pelas pequenas galerias. No final dos anos 40 e princípio dos 50, período inicial de um mercado, ainda precário, as galerias se transformaram em espaço de reunião, onde artistas com preocupações afins se conheciam e se encontravam para trocar informações. A Boêmia, que antes acumulava esta função, passou a representar um momento posterior, transformando-se numa esfera de convivência social, identificada com os bares e restaurantes freqüentados pelos artistas e intelectuais. A galeria de Betty Parson em Nova York, assim como a de Denise René em Paris, nos primeiros anos, refletiam a atmosfera dominante na ocasião.

Os relatos sugerem que não só havia camaradagem entre os artistas e o marchand, com também entre os próprios artistas. A galeria tornou-se um ponto de encontro para eles. Os quatro grandes eram Newman, Rothko, Still e Pollock, ou como ela (Betty Parson) os chamava, *Os quatro cavaleiros do Apocalipse*. No início, davam grande apoio uns aos outros e ajudavam-se mutuamente a pendurar as telas em suas exposições. Como ela costumava dizer: 'Eu forneço as paredes. Eles fazem o resto.' A solidariedade era compreensível. As condições de uma vanguarda estavam

⁸⁶ Ver Robert Saunders "O que é DBAE - Discipline Based Art education", *O Ensino da Arte e sua História* (org. Ana Mae Barbosa e Heloisa Margarido Sales), São Paulo, MAC/USP, 1990.

presentes. Esses artistas estavam conscientemente se opondo à direção dominante do mercado de arte nova-iorquino e enfrentavam uma forte oposição da comunidade mais ampla.⁸⁷

Nos anos heróicos, Hartung, Poliakoff, Schneider vinham encontrar Jacobsen, Mortesen, Vasarely, Gilloli, Lardera. (...) Durante um período de curta duração, mas apaixonante, os artistas se encontravam todos os sábados à tarde. Traziam seus quadros, faziam a crítica, dissecavam tudo. Depois, fomos jantar juntos em um restaurante do bairro. Em princípio, cada um pagava sua parte, embora Vasarely, aristocrata, quisesse pagar tudo sozinho. (Denise René)⁸⁸

Peggy Guggenheim foi a primeira galerista a trabalhar com os contemporâneos, na Art of This Century. Mas, só após 1945 podemos identificar a formação de um mercado para a arte contemporânea. Até o final dos anos 50 os principais pólos de mercado desta produção - designado como mercado de vanguarda - estavam em Paris e Nova York. A centralidade artística exercida pelos franceses favoreceu a emergência de um núcleo de galerias de vanguarda em Paris depois da guerra. Porém, foi em Nova York que se constituiu pela primeira vez uma estrutura de mercado organizada para a arte contemporânea. Como os museus não forneciam suporte à vanguarda, a sua promoção terminou ficando a cargo das galerias privadas e da imprensa, como observa Serge Guilbaut:

Entretanto apesar de seus esforços, a vanguarda só conseguia se integrar nos museus com dificuldade. E era a duras penas que se infiltrava na distribuição das áreas culturais da nação. É assim que o MoMA, que

⁸⁷ Marcia Bystryn, "Art Galleries as gatekeepers", *Social Research*, op. cit., p.397.

⁸⁸ Denise René, op. cit., p.39/40.

manifestava o maior interesse pela arte moderna, apoiava sobretudo os artistas europeus, enquanto que o Metropolitan Museum desejava de sua parte defender os artistas americanos mas preferia os contemporâneos aos modernos (*entendido como sinônimo de vanguarda*). O papel das galerias privadas e da imprensa de vanguarda foi então dar a essa pintura sua credibilidade, sua legitimidade, ou mais exatamente, suas cartas de nobreza.⁸⁹

Nos primeiros tempos, até meados dos 50, por causa da precariedade do mercado as galerias operavam sem uma linha de conduta. Predominava um informalismo, com uma parte dos marchands priorizando o aspecto cultural em detrimento do mercadológico, enquanto outros para sobreviver diversificavam misturando contemporâneos com modernos.⁹⁰ Num segundo momento, depois de 1957, o mercado contemporâneo começou a se profissionalizar em torno da produção de vanguarda, com os marchands empenhados em viabilizar economicamente a tendência que representavam. Concretizaram a tarefa através de uma dupla atuação: no âmbito das instituições internacionais, conferindo legitimidade cultural às obras, e na esfera específica do mercado, transformando legitimidade em valor econômico.⁹¹

⁸⁹ Serge Guilbaut, "Le Marketing de l'expressivité à New York au cours des années cinquante", *Le Commerce de L'art*, op. cit. p.257.

⁹⁰ Ver Marcia Bystryn, "Art galleries as gatekeepers; the case of Abstract Expressionists", op.cit.

⁹¹ Ver Serge Guilbaut, "Le marketing de l'expressivité à New York au cours des années cinquante", *Le commerce de l'art*, op.cit., R. Moulin, *Le marché de la peinture en France*, op. cit, Diana Crane, *The Transformation of the Avant Garde - The New York Art World, 1940-1985*, op. cit. e Peter Watson, *From Manet to Manhattan*, op. cit.

Entre os pioneiros, da geração dos 50, enfocaremos a trajetória de duas galerias emblemáticas, Leo Castelli ⁹² em Nova York e Denise René ⁹³ em Paris. Ambas contribuíram na formação do novo modelo de mercado e, apesar das mudanças no mundo das artes plásticas, permanecem atuantes até hoje (1995). Operando a partir de pólos distintos, mas dentro do mesmo espaço do campo artístico internacional, consolidaram suas posições no início dos anos 60, quando se efetivou a liderança do mercado norte-americano no setor contemporâneo. Leo Castelli foi um dos principais agentes do processo, que também beneficiou Denise René, uma vez que a predominância de agentes de mercado modernizados favorecia as produções inovadoras e atenuava a ação dos mecanismos normativos no interior do campo. Sob a égide do mercado, estes mecanismos funcionavam apenas como estratégias empregadas pelos setores dominantes para privilegiar algumas tendências em detrimento das demais no espaço restrito que controlavam. Uma das ideologias utilizadas para justificar a seleção era estabelecer uma relação de continuidade entre os modernos e as novas linguagens.

O fato dos marchands terem desenvolvido suas atividades em ambientes culturais distintos determinou os estilos de atuação que adotaram. Castelli, a partir do contexto americano, beneficiado por um campo moderno sólido e um mercado interno forte, teve uma atuação mais internacionalizada, deslocando a hegemonia

⁹² Ver também Claude Berri, *Claude Berri rencontre Leo Castelli*, ed. por Ann Hindry, Paris, Renn, 1990.

⁹³ Denise René, *Conversation avec Denise René* (par Catherine Millet), Paris, Adam Biro, 1991.

do campo internacional na arte contemporânea de Paris para Nova York. Denise René, que se iniciou num universo artístico anacrônico e em desagregação, num país abalado pela guerra, onde o mercado interno era precário, foi forçada a se orientar por uma conduta mais globalizada, a condição possível para a viabilização do seu trabalho. No mundo da década de 1930 estaria condenada ao insucesso, mas no final dos anos 40 e na década de 1950, as distâncias se tornaram mais curtas e a comunicação mais fácil, com a expansão dos transportes aéreos e o aperfeiçoamento do sistema de comunicações⁹⁴. Segundo Denise René, “ as viagens, os contatos com o mundo exterior são as primeiras obrigações desta profissão. A ampliação de nossa ação no exterior foi o meu desejo constante. Eu comecei a viajar em 1948.”⁹⁵

Com exceção do núcleo dos abstratos americanos, o cenário artístico no pós-guerra se construiu em torno de artistas desterritorializados, agrupados pelas galerias, que se definiam em torno de tendências. As relações pessoais e afetivas muitas vezes conduziam, quando não se sobrepunham, às comerciais. A Galeria de Denise René, em Paris, e seu envolvimento com as linguagens construtivas e cinéticas, nasceu de sua ligação amorosa com o artista húngaro Victor Vasarely (1908), um precursor do cinetismo. Possuía um atelier de alta costura, transformado em galeria de arte para abrigar a primeira exposição de Vasarely, em novembro de

⁹⁴ Ver Armand Mattelart, *A comunicação mundo - História das idéias e estratégias*, Petrópolis, Ed.Vozes, 1994.

⁹⁵ Denise René, *op. cit.*, p. 49.

1944. No ano seguinte, sem saber dar continuidade ao empreendimento, recorreu aos surrealistas, organizando uma retrospectiva de Max Ernest.

Na França, o surrealismo ocupava um grande espaço; ali tinha suas raízes.

Na ignorância em que nos encontrávamos do construtivismo e dos fundamentos da arte abstrata em geral, nos voltamos para o surrealismo, que mudava a lenga-lenga da École de Paris. (Denise René)⁹⁶

Outros foram se aproximando, inicialmente atraídos pelas obras do húngaro, e o espaço foi se definindo, ganhando uma identidade. Esta identidade, veio à tona nos anos 50, estava fundada na diversidade. Artistas de diferentes partes do mundo apresentavam interesses estéticos semelhantes, materializados em produções distintas. Interessavam-se pelas formas geométricas e pelo movimento, com uma atração pelas cores e os materiais industrializados -como o plástico, o nylon e o alumínio - afinados com a modernização do universo visual que emergia das cinzas da segunda guerra mundial. Além de Vasarely, integravam o grupo Alexander Calder (norte-americano); Cícero Dias (brasileiro); Max Bill (suíço); Martha Boto, Garcia-Rossi, Julio Le Parc e Sobrino,(argentinos); Cruz-Diez e Jesus Soto (venezuelanos); Tinguely (francês); Agam (israelense); Mortesen e Jacobsen (dinamarqueses). Dias, Calder e Bill foram os primeiros; os demais chegaram atraídos pelos artistas ou pela imagem da galeria. Agam veio através de Max Bill, que conheceu em Zurique. E Denise René relata como os dinamarqueses entraram em contato com ela, movidos pela necessidade de novos contatos intelectuais e descobertas plásticas:

⁹⁶ Denise René, *Conversations avec Denise René* (par Catherine Millet), Paris, Adam Biro, 1991, p.22

Havia, sobretudo na Dinamarca, grupos próximos do surrealismo ou do Cobra. Mas, Mortensen estava talvez atraído pelas idéias de Kandinsky. Nos anos trinta, ele foi a Berlim à procura de uma vanguarda que não se encontrava em nenhum outro lugar. Ali viu as pinturas de Kandinsky, escreveu-lhe e se engajou rapidamente na abstração. Em 1947, o pintor letão Adija Junker lhe havia dito, entre dois copos de cerveja: "Se um dia você for a Paris, vá diretamente à galeria de Denise René que só apresenta artistas abstratos." [...] Morgensen e Jacobsen seguiram o conselho [...]⁹⁷

Artistas de diferentes cantos do mundo, se reuniam em torno de uma galeria em Paris, numa época em que ali ninguém se interessava pelo que faziam.

Os franceses simplesmente nunca tiveram curiosidade no domínio das vanguardas plásticas. Descobriram o cubismo com 35 anos de atraso. Reconheceram o surrealismo um pouco mais rapidamente, mas porque se tratava desde o primeiro instante também de um movimento literário. Diante da pintura, os franceses são muito desconfiados enquanto numerosos colecionadores estrangeiros aceitam a aventura.⁹⁸

De acordo com pesquisa realizada por Raymonde Moulin entre os marchands contemporâneos franceses em 1959 cerca de 80 a 95% dos clientes eram estrangeiros. Entre os raros compradores franceses estavam os banqueiros da nova geração, os corretores da Bolsa de Valores, mas principalmente os profissionais ligados ao mundo das comunicações e do cinema.⁹⁹

Denise René teve que correr o mundo atrás de clientes, enquanto os marchands nova-iorquinos não precisavam sair de casa para vender. Com exposições circulantes construiu um público para seus artistas fora da França. No início havia

⁹⁷ Denise René, op.cit., p. 54.

⁹⁸ idem, ibidem, p.44.

⁹⁹ Raymone Moulin, op.cit.,p.451.

interesse de colecionadores suíços e belgas, mas os latino-americanos e os escandinavos foram os primeiros que conquistou. Os americanos vieram mais tarde, em meados dos anos 50. Os escandinavos tinham um grande interesse por arte moderna e contemporânea, mas não possuíam galerias. Denise René dispunha de uma galeria em Paris, mas sem clientela local. Ajudada por Jacobsen e Mortesen investiu nos países escandinavos. A primeira exposição que viajou com seus artistas, intitulada *Klarform*, começou por Copenhague, seguindo por HelsinKI, Estocolmo, Oslo, terminando em Liège. A atração eram os móveis de Alexander Calder. Apesar do interesse despertado, as vendas não se concretizaram.

A exposição compreendia quatro móveis de três metros de envergadura, que valiam de cem a duzentos mil francos da época, stables de cento e cinquenta mil francos. Era muito cedo, mesmo para os nórdicos. Ninguém comprou nada.¹⁰⁰

Em 1953, utilizando a tática de diversificar a oferta recorrendo à produção dos modernos, organizou uma exposição retrospectiva de Léger em Copenhague e Oslo. A sobrevivência das galerias de vanguarda era o problema mais crucial enfrentado pelos marchands, forçados a lançar mão de toda sorte de expedientes para deixar a contabilidade num nível aceitável. Segundo Denise René, se mantiveram

miraculosamente! Eu fazia um pouco de *free-lancer*. Vendi uma colagem de Braque proveniente de mme. Cuttoli. Vendi um Dali a Henri Michaux, grandes Léger dos anos vinte a americanos de Chicago. Nossos visitantes eram sobretudo estrangeiros que pagavam *cash* e levavam os quadros. Mary Merson, que colaborava com Langlois, fazia *free-lancer* para manter a Cinemateca. Ela dormia no chão, sobre um tapete, no meio de caixas de

¹⁰⁰ Denise René, op. cit., p.59.

película, e durante o dia servia de guia na galeria a pessoas como Alexander Korda, o produtor de cinema.¹⁰¹

A galeria começou a dar uma virada em meados dos 50, quando, lutando por um espaço no interior do campo artístico, contou com a adesão dos norte-americanos. Em 1955, com a mostra Mouvement, em Paris, atraiu a atenção dos colecionadores americanos. A seguir, utilizando a estratégia da crítica - de legitimar novas linguagens recorrendo às matrizes do modernismo - realizou em 1957 a primeira exposição de Mondrian na França. Assinalava simbolicamente a ligação do movimento holandês *De Stijl* com a produção de seus artistas, legitimando-os junto à crítica dominante. A mostra apresentada, cedida por Willy Sandberg - conservador do Museu Stedilyk de Amsterdã - foi exibida no ano seguinte na Bienal de Veneza. Piet Mondrian, que passou os últimos anos de sua vida em Nova York, foi um dos raros modernos europeus admirado entre os artistas americanos. Em 1965 o MoMA realizou em Nova York a exposição The Responsive Eye, em torno dos artistas da galeria Denise René. Em 1966 a tendência defendida pela galeria se consagrava no campo artístico internacional, com a concessão do grande prêmio da Bienal de Veneza ao argentino Julio Le Parc.

Enquanto Denise René era forçada a uma ação desterritorializada, em Nova York, o mercado de arte contemporânea teve desdobramentos diversos. Organizado em torno do expressionismo abstrato, mesmo sem desfrutar do apoio dos museus e colecionadores, era consagrado entre os críticos e contava com a proteção da nova política cultural que o Departamento do Estado vinha

¹⁰¹ *Idem, Ibidem, p.42.*

implementando. Se a arte contemporânea não havia encontrado público, era mais uma questão de estratégia de mercado, uma vez que desde os primeiros anos da década de 1940 a circulação de capitais no mercado de arte vinha aumentando consideravelmente. Em 1942 a Park Bernet de Nova York movimentou 2 000 milhões de dólares, que em 1946 passaram a 6 500 milhões - cifra que manteve por 3 anos. Entre 1940 e 1946, as galerias de luxo, localizadas na rua 57, aumentaram em 300% suas vendas. Com o fim da guerra, as principais galerias - como a Pierre Matisse, Curt Valentin, Seligman, Julian Levy - permaneciam mais interessadas nos grandes nomes do modernismo. Em 1947, quando Curt Valentin foi procurado por Peggy Guggenheim - que estava se mudando para Veneza - recusou o seu pedido para representar Jackson Pollock. Na ocasião, Betty Parson, que trabalhou para Valentin, dirigindo um setor contemporâneo da galeria, conseguiu levantar capital, abrindo o seu próprio espaço, centralizado na vanguarda.¹⁰²

Parson e Sam Kootz foram os primeiros, e conseguiram manter seus empreendimentos, recorrendo a estratégias de sobrevivência distintas. Para Serge Guilbaut o mercado de arte contemporânea evoluiu através de três modalidades de galerias. As galerias filtro, como a Parson, que vinham logo acima das cooperativas de artistas; as de vanguarda comercial, como a Kootz, ocupando um estágio intermediário; e as de vanguarda industrial, como a Castelli e a Sidney Janis, no topo da pirâmide, consolidando o processo. Segundo a classificação de Marcia

¹⁰² Ver Serge Guilbaut, "Le Marketing de l'Expressivité à New York au cours des années cinquante", *Le Commerce de L'art*, op.cit., Diana Crane, *The Transformation of Avant-garde*, op. cit., e Irving Sandler, *The New York School - The painters and sculptors of the fifties*, New York, Hagerstown, San Francisco, London, Icon Editions/ Harper & Row, 1978.

Byrstyn¹⁰³, as duas primeiras são características do momento de formação do mercado, organizado em torno dos expressionistas abstratos, que seguiu até cerca de 1955. O terceiro tipo de galeria, se desenvolveu depois, consolidando-se em torno de outra tendência de vanguarda, a Pop-art.

A galeria de Betty Parson - inaugurada em 1947 - era um espaço de revelação, sendo esse o objetivo da marchand. O aspecto cultural vinha antes do comercial. Mesmo pressionada pelos artistas para adotar uma política comercial mais agressiva, concentrando os esforços em torno de um núcleo, a proprietária insistia em ser uma grande vitrine da arte jovem aberta para Nova York, dando oportunidade a todos que considerava talentosos. Por esta razão muitos artistas se afastaram para trabalhar com Sidney Janis. Neste sentido foi classificada como galeria filtro, funcionando como um teste espontâneo do mercado. Para sobreviver, recorria ao estratagema de vender, nos bastidores, pinturas de um figurativista que realizava naturezas mortas à moda de Picabia.

Na década de 1950, registrou-se uma considerável expansão do meio artístico em Nova York, que se desenvolveu paralela à transformação da paisagem urbana. A ação de demolição e reconstrução presenciada por Alfred Stieglitz na década de 20 se intensificou numa escala jamais sonhada pelo fotógrafo, atingindo o seu ápice nos anos 50. Não eram apenas edifícios mas bairros inteiros demolidos para dar lugar às novas vias expressas. Numa sociedade cada vez mais populosa, gerida pelo mercado e pelos meios de comunicação, as preocupações ligadas à circulação

¹⁰³ Marcia Byrstyn, "Art Galleries as Gatekeepers", op. cit.

eram privilegiadas em detrimento dos modos de vida. A cidade se transformou num canteiro de obras, cenário mutante, onde diariamente referências iam sendo minadas. Marshall Berman relata a atmosfera de sua infância nos anos 50, marcada pela devastação do centro do Bronx::

... antes que nos déssemos conta, as escavadeiras mecânicas e as motoniveladoras haviam aparecido, e as pessoas recebiam os avisos de que era melhor saírem, e rápido. Elas olharam entorpecidas os demolidores, as ruas que desapareciam, fitaram-se umas às outras e partiram... Meus amigos e eu ficaríamos sobre o parapeito da Grande Confluência, onde antes fora a 174th street, e fiscalizaríamos o andamento das obras - as enormes escavadeiras e motoniveladoras, as estacas de madeira e de aço, as centenas de trabalhadores com seus capacetes de cores variadas, os gigantescos guindastes que se debruçavam bem acima dos telhados mais altos do Bronx, os tremores e as explosões provocadas pela dinamite, as rochas recém-descobertas, ásperas e pontiagudas, os panoramas de desolação estendendo-se por quilômetros e quilômetros, até onde a vista pudesse alcançar, a leste e oeste - para nos maravilharmos ao ver nosso bairro comum e agradável transformado em sublimes, espetaculares ruínas.¹⁰⁴

Em virtude do clima de prosperidade que emanava das transformações em curso, o movimento de artistas de todas as partes do país em direção a Nova York se intensificou. Buscavam, principalmente, visibilidade e realização comercial. Frente às dificuldades do meio eles próprios começaram a se organizar em galerias cooperativas - como Tanager, Camino, Brata, Area, March - onde pudessem exibir os seus trabalhos. Segundo Irving Sandler, que chegou a dirigir uma destas cooperativas,

¹⁰⁴ Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1986, p.277.

à medida que a década de 1950 avançava, uma quantidade crescente de recém-chegados mudava-se para *downtown* Nova York. (...) Os recém-chegados acrescentaram ao cenário várias galerias cooperativadas na rua 10, entre a Terceira e Quarta Avenida, e suas vizinhanças. Essas galerias – organizadas, financiadas e dirigidas pelos próprios artistas – foram abertas porque as prestigiosas galerias de *uptown* não estavam interessadas em expor a obra de artistas desconhecidos. Mas as cooperativas tomaram-se também pontos focais de atividades comunais, lugares onde os artistas sempre podiam encontrar colegas para conversar, e nas inaugurações conjuntas de sexta à noite de todas as galerias, onde podiam participar em festividades que pareciam grandes festas de quarteirão.¹⁰⁵

Os críticos que davam suporte à ação dos galeristas de vanguarda, preocupados com o consumo anárquico da classe média, procuravam ajudar na formação de uma clientela restrita, de um mercado de iniciados. Refratários a tudo que fosse ligado à popularidade, aconselhavam os marchands a se manterem afastados da grande mídia. A única aproximação com mídia de massa que Betty Parson experienciou, através de Jackson Pollock, revelou-se altamente produtiva para ambos. Em agosto de 1949, segundo Willem de Kooning, “Jackson broke the ice”. Na ocasião a revista LIFE publicou uma matéria de capa com o artista intitulada: “*Is Jackson Pollock the Greatest Living Painter in the United States?*”, já instigando uma resposta negativa e indignada dos leitores. A imprensa popular tentava ridicularizar os critérios e o quadro de valores da crítica de vanguarda. Pollock era apresentado como espécie de gênio enlouquecido, cujas técnicas e posturas eram incompreensíveis.

¹⁰⁵ Irving Sandler, *The New York school - The painters & sculptors on the fifties*, op. cit., p.38.

Ainda assim, Pollock, aos 37 anos, estourou como o novo fenômeno cintilante da arte americana... Pollock era praticamente desconhecido em 1944. Agora, sua pintura estava em cinco museus dos Estados Unidos e quarenta coleções particulares... No último inverno, vendeu doze de seus dezoito quadros. (*Life*, 8/8/1949)¹⁰⁶

A matéria provocou um aumento sensível das vendas e dos preços do pintor. Em novembro e dezembro, Betty Parson vendeu toda produção de Pollock disponível na galeria. Entre 1949 e 1951, ele vendeu 35 telas e guaches por um total de 13 870 dólares. Uma quantia elevada, considerando-se que em 1948 dois terços das famílias norte-americanas viviam com uma renda anual de 4 000 dólares¹⁰⁷. Entre os novos compradores estavam proprietários de grandes coleções, como Edward Wales Root e Mrs. J.D.Rockefeller. Para o sociólogo da arte Serge Guilbaut, "Pollock sendo uma exceção no mercado de arte de vanguarda simbolizava bem a sua eclosão."¹⁰⁸ No entanto, este cruzamento da arte contemporânea com a grande mídia foi uma exceção. O mercado de vanguarda continuou usando a distinção como tática, procurando se afirmar enquanto um segmento artístico restrito, e buscando um espaço no interior do campo. Foi por esta via que se desenvolveu e se consolidou economicamente.

Na metade dos anos 50, com a nova lei fiscal que incentivava o investimento em obras de arte, que poderiam ser doadas aos museus após a morte de seus proprietários, aumentou o volume de transações no mercado de arte. Na mesma

¹⁰⁶ Passagem da revista *Life*, citada em Dore Ashton, op. cit., p.154.

¹⁰⁷ Ver S. Guilbaut, *Le Commerce de L'art*, op. cit..

¹⁰⁸ *Idem*, *Ibidem*, p.262.

ocasião, Alfred Barr - diretor de coleções do MoMA, e até então reticente em relação ao expressionismo abstrato e aos contemporâneos americanos de modo geral - finalmente, cooptado pelos críticos e marchands, se envolveu com a produção dos norte-americanos. Os dois fatos conjugados tiveram um efeito positivo no desenvolvimento do mercado de vanguarda. Apareceram novos compradores de obras de arte estimulados pela dedução no imposto de renda. Mas, as obras ou coleções adquiridas deveriam estar em conformidade com os interesses dos conservadores de museus. A adesão de Barr à arte contemporânea estimulou o investimento no setor, criando uma demanda contínua para a inovação. Segundo Marcia Bystryn,

Ele também estava consciente de que a aceitação pelo museu de uma obra aumentava o interesse dos colecionadores. O MoMA foi uma das primeiras instituições a reconhecer Baziotes, Motherwell e Gottlieb. Como observa Kootz, o entusiasmo de Barr influenciou gente como os Rockefellers e outros curadores de museus que também eram colecionadores.¹⁰⁹

Neste contexto, o papel de alguns marchands e críticos - como Kootz, Sidney Janis, Greenberg e Rosenberg - pelo seu relacionamento com o MoMA, foi fundamental na orientação dos colecionadores para a aquisição das obras certas.

Kootz entendeu também a relação simbiótica entre o colecionador e o museu. Ele sustenta que em vários casos ajudou colecionadores que diziam querer doar para um museu e não sabiam qual museu aceitaria um certo tipo de pintura. (...) O tipo de conhecimento que Kootz possuía era importante porque um grande colecionador não tinha condições de vender

¹⁰⁹ Marcia Bystryn, "Art galleries as Gatekeepers", *Social Research*, op. cit., p. 407.

sua coleção porque o imposto sobre os ganhos de capital que ocorresse, ou o imposto sobre heranças lançado sobre seu espólio, seria demais.¹¹⁰

Fenômeno característico dos anos 50, as instituições e a crítica eram os principais agentes na construção do valor econômico das obras contemporâneas. O interesse de um conservador de museu em uma obra, elevava automaticamente o seu preço. Samuel Kootz, por exemplo, realizava habitualmente exposições organizadas por intelectuais de prestígio como Clement Greenberg e Meyer Shapiro. Em 1955 numa retrospectiva de Hoffman, montada por Greenberg, uma das telas de 1940, a venda por 150 dólares, revelou-se uma antecessora dos *drippings* realizados por Pollock em 1947. Quando Alfred Barr a identificou e se interessou em comprá-la para o MoMA, Kootz, imediatamente, consultando o pintor, subiu o preço do trabalho para 15 000 dólares. Barr recuou indignado, mas o marchand conseguiu vender a pintura para um colecionador interessado em adquirir futuras doações para o museu.

Entra em cena uma nova classe de marchands, retomando o modo de operação instituído por Durand-Ruel. Adquiriam o monopólio da produção do artista, e em seguida realizavam, cuidadosamente, sua promoção no mercado. Das novas galerias, que Guilbaut denomina de vanguarda industrial, destacou-se particularmente por sua ação pioneira a de Castelli. Como Denise René, sua arena era o campo artístico internacional. A base era Nova York, a produção que vendia era de artistas residentes na cidade, mas o público alvo era internacional.

¹¹⁰ Idem Ibidem, p.407.

A aura de prestígio e carisma que cercam a figura de Castelli é análoga à construída em torno de Pablo Picasso. A carreira de Picasso, uma combinação de talento, consagração artística e econômica, foi detratada de novas aspirações entre os artistas da segunda metade do século XX. Simbolizava a antítese do pintor maldito, encarnado por Van Gogh, que assombrou o universo da vanguarda da primeira metade do século. Leo Castelli apareceu como um criador de Picassos, um galerista com o *toque de Midas*, que transformava em poucos anos jovens promissores em estrelas no campo artístico internacional. O que Picasso realizou sob sua própria orientação tornou-se produto de uma estrutura de mercado modernizada e profissional, controlada por Leo Castelli, revelador de novas tendências artísticas. Os segmentos das artes plásticas que desportaram a partir do final dos anos 40 e início dos 50 não se identificavam com o modelo de Van Gogh, tampouco se espelhavam nas trajetórias trágicas e românticas de Arshile Gorky e Jackson Pollock¹¹¹, e nem ao menos com a imagem de maior artista do século construída em torno de Picasso. Produziam os seus trabalhos, deixando todo o resto a cargo dos profissionais da área - agentes competentes que através do espaço do campo artístico confirmavam o valor-arte de suas produções, transformando-as na operação em equivalentes econômicos universais. Guilbaut denomina esta categoria de galerias como vanguarda industrial, em decorrência de sua capacidade para fabricar reputações.

A socióloga norte-americana Vera Zolberg, ao analisar as origens e motivações dos primeiros colecionadores de arte de vanguarda, os classificou como

¹¹¹ Jackson Pollock, morreu em 1956, vítima de um trágico acidente automobilístico.

representantes de uma *marginalidade criadora*¹¹². Indivíduos-chaves, que num contexto totalmente adverso contribuíram para a introdução destes artistas na história da arte, ajudando a modificar os habitus artísticos e culturais vigentes. Sabemos que os primeiros compradores de impressionistas, tinham Paris como a Meca das artes, mas não eram franceses. Vinham geralmente de centros urbanos e estavam habituados, como viajantes, a circular pelas rotas internacionais. O envolvimento com a vanguarda, na maior parte dos casos, foi decorrente da necessidade de criar uma identidade social nova. Recorrendo às abordagens de James Clifford e George Simmel, Zolberg observa que este fenómeno - na passagem do século XIX para o XX - estava ligado à emergência do cosmopolitismo moderno. Indivíduos, que por alguma razão, se *desencaixam* dos grupos sociais de origem revelam às vezes uma aptidão inusitada para se expor ao novo.

Clifford¹¹³ aponta a influência do cruzamento do cosmopolitismo com o renascimento, na trajetória de dois poloneses desenraizados: Joseph Conrad e Bronislaw Malinowski. Descolados dos contextos de referência, reorganizaram suas identidades no estrangeiro, com um sentido de liberdade, que derivou em opções inovadoras. Conrad, de oficial da marinha mercante se transformou em romancista inglês. Malinowski de engenheiro passou a antropólogo. Estas transmutações foram

¹¹² Vera Zolberg, "Une marginalité créatrice: les collectionneurs de l'art d'avant-garde", *Art et Contemporanéité* (Première rencontre internationale de sociologie de l'art de Grenoble), Bruxelles, Ante Post/ La Lettre Volée, 1992.

¹¹³ James Clifford, *The Predicament of Culture; Twenty-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard U.P., 1988.

mais profundas que uma simples virada profissional, se materializaram em obras e visões de mundo revolucionárias, a respeito de civilizações até então desconhecidas.

O mesmo cosmopolitismo está presente no estrangeiro de Simmel - *aquêle que chega hoje e fica amanhã*. Em *A Filosofia do dinheiro*¹¹⁴, o conceito de metrópole se constitui como um tecido de interações sociais onde o indivíduo está parcialmente engajado. Esta situação favorece a liberação das referências tradicionais. A metrópole é apreendida como um centro financeiro e artístico, onde se desenvolve um entrelaçamento do dinheiro com o resto da vida social, que passa a estar contaminada por ele. Este foi um dos fatores responsáveis pela corrosão do poder normativo das tradições. O colecionador é produto deste universo, e o suporte financeiro, o dinheiro, é a condição primeira para se tornar um deles.

Partindo destes pressupostos e do contexto social ao qual estão referidos, Zolberg elabora uma tipologia dos colecionadores de arte. Eles podem ser classificados a partir de duas dimensões distintas que se entrelaçam: a situação social dos agentes e sua direção presumida, e o tipo de gosto que exprimem através da escolha que efetivam. A primeira instância determina se são herdeiros ou arrivistas. A segunda distingue os conformistas dos inovadores. Combinando as duas perspectivas estabelece quatro categorias de colecionadores. Os *tradicionalistas*, formada pelos herdeiros que adquirem obras tradicionais, como os aristocratas europeus ou os nova-iorquinos do núcleo da velha Nova York, do qual Henry James e Emile Wharton faziam parte. Os *imitadores*, arrivistas que procuram

¹¹⁴ George Simmel, *The Philosophy of money*, New York, Rutledge, 1990.

equilibrar sua posição social com seu nível econômico, utilizam a arte como canal, imitando a escolha dos conservadores. Na categoria incluem-se os novos ricos da *Gilded Era* americana, e milionários como Frick e J.P. Morgan. O terceiro segmento é o dos *excêntricos*, integrado por herdeiros não conformados, mas sobretudo afastados de suas origens, valores e estilos convencionais. São um produto típico da metrópole moderna, marcada por uma tendência à diluição normativa, ou pelo que Pierre Bourdieu denomina como institucionalização da anomia. Mary Cassat é uma representante deste tipo de colecionador. Finalizando, os chamados "*haute marginaux*", indivíduos de origens modestas, ou então *párias*, mas que não são arrivistas. A situação de descolamento social dos judeus na passagem do século XIX para o XX, foi favorável para a constituição de um importante segmento de colecionadores e marchands de vanguarda como: os Stein, Khanweiler, Peggy Guggenheim, os Arensberg e Leo Castelli. Zolberg aponta também o caso de John Quinn, por sua condição de *self-made-man* católico, num país dominado pelos protestantes.

Os colecionadores e marchands de vanguarda nasceram da combinação do grupo dos excêntricos com o dos marginais, mas, sem dúvida, foram os marginais, os principais responsáveis pelo estabelecimento dos fundamentos modernos. Uma marginalidade criadora uma vez que: participou direta (Gertrud Stein) ou indiretamente (John Quinn) na formulação dos novos critérios para escolha das obras; fundou instituições e criou sistemas de educação, que divulgaram e ajudaram a tornar hegemônicas as vanguardas; e como atores sociais, se serviram da arte

moderna para fantasiar uma identidade, criando no mesmo delírio o campo onde estavam inseridos¹¹⁵.

Os deslocamentos dos indivíduos e grupos dos núcleos sociais de origem, se acentuaram no decorrer do século XX, se aprofundando no final dos anos 50, quando se evidenciou o processo social, designado por Anthony Giddens, de desencaixe da vida social. O desenvolvimento do sistema de comunicações e transporte, o surgimento de novas tecnologias, constróem um solo mundial, onde aumenta o fluxo de grupos e indivíduos atomizados, alijados de referências fixas. As colônias adquirem autonomia política, aumenta o número de guerras localizadas e o estado-nação começa a entrar em crise. Neste cenário, "os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira que não tem precedentes."¹¹⁶ As linguagens, o gosto e os estilos de vida tornam-se cada vez mais segmentados. De acordo com Giddens são três as fontes do dinamismo da modernidade: a separação tempo e espaço; o desenvolvimento de mecanismos de desencaixe; e a apropriação reflexiva do conhecimento. O final da década de 1950 assinalou o início deste fenômeno.

Entre o passado tradicional e o presente estabelece-se uma relação de descontinuidade. Na modernidade, o tempo sofre uma padronização mundial desvinculando-se do lugar. O esvaziamento do tempo é pré-condição para o esvaziamento do espaço, que emerge com a separação espaço-lugar.

¹¹⁵ Ver Vera Zolberg, *op. cit.*

¹¹⁶ Anthony Giddens, *As consequências da modernidade*, São Paulo, UNESP, 1990, p.14.

Desperta uma nova concepção de lugar, separado da noção de localidade, enquanto cenário físico da atividade social, situado e delimitado geograficamente. O lugar pode se tornar fantasmagórico, penetrado por influências bem distantes dele. "A forma visível do local oculta as relações que determinam a sua natureza." O desencaixe é uma conseqüência deste processo, retirando a atividade social do contexto localizado e reorganizando-a a partir de grandes distâncias tempo-espaciais. Assim como Vera Zolberg, ao tratar da marginalidade, Giddens, ao abordar o desencaixe - que nela já estava anunciado - também recorre à Filosofia do Dinheiro de Simmel. O desencaixe se efetiva através de dois mecanismos: as fichas simbólicas e os sistemas peritos circulantes. O dinheiro é uma das primeiras expressões das fichas simbólicas, "que consistem em meios de intercâmbio que podem ser *circulados* sem ter em vista as características específicas dos indivíduos ou grupos que lidam com eles em qualquer conjuntura particular."¹¹⁷ Para Simmel o papel do dinheiro está associado à distância social entre o indivíduo e sua posse, constituindo-se assim, para usar a terminologia de Giddens, numa ficha simbólica. O outro mecanismo, os sistemas peritos circulantes, estão referidos a esferas de competência técnica e profissional responsáveis pela organização de "áreas dos ambientes material e social em que vivemos hoje. A maioria das pessoas leigas consulta *professionais* - advogados, médicos, arquitetos, etc. - apenas periodicamente. Mas os sistemas nos quais está integrado o conhecimento dos peritos influencia muitos aspectos do que fazemos de uma maneira *contínua*"¹¹⁸. A

¹¹⁷ A. Giddens, op. cit., p.30.

¹¹⁸ Idem, ibidem, p.35.

base de ambos os mecanismos que possibilitam o desencaixe é a confiança. A separação tempo-espaço retirando os eventos da esfera da visibilidade numa sociedade dominada pelo risco, força seus agentes a apresentarem credenciais que lhes confirmem credibilidade. "A condição principal de requisitos para a confiança não é a falta de poder, mas a falta de informação plena."¹¹⁹

A terceira fonte do dinamismo da modernidade para Giddens consiste na ordenação e reordenação reflexiva das relações sociais à luz de contínuas entradas de conhecimento que afetam as ações dos indivíduos e dos grupos. Ao contrário da sociedade tradicional, refratária à mudança, "a reflexividade da vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformuladas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando constitutivamente seu caráter."¹²⁰

A finalidade desta digressão é caracterizar as transformações em curso, no contexto em que Leo Castelli iniciou sua operação para construir um mercado para arte contemporânea. O sucesso do empreendimento foi possível devido ao processo de desencaixe das instituições vigentes, que possibilitou que uma marginalidade criadora pudesse se transformar num mercado altamente lucrativo. Castelli entrou no mercado no momento certo. Não foi por acaso, que o ano de 1957, entre outros acontecimentos históricos, assinalou a primeira incursão do homem através do espaço.

¹¹⁹ *Idem, Ibidem, p.40.*

¹²⁰ *Idem, Ibidem, p.45.*

Além da condição histórica favorável, outros fatores contribuíram para a concretização do projeto do marchand. Entre eles estão seu modo de operação, altamente profissional, e o capital cultural acumulado em sua trajetória singular. A história de Castelli é a história de um desterritorializado, marcada por mudanças contínuas. Sua vida pessoal foi construída no espaço-mundo e seu projeto profissional, em consequência, foi armado a partir dele. Passou a infância em Trieste - principal porto do Império Austro-Húngaro - onde nasceu em 1908. Filho de Ernest Krauss, um banqueiro bem sucedido, acabou adotando o sobrenome da mãe. Em 1932, formado em Direito pela Universidade de Milão, mudou-se para Bucareste a serviço de uma Companhia de Seguros. Ali conheceu Ilena, filha de um grande industrial romeno, com quem se casou.

Em 1935 Leo Castelli arrumou emprego no Banco de Roma em Paris, onde o casal passou a residir. Integraram-se na alta-sociedade parisiense, ficando amigos de René Drouin - decorador de interiores da moda. Drouin, o primeiro a perceber a sensibilidade artística e o tato comercial do amigo, começou a incentivá-lo para ingressar no comércio de arte. Castelli, atraído pela perspectiva, passou a acumular informações sobre o tema. De início estava mais voltado para os antigos. O reencontro com uma antiga amiga de infância em Trieste, a pintora surrealista Leonor Fini, deslocou seu interesse para os modernos. Através da artista se aproximou do núcleo dos surrealistas. Porém, com a guerra acabou interrompendo os planos.

Os Castelli, de ascendência judaica, se mudaram temporariamente para Cannes e depois para Casablanca. Enquanto isso, o pai de Ilena já se encontrava instalado em Nova York. Leo e a mulher perderam muito tempo neste trânsito, não

conseguindo obter o visto. Só em 1941 puderam finalmente, via Cuba, entrar nos Estados Unidos. Instalaram-se no apartamento, comprado pelo sogro, no quarto andar da 4 East Seventy-Seventh Street, cuja sala de estar foi o primeiro espaço ocupado pela galeria Leo Castelli, inaugurada em 57. Após uma temporada de estudos em Columbia, arrumou um emprego, seguindo em viagem de negócios pela Europa. Em Paris reencontrou René Drouin, transformado num dos principais marchands modernos da cidade, trabalhando com obras de artistas como Kandinsky, Klee, Dubuffet e Mondrian. Para Castelli o impacto do reencontro determinou a sua opção pelo mercado de arte¹²¹. De volta a Nova York passou a atuar como *partner* de Drouin nos Estados Unidos, enviando-lhe ocasionalmente um Klee ou um Kandinsky, que o amigo encomendava. Empregava o tempo livre na aquisição de *know-how* para formar o próprio negócio. Transformou-se em freqüentador assíduo do MoMA, lendo todos os catálogos de exposições e tomando-se amigo de Alfred Barr. Visitava regularmente a galeria de Peggy Guggenheim. Junto com Ilena, foram os únicos não artistas a participarem como *habitués*, nas reuniões do "The Club", reduto do Action Painting. Aproximou-se, ao mesmo tempo, dos críticos, dos artistas e dos marchands, transformando-os em grandes amigos. Profissionalmente seguia atuando como colaborador da galeria de Drouin.

Em 1948, quando Sam Kootz colocou a venda seu espaço, em frente ao de Betty Parson, procurou Castelli em primeiro lugar para ofereçê-lo. Mas não havia chegado o momento: o sogro perdera dinheiro com a guerra e o mercado de arte

¹²¹ Leo Castelli em Claude Berri, *Claude Berri rencontre Leo Castelli*, Paris, Renn, 1990.

contemporânea era ainda um negócio de alto risco. O próprio Kootz, só havia se mantido porque trabalhava alternando modernos e contemporâneos num esquema que dava prioridade aos primeiros. Conseguiu um contrato com Picasso, realizando a primeira mostra do artista nos Estados Unidos depois da guerra, e oportunamente, passou um período sem trabalhar com os americanos.

Apesar do mercado de consagrados e do mercado de massa prosperarem, não se definia um público para a vanguarda americana. Artistas e críticos alinhados em torno do expressionismo abstrato faziam questão de se distinguir dos *slogans* correntes na época que falavam de *arte para milhões*, de um mercado de massa voltado para a classe média. Para eles, a salvaguarda futura do poder da arte e da cultura norte-americana estava na manutenção das fronteiras entre as produções.

Essa situação constitui uma ameaça muito maior à arte elevada do que o próprio kitsch – que geralmente mantém claras as distinções. A exigência agora é de borrar as distinções, senão obliterá-las completamente, isto é, que a vulgarização seja mais sutil e mais geral. Os artistas – que nesse período tenderam a ser agressivamente anti-intelectuais – relutam em insistir na preservação das distinções, porque a elite cultural contemporânea, da qual a arte elevada supostamente depende, não pode dar a eles apoio moral e intelectual, nem mercados. (...) O futuro da arte e da literatura só vai iluminar-se neste país quando aparecer uma nova elite cultural com dinheiro e consciência suficientes para contrabalançar a pressão do novo mercado de massa. A outra alternativa é o socialismo, evidentemente – mas nesse instante, quem fala de socialismo na América? (Clement Greenberg, *The Nation*, 23/2/1946)¹²²

¹²² Clement Greenberg, *Arrogant Purpose. 1945 - 1949*, op. cit., p.58.

- IV -

Pop-art, uma cultura de mercado.

Em 1948, Samuel Kootz vendeu seu ponto para Sidney Janis, que o transformou no que Serge Guilbaut identifica como uma terceira categoria de galeria, a de vanguarda industrial. Recorrendo inicialmente à mesma estratégia de Kootz - comprando obras modernas na Europa para revende-las em Nova York - desenvolveu uma outra política comercial, canalizada para a promoção dos artistas do expressionismo abstrato. Para Guilbaut

é no momento em que o mercado de arte moderna extremista americano parecia engrenar verdadeiramente que o terceiro tipo de galeria se estabeleceu em Nova York. Sidney Janis começa então a se interessar e a se arriscar a *vender americano*. [...] era um tipo diferente de dono de galeria. Ainda que antigo profissional de *vaudeville* e antigo fabricante de camisas, Janis estava há muito tempo interessado pela arte e havia reunido uma coleção de arte europeia de alta qualidade. Tinha também escrito livros sobre o surrealismo e a arte bruta. Se Parsons era a vanguarda aristocrática, Kootz, a vanguarda burguesa empreendedora de ponta, Janis era a vanguarda estabelecida, acadêmica. Ele foi aquele que divulgou a grande arte moderna europeia antes de impulsionar a arte da escola de Nova York ao firmamento do mercado intelectual.¹²³

A partir de 1952, com a recusa de Betty Parson em centralizar as atividades da galeria em torno de Rothko, Pollock, Newman e Still, o seus Quatro Cavaleiros da Apocalipse acabaram um a um se transferindo para a galeria de Sidney Janis. Leo

¹²³ S. Guilbaut, *Le Commerce de L'Art*, op. cit., p.274.

Castelli, que já conhecia Janis, aproximou-se ainda mais, auxiliando-o na organização das exposições e realizando transações conjuntas. Em torno de 1955, os esforços de Sidney Janis foram coroados, com os Expressionistas Abstratos alcançando um sucesso comercial à altura de sua legitimidade simbólica. Na ocasião foi se formando um núcleo de colecionadores de vanguarda. J.J. Soby observou que o perfil do público de classe média era o do comprador de imagens. O verdadeiro colecionador era muito diferenciado, realizando aquisições sem visar a decoração, “movido apenas por uma necessidade interior”. Serge Guilbaut acrescenta que ele se distingue igualmente do colecionador de arte moderna, que procura acumular legitimidade cultural, e às vezes social, a partir das coleções.

[...] o novo comprador, sustentado pelo novo discurso crítico (aquele dos artistas e dos críticos de arte), por uma nova rede de galerias e por uma ideologia de *liberdade* integrava-se em um discurso certamente ainda marginal, mas cuja vitalidade não apresentava dúvidas. O prestígio não vinha mais do *pedigree* atribuído por um código estabelecido, mas ao contrário provinha do risco investido na marginalidade – essa diferença –, que paradoxalmente constituía a força e dava a esses colecionadores seus novos e poderosos títulos de nobreza cultural.¹²⁴

Dois anos após, Leo Castelli inaugurava sua galeria, operando num sistema fechado, longe do público, na sala de estar de seu apartamento. Não havia a preocupação com a vitrine na rua e a exposição, uma vez que não dialogava com o grande público, apenas com os iniciados do campo artístico internacional. A mídia continuava fundamental, mas seu circuito midiático era outro. As primeiras exposições foram coletivas, em torno de artistas da segunda geração dos

¹²⁴ Idem, *ibidem*, p.255.

expressionistas abstratos, uma vez que Sidney Janis detinha o monopólio do grupo precursor. No início de 1958 localizou dois artistas com uma nova linguagem - Robert Rauschenberg e Jasper Johns - a partir dos quais chegou à Pop-Art e definiu a linha de atuação da galeria. Rauschenberg havia exposto na galeria de Betty Parson, sendo razoavelmente conhecido no meio artístico. Ele e Jasper Johns eram amigos, moravam no mesmo edifício e trabalhavam juntos como vitrinistas na Tiffany. Através desta relação Castelli tomou conhecimento do trabalho de Johns.

Já na primeira individual que organizou com Jasper Johns, Castelli revelou o seu modo de atuação. A mostra em torno das bandeiras e *targets*, teve um grande impacto, reintroduzindo a figuração, apesar de toda ideologia anti-figurativa, fomentada pela crítica internacional. A revista Art News colocou um trabalho do artista na capa e Alfred Barr, que permaneceu três horas no vernissage inaugural, adquiriu três telas do pintor para o acervo do MoMA. A individual seguinte foi de Robert Rauschenberg. No mesmo ano realizou outra mostra de Johns na galeria Jean Locade em Paris. Em 1959 os negócios prosperaram e o apartamento foi se tornando pequeno. Transferindo a galeria para a rua, Castelli associou-se a Ivan Karp, um *manager* com larga experiência no mercado de arte, que virou seu braço direito, auxiliando-o na localização de novos artistas e tendências. Em 1960 separou-se de Ilena, que a seguir casou-se com Michel Sonnabend. O novo casal foi morar em Paris, de onde Ilena - fundando sua própria galeria de arte, a Sonnabend - passou a fornecer suporte à ação do ex-marido em Nova York.

A formação de um núcleo de colecionadores, muito ricos, desvinculados dos condicionamentos tradicionais, adeptos da inovação, incorporada como traço

intrínseco de suas personalidades, foi a base da empresa bem sucedida do marchand, e do novo mercado de arte contemporânea. Como Castelli, a maioria atuava profissionalmente em âmbito internacional. Eram parte de uma nova geração que havia construído suas fortunas a partir da sociedade de consumo. Mais preocupados com a imagem associada a suas trajetórias, do que em se distinguir por estilos de vida, não desejavam parecer aristocratas, queriam ser reconhecidos pela inteligência, cultura e ousadia. A ligação que estabeleceram com as tendências artísticas mais avançadas, reforçava o caráter de empreendimentos voltados para o futuro, que gostavam de ver associados ao seu desempenho profissional. Segundo Cristin Mamiya,

Todos os principais colecionadores de pop art eram pessoas que tinham se beneficiado do consumo feroz do pós-guerra: eram industriais (p. ex. Peter Ludwig, Giuseppe Panza) e executivos de empresas (p. ex. Leon Kraushar, Robert Scull). A atração pela pop art desses colecionadores pode ser atribuída em grande medida à sua imaginação derivada do ambiente de consumo. Muitos desses colecionadores viam a pop art como uma afirmação de uma sociedade baseada na troca de mercadorias, mas mesmo para aqueles que consideravam a pop art como uma crítica desse sistema, a arte servia ainda para desviar a crítica de sua própria atividade empresarial. Em última instância, a pop art oferecia uma ilustração visual e conceitual da validade do imperativo estabelecido de consumir.¹²⁵

Descartando este traço comum, os colecionadores apresentavam perfis e histórias distintas. Peter Ludwig, proprietário de indústrias de doces, morava em Colônia -conhecido como o rei do chocolate da Alemanha. Doutor em história da arte, se encontrava envolvido com o campo artístico, antes da ascensão da Pop art.

¹²⁵ Cristin Mamiya, *Pop Art and Consumer Culture*, op. cit., p.147.

O conde Guiseppe Panza di Biumo, além de aristocrata era um dos maiores empresários europeus. Ambos estariam bem encaixados, na classificação de Vera Zolberg, na categoria de excêntricos, onde se inseriam os herdeiros não conformados. Já Kraushar e Scull, inauguravam um estilo de colecionador novo que, aberto às inovações, às vezes parecia uma estranha mistura dos arrivistas com os *Hautes Marginaux*. Leon Kraushar fez fortuna no ramo de seguros em Nova York, e foi o maior dos colecionadores da Pop art nos anos 60. Ao contrário dos anteriores, não possuía cultura artística. A descoberta da Pop art que o introduziu no universo estético. Pela primeira vez se defrontava com uma linguagem plástica que entendia e apreciava.

As referências feitas pela pop art ao ambiente e estratégias do consumidor eram provavelmente confortadoras porque correspondiam às próprias experiências de Kraushar, além de qualquer empatia visual ou conceitual que pudesse ter pelo pop. Kraushar tinha consciência aguda do papel da arte como mercadoria e investimento seguro. Ele insistia que 'esses quadros são como ações da IBM, não esqueça disso, e esse é o momento de comprar, porque o pop nunca vai cair. Também não estou planejando vender minhas ações da IBM'. Kraushar adorava sentar-se no meio das obras, deleitando-se com suas aquisições. 'Eu nem mesmo olho para os quadros', explicou ele, 'apenas sei que estão ali -- e que tenho a maior e melhor coleção do mundo.'¹²⁶

Outro que se iniciou como colecionador seduzido pela tendência foi Rober Scull, um dos primeiros a investir na Pop art. Filho de imigrantes russos, começou sua trajetória profissional como desenhista publicitário, e acabou montando sua própria empresa de desenho industrial. À medida que o negócio expandia, Scull foi

¹²⁶ Idem, *Ibidem*, p.148.

diversificando os investimentos para outros setores - imóveis, seguros e transporte - tomando-se proprietário de uma das maiores frotas de táxi da cidade. Ele mesmo, parte da cultura pop utilizava sua coleção para reforçar a ideologia do consumo, da qual era uma expressão. Extravagante, consumidor ostensivo - via as artes como símbolo de status. Gostava de aparecer na mídia e ser amigo dos artistas. Indiferente aos comentários maldosos dos snobes, aos que o acusavam de usar a arte como uma forma de "*social climbing*", costumava retrucar: "é tudo verdade. Para ascender, prefiro usar a arte do que qualquer outra coisa".¹²⁷ Segundo Ivan Karp, sócio da galeria Castelli, o estilo agressivo na aquisição de obras de arte de Scull, assustava a personalidade aristocrática do marchand.

Leo era sempre afável com Scull, mas creio que jamais tenha se sentido confortável com ele, nem por um minuto... Ele comportava-se em relação à arte da mesma maneira que com seu negócio de taxis. Havia sempre uma discussão sobre o preço.¹²⁸

Leo Castelli estava convencido de que a consagração definitiva das tendências que promovia dependia de sua incorporação às coleções dos grandes museus. Incentivava seus colecionadores nesta direção. Pela pronta adesão à sua política, os favoritos eram naturalmente os europeus.

Questões de *prestige oblige*, todos os *marchands* têm o hábito de fazer doações aos museus. Castelli tendo observado que as coleções terminariam um dia ou outro nos museus, estimou de sua parte legítimo conceder doações a seus colecionadores da casa, os maiores e mais importantes, aqueles cujas aquisições eram em *número*. O que chamaríamos, em linguagem de hoje, de compras em lote. O alemão Peter

¹²⁷ *idem*, *ibidem*, p.149.

¹²⁸ *idem*, *ibidem*, p. 149.

Ludwig, o rei do chocolate, um dos maiores colecionadores de todos os tempos, tinha como ponto de honra não deixar um dia do ano sem comprar uma obra de arte. Ludwig, por sinal, construiu dois museus para abrigar suas coleções, um em Colônia e outro em Aix-la-Chapelle. Do mesmo modo Giuseppe Panza di Biumo, cuja única e necessária condição para a cessão de obras é que elas sejam reagrupadas em um museu, construção nova e feita sob medida se possível.¹²⁹

O sucesso do empreendimento de Castelli, conforme Anne Coquelin¹³⁰, esteve ligado ao desenvolvimento de algumas estratégias específicas. Primeiramente a utilização da informação como pedra angular. Atuava a partir da América mas a ação se efetivava em âmbito mundial, realização possível graças ao capital cultural que acumulou. Dominando seis idiomas, mantinha relações com os museus europeus, marchands e colecionadores na Europa, Estados Unidos e Canadá. Jogou com a inteligência e não com a concorrência, construindo alianças no mercado. Mantinha-se permanentemente informado sobre a atividade de seus artistas, sendo que ele ou Karp faziam semanalmente o circuito dos ateliês. Documentado-se sobre as obras que trabalhavam, repassavam esta documentação aos colecionadores.

Outro mecanismo a que recorreu foi a criação de um consenso no interior do campo em torno dos artistas que promovia. Para efetivar o empreendimento foi necessário um trabalho de preparação prévia. O exemplo mais significativo foi a campanha internacional, - que enfocaremos a seguir - pela hegemonia da arte americana, usando Robert Rauschenberg como ponta de lança. O consenso obtido

¹²⁹ Ami Barak, *Le Commerce de L'Art*, op. cit., p.301.

¹³⁰ Anne Cauquelin, *A Arte Contemporânea*, Lisboa, RÉS-Editora, sem-data.

no campo foi baseado em relações mundanas e midiáticas, que se convertiam numa rede que mantinha. Criou-se um efeito de anelação. Estabelecendo o sucesso de um artista seu prestígio como marchand aumentava, revertendo em mais prestígio para o artista que promovia a seguir. Após uma seqüência de consagrações bem sucedidas o marchand transformou-se numa etiqueta, numa grife. Leo Castelli passou a ser projetado como uma marca que vendia.

O domínio da informação, a construção de um consenso no campo e a difusão do prestígio do marchand como uma grife, permitiram que o processo de internacionalização da arte que representava fosse bem sucedido. Construiu uma rede de galerias amigas, que divulgavam seus artistas mundialmente, e por intermédio das quais 70% das obras que produziavam eram vendidas. Castelli e sua etiqueta conferiam credibilidade à rede que, embora restrita, tinha eficácia porque era mundial. Inaugurou-se uma outra categoria de mercado realizado comercialmente enquanto um fenômeno de comunicação¹³¹. Funcionava como um campo análogo ao da alta costura, onde grande parte da legitimidade derivava de seu aspecto elitista¹³². Nestes campos restritos era reeditada de forma modernizada um pouco da atmosfera que cercava a antiga aristocracia. Tratava-se de um universo de iniciados, integrado por aqueles que detinham, além do dinheiro, o domínio de um determinado código e o acesso a determinadas fontes de informação. Mas Castelli, como Christian Dior, Patou, Givenchy, só conseguiram

¹³¹ Ver Anne Cauquelin, op. cit.

¹³² Ver Pierre Boudieu, "La couturier et sa griffe, contribution à une théorie de la magie", *Actes de La Recherche en sciences sociales*, no. 1, janeiro de 1975 e "Alta Costura e alta cultura", em *Questões de Sociologia*, op. cit.

atingir esta legitimidade porque souberam operar o sistema de redes, combinando várias modalidades delas. Através das redes mundiais, apareciam em todos os lados e estavam presentes em todos os acontecimentos. As redes midiáticas forneciam a cobertura indispensável, tornando-se em definitivo as redes comerciais. A galeria de Leo Castelli se transformou no modelo das galerias contemporâneas. Para se estabelecer recorreu a um esquema de operação, mais próximo da comunicação, assinalando uma distância do dominante no universo da arte moderna, marcado pelo gosto e pelo julgamento estético infalível.

A operação em torno de Rauschenberg, na Bienal de Veneza de 1964, foi ilustrativa da construção deste processo e das mudanças introduzidas a partir dele no campo artístico internacional. Kirk Varnedoe¹³³ observou, a propósito do modernismo, que as mudanças nas regras do jogo não acontecem em qualquer conjuntura, sua efetivação requer uma situação histórica e social favorável. Bourdieu também chamou a atenção para este fato, observando que as revoluções específicas no interior dos campos estabelecem sempre uma certa relação com as transformações externas¹³⁴.

No início dos anos 60 registraram-se mudanças de âmbito societário, como o início do processo de desencaixe dos sistemas econômicos e sociais em escala internacional; o desenvolvimento das redes de comunicação, construindo um solo mundial e tornando cada vez mais próximos os destinos de povos distantes; e as populações urbanas e a sociedade de consumo se desenvolvendo numa escala

¹³³ Kirk Varnedoe, *Au Mépris des règles*, op. cit.

¹³⁴ P. Bourdieu, op. cit.

inimaginável. A arte contemporânea americana, graças à ação do Estado nos anos 50, ampliou sua influência, particularmente na Europa. No interior do país, a era Kennedy significou um novo impulso para a arte e a cultura contemporânea de um modo geral. Preocupado em projetar uma nova imagem do país, o presidente reforçou e ampliou a política de internacionalização da *alta cultura* nacional. Na esfera do campo artístico internacional, iniciava-se um desgaste das instituições, antecipando a crise institucional que marcou o final da década de 1960.

No início dos anos 60 era evidente que a Bienal de Veneza havia se transformado num dos principais espaços do mercado de arte internacional. Os artistas e as tendências premiadas contavam com uma elevação automática dos preços logo em seguida.¹³⁵ As lutas concorrenciais travadas nos três primeiros eventos da década e as mudanças na organização do júri evidenciam esta conjuntura. A comissão de seleção - antes composta por 35 membros escolhidos pelos organizadores dos países selecionados - foi reduzida à um comitê de experts, reconhecidos internacionalmente, como Argan, Read, Soby, Grohman, na função de representantes dos principais museus modernos do mundo. Com esta integração das instituições modernas com o evento de Veneza, as tendências que circulavam na rede de museus invariavelmente tendiam a ser contempladas pelos mecanismos de legitimidade da Bienal. A mudança do júri também reverteu favoravelmente para a arte contemporânea, que se transformou no objeto de enfoque da mostra, revelando que a influência francesa começava a perder terreno no campo artístico internacional. A arte moderna assumiu um papel histórico, sendo retomada como

¹³⁵ Annick Spay, "La Biennale de Venise ", op. cit. e Annie Verger, "L'art d'estimer l'art", op.cit.

fonte legitimadora das novas tendências. Em 1960, o corpo de jurados ainda hesitava entre uma premiação mais avançada - que beneficiaria o pintor abstrato norte-americano Franz Kline - e a manutenção da política conservadora, mas segura de privilegiar os franceses.

Essa polêmica revela claramente as novas apostas da instituição: Veneza se transformou em um lugar importante do mercado de arte internacional. Ela serve também de prelúdio para a rivalidade que vai opor a França aos Estados Unidos: é em nome da defesa da Europa encarnada pela França que Argan declara ter se batido no júri para atribuir os grandes prêmios a Hartung e a Fautrier, na confrontação deles com a obra do americano Franz Kline, que leva o prêmio do Ministério de Instrução Pública. ¹³⁶

Mas em 1964, a premiação de Robert Rauschenberg rompeu definitivamente esta tradição, deixando transparecer que por trás das decisões da instituição se encontrava uma nova classe de marchands dando as cartas do jogo

Na assembléia geral da Associação Internacional da Crítica de Arte, que tem lugar em Veneza no mesmo momento da Bienal, um grito de alarme foi lançado: a Bienal tende a se transformar em um grande mercado onde a seleção das obras é exercida não mais pelos críticos, mas pelos *marchands*. A Bienal de 1964, em estado de choque, decidiu então romper com sua função antiquada de consagração, para se propiciar os meios de vir a ser uma tribuna de informação. ¹³⁷

Além das mudanças no interior da Bienal, a atuação de Castelli, na construção de uma hegemonia em torno da produção contemporânea americana, contou com o apoio da política para a cultura e as artes do Governo Kennedy, desejando que a gestão pudesse promover uma Renascença norte-americana. Pela primeira vez o

¹³⁶ Annick Spay, *op. cit.*, p. 91.

¹³⁷ *Idem*, *ibidem*, p.92.

Estado aparecia diretamente envolvido na exposição. A comissão de organização da delegação americana deixou de estar a cargo de um museu, para ficar sob a responsabilidade da United States Information Agency (USIA), responsável pelos programas de propaganda no exterior. O governo americano sempre incentivou o caráter privado da delegação, como uma marca da liberdade artística que procurava divulgar associada ao espírito dominante no país. O MoMA, que tradicionalmente realizava esta tarefa, em 1962 se declarou incapacitado financeiramente para dar conta do empreendimento. A ocasião proporcionou ao Governo a chance de atuar, temporariamente, como salvador da arte moderna.

... foi uma oportunidade para implementar a política cultural de Kennedy em um foro internacional: a Biennale proporcionou aos Estados Unidos uma ocasião para demonstrar que era uma sociedade capaz de produzir não apenas bens materiais, mas também alta cultura, não produzida por artistas isolados e alienados de seu país, mas antes abraçados e apoiados por patrocínio direto do governo. A USIA foi a escolha lógica para essa tarefa porque era a agência governamental encarregada oficialmente de promover a cultura americana.¹³⁸

Os preparativos começaram em 1962. Bem relacionado junto à agência, Leo Castelli conseguiu que o escolhido para chefe da delegação e curador da mostra fosse um de seus grandes aliados, Alan Salomon. Diretor do Jewish Museum, Salomon era responsável pela organização de um grande número de mostras de artistas jovens, como as de Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Kenneth Noland e Helen Frankenthaler. Estava particularmente envolvido com o trabalho de Rauschenberg e Johns, tendo prefaciado os catálogos destes artistas, na ocasião

¹³⁸ Laurie J. Monahan, "Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennale, *Reconstructing Modernism*, op. cit., p.382.

de sua individuais no Jewish Museum. Para auxiliá-lo foi destacado Sam Hunter, historiador da arte americana, amigo pessoal de Castelli e um dos primeiros defensores da Pop-Art, com a qual o marchand e sua galeria estavam identificados.

A representação americana foi armada em torno de duas tendências inovadoras gestadas no país, a Pop-Art e a Post-painterly. Rauschenberg e Johns iam como representantes do segmento pop, - do qual eram precursores - e Kenneth Noland e Morris Louis dos abstratos da post-painterly. Desde o início a dupla de curadores e Leo Castelli concentraram os esforços, montando uma estratégia para que Robert Rauschenberg levasse o grande Prêmio da Bienal, até então privilégio dos franceses. Com a delegação americana armada para atuar a seu lado, Castelli iniciou a campanha em âmbito internacional. Começou acionando a rede de galerias associadas e os colecionadores. A adesão da comissão oficial aumentou sua credibilidade no campo artístico e facilitou o seu trânsito. Em 1964 conseguiu que seus artistas estivessem presentes simultaneamente em todos os pontos-chaves do campo, na Documenta Kassel, na Tate Gallery em Londres, no Museu de Arte Moderna de Paris e na Bienal de Veneza. Com a estratégia garantiu um destaque em todas as revistas especializadas. O anúncio publicado pela galeria na revista *Art International* se assemelha a uma manobra militar, com seu exército de artistas saídos do quartel-general de Nova York e ocupando toda a Europa.

A luta já estava ganha nos bastidores. Cabia a Alan Salomon efetivá-la publicamente, recorrendo aos rituais de passagem legitimados no interior do campo. A primeira providência foi cuidar da montagem do espetáculo. Requisitou um espaço mais amplo, reformou o pavilhão do MoMA, não poupando gastos na realização do show. O orçamento inicial de 34 000 dólares acabou atingindo a cifra

de 102 977 dólares. Para reforçar o impacto visual da Pop-art, organizou uma mostra paralela, favorecendo a tendência em torno de Frank Stella, Claes Oldenburg, John Chamberlain e Jim Dine, todos eles do time de Castelli.

A seguir preparou o texto do catálogo, uma arma ideológica manipulada em conformidade com as regras do jogo dominante, uma verdadeira bomba, que implodiu a hegemonia francesa em favor dos americanos. Recorreu à estratégia do debate em torno do mito de origem, das raízes autênticas da modernidade. Tomando como referência o trabalho de Rauschenberg, argumentou que a Pop-art resgatava o verdadeiro espírito da modernidade, contrário à ideologia do artista alienado propalada pelos defensores do abstracionismo. A Pop-art, ao mesmo tempo que retomava a figuração, restaurava as matrizes da arte moderna: a relação da arte com a vida e a valorização da experiência.

Rauschenberg também compartilha daquele senso do equívoco, de uma nova atitude diante da natureza da experiência e do sentido da existência. Em uma declaração que agora se tornou familiar ele expressa toda a perspectiva do movimento para o qual ele é o ponto de partida: 'As pinturas relacionam-se tanto com a arte como com a vida. Tento agir na brecha entre as duas'. Em outras palavras, as condições que traz para sua arte são idênticas às que encontra no mundo real; significado e valor são inerentes a ambas, apenas precisamos procurá-los.¹³⁹

Na batalha pela dominação de uma tendência, num universo artístico segmentado, sobraram estilhaços para o Expressionismo Abstrato, que salu enfraquecido do confronto. Os argumentos utilizados por Alan Salomon estavam em consonância com a emergência de uma visão - a favor de uma nova sensibilidade e

¹³⁹ Catálogo da Bienal reproduzido em Laurie J. Monahan, op. cit., p. 391.

do fim do elitismo artístico - corrente entre intelectuais de esquerda americanos , como Susan Sontag. No ensaio "One Culture and New Sensibility", de 1965, enfatizava

a nova sensibilidade entende a arte como uma extensão da vida -- isso sendo entendido como a representação de (novos) modos de vivacidade... Uma grande obra de arte jamais é simplesmente (ou mesmo principalmente) um veículo para sensibilidade, idéias ou sentimentos morais. Ela é, antes de mais nada, um objeto que modifica nossa consciência e sensibilidade.¹⁴⁰

O debate intelectual, que retomou o questionamento da separação entre alta cultura e cultura popular, ou de massa - colocado corretamente na origem da modernidade - na verdade foi um recurso, uma cortina de fumaça encobrindo o cerne da contenda. O que estava realmente em jogo era a disputa pela mudança das posições dos agentes no interior do campo, transferindo o poder dos críticos para os marchands, colocando os norte-americanos na liderança do processo. No texto de abertura do catálogo da delegação americana, Alan Salomon começava com uma declaração de guerra: "*todos reconhecem que o centro mundial das artes se deslocou de Paris à Nova York.*"¹⁴¹ A afirmação baseava-se no argumento de que, no universo contemporâneo, Nova York mantinha uma posição avançada na inovação artística, sendo responsável por duas tendências de ponta ali representadas: a pop-art e a post-painterly abstraction. O próprio curador

¹⁴⁰ Susan Sontag, citada em Laurie J. Monahan, op. cit., p.394.

¹⁴¹ Introdução ao catálogo da delegação americana na Bienal. citada em Annick Spay, op. cit.,p. 92.

consagrava a pop-art, recorrendo a Rauschenberg, como a mais revolucionária das expressões plásticas expostas.

Nenhum dos pintores abstratos alterou de forma substancial as atitudes tradicionais em relação a materiais ou procedimentos, mas Rauschenberg levou a uma revolução que rejeitou completamente a idéia de que um tipo de materiais (sic) ou outro são mais ou menos apropriados à arte.¹⁴²

A pop-art do pós-guerra, nascida na Inglaterra, despontava como uma invenção americana. Na verdade, ocorria juntamente com a segmentação um aprofundamento da globalização das linguagens artísticas. A Bienal de Veneza de 1964 revelou que a retomada da figuração, que frequentemente vinha associada a elementos da cultura pop, era uma tendência emergente, presente em várias representações. No entanto, apenas os americanos forneceram uma posição de destaque ao movimento. Havia uma condição hegemônica para uma revolução parcial no interior do campo, e Leo Castelli soube utilizá-la em seu benefício. De acordo com Lawrence Alloway, crítico militante inglês, e o primeiro a usar a designação Pop-art, ainda nos anos 50 ,

1964 foi o ano em que a ênfase da Biennale mudou para incluir um número substancial de artistas de estilos pós -- *informel* ou pós -- expressionistas abstratos. O prestígio da arte abstrata, outrora tão difícil de se estabelecer, agora inspirava resistência a uma nova forma de arte figurativa. (...) No Pavilhão Central, estavam cópias feitas por Lucio del Pezzo do Adão e a mão de Deus pintados por Michelangelo no teto da Capela Sistina, espaçados em painéis levemente separados, símbolos anti-americanos de Franco Angeli, pinturas de Antonio Recalti, que eram como se James Renquist estivesse ilustrando a Londres de Graham Greene, em resumo, a pop art italiana estava na rua. A *decollage* de Mimmo Rotella,

¹⁴² A. Salomon, no catálogo para Bienal de Veneza, reproduzido em Laurie J. Monahan, op. cit., p.387.

geralmente grandes cartazes rasgados, estava à mostra; o movimento europeu paralelo e rival da pop art, o novo realismo, também estava presente. O Grupo N e o Grupo T, coletivos de artistas que queriam abolir a autoria individual, também expuseram pequenos ambientes, definidos por controle de luz e partes móveis. Essas instalações foram colocadas no lado do Canal di Sant'Elena do Pavilhão, que não é um lugar de primeira, mas é a presença delas que conta.¹⁴³

Notava-se uma percepção da globalização artística em curso, manifestada por Alloway, mas ainda compreendida enquanto internacionalização, não sendo associada à diversidade e à segmentação.

"A acumulação de tais encruzilhadas nacionais é como um prelúdio da cultura global; cada país não contribuiu para isso como um produtor, mas isso é válido geralmente em termos de consumo. Um estilo internacional não é necessariamente o produto de todos os países, mas um que seja acessível à compreensão em qualquer país."¹⁴⁴

No campo artístico, espaço fantasmagórico descolado das sociedades e dos locais, apesar da mudança dos agentes e da valorização da contemporaneidade, ainda predominava uma mentalidade colonial e um caráter normativo. A arte moderna na América Latina, de onde só era esperado folclore, era vista como efeito de demonstração¹⁴⁵, e por esta razão desconsiderada. A regra dominante no universo restrito da arte contemporânea era fazer prevalecer uma tendência em detrimento das outras, numa operação cuidadosamente articulada, a partir de 1964, pelos marchands, nos bastidores do espetáculo.

¹⁴³ Lawrence Alloway, *The Venice Biennale, 1895-1968*, op. cit., p.147.

¹⁴⁴ L. Alloway, op. cit., p.146.

¹⁴⁵ Sobre o conceito de efeito de demonstração ver Gino Germani.

Os acontecimentos em Veneza consolidaram a posição e a credibilidade de Leo Castelli, aumentando os preços de Rauschenberg, que quintuplicaram entre 1963 e 1965¹⁴⁶. Foi o primeiro marchand americano a implantar o sistema comercial europeu - criado por Durand-Ruel - por meio do qual a galeria detinha o monopólio da produção, pagando mensalmente uma quantia estipulada aos artistas. Até então no comércio de arte contemporânea vigorava o esquema de comissão sobre as vendas efetuadas.¹⁴⁷ As galerias integradas ao campo, adquirindo visibilidade, passaram a incorporar o novo sistema.

Eu estava em um isolamento total [...] A École de Paris nos excluía. Nós éramos uma minoria de Paris. A situação se inverteu nos anos sessenta, quando a École de Paris perdeu o seu fôlego. A América, apoiada pela Alemanha, que era ligada a ela financeiramente, em seguida pela Itália, decretou que Paris estava acabada, que só faltava abater a tradicional metrópole da arte. Nesse contexto, nós aparecemos como socorro [...] Nos anos sessenta, eu novamente pratiquei adiantamentos sobre vendas eventuais e tive até uma vintena de artistas sob contrato. (Denise René)¹⁴⁸

As transações eram efetuadas num âmbito restrito de caráter privado. Artistas e marchands trabalhavam num regime de confiança mútua, dispensando a formalização de contratos legais.¹⁴⁹ O sucesso de Castelli estava associado à aura de credibilidade que cercava sua imagem. A etiqueta Castelli era um nome que vendia porque, entre outras qualidades, inspirava confiança. Os colecionadores

¹⁴⁶ Ver Cristin J. Mamiya, *Pop Art and Consumer Culture - American Super Market*, Austin, University of Texas Press, 1992.

¹⁴⁷ Ver Ami Barak, "La Figure du marchand Contemporain", *Le Commerce de L'Art*, op. cit.

¹⁴⁸ Denise René, op. cit., p.45.

¹⁴⁹ Ver Raymonde Moulin, *Le Marché de La Peinture en France*, op. cit.

apareciam como uma das forças legitimadoras deste mercado. As galerias , particularmente as americanas, foram se tornando cada vez mais fechadas - muitas delas funcionam até hoje distantes da rua, escondidas nos andares dos edifícios comerciais. As instalações são discretas e os marchands se mantêm afastados do sistema de publicidade corrente. Trabalham para um clientela selecionada. Muitos deles passaram a vender apenas aos clientes cadastrados em seus fichários - uma elite internacional - a fim de preservar a distinção e o caráter seletivo das vendas, mantendo ao mesmo tempo total controle sobre o sistema que operam. De acordo com Ami Barak ,

as relações com os colecionadores são também um objeto fecundo para historiadores e sociólogos da arte. Um círculo restrito mas muito ativo de "loucos" sentiam necessidade de passar freqüentemente na galeria. [...] Castelli não fazia o menor esforço para "vender" suas pinturas. Victor Ganz, fino conhecedor, acrescenta ainda que o *marchand* também não dava mais aos colecionadores lições de estética de vanguarda. Segundo Barbara Rose, o que Castelli vendia verdadeiramente era o sentimento de fazer parte do desenvolvimento da história da arte. Johns, Rauschenberg, Linchtenstein, Warhol, Stella etc. eram para ele personalidades do mesmo calibre e da mesma linha de Cézanne, Matisse ou Picasso. Acreditava fortemente nisso e conseguia fazer com que os colecionadores também acreditassem tanto quanto ele, e assim, talvez, nesse sentido, ele era, no fim das contas, um grande vendedor.¹⁵⁰

Os artistas contemporâneos, nos anos 60, conseguiram que o mundo das artes reatasse as relações da arte com a vida, da alta cultura com a cultura de massa, e encontraram finalmente um canal de escoamento para sua produção. Mas, novamente se viram vítimas de uma armadilha. Os marchands na liderança do

¹⁵⁰ Ami Barak, op. cit., p.300.

campo continuaram conduzindo-o com a mesma política restrita editada pela crítica. Utilizaram recursos do século XX para recriar um universo do século XVIII. Os artistas bem sucedidos estão inseridos no sistema e afastados do público. O restante, a grande maioria, permanece à margem, lutando desesperadamente por um espaço neste pequeno universo de privilegiados. Num momento histórico que assinala o crescimento do público de cultura, as artes plásticas contemporâneas permanecem marginalizadas, não mais no interior da boêmia, mas em virtude de uma estratégia de mercado. A mordacidade de Tom Wolfe, se não faz justiça ao movimento da produção artística, percebeu com muita perspicácia como se processou a sua consumação.

...a dança boêmia realizou-se antes da guerra e a Consumação, depois dela. Não se trata do que comumente se descreve como lapso entre 'as descobertas do artista' e 'a aceitação do público'. Público? O público não desempenha qualquer papel nesse processo. O público não está convidado (recebe uma participação impressa depois).

...se fosse possível preparar um diagrama (sociométrico) para o mundo da arte, constataríamos que ele é formado (além dos artistas) por uns 750 *culturati* em Roma, 500 em Milão, 1 750 em Paris, 1 250 em Londres, 2 000 em Berlim, Munique e Dusseldorf, 3 000 em Nova York, e talvez uns 1 000 espalhados pelo resto do mundo da arte, 10 000 almas aproximadamente - uma mera aldeia! -, restrito a *les beaux mondes* de oito cidades.¹⁵¹

O campo artístico se desenvolvia desvinculado dos espaços nacionais, em torno da ação de alguns agentes desterritorializados, operando a partir de alguns centros: Nova York, Paris, Veneza, Londres, Colônia. As identificações nacionais

¹⁵¹ Tom Wolfe, *A palavra Pintada*, Porto Alegre, LP&M, 1987, p.30.

não funcionavam mais como referências para a consagração artística. Só adquirem legitimidade os artistas que constroem suas reputações no interior do campo. Nova York passou a ser o principal polo porque era ali que se concentravam os agentes mais poderosos da rede que dominava o campo artístico internacional. É a rede que é determinante, não a cidade ou o país. Os artistas nova-iorquinos só conseguem visibilidade no circuito se encontrarem um canal que os introduza na rede. Um exemplo significativo é o do húngaro Victor Vasarely, que conectado com uma das galerias chaves do campo, a da francesa Denise René, se transformou num dos artistas mais requisitados pelos colecionadores nova-iorquinos do reduto, na década de 1960. O processo de desencaixe enfocado por Giddens - que desloca a atividade social do seu contexto reorganizando-a em um outro universo tempo espacial - se constitui num fator explicativo das transformações operadas no mundo da arte.

CAPÍTULO 4 - DAS VITRINES AO VÍDEO

" ... o senso subjacente da forma em meu trabalho foi o sistema do universo, ou parte dele. Trata-se de um modelo bastante grande para servir de ponto de partida. ... a idéia de corpos soltos flutuando no espaço, de diferentes tamanhos e densidades, talvez de cores e temperaturas diferentes, cercados e entremeados por tufo gasosos, alguns em repouso, enquanto outros se mexem de maneiras peculiares, me parecia a fonte ideal da forma. ... a idéia do objeto flutuando sem apoio, o uso de um fio muito longo; ou um longo cantiléver como meio de apoio parece mais aproximado a essa liberdade em relação à terra."

Alexander Calder, 1951.

" Em 1957, um objeto terrestre, feito pela mão do homem, foi lançado ao universo, onde durante algumas semanas girou em torno da Terra segundo as mesmas leis de gravitação que governam o movimento dos corpos celestes - o Sol, a Lua e as estrelas. ... e lá ficou movendo-se no convívio dos astros como se estes o houvessem provisoriamente admitido em sua sublime companhia. (...) A reação imediata, expressa espontaneamente, foi alívio ante o primeiro 'passo para libertar o homem de sua prisão na terra'. E essa estranha declaração, longe de ter sido o lapso acidental de algum repórter norte-americano, refletia, sem o saber, as extraordinárias palavras gravadas há mais de vinte anos no obelisco fúnebre de um dos grandes cientistas da Rússia: 'A humanidade não permanecerá para sempre presa à terra.'"

Hannah Arendt, A Condição Humana, 1958.

Mundo da arte como mundo do trabalho.

"O mundo dos expressionistas abstratos era muito macho. Os pintores que costumavam freqüentar o bar Cedar eram todos durões que se agarravam e diziam coisas como: 'Vou arrebentar seus dentes' e 'Vou roubar sua namorada'. De um certo modo, Jackson Pollock tinha que morrer do jeito que morreu, espatifando seu carro. A rudeza era parte de uma tradição; ela combinava com sua arte agonizante e angustiante. Eles estavam sempre explodindo e tirando braço de ferro por causa de seus trabalhos e de suas vidas amorosas. Isto continuou por toda década de 50, quando eu era novo na cidade, fazia quaisquer trabalhos que pudesse conseguir em propaganda e saía com alguns poucos amigos. "

ANDY WARHOL

Mundo da arte como mundo do trabalho.

Nos primeiros anos da década de 1950, Pablo Picasso, telefonou para Daniel Henry-Kahnweiler, seu marchand, comunicando que havia comprado o monte de Sainte-Victoire. Do outro lado da linha Kahnweiler quis saber exatamente a que obra de Cézanne ele se referia; só então tomou conhecimento que o artista havia adquirido a terra, a paisagem tema da série mais célebre das pinturas de Cézanne¹. A extravagância, entre muitas outras que o espanhol cometia, revelava que ele então fazia parte de um novo universo, muito distante da boêmia, o mundo dos milionários.

O dia 31 de julho de 1958 foi uma data marcante na vida do pintor expressionista abstrato Franz Kline. Na ocasião ele adquiriu um Ford T Bird negro 1958, com 300 cavalos de potência. Foi a primeira vez que um artista da Escola de Nova York comprava um carro novo, embora ainda obrigado a recorrer ao crediário para satisfazer o seu impulso de consumo. Kline conseguira enfim transpor a linha que separava a boêmia da classe média em ascensão. "A vanguarda estava agora na direção não somente da estética de ponta, mas também do espírito de consumo. A novidade se propaga como um rasteiro de pólvora. A T Bird torna-se o V8 da vitória da abstração."² Foi uma curta temporada de prosperidade vivida pela Escola

¹ Ver Peter Watson, *From Manet to Manhattan*, op. cit.

² Serge Guilbaut, "Le marketing de l'expressivité à New York au cours des années cinquante.", *Le Commerce de L'Art*, op. cit., p.244.

de Nova York, logo a seguir interrompida pela explosão comercial da Pop-art. Muitos artistas foram obrigados a manter seus empregos como professores universitários. Somente nos últimos tempos de sua vida - Kline morreu em 1962 - pode dar vazão aos seus sonhos consumistas, quando afinal conseguiu trocar a sua T'Bird por uma Ferrari do ano. Seja como professores ou como pintores bem sucedidos, os artistas plásticos contemporâneos se afastavam definitivamente da boêmia, para se tomarem parte integrante do mundo do trabalho.

Podemos apontar três fatores que concorreram para esta mudança. O primeiro está ligado à vida no mundo moderno, principalmente nas grandes cidades, gerando novos hábitos e novas exigências de consumo, tornando-se cada vez mais cara. Mesmo Marcel Duchamp - que gostava de se classificar como um homem de sorte, que nunca havia trabalhado para sobreviver - foi obrigado, nos primeiros anos, para poder manter-se em Nova York, a atuar como marchand, vendendo Brancusi aos americanos, ou então como consultor nos empreendimentos de Katherine Dreier e Peggy Guggenheim.

As mudanças aconteceram nos Estados Unidos a partir dos anos 30, quando começou a se dissolver o cordão de ouro que havia ligado os modernos à alta burguesia, num mundo da arte gerido pela vida mundana e a cultura de salão. O número de aspirantes a artistas cresceu muito, e a maior parte dos integrantes da vanguarda norte-americana vinha das classes trabalhadoras ou estava afinada politicamente com seus interesses. Tinham hábitos diferentes e nenhuma simpatia pela alta sociedade. As irreverências de Marcel Duchamp ou Salvador Dali ficavam no âmbito da estética, sem ferir as suscetibilidades e as boas maneiras dos grã-finos que freqüentavam.

O mundo dos artistas foi se afastando cada vez mais do mundo dos milionários, que passaram a ser vistos apenas como clientes, com os quais a maior parte dos artistas sequer mantinha relações. Os artistas tendiam a construir suas relações entre os que partilhavam seus interesses, aspirações e estilos de vida - geralmente outros artistas. O mundo do trabalho passou a influenciar a esfera da sociabilidade privada a tal ponto que estabeleceu-se uma separação entre o círculo dos artistas bem-sucedidos e as várias facções de artistas jovens.

Nos anos 50, quando o mercado de contemporâneos ainda era precário, os expressionistas abstratos se transformando em professores para sobreviver, não constituíam uma exceção no meio artístico. Na Europa, os artistas ligados a Denise René - muitos operando com materiais de alto custo - tinham que recorrer a atividades paralelas para dar continuidade a suas produções. Hans Hartung vendia obras de Miró; Jacobsen comercializava , na Dinamarca, arte negra adquirida no *Marché aux Puces de Paris*; Calder era engenheiro e vivia com conforto; enquanto Victor Vasarely, um privilegiado, contava com um mercado seguro para suas obras.

Outro fator que contribuiu para a associação do mundo das artes com mundo do trabalho foi o desenvolvimento da educação artística. A partir do final dos anos 30, e com mais intensidade nos anos 40 e 50, os estudos sobre arte foram sendo incorporados pelos currículos das escolas secundárias e das universidades em todo os Estados Unidos³, provocando uma ampliação da população de artistas e do público das artes em geral. No final dos anos 40 e no decorrer dos 50, a arte moderna ganhou um espaço privilegiado no programa, passando a ser assimilada

³ Sobre a ampliação do estudo das artes nos Estados Unidos ver Heloisa Margarido Sales e Ana Mae Barbosa (org.) *O Ensino da Arte e sua História*, op. cit.

pela sociedade americana. Após a guerra o interesse era ainda reduzido. A este propósito, e tendo em vista as transformações que se seguiram, o relato da experiência pessoal de Alvin Toffler é sugestivo.

Em meu caso particular, a mudança é simbolizada por um único contraste. Quando prestei o college, um pouco depois da guerra, passava muitas horas vagando pelas límpidas e silenciosas galerias do Museu de Arte Moderna, olhando Guernica ou sentado na salinha de cinema subterrânea assistindo como o doutor Caligari levava a cabo suas andanças. Normalmente os visitantes eram tão raros que eu sentia o vazio do museu. Era fácil imaginar que o museu, com sua magnífica coleção, me pertencia. Com os demais visitantes, de número tão reduzido, sentia um vínculo sutil, como se nossa presença compartilhada nos colocasse desafiadoramente a parte do resto dos norte-americanos. Atualmente (1964) a ilusão de propriedade ficou impossível. O sentimento de exclusividade desapareceu. O museu está cheio de 'outros norte-americanos', e é possível que lá fora se formem filas com centenas à espera para entrar. O mesmo se pode dizer de todo o país, e não apenas dos museus, mas também das salas de concerto e dos teatros. Os devotos da arte, que constituam um punhado solitário, se haviam convertido em um exército.⁴

Na década de 1950 houve um aumento da população total do país, que cresceu de 150 697 milhões (1950) para 179 323 milhões de habitantes (1960), dos quais 69,9 % estavam concentrados nas áreas urbanas. Paralelamente registrou-se um crescimento do poder aquisitivo: entre 1947 e 1960 a porcentagem de famílias com rendas superiores a 6 mil dólares anuais subiu de 29% à 47%, e aquelas com remuneração acima de 7 500 dólares passaram de 17% à 31%⁵. Houve uma

⁴ Alvin Toffler, Los consumidores de cultura, Buenos Aires, Editorial Leviatan, 1981, p.12.

⁵ Ver Willi Paul Adams, Los Estados Unidos de América, op. cit., p.368.

expansão generalizada da cultura e das artes, principalmente nos setores ligados à indústria cultural. Nas artes plásticas cresceu o número de aficionados. A Associação Nacional de Comerciantes de materiais de arte registrava em 1950 cerca de 30 milhões de consumidores que em 1960 se transformaram em 40 milhões, dos quais 1 milhão já havia recebido lições de pintura. Em 1950, uma televisão educativa de São Francisco concebeu um programa de meia hora onde ensinavam os telespectadores a realizarem pintura japonesa com pincel. Testando a audiência, resolveram associar as aulas à venda de kits com os equipamentos necessários para a execução dos trabalhos, exibidos no final do programa. Começaram investindo em 300 conjuntos e terminaram vendendo 1 400 à 3 dólares cada. O programa se multiplicou rapidamente por 53 emissoras em todo o país, que foram adquirindo os seus direitos de reprodução⁶.

Arnold Hauser observou que no decorrer da história a formação de economias monetárias e culturas urbanas tenderam a promover uma valorização das artes e dos artistas. Uma das primeiras manifestações do fenômeno é a popularização da atividade artística através de uma cultura do *do-it-your-self*⁷. A crescente valorização da atividade e da profissão do artistas, nos Estados Unidos, após 1945, vem reforçar as colocações de Hauser. No entanto, no interior de um universo

⁶ Ver Alvin Toffler, *op. cit.*

⁷ "A guerreira população camponesa de Roma nos séculos III e II A.C.,... não tinha grande inclinação para a arte ou tendência para apreciação do artista. Só quando se estabelece uma economia monetária e uma cultura urbana, e com a helenização de Roma, a condição do poeta, primeiro, e depois, gradualmente, a do pintor e do escultor se eleva no conceito geral; é só no tempo de Augusto, com a sua concepção do poeta como vate e o vasto patrocínio das artes concedido pela corte e pelos particulares, as coisas mudam decididamente. (...) A pintura de amadores, praticada por pessoas de condução superior, torna-se, de fato, cada vez mais comum - até, entre os imperadores, Nero, Adriano, alexandre, Severo e Valentiniano I se entregaram a esse passatempo em voga ..." Arnold Hauser, *História Social da Literatura e da Arte*, São Paulo, Mestre Jou, 1982, Tomo I, p. 175/176.

dominado pela cultura de massa, a produção do artista para ser conceituada deveria se distinguir da arte média do *do-it-your-self*. Quanto mais elevado o grau de legitimidade alcançado por uma obra, maior deveria ser a distância entre ela e a grande mídia. No campo da arte de vanguarda, legitimidade se opunha a popularização, sinônimo de vulgarização⁸. Embora a associação das artes com a mídia se revelasse um empreendimento bem sucedido, o mundo da vanguarda construiu o seu universo recorrendo a outros canais.

A partir dos anos 60 o principal veículo de circulação e divulgação das novas produções foram as universidades, redutos da alta-cultura, com as quais o campo artístico de vanguarda se desenvolveu articulado. Tudo começou com os artistas, - os expressionistas abstratos, os professores da Bauhaus, e os demais arquitetos funcionalistas europeus - sendo assimilados pelo sistema acadêmico. Consequentemente um dos canais para os artistas aspirantes se introduzirem no campo passou a ser as escolas, como a Black Mountain, onde podiam se aproximar e conviver com artistas como Mark Rothko, Robert Rauschenberg e historiadores como Meyer Shapiro. Robert Rauschenberg foi um dos primeiros produtos deste sistema, que se fortaleceu ainda mais nos anos 70. Segundo Diane Crane, o número de *Masters of Fine arts* graduados pelas escolas e universidades norte-americanas cresceu de 525 por ano em 1950, para 8 708 em 1980.⁹ Se nos anos 50 e início

⁸ Ver Pierre Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel, J.C. Chamboredon, *Un Art Moyen*, Paris, Minuit, 1965; Pierre Bourdieu, *La Distinction - critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979; e Abraham Moles, *Q Kitsch*, SÃO Paulo, Perspectiva (Debates), 1971.

⁹ Ver Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde*, op. cit., p.10.

dos 60 a formação universitária era rara - 75% dos expressionistas e 44% dos artistas da Pop-art não tinham nenhuma formação -, nos anos 70 ela era quase um pré-requisito, quando entre 41 a 51% dos artistas das tendências dominantes possuíam Ph.D em Artes. A vanguarda não havia apenas se afastado da boêmia, mas se academizado.

O passo seguinte, a profissionalização do artista, veio com a consolidação do mercado de arte contemporânea. Uma *fábrica de carreiras* deveria garantir a estabilidade das reputações que produzia e convertia em capitais. Se Durant-Ruel e Kahnweiler acompanhavam de perto o trabalho de seus artistas, Ivan Karp e Leo Castelli mantinham seus contratados sob um controle cerrado. As visitas semanais aos ateliês, além de reforçar as relações, tinham como objetivo avaliar o ritmo e a qualidade das produções em andamento. Para o mercado de vanguarda de artistas vivos, talento e genialidade não eram suficientes, fazia-se necessário ser também um bom profissional, que vendia bem e com regularidade. Frente uma população de artistas em ampliação, o público e o número de galerias era restrito. Os próprios marchands desenvolveram estratégias de atuação, reforçando o aspecto comercial em detrimento do mundano. O objetivo era atrair compradores e não se tornar assunto da crônica social.

Muitos dos usos e costumes das galerias atuais não fazem mais do que retomar os costumes instituídos pela célebre galeria hoje situada no 420 West Broadway. Os *vernissages* do sábado, por exemplo, substituíram os noturnos de quarta-feira por uma razão que só pode acrescentar um ponto positivo à personagem: Castelli recusava, com efeito, transformar a abertura da exposição em um acontecimento mundano, sem nenhuma

relação com as obras apresentadas. Dali em diante todos podiam assistir ao *vernissage* sem convite especial, e o *buffet* não era mais um *must*.¹⁰

Os anos 50 registram um crescimento do mundo das artes plásticas reduzido, comparado ao do mercado de arte contemporânea e o incremento dos investimentos públicos e privados nas instituições artísticas na década seguinte. Em 1950 havia 150 galerias em Nova York, e um mesmo número espalhado pelo resto do país. Dez anos depois havia 300 galerias, apenas na cidade de Nova York, e 620 museus de arte em funcionamento nos Estados Unidos. A frequência aumentava, sendo que em 1970 o MoMA era o segundo espaço mais visitado na cidade, só suplantado pelo Empire State Building. Mas o custo dos museus, em função principalmente dos cuidados dispensados com a manutenção do acervo, era altíssimo. A venda de ingressos e catálogos só cobriam 5,1% da receita total das instituições. Os 94 % restantes vinha do mecenato público e privado. Ao contrário do resto da indústria cultural, a expansão do público dos museus, instituições sem fins lucrativos, implicou uma demanda de subsídios cada vez mais alta. Alvin Toffler relatou a situação em torno de 1964.

Entre os 5 000 museus de todos os tipos existentes nos Estados Unidos, quase todos tem grandes necessidades de dinheiro, pessoal e espaço. É irônico que o despertar do interesse do público pela pintura e a proliferação de colecionadores privados tenha produzido uma inflação no mercado de arte, obrigando os museus a competir com os compradores privados, pagando preços mais altos pelas obras que desejam adquirir. Isto produziu um efeito bola de neve que acabou derivando na elevação de outros custos. A crítica Aline Saarinen assinalou que o custo das exposições especiais, 'se converteu hoje numa carga pesada, não apenas por conta

¹⁰ Ami Barak "La figure du marchand contemporain", *Le commerce de l'art*. op. cit., p.300.

da elevação com as despesas de embalagem e transporte, etc., mas porque a alta do mercado de arte subiu o custo dos seguros à alturas astronômicas.¹¹

Desde a Pop-art o mercado de arte contemporânea, sob a hegemonia americana entrou em expansão. Nas sociedades industrializadas, particularmente na norte-americana, aprofundou-se o processo de desencaixe das relações sociais, que retirava as pessoas dos núcleos de referência originais. Margareth Mead¹², analisando a reorganização da família americana, observa que as pressões sociais eram canalizadas de forma a separarem os núcleos familiares integrados, que compoem a população economicamente ativa, dos velhos em fase de aposentadoria. A idéia é que o desencanto dos que começam a ser marginalizados não envenene as expectativas dos que estão no período produtivo. Foi quando surgiram as colônias de velhos em Miami e na Flórida. Os jovens, quando não imediatamente assimilados pelo mundo do trabalho, são deslocados do contexto familiar pelas instituições universitárias, onde passam a viver até o final do período de estudos. Crianças, pais, jovens e avós, cada um segue o seu caminho, e a família tradicional, embora permaneça como imagem, perde sua força enquanto fonte de referências, mecanismo formador de identidade.

¹¹ Alvin Toffler, op. cit., p.153.

¹² Margareth Mead, "Cada família numa casa própria", *A dialética da família* (org. Massimo Canevacci), São Paulo, Brasiliense, 1982.

Tratando da mesma questão Adorno e Horkheimer¹³ observam que o desmembramento da família teve também a finalidade de afastar os indivíduos de experiências vitais e perturbadoras como a morte. Velhos e doentes eram isolados da sociedade. Os mortos, maquiados, embalsamados, passavam por uma produção visual que terminava transformando-os em outros. A morte, a doença, a loucura, o envelhecimento, como poeira debaixo do tapete, estavam exilados do universo cotidiano, do mundo vivido. No entanto, as catástrofes políticas e sociais, encobertas pela ideologia do *american way life* nos 50, com o desenvolvimento do vídeo tape e do sistema de telecomunicações, invadem nos anos 60 o dia-a dia das pessoas através da televisão.

No novo mundo da década de 1960, a tradição normativa foi implodida, e os jovens, perdidos entre uma multiplicidade de orientações concorrentes, valorizam as atitudes inovadoras, procurando construir suas identidades a partir de outros registros. O espaço ocupado pela boêmia - como matriz de novos estilos de vida - passa a se utilizado por uma cultura de juventude, numa articulação que combina contracultura com indústria cultural. Os redutos boêmios se transformam em redutos jovens, onde circulam também diferentes agrupamentos de artistas e até antigos rebeldes, como W.H. Auden e Marcel Duchamp. A comparação do mapa do Greenwich Village nos 10 e 20 com o mapa do East Village nos anos 60 revela a distinção entre os dois universos. No reduto de John Reed e seus amigos, no início do século, a geografia é assinalada pelos ateliês e residências dos personagens locais, as organizações de esquerda, as sedes dos clubes literários e pequenas

¹³ Adorno e Horkheimer, "A sociologia da família" *A dialética da família*, op. cit.

publicações, e aqui ou ali, um e outro bar e restaurante¹⁴. Nos anos 60 os jovens moravam em alojamentos coletivos, e o mapa do terreno destaca os pontos de encontro, geralmente locais de trabalho e de consumo: bares, cinemas, restaurantes, boutiques, pequenas lojas, livrarias e galerias¹⁵. Núcleos que se reproduzem nas metrópoles modernas em geral, Quebec, Toronto, Londres, Paris, Berlim, Amsterdã. Como a boêmia, são esferas de construção da identidade que recorrem a estilos inovadores, onde a forma de vestir e a *mise-en-scene* passam a ser signos de reconhecimento de um novo modo de ser. Conforme Eric Hobsbawm,

o poder de mercado independente tornou mais fácil para a juventude descobrir símbolos materiais ou culturais de identidade. Contudo, o que acentuou os contornos dessa identidade foi o enorme abismo histórico que separava as gerações nascidas antes de, digamos, 1925 das nascidas depois de, digamos 1950; um abismo muito maior que o entre pais e filhos no passado. A maioria dos pais com filhos adolescentes passou a ter uma aguda consciência disso na década de 1960 e depois. Os jovens viviam em sociedades seccionadas de seu passado... Eles não tinham lembrança de antes do dilúvio.

A Era do ouro alargou este abismo, pelo menos até a década de 1970. Como rapazes e moças criados numa era de pleno emprego podiam compreender a experiência da década de 1930, ou ao contrário, uma geração mais velha entende os jovens para os quais um emprego não era um porto seguro após mares tempestuosos(...), mas uma coisa que podia ser conseguida a qualquer hora, e abandonada a qualquer hora que a pessoa tivesse vontade de ir passar alguns meses no Nepal?¹⁶

¹⁴ Ver Steve Watson, *Strange Bedfellows*, op. cit., p. 124/125 e 214/215.

¹⁵ Ver John Gruen, *The New Bohemia*, Chicago, a cappella books, 1990, p.182/183.

¹⁶ Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos: O breve século XX -1914-1991*, São Paulo. Cia. das Letras, 1995, p.322.

Nos anos 60, a juventude que emerge num universo segmentado e dominado pela indústria cultural, coloca em cheque as instituições e os modos anacrônicos de ser prevalentes no mundo ocidental, caminhando na contramão da cultura oficial. "A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos."¹⁷ Os novos artistas que começam a atuar neste contexto, embora compartilhem de seus estilos de vida e modos de ser, trabalham a problemática de sua época de forma pessoal. Andy Warhol, Eva Hess, Frank Stella, George Seagal, Donald Judd, Yves Klein, Arman, David Hockney, Francis Bacon, Hélio Oiticica, Joseph Beuys, entre outros, desenvolveram obras distintas. Leituras pessoais do universo visual, reconstruindo o sentido de estética e humanidade, partindo de cacos, experiências, fragmentos perdidos, que procuram resgatar. Uma característica é a interação entre várias linguagens. Cinema, artes plásticas, vídeo, literatura, teatro, música e dança dialogam entre si, muitas vezes se confundindo e combinando, como nos *happenings*. Outra característica é a interpenetração da alta cultura com a cultura de massa, produto da consolidação da liberdade na escolha dos materiais e das referências. Um objetivo é a visibilidade, que fornece existência social à obra, e que se concretiza através do mercado.

¹⁷ Eric Hobsbawm, op. cit., p.323.

A ampliação do mundo da arte contemporânea.

"Minha ambição é fazer um filme que passe no Radio City, um show no Winter Garden, um número da LIFE, um livro na lista de Best-sellers e um disco record de vendas."

ANDY WARHOL

"Comecei a perceber que o único meio de poder viver na realidade, era criar a realidade. Seria perfeito se na TV estivessem passando um filme feito por mim, que no stéreo se fizesse ouvir uma música composta por mim e na parede estivesse pendurado um quadro que pintei."

ROBERT LONGO

Ampliação do mundo da arte contemporânea.

O mercado de vanguarda contemporânea nasceu no Estados Unidos em torno do expressionismo abstrato, mas adquiriu configuração internacional com a pop-art. Os anos 60 correspondem ao seu fortalecimento e desenvolvimento, os anos 70 assinalam sua consolidação. Na ocasião são leiloadas pela Sotheby e pela Christie algumas das principais coleções de Pop-art, revelando que a vanguarda contemporânea era um negócio lucrativo. Um exemplo é o da escultura *Ballantine Ale Cans*, de Jaspers Johns. Vendida em 1960 pela galeria de Leo Castelli por 960 dólares, foi recomprada, em 1973, pelo marchand num leilão por 90 000 dólares¹⁸.

A explosão da Pop-art no mercado de vendas públicas consolidou a arte contemporânea como valor econômico. Seus artistas passaram de jovens promissores a figuras consagradas, dividindo espaço no mercado com grandes nomes do modernismo. Castelli, à frente do empreendimento, vendia - junto com Ilhena Sonabend, em Paris - 80% da produção norte-americana no exterior¹⁹.

Na década de 1970, chegou a vez dos expressionistas abstratos, quando algumas de suas principais estrelas estavam mortas. O decênio encerrou, inaugurando uma nova era, com o mercado de arte atingindo records em todos os setores, e o Expressionismo abstrato assinalando a explosão não apenas da arte

¹⁸ Ver Christin J. Mamiya, *Pop art and consumer culture - american super market*, Austin, University of Texas Press, 1992.

¹⁹ Ver Ami Barak, "La figure du marchand contemporain", *Le Commerce de L'Art*, op. cit.

contemporânea, mas também dos artistas vivos, nas vendas públicas das grandes casas de leilões. O preço mais alto alcançado por uma obra de arte, no ano de 1980, foi de 9 milhões e 300 mil dólares, pago por uma pintura de Turner. Na mesma ocasião, a Christie de Nova York estabeleceu um record para arte contemporânea leiloando uma obra de Jackson Pollock por 2,6 milhões de dólares. No ano seguinte, a Christie vendeu um Manet por 2,2 milhões de dólares, a cifra mais alta já alcançada pelo trabalho do artista²⁰. Em 1983 um De Kooning leiloado por 1,21 milhões de dólares foi o preço mais alto pago até então por um artista vivo, só superado em 1985 com a venda de um Jasper Johns por 3,63 milhões de dólares²¹.

As tendências emergentes norte-americanas, no final dos anos 60 e início dos 70 - minimalismo, arte conceitual, hiper-realismo, etc - foram privilegiadas pelos colecionadores, incentivados pelo sucesso da pop-art. A seguir vamos abordar a ideologia do mercado e focar seu desenvolvimento nos anos 60 e 70.

MERCADO DE VANGUARDA

O mercado de arte de vanguarda se desenvolveu articulado com o campo artístico e autônomo com relação às demais esferas da sociedade. Apesar da condição restrita, operava através do sistema de redes, em escala internacional. Construiu uma elite de artistas, que consagrou com a ajuda de um público seleto de ricos e cultos.

²⁰ Dados retirados de Peter Watson, *From Manet to Manhattan*, op. cit.

²¹ Dados retirados de Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde.- The New York Art World, 1940-1985*, op. cit.

A rede internacional, controlada por agentes concentrados em Nova York, promove a arte dos artistas que moram na cidade. Os agentes e os artistas podem ser de diferentes nacionalidades, ou oriundos de outras regiões dos Estados Unidos, o que conta é a alocação em Nova York e a relação com a rede. O importante não é a identificação nacional ou local do agente, mas seu poder dentro da rede, que deriva da força simbólica acumulada em seu interior.

A rede, como expressão do campo²², se relaciona com a sociedade e o resto do mundo como uma via de mão única, não existe troca, só exportação. Atua a partir de vários centros - Londres, Milão, Berlim, Paris, Nova York, Zurique. Todos articulados em torno da política de fazer circular ao mesmo tempo e por todos os espaços da rede os artistas que promovem. Leo Castelli com a Pop art consolidou o modo de operação. Embora dominada pelos americanos, agentes fortes, de pólos fortes, conseguiram introduzir na rede alguns artistas europeus ou latino americanos. Como o caso, já citado, da Op-art ligada à galeria de Denise René, ou de artistas isolados, como Joseph Beuys (Alemanha), Yves Klein (França), Francis Bacon (Inglaterra), um fenómeno mais frequente nos anos 60, quando o processo estava se consolidando. Havia menos capital em jogo, e certas trocas faziam parte de uma política necessária na confirmação da hegemonia dos nova-iorquinos.

O modelo da conjugação campo e mercado de vanguarda, reproduzido em outros países e outros estados americanos, dentro das mesmas regras, não são reconhecidos pela rede. A repercussão desses espaços, por melhor que seja a

²² Ver sobre a noção de campo e campo artístico Pierre Bourdieu *Les Règles de L'art*, op. cit.

qualidade da produção que veiculam, de acordo com os critérios em vigor no campo internacional, permanece local. Pode acontecer que algum agente isolado, de outro campo, consiga penetrar na rede e adquirir visibilidade. Foi o caso de David Hockney. Na metade dos anos 60, mudou-se da Inglaterra para os Estados Unidos, onde se tornou o artista mais conhecido da Pop-art britânica e um dos mais valorizados no mercado e de maior circulação na rede. Certamente contribuiu para sua introdução neste universo a presença de Lawrence Alloway - crítico militante da pop-art inglesa - que no início da década de 1960 estabeleceu-se em Nova York. Duas deserções - Hockney e Alloway - que vieram confirmar e incrementar a força dos agentes concentrados na cidade.

A ideologia que solda e distingue o campo do resto do mundo das artes é a identificação com a vanguarda. O pertencimento à vanguarda é a referência de identidade no campo. Tudo que é promovido pela rede é considerado vanguarda. Num contexto artístico cada vez mais segmentado o conceito de vanguarda tornou-se ambíguo e mutante²³. O monopólio da definição de vanguarda é controlado pelos agentes que dominam o campo, ou seja os marchands, auxiliados pelos críticos, historiadores e conservadores de museus. A formulação básica de vanguarda se apóia na teoria elaborada por Clement Greenberg nos anos 30 e 40²⁴. Greenberg aproxima este segmento artístico da alta cultura, definindo-o em contraposição aos valores da cultura popular e da classe média. Argumenta que a

²³ Ver Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde - The New York Art world, 1940-1985*, op. cit.

²⁴ Ver segundo capítulo deste trabalho "Vanguarda X Comunicação."

vitalidade da produção artística decorre do afastamento do produtor das questões sociais e políticas mais imediatas, construindo a sua formulação estética circunscrito ao universo artístico.²⁵ O pensamento de Greenberg tinha uma intenção pragmática, criar uma cultura de vanguarda nos Estados Unidos, em contraposição aos estilos de vida classe da média e a cultura pop. Para ele, a saída era a construção de uma elite, que circulasse num universo simbólico hermético para o homem comum, preservando assim a arte de ser vulgarizada e destruída pelo consumo de massa. Caía como uma luva para os articuladores do mercado de vanguarda.

Não importava o conteúdo ou a postura defendida pelo artista, sua obra ficava sempre confinada a uma esfera restrita. Como os artistas haviam perdido a palavra para os críticos, pouco importava se o que realizavam estava ou não - e geralmente não estava - em conformidade com este ideário. Os críticos se encarregavam de adequar a recepção das produções à concepção de arte que veiculavam. Seleccionavam entre as tendências, as de comunicação difícil, que mais se enquadravam com a ideologia que defendiam, como por exemplo o Minimalismo. Era raro privilegiarem uma arte de apelo visual forte, como a Pop-art. Como a teoria sobre a vanguarda nos Estados Unidos, além de preceder a emergência de um núcleo de vanguarda, foi a sua construtora e principal divulgadora, os artistas

²⁵ Esta postura mais tarde é retrabalhada por Hebert Marcuse, em (*A Dimensão Estética*, Lisboa, Martins Fontes, 1981.), dentro dos parâmetros da Escola de Frankfurt, que não acreditava que no universo da cultura de massa houvesse conciliação possível entre arte e realidade social. Marcuse defende a autonomia da dimensão estética como um recurso para preservar o sentido de humanidade no mundo contemporâneo através da arte.

beneficiados se submetiam ao sistema sem questioná-lo, uma vez que ele não interferia na produção, deixando-os livres para seguirem a viagem que escolhessem.

Enquanto a instituição acadêmica, até o século XIX, geria a produção do artista, o campo artístico de vanguarda exerceu o controle sobre a distribuição e recepção das obras. Se os europeus pecavam pelo excesso de conservadorismo e tradicionalismo, os norte-americanos - numa sociedade marcada pelo anonimato e pela massa - sofriam da obsessão pela distinção simbólica. Raramente, na história da arte, apareceu um elitismo artístico e social tão forte quanto o que predominou nos anos 60 e 70 no circuito de vanguarda das artes plásticas. Nestes anos desenvolveram uma trajetória totalmente isolada das demais esferas da cultura. O segmento ligado às produções mais recentes, dos artistas cuja obra estava conectada com as problemáticas correntes nos anos 60 e 70, eram justamente os mais afastados pelo sistema .

Os consumidores de cultura - diferentes dos colecionadores de arte, não detinham a posse dos objetos que consumiam - viam as artes plásticas como um universo distante. Encarada por alguns como "experimentação" e por outros como "coisa de rico", acabou ficando fora da maior parte dos debates intelectuais e culturais do período. Eventualmente, um ou outro artista ou tendência conseguia furar o bloqueio e estabelecer um diálogo com a sociedade. Nos Estados Unidos este isolamento era atenuado em virtude da estreita ligação que existia entre o campo artístico e o universo acadêmico. Nos anos 80, com a explosão da arte contemporânea no mercado de leilões, ela começou a conquistar um espaço na mídia de massa. Mas como observa Raymonde Moulin, acabaram "fornecendo uma

visibilidade mais forte aos sobressaltos do mercado de arte do que às realizações artísticas atuais e à condição de artista.²⁶

ANOS 60 - FORMAÇÃO.

Ivan Karp, associado de Castelli nos anos heróicos, assinala as diferenças que separavam o mundo do mercado de arte dos 50, do novo contexto construído nos anos 60. Começou trabalhando na Hansa Gallery. Na ocasião, conforme sua descrição, o mundo artístico de Nova York consistia em “cerca de uma centena de artistas, quarenta ou cinquenta fãs, três ou quatro colecionadores, dois ou três galeristas e jornalistas, e nada mais... Toda abertura era a mesma coisa. Pollock criando confusões, Barnett Newman pontificando, Rotkho dando uma de espiritual e Kline bebendo muito... A atmosfera não era nem um pouco otimista... Eu me lembro de alguém falando numa das aberturas, ‘ Porque ninguém atende o telefone? Pode ser uma venda.’²⁷ Segundo Karp as coisas começaram a mudar em Manhattan por volta de 1963 ou 1964. “Na ocasião havia talvez uns vinte e cinco colecionadores, as aberturas eram diferentes. Um grupo jovem, montes de beijos, vinho em vez de cerveja ou whisky. Em torno de 1966 Leo começou ganhar dinheiro. Mas enquanto Rauschenberg e Johns estavam indo bem, Warhol e Twombly não iam. Stella começou a vender entre 1964 e 1966, e por volta de 1967 Leo estava no topo. Eu era o homem que permanecia no fronte enquanto Leo

²⁶ Raymonde Moulin, *L'Artiste. L'Institution et Le Marché*, op. cit., p.7.

²⁷ Ivan Karp, citado em Peter Watson, *From Manet to Manhattan*, op. cit., p.347.

viajava bastante. Depois disto começamos a expor os minimalistas - Donald Judd e Bob Morris...»²⁸

Os agentes nova-iorquinos passaram a controlar a rede internacional porque além de arquitetos de sua estrutura, foram beneficiados por uma série de vantagens no empreendimento, que lhes conferiu uma posição hegemônica. Primeiramente, atuaram a partir de um centro econômico forte, onde circulavam grandes capitais. O incremento dos investimentos no setor de artes plásticas, tanto da parte do Estado quanto das grandes corporações, a partir de meados dos anos 60, também pesou positivamente.

Outra condição favorável foi o apoio incondicional, no período de formação, dos agentes progressistas europeus, cansados do conservadorismo do meio artístico na Europa e de sua eterna dependência do Estado. Estavam igualmente identificados com o tipo de arte defendida pelos agentes nova-iorquinos e com a ideologia de vanguarda à qual estavam vinculados.

O momento de formação e fortalecimento da rede do mercado coincidiu com um período de colapso das grandes instituições internacionais que dominavam o campo, ocorrido na esteira de um fenômeno mundial. No final da década de 1960, movimentos liderados por jovens em diferentes regiões do mundo passaram a colocar em cheque os valores e a ordem institucional dominante. A X Bienal de São Paulo em 1969 foi boicotada pelos artistas estrangeiros, em virtude da repressão política dominante no Brasil, que embargou as obras dos brasileiros que iam expor

²⁸ Ivan Karp, *idem*, *ibidem*.

na Bienal de Paris²⁹. Em 1970, em decorrência da crise institucional, a Bienal de Veneza suspendeu temporariamente as atividades³⁰. Na abertura do catálogo da Documenta 5, de 1972 em Kassel, há uma página de agradecimentos especiais da instituição à galeria Leo Castelli, por sua contribuição na efetivação do evento naquele ano³¹.

O enfraquecimento institucional deu mais flexibilidade aos agentes - permitindo que as inovações, cada vez mais acentuadas, fossem assimiladas rapidamente pelo esquema - e lhes forneceu maior liberdade de atuação. No campo passaram a dominar os interesses do mercado, em detrimento das instituições. As inovações aparecem pela primeira vez no mercado, onde são consagradas pela rede de galerias, e só após veem a público através das instituições, confirmando um fato já sedimentado.

A população de artistas jovens, em crescente expansão, competia acirradamente por um lugar no espaço restrito do mercado. Aqueles que conseguiam chegar lá sancionavam o sistema dominante, submetendo-se cegamente à orientação dos agentes. Como a maior parte das transações eram realizadas em caráter privado, os contratos entre artistas e galeristas, embora

²⁹ Mario Pedrosa já havia observado, em 1970, que a crise não era só da Bienal de São Paulo. "A de Veneza passou agora por uma reforma para ver se sobrevive. Sendo uma organização do turismo italiano... seu funcionamento está perfeitamente garantido. As grandes manifestações coletivas de arte estão em crise; e a contestação faz parte delas ou lhes é inerente, uma vez que contestação e cultura são hoje um e o outro lado do mesmo fenômeno. (...) As bienais, ao institucionalizarem-se, são, como as escolas de arte, as academias, os museus, instrumentos de glorificação do estado presente da arte e do resto das superestruturas, quer dizer, o estado da consciência dilacerada. Daí a contradição entre suas finalidades e suas funções." Em "Por dentro e por fora das bienais", *Arte Brasileira Hoje*, (org. Ferreira Gullar), Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973, p. 55/56.

³⁰ Ver Annick Spay, "La Biennale de Venice", op. cit.

³¹ Ver catálogo da Documenta 5, Kassel, Alemanha, 1972.

eficazes, eram apenas verbais. Tudo se baseava na confiança mútua. Roy Lichtenstein é um caso exemplar. Em 1988 descreveu sua relação com Castelli.

"Só trabalho com o Leo. Todas as outras galerias que apresentam meus trabalhos o fazem através dele. Nossa relação é ótima. Estamos juntos há 26 anos (risos). Quanto aos preços: Fazemos tudo juntos. Mas minhas opiniões sempre repousam sobre as dele. Porque não trato com o público. Só mando o trabalho para a galeria."³²

A modernidade nas artes plásticas se consolidou nos anos 60, em clima de vanguarda, através da produção artística norte americana e associada à estrutura de mercado em organização. Uma condição favorável, que reforçou a hegemonia dos agentes nova-iorquinos e trouxe mais visibilidade para o seu trabalho no interior da rede. Identificados com a concepção de vanguarda ligada ao binômio inovação-ruptura estética, tiveram o privilégio de veicular as tendências que revelaram - o que muitos retrospectivamente consideram - o processo final de ruptura com as convenções estéticas estabelecidas. Ou seja, a ruptura com os suportes que até então haviam confinado a atividade artística: a pintura e a escultura.

O processo se deu em conformidade com as estruturas de legitimação do campo, numa relação de continuidade entre a vanguarda contemporânea que promoviam e a vanguarda modernista européia. A continuidade estava assegurada por dois aspectos. Primeiro, esta questão foi levantada por Marcel Duchamp, dentro do modernismo, e começou a ganhar forma depois da guerra no trabalho de precursores como Calder e Tatis. Segundo, os principais artistas que integraram o movimento nos anos 60 - dentro e fora da rede - iniciaram o processo a partir dos

³² Roy Lichtenstein, "Um papa do pop que não quer ser ícone", entrevista à Helio Belk, *Folha de São Paulo*, 6/5/1988.

suportes clássicos e de linguagens consagradas: o abstracionismo, geométrico ou informal. Eva Hesse (1936-1970), Claes Oldenburg (1929), Ligia Clark (1920-) , Helio Oiticica³³ e Joseph Beuys(1921) - entre os pioneiros, talvez os mais radicais representantes desta expressão - começaram todos como pintores ou escultores.

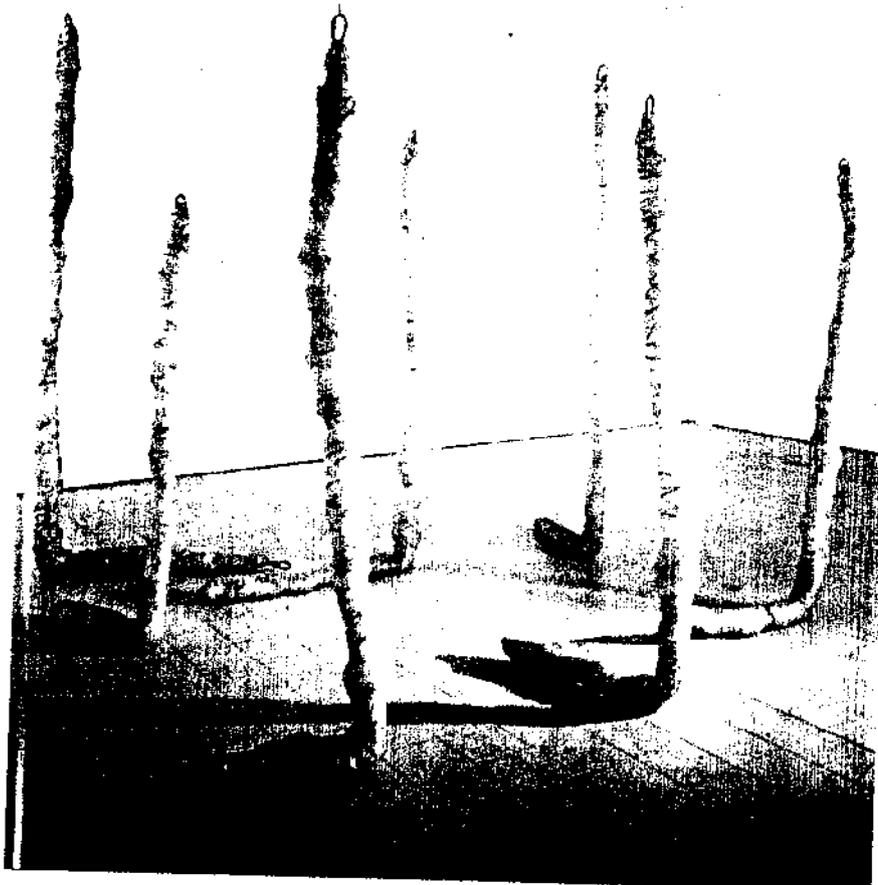
O movimento - que ganhou visibilidade a partir da rede - emergiu no início dos anos 60, produto da experiência pessoal de artistas em diferentes partes do mundo. Oiticica e Ligia Clark, no Rio de Janeiro; Beuys na Alemanha; Claes Oldenburg e Eva Hesse em Nova York. Quase simultaneamente empreendem uma passagem das formas rígidas para as flexíveis, envolvendo uma forte aproximação da arte com a vida e uma grande liberdade em relação aos procedimentos estéticos tradicionais³⁴. A arte é o ponto de partida, mas a meta estabelecida é colocá-la em contato com a vida. Cada qual atravessou esta fronteira a sua maneira. Escolhemos para ilustrar o processo e a pluralidade de configurações que assume, os exemplos de Eva Hesse, Ligia Clark e Claes Oldenburg.

Eva Hesse, por influência do meio universitário, começou como pintora ligada ao expressionismo abstrato.

Comecei trabalhando em escultura quando meu marido e eu moramos por um ano e meio debaixo de uma espécie pouco usual de *mecenato renascentista* na Europa. Um industrial alemão nos convidou para morarmos com ele e tive muita dificuldade com a pintura, mas nunca com o desenho. Os desenhos jamais eram simplistas. Jam do linear a colagens e aquarelas complicadas. A transferência para uma escala grande e em

³³ Ver Celso Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, Ed.USP/FAPESP, 1992.

³⁴ Ver Maurice Fréchuret, "Du Rigide au Flexible: une histoire des formes.", in *Art et Contemporaine - Première Rencontre Internationale de Sociologie de L'Art de Grenoble*, Bruxelles, ANTE POST/ La Lettre Volée, 1992, p.111.



Eva Hesse.

pintura era sempre *entediante*. Eu não era natural e pensei em traduzir de alguma outra maneira. Então comecei a trabalhar em relevo e com linha – usando cordas e cordões que atualmente são comumente usados. Eu literalmente traduzia a linha. Eu variava a grossura e o comprimento do cordão e começava com quadros úrdimensionais e construa-os de papel mâche ou algum tipo de material macio. Eu variava bastante os materiais, mas a estrutura era sempre feita de cordões. Na Europa, eu mantinha a escala razoavelmente pequena e quando voltei para os Estados Unidos, variei ainda mais os materiais e não me restringi a retângulos. Ainda na Europa fiz alguns que não eram retângulos, e depois eles cresceram e cresceram. Eles vinham do chão, do teto, das paredes. E então se tornaram o que quer que fossem.

[...] Porém, não valorizo a totalidade da imagem desses pontos abstratos ou estéticos. Para mim, é a imagem total que tem a ver comigo e com a vida... E depois sou muito complexa. Não sou uma única pessoa e a complexidade – se posso dizer em que consiste (e é provavelmente maior agora porque estive tão doente este ano) – é o total absurdo da vida.³⁵

A obra de Eva Hesse remete a um diálogo direto com a vida através de seu corpo e sua condição feminina. Ligia Clark também usou o corpo, mas para dialogar com o mundo e as pessoas. Terminou sua trajetória trabalhando na Sorbonne, em Paris, com happenings que funcionavam como terapias corporais. Artista ligada ao movimento neo-concreto, começou sua viagem em 1960 rompendo com os limites do quadro e a superfície plana, colocando em cheque as noções tradicionais de espaço e tempo, como anunciou na declaração "a morte do plano."

³⁵ Eva Hesse, entrevista a Cindy Nemser, *American artists on art*, op. cit., p.189/190. Eva Hesse morreu de cancer em 1970, aos 34, logo após a realização desta entrevista.

O plano é um conceito criado pelo homem com fins práticos: para satisfazer sua necessidade de equilíbrio. O quadrado, criação abstrata, é um produto do plano. O plano, marcando arbitrariamente os limites do espaço, dá ao homem uma idéia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade.(...)

Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico. Nós somos um todo, e agora chegou o momento de reunir todos os fragmentos do caleidoscópio onde a idéia de homem estava partida em pedaços.(...)

O homem contemporâneo escapa às leis da gravitação espiritual. Ele aprende a flutuar na realidade cósmica como em sua própria realidade interior. Ele se sente tomado de vertigem. As muletas que o sustentam caem longe de seus braços. Ele se sente como uma criança que deve aprender a se equilibrar para sobreviver. A primeira experiência começa.³⁶

A arte de Ligia evoca esta consciência do centro interior como contrapartida da desterritorialização das referências. Surgem então suas primeiras obras interativas como as séries "Bichos" e "Caminhando", que solicitam a participação das pessoas, propondo-se a mobilizá-las através da percepção. Os *bichos* (1960) são esculturas de metal, concebidas de tal forma que assumem infinitas configurações mediante a interferência de cada um que se relacionar com elas. "Na realidade trata-se de um diálogo em que o *bicho* reagiu - graças a um circuito próprio e definido de movimentos - as estimulações do espectador. Esta relação entre obra e espectador - antigamente virtual - torna-se efetiva."³⁷ A partir da série *Caminhando* a artista - ou não-artista, como gostava de se definir - foi abandonando

³⁶ Ligia Clark, "1960: A Morte do Plano", em *Ligia Clark* (Coleção Arte Brasileira Contemporânea) Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980, p. 13.

³⁷ Ligia Clark, "1960: Os Bichos", op. cit., p.17.

o trabalho de autor e caminhando em direção a uma obra coletiva, preocupada com questões ligadas à percepção e o instante. "Pela primeira vez descobri uma realidade nova não em mim, mas no mundo. Reencontrei um *Caminhando*, um itinerário interior *fora de mim*. (...) Eu percebo a totalidade do mundo como um ritmo único, global, que se estende de Mozart aos gestos de futebol na praia."³⁸ Em 1975, em suas produções realizadas em Paris, como "Cabeça", a autoria já havia se diluído, transformado-se em experiências coletivas.

Uma enorme cabeça foi construída no meu apartamento, em Paris, porque era tão grande que não conseguimos lugar para guarda-la na Sorbonne. Meus alunos me visitavam permanentemente, levando sempre cartas de amor, segredinhos, bilhetinhos, frutas, sapatos, biscoitos, serpentinas, confetes etc., que eram guardados dentro da cabeça. Ela ficou assim como uma espécie de repositório de todas as coisas do mundo. Até o dia em que resolvemos 'viver' a cabeça, ou seja, a levamos para fora do apartamento, nos juntamos em torno dela, tiramos as coisas guardadas e fomos comendo o que era possível. Essa experiência foi 'vívida' também com a participação de crianças e passantes ocasionais. Ela foi assim destruída parcialmente.³⁹

Claes Oldenburg (1929) também estava interessado em dialogar com as pessoas, mas a partir do espaço público, da cidade. Nasceu em Estocolmo, cresceu em Chicago, filho do cônsul da Suécia. Formou-se Yale e estudou arte no Chicago Art Institute. No final dos 50 seguiu para Nova York, onde, influenciado por Alan Kaprow, começou a trabalhar em *Happenings* - uma das formas de ruptura das fronteiras tradicionais em arte. Consistem em encenações que operam

³⁸ Ligia Clark, "1965: Do ato.", op. cit., p.23.

³⁹ Ligia Clark, "Cabeça, 1975.", op. cit., p.42.



Ligia Clark, "Cabeça".

combinando diferentes modalidades de arte, como teatro, dança, artes plásticas, música... Embora não se trate de uma improvisação, eles não seguem textos ou papéis definidos. Desenvolviam-se em espaços muito diferenciados: *lofts*, galerias de arte, ruas e praças da cidade. Através dos *Happenings*, nos anos 60 a arte invadia a rua, dialogando com o público e convidando-o a tomar parte na encenação. A proposta de Kaprow trazia o ato artístico para o ambiente e o cotidiano: "é uma prática tão aberta e fluída como as imagens de nosso dia-a-dia, sem simplesmente imitarem alguma parte dele."⁴⁰ Nos *Happenings* de Kaprow e Oldenburg, como nos de Ligia Clark, predominava uma valorização da percepção e do instante através da experiência de totalidade.

Oldenburg levou este senso de rupturas de fronteiras e o diálogo com o meio ambiente para o seu trabalho pessoal de artista plástico. O início foi também a liberação do suporte.

Se não pensasse que o que estava fazendo tinha alguma relação com a ampliação dos limites da arte, não continuaria a fazê-lo. Acho, por exemplo, que a razão pela qual fiz um objeto macio foi principalmente a de introduzir uma nova maneira de manejar o espaço em torno de uma escultura ou pintura. E a única razão pela qual adotei os *Happenings* foi a de desejar uma experiência com um espaço total cercando o espaço. (...) Eu costumava pintar, mas pereceu-me demasiado limitante, por isso abandonei as limitações da pintura. Agora sigo em outra direção e violento toda a idéia de espaço da pintura. (...) o que me levou a fazer bolos e massas e todas essas outras coisas. Eu diria que uma das razões foi dar uma afirmação concreta à minha fantasia. Em outras palavras, em vez de pintá-la, de torná-la tangível, traduzir o olho em dedos. Esse foi o principal

⁴⁰ Alan Kaprow, citado em Irving Sandler, *The New York School - The Painters & Sculptors of the fifties*, New York, Harper & Row, 1978, p.205.

motivo de todo o meu trabalho. É por isso que faço moles as coisas que são duras ... Não estou interessado em saber se uma coisa é um sorvete, uma torta... O que me interessa é que o equivalente de minha fantasia exista fora de mim e que eu possa, imitando o motivo, fazer um trabalho diferente do que existia antes.⁴¹

Em seguida desejou ver seus objetos circulando pela cidade, entre as pessoas, uma vez que eles faziam parte da vida cotidiana delas. Seu objetivo, já havia declarado, era realizar uma arte que ajudasse as velhinhas a atravessar a rua. Foi daí que nasceram seus projetos para o espaço público.

Nova York era minha "sala" favorita, minha principal brincadeira. Eu fiz brinquedos para ela, minha cidade das cidades. Então, em 1966, fui à Suécia, Noruega e Londres. [...] Fazer monumentos em uma nova cidade é usar aquela cidade como um estúdio.⁴²

Uma vez aprovados seus projetos, pelas cidades e empresas que o financiariam, Oldenburg mergulhava no dia a dia desses mundos estrangeiros. Procurava decifrar o ambiente, descobrir o que as pessoas gostavam no seu cotidiano, para poder dialogar com elas. Era com este sentido que transformava cidades em estúdios.

Durante as duas ou três primeiras semanas em uma nova cidade, procuro visitar o maior número de lugares possível, e ser levado a passear por gente que vive ali e conhece a cidade. Ouço o que dizem sobre ela. Também procuro ler todos os jornais e revistas a venda. Faço muitos esboços. E observo a comida.

⁴¹ Claes Oldenburg, "Discussão, 1964", reproduzido em H. B. Chipp, op. cit., p.596/597.

⁴² Claes Oldenburg, "The Poetry of Scale", entrevista a Paul Caroli (1968), Reproduzido em *American Arts on Art*, op. cit., p.203.

A comida é a coisa mais influente na Suécia. Quando um garçom serve você, primeiro exhibe o prato como se fosse uma escultura ou pintura; depois ele serve a comida e a traz de volta pronta para ser consumida, de forma que você tem duas imagens do prato, como se os pratos tivessem sido criados e depois desmontados e preparados para você colocar na sua boca. Um monumento para Estocolmo começava com uma pirâmide de camarões que eu vi em um dos restaurantes...⁴³

A liberação do suporte se realizou de diferentes maneiras entre os artistas, conduzindo a desdobramentos igualmente distintos em cada obra, trazendo à tona a profunda segmentação do universo das artes plásticas. Assim, ao lado de uma série de pontos favoráveis à formação do modelo restrito de mercado de vanguarda que vigorou, já começavam a surgir os complicadores que iriam comprometer futuramente a hegemonia desta formação. Certamente um grave elemento complicador era a segmentação da linguagem. Ela não apenas dificultava a classificação das linguagens, como atingia a estabilidade do conceito de vanguarda.

O mercado de vanguarda operava com os artistas agrupados em categorias, e as galerias dividindo o espaço de atuação e se auto-identificando a partir delas: pop-art, minimalismo, arte conceitual, post-painterly, op-art, earth art, hiper-realismo, process art - e a coisa vai se complicando - performance, filme, vídeo, decorative, narrative e popular image painting e instalações Muitos artistas circulam entre, ou combinam várias tendências, como Frank Stella e Claes Oldenburg, tomando o enquadramento impossível. O modelo de organização baseava-se ainda na tradição

⁴³ Claes Oldenburg, op. cit., p.205.

pré-moderna, dos estilos em seqüência, ou na das vanguardas modernistas européias identificadas com movimentos.

O expressionismo abstrato já havia sido uma construção da crítica de arte, a reunião forçada de um grupo marcado por diferenças, sendo que grande parte dos artistas se afastaram da proposta original. Tendo como referência a lista de Irving Sandler⁴⁴, um dos críticos mais identificados com eles, vemos que entre os 21 nomes elencados, muitos se desenvolveram a léguas do expressionismo abstrato. Kline e Motherwell, entre alguns outros, podem ser definidos como clássicos no estilo. Rothko e Albers desenvolveram um trabalho ligado à geometria. Barnett Newman e Ad Reinhardt são pintores próximos da Post- Painterly. De Kooning sempre foi um figurativo, que trabalhou reincidentemente em torno da figura da mulher. Philip Guston, depois de muitas mutações, está mais identificado com a pintura dos anos 80. E Jackson Pollock - se não tivesse morrido em 56 - ninguém pode prever que desdobramentos surgiriam de seu trabalho nos anos 60. Em 1951, quando se realiza em Nova York a exposição que consagra o núcleo no meio artístico, ela já assinala a ruptura: Bazliotes, Gottlieb, Rothko, Newman e Still se recusam a participar da mostra, por não se reconhecerem como um grupo.⁴⁵

Na tradição da vanguarda modernista, as tendências, numa relação de continuidade e ruptura, se sucediam umas sobre as outras, com as novas se afirmando na extinção da anterior. Os dadaístas enterraram os cubistas; os

⁴⁴ Irving Sandler, *The New York School: The painters & sculptors of the fifties*. New York, harper & Row, 1978.

⁴⁵ Ver Serge Guilbaut, *Comment New York vota l'idée d'art moderne*, op. cit.

surrealistas, os dadaístas; os expressionistas abstratos fizeram o mesmo com os surrealistas; e a pop-art e a post-painterly tiveram - temporariamente - o mesmo efeito sobre o expressionismo abstrato.

O mercado de vanguarda não podia ser governado por esta inclinação. Uma vez construído um valor ele deveria não apenas permanecer, como reverter em mais valor. Este mercado se consolida a partir de duas tendências - a pop-art e a post-painterly (pós-pictórica) - já apontando para a segmentação. Os artistas de ambas tendências eram reativos ao expressionismo abstrato. O objeto das reações não era a produção dos artistas, mas a dominação estilística que ela impusera no mundo da arte e sua academização.

A consolidação do mercado vanguarda através das novas linguagens levou à implosão do universo artístico anterior, colocando em cheque seus valores e o conceito de vanguarda. Da noite para o dia os expressionistas abstratos se transformaram em dinossauros. Chegaram à extinção da forma através da artesanía da pintura, incorporando o acaso e o sentimento interior. As novas tendências, em contraposição, trocaram o sentimento pelo cálculo, procurando eliminar do trabalho todo elemento artesanal. Nas grandes superfícies planas dos artistas da post-painterly (pós-pictórica) foi abolido qualquer vestígio da pincelada. O pintor da pop-art, Roy Lichtenstein, observou que se possível eliminaria o contato entre sua mão e a obra. Numa de suas séries de pinturas transforma em clichê a pincelada do expressionismo abstrato retrabalhando-a através da linguagem dos quadrinhos. A tendência, antes mesmo de ser plenamente assimilada pelo mercado havia se academizado. Os novos artistas utilizavam o mito de origem para defender a liberdade de criação. Os marchands, apoiados pelos críticos, perceberam o

potencial das novas linguagens, e este seu diálogo com o modernismo, e as utilizaram para renovar o campo e consolidar o mercado.

A crise se anunciou em 1959, com a exposição "Sixteen American", organizada por Clement Greenberg no MoMA, que inaugurava a nova abstração pós-pictórica. Irving Sandler - historiador 'oficial' do expressionismo abstrato - relatando sua experiência pessoal com as mudanças em curso, ajuda-nos a penetrar naquele universo, num momento em que as disputas estéticas dentro do campo começavam a se evidenciar.

No início dos anos sessenta, eu estava cego em relação à nova arte que nascia [...] Nós partilhávamos igualmente uma estética, a da pintura gestual, chamada de *action painting* ou *painterly painting*, onde o processo criativo permanece visível através da obra acabada, estilo ilustrado de maneira exemplar por Willem De Kooning, mas também por Franz Kline, Philip Guston e outros pintores... Tolerávamos os artistas que tinham seguido um outro caminho, mas apenas aqueles que pertenciam à antiga geração, como Mark Rothko (que havia se afastado de nós tanto estilística quanto geograficamente, já que morava em *uptown* [no centro da cidade]) ou Ad Reinhardt (sempre presente, mas implacavelmente contrário à toda forma de expressionismo abstrato). Mas não aceitávamos os recém-chegados que não partilhavam nossas idéias.

[...] Tínhamos boas razões para não levar Frank Stella a sério. Sua pintura era de tal forma redutora - até o absurdo, nós achávamos - que nos parecia nilista... No mais, uma pintura tão diferente da (e antiestética à) pintura gestual não podia ser expressiva, autêntica, significativa e contemporânea. Se a pintura gestual tinha valor, a de Stella não tinha. Como disse em duas palavras um eminente historiador da arte, Stella era mais um delinqüente juvenil do que um pintor.

Retrospectivamente, nossa reação à obra de Stella atesta a importância de sua emergência na vida artística. A vanguarda, não éramos nós (como

pensávamos a maior parte do tempo), era Stella e um punhado de artistas de sua geração.⁴⁶

Mas a bomba explodiu mesmo com a Pop-art. Com a arte retornando à figuração através do universo da cultura de massa - retomando uma tradição norte-americana dos anos 30, que por não estabelecer diálogo com o modernismo, não se legitimou e foi exilada do campo.

A obra de Stella chocou profundamente a escola de Nova York, mas não tanto quanto dois anos mais tarde, a Pop art de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist e Tom Wesselmann. A pop art havia entretanto sido anunciada pelo trabalho de Rauschenberg, e sobretudo pelo de Johns, mas nada disso atenuou minimamente o choque. Contrariamente à revolução puramente formal de Stella, a Pop art criou turbilhões que não ficavam restritos ao mundo fechado do meio artístico, uma vez que introduziu a cultura de massa na arte - isto que abalou profundamente o conjunto da comunidade intelectual americana. Para a maior parte de nós, a cultura de massa, o "Kitsch", como nós a chamávamos, era inimiga ao mesmo tempo de uma expressão autêntica e de uma arte dita superior.⁴⁷

O mercado de vanguarda se consolidou através de duas correntes novas e distintas, promovendo uma revolução parcial no interior do campo. Tanto a Pop art quanto a Post painterly se legitimaram estabelecendo uma relação de continuidade com o modernismo: os artistas da pop resgatando a aproximação da arte com a vida e os da post painterly dialogando com a tradição artística de Malevitch e Mondrian, para onde já se conduzia a obra de Barnett Newmann. A formulação de vanguarda de Clement Greenberg foi arranhada, mas não destruída. Se não era

⁴⁶ Irving Sandler, "Introduction: un mémoire personnel, 1958-1962", *Les Triomphe de l'art américain - Les Années soixante*, Paris, Ed. Carré, 1990, p.9.

⁴⁷ Irving Sandler, op. cit., p.15.

mais integralmente válida para a produção, permanecia inteiramente atual para recepção. Castelli, desterritorializado e sem laços profundos com as tradições intelectuais norte-americanas, foi o agente ideal para completar a passagem. Desenvolvendo-se num espaço segmentado, o mercado tenta organizá-lo, agrupando esta segmentação em tendências. Com exceção do minimalismo⁴⁸, um movimento organizado pelos artistas, os demais foram construídos pelos marchands.

A própria pop art americana era segmentada. Tratava-se de artistas com preocupações distintas, que tinham em comum apenas o fato de trabalharem a partir, ou utilizando, elementos da cultura pop. Já os expressionistas abstratos se conheceram no Village e partilhavam uma ligação com o *metier* de pintor. Na pop art, a maior parte do núcleo original se conheceu na galeria de Castelli, que os reuniu⁴⁹. Não se encaixavam no rótulo⁵⁰, mas aceitaram porque era conveniente. A população de artistas era muito grande, para uma estrutura de mercado seletiva e reduzida.

A epopéia de Andy Warhol (1928-1987) para penetrar no Olimpo de Leo Castelli é exemplar, não apenas das dificuldades dos aspirantes ao mercado na época, mas também de uma nova forma de emergência artística, controlada pelo

⁴⁸ Sobre o Minimalismo ver Gregory Battcock, *Minimal Art: A critical anthology*, New York, E.P. Dutton, 1968; e Christopher Lasch, "A estética minimalista: arte e literatura em época terminal", *O Mínimo ou Sobrevivência psíquica em tempos difíceis*, São Paulo, Brasiliense, 1986.

⁴⁹ Ver Ami Barak, "La figure du marchand contemporain." *Les commerce de L'art*, op. cit.

⁵⁰ Sobre estas distinções ver particularmente ver matéria realizada por Gene Swenson, "What is Pop Art? Answer from 8 painters" (Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Jasper Johns, Tom Wassermann, James Rosenquist e Claes Oldenburg.), reproduzida em *American Artists on art*, op. cit., onde estas distinções ficam evidentes.

próprio artista, precursora do star system dos anos 80. Estrelas, como Rauschenberg e Stella, eram produzidas pelos marchands. Warhol foi o primeiro a se auto-produzir, realizando o que era visto como heresia, uma mediação entre o campo e a sociedade, utilizando a mídia de massa. Para Anne Cauquelin - que aborda a utilização que o artista faz do sistema de comunicação como instrumento de emergência - ele seria um dos primeiros exemplos de transgressão ao sistema da vanguarda. Comparando-o com outro transgressor, Marcel Duchamp, observa:

Se a obra de Duchamp é de difícil acesso, quase tida em segredo, tornando assim opaca a sua relação com a sociedade de seu tempo, de tal maneira que é necessária uma análise para aí encontrar os princípios gerais de um regime da comunicação, a obra de Warhol é, pelo contrário, pública e serve-se de maneira notória das vias e meios de publicidade mercantil.⁵¹

Warhol rompeu com o circuito de conhecimento de iniciados, dialogando com a sociedade. Sua obra e trajetória são marcadas pela ambigüidade: recorre à mídia para se projetar como artista, ao mesmo tempo que constrói uma obra onde trabalha os aspectos perversos desta mesma mídia. No final dos anos 50 era um dos publicitários mais bem sucedidos de Nova York, que criava anúncios para revistas de moda de alto luxo como a Vogue, Harper's Bazaar e Glamour. Mas seu objetivo sempre foi ser reconhecido como artista plástico. O início de sua trajetória como pintor marca uma ruptura com o universo publicitário. A partir de 1960 abandona os artigos de luxo pelos objetos da cultura de massa, como a sopa Campbell e o sabão Brillo. Mas o capital acumulado na publicidade não era

⁵¹ Anne Cauquelin, A Arte Contemporânea, Lisboa, Rés-editora, s.d., p.93.

recambiável para o mundo da arte de vanguarda. Esta passagem teve que ser construída por outra via.

Tendo acumulado um capital econômico considerável, pode, em 1960, a partir de seu estúdio - a *Factory* - passar a se dedicar integralmente à produção artística e à fabricação do artista Andy Warhol. O objetivo era integrar o clã da galeria Castelli. Para captar a atenção do marchand chegou inclusive a se transformar em cliente da galeria. Mas só conseguiu penetrar ali após construir uma obra, associada a sua imagem, que tornou pública através dos meios de comunicação de massa. Transformou-se numa etiqueta que divulgava suas obras. "O signo Warhol marca uma série de produções em rede: pinturas, filmes, exposições, escritos. O autor Warhol identifica-se com a rede que faz circular os produtos Warhol."⁵² Acabou se tornando, como desejava, tão conhecido como a embalagem da sopa Campbell, e finalmente, em 1964, expôs pela primeira vez na galeria Leo Castelli. Castelli, quando descobriu a força e a seriedade da obra do artista, se apaixonou por ela.

Ao contrário da maior parte do mundo da arte, o marchand não via problemas no fato de um artista de vanguarda ser ao mesmo tempo uma estrela da mídia. O importante era o artista-estrela se submetesse, como os demais, às regras da galeria e do mercado de vanguarda. E Warhol se submeteu. Trabalhou com o marchand até o fim de sua vida, deixando a distribuição e comercialização de sua obra a seu cargo. Mas nem sempre foi visto com simpatia entre seus colegas de clã da pop art, e chegou a passar por despeitos de figuras mais tradicionais da

⁵² Anne Cauquelin, op. cit., p.100.

vanguarda. Numa ocasião, na Washington Square, quando um crítico de arte chamou Mark Rothko para apresentá-lo a Warhol, o pintor abstrato virou as costas e se afastou sem sequer lhe dirigir um olhar⁵³.

Após a pop art a segmentação se aprofundou tornando cada vez mais difícil a classificação dos artistas e a manutenção do conceito de vanguarda - que teve que passar por sucessivas adaptações - como mecanismo de aglutinação do campo.⁵⁴ Outro complicador na manutenção da hegemonia do campo artístico internacional foi a ampliação da população de artistas nos Estados Unidos e demais partes do mundo. A maior parte daqueles que realizavam obras sintonizadas com o que circulava no campo estavam marginalizados pelo circuito. Esta preponderância era tão forte que, nos anos 70, o campo de Los Angeles denunciava que seus artistas permaneciam sistematicamente excluídos da rede internacional. No final dos anos 60, quando o mercado e o campo entravam no seu apogeu, esta marginalização começou a se transformar em pressão.

OS ANOS 70.

O primeiro movimento partiu do campo alemão. A Alemanha, reconstruída pelo plano Marshall, vivia uma fase de prosperidade econômica. Depois dos americanos, os maiores colecionadores de arte contemporânea do mundo viviam ali. No final dos anos 60, se constituiu um campo artístico forte no país, - beneficiado pelo suporte de um mecenato industrial poderoso e o apoio da instituição universitária que incorporava a produção artística - mas que não

⁵³ Victor Bockris, *The Life and death of Andy Warhol*, New York, Bantam Books, 1989.

⁵⁴ Ver Diana Crane, *The Transformation of Avant-garde*, op. cit.

conseguia visibilidade no mercado internacional, cada vez mais controlado pelos nova-iorquinos. Embora a Documenta de Kassel permanecesse um instrumento de prestígio no campo artístico internacional, como sua função era fazer um balanço dos movimentos de vanguarda mais representativos do período, terminava reproduzindo o que a rede de galerias havia consagrado, uma vez que no final dos 60 e nos 70, era rede a principal esfera de revelação das novas tendências. Sendo assim, resolveram criar uma instância de mercado paralela, de caráter ampliado tanto no âmbito da recepção quanto no da exibição, as feiras de arte, que procuravam reeditar a atmosfera das Grandes Exposições Universais da passagem do século⁵⁵.

Em 1967 foi inaugurada a primeira delas em Colônia (Alemanha), organizada por 18 galerias de arte progressistas com o intuito de projetar internacionalmente uma nova geração de alemães. Entre as obras dos jovens alemães havia trabalhos de Beuys, Tinguely, Yves Klein, e também de Warhol e Lichtenstein. "A entrada era livre e quase 50 000 pessoas circularam pela exposição. A maior parte delas nunca havia visto este tipo de arte antes, e muitas delas manifestaram o desejo de comprar e não puderam porque não haviam obras suficientes para a nova demanda."⁵⁶ No ano seguinte o número de galerias subiu para 30, a mostra foi transferida para um espaço maior e as entradas passaram a ser cobradas. O sucesso de público e de vendas da feira alemã gerou uma multiplicação do evento:

⁵⁵ Ver Annie Verger, 'L'art d'estimer l'art', op. cit. e Raymonde Moulin, *L'artiste, L'institution et le Marché*, op. cit.

⁵⁶ Doris Saatchi, "Report from Basel: A fine messe", *Art in America*, setembro/1982, p. 42.

em 1968 foi criada a feira de Bruxelas (Bélgica) e em 1970 a de Balé (Suíça); em 1973, a de Dusseldorf e em 1974, a de Paris. A feira de Balé abriu com 111 galerias participando - de diferentes partes do mundo - e usava como atração uma grande exposição de Picasso.

Com as feiras ampliou-se o mercado e o público da arte contemporânea, que passou a adquirir mais visibilidade. Pessoas que não estavam habituadas a freqüentar exposições de arte contemporânea, modificaram a atitude com a nova modalidade de mercado. Os eventos exibiam grandes coleções privadas como chamariz, recebiam ampla cobertura da mídia e vendiam ingressos. A maior parte dos freqüentadores iam apenas olhar, muitos acabavam se transformando em compradores eventuais ou mesmo colecionadores. Os agentes americanos reagiram imediatamente à concorrência. A maior parte das revistas de arte criticava o caráter popular das feiras. Depois de 1974, elas sofreram um recrudescimento temporário, em virtude da crise do petróleo, mas entraram em expansão novamente na virada dos anos 70 para os 80.

O mercado de vanguarda articulado pelos nova-iorquinos vivia sua era dourada, mas já sentindo que sua hegemonia estava sendo colocada em cheque. Foi se tornando, por esta razão, cada vez mais seletivo, ampliando as estratégias de distinção. Cresceu o número de galerias que só atendia a clientes cadastrados e as revistas de artes se expandiram, transformando-se num dos principais instrumentos de legitimação do mercado. Tudo que aparecia nas revistas estava consagrado no circuito. Todo colecionador de vanguarda lia as revistas. A sua circulação era restrita. Não eram vendidas nas bancas, junto com as demais. Só podiam ser encontradas em museus, galerias e livrarias especializadas. Elas se tornaram a

obsessão dos artistas e colecionadores que viviam em áreas marginalizadas pelo circuito. Em São Paulo, por exemplo, além de um grupo seletivo de assinantes, só tinham acesso às revistas aqueles que corriam na data certa à livraria do Aeroporto de Congonhas, onde havia todo mês um número limitado delas à venda. *Art in America* e *Art Forum* estavam entre as mais prestigiadas, ao lado da francesa *Opus*.

Nos anos 80 o quadro começou se modificar com a ampliação dos limites do universo da arte contemporânea se revelando um fenômeno irreversível. Entre os fatores determinantes do processo está a nova política cultural implantada - nos Estados Unidos, Canadá, países europeus e Japão - de incentivo e promoção da arte contemporânea, acompanhada de um aumento sem precedentes dos investimentos públicos e privados no setor.⁵⁷ Segundo Raymonde Moulin, "é a partir dos anos 60 que, nos países ocidentais, se desenvolve uma ação pública em favor dos artistas, ao mesmo tempo que as escolhas artísticas em âmbito nacional (ou federal) são orientadas para as formas avançadas da arte contemporânea. Na França, o grande incremento em favor da contemporaneidade artística está associado à ampliação pelo governo socialista dos créditos ao Ministério da Cultura. Assistimos, entre outras iniciativas, à retomada e à renovação das encomendas públicas(...) Em 1983 foi criado o Fundo de Ajuda às Encomendas Públicas onde

⁵⁷ Ver Diana Crane, op. cit.; Raymonde Moulin, op. cit e *Mecenat en Europe*, Paris, La Documentation Française, 1988.

as dotações governamentais passaram de 5 milhões de francos em 1983 para 33,5 milhares em 1990.⁵⁸

Nos Estados Unidos, a partir da metade dos anos 60, o Governo Federal e Estadual, as corporações e fundações desenvolveram uma política de suporte às artes em geral. Podemos avaliar seu efeito no mundo das artes apenas citando alguns números das quantias espetaculares investidas. O National Endowment for the Arts, criado em 1965, aumentou o incremento de 1, 8 milhões de dólares em 1966 para 131 milhões em 1983. As aplicações das corporações cresceram de 22 milhões no final dos 60 para 436 milhões em 1981. O suporte do governo para todos os Estados foi de 2,7 milhões em 1966 para 349 milhões em 1982, enquanto o das fundações foi de 38 milhões em 66 para 349 milhões em 82.⁵⁹ Os museus recebiam a maior parte dos fundos. As corporações destinavam 41% de seus investimentos para as artes visuais, sendo a maior parte alocada em museus, com uma parcela destinada a projetos individuais. Canadá, Japão e demais países permaneciam com a mesma política de privilegiar as artes. O Japão teve uma entrada tardia na arte contemporânea criando seu primeiro museu em 1979. No final dos anos 80 e início dos 90 cobriram o país com novas instituições, concebidas nos moldes das ocidentais, centradas na produção contemporânea.⁶⁰

Motivações diversas têm sido atribuídas a este crescimento dos subsídios às artes, particularmente para as artes contemporâneas. Provavelmente todas são

⁵⁸ Raymonde Moulin, "La Commmande Publique", *Revue des Deux Mondes*, novembro 1992, p.63.

⁵⁹ Ver Diana Crane, op. cit., p.6.

⁶⁰ Ver *Connaissance des arts*, "Dossier Japon", números: 496(maio/junho de 1993) e 497 (julho/agosto de 1993

acertadas. Um fenômeno tão expressivo deve ter resultado da conjunção bem sucedida de uma série de fatores. Da parte do Estado, os interesses de política interna (função social harmonizadora atribuída às artes); de política externa (projetando uma imagem das nações de prestígio cultural aliado ao bem-estar social). Outro ponto a considerar seria a crise financeira enfrentada pelos museus que puderam se reerguer e se reorganizar graças a esses fundos.⁶¹ Outro grupo de sociólogos atribui a responsabilidade a uma convergência de interesses entre o setor público e o privado, envolvendo o desenvolvimento da indústria cultural, o turismo e a especulação imobiliária⁶². O caso do centro George Pompidou, que levou a recuperação urbana e valorização imobiliária de um bairro deteriorado como o Marais, é um exemplo⁶³. Outro muito enfocado é a da recuperação de regiões perigosas e decadentes de Manhattan, como o Soho e East-Village, transformando-os em centros de arte contemporânea. Com esta estratégia solucionam simultaneamente três questões: criam dois novos pólos turísticos; aumentam a segurança na ilha e provocam uma valorização imobiliária das novas áreas.⁶⁴ Os japoneses aliaram a política de descentralização cultural com o incremento do turismo. Colocam museus super-modernos em regiões com potencial turístico como

⁶¹ Ver Diana Crane, op. cit.

⁶² Ver Edward C. Banfield, *The democratic Muse: Visual Arts and Public Interest*, New York, Basic Books, 1984.

⁶³ Ver Peter Watson, op. cit., e Raymonde Moulin, op. cit.

⁶⁴ Ver Sharon Zukin, *Loft living*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1982, e Charles R. Simpson, *Soho, The Artist in the city*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

a pequena ilha de Kyushu, no sul do país, que abriga o museu Yatsushiro desde 1992.⁶⁵

Houve uma multiplicação de museus e centros artísticos nos países ricos. Nas novas instituições, assim como nas antigas renovadas, a figura burocrática do curador de museu dá lugar a um novo personagem, o “autor de exposições”⁶⁶. Ele vai se constituir no mediador, que realiza a decodificação para o grande público de uma produção até então inacessível. Realizam esta operação através de uma ampla utilização da mídia. O movimento, iniciado no final da década de 1970, no momento da globalização da cultura de massa, tornou-se evidente na metade dos anos 80. A arte contemporânea americana, embora fortíssima, perdia o monopólio do mercado, enquanto outras produções, encontrando espaço, podem emergir.

⁶⁵ Ver *Connaissance des arts*, no.497, op. cit.

⁶⁶ Ver Nathalie Heinich e Michael Pollack, “Du conservateur du musée a l’auteur d’exposition: L’invention d’une position singulière.”, *Sociologie du Travail*, No. 1, 1989.

Das vitrines ao vídeo: de Mary Cassat a Robert Longo.

** Talvez, depois de eu ter visto o homem a caminhar na superfície da Lua, a palavra moon já não fosse a mesma para mim... as palavras Moon Palace haviam começado me assombrar o pensamento com todo mistério e o fascínio de um oráculo. Tudo nelas se encontrava misturado: tio Victor e a China, naves espaciais, a música, Marco Polo e o Oeste americano. Olhava para o luminoso e começava a pensar em eletricidade. Isso me conduzia ao blecaute ocorrido no meu primeiro ano de faculdade, o que, por sua vez, me transportava aos jogos de beisebol no Wrigley Field e, em seguida, de volta ao tio Victor e às velas fúnebres que ardiam no parapeito da janela. Um pensamento puxava outro, em espiral, formando massas cada vez maiores de associações. A idéia de viajar para o desconhecido, por exemplo, e os paralelos entre Colombo e os astronautas. A descoberta da América como resultado do fracasso em se chegar à China; comida chinesa e o meu estômago vazio, e a cabeça em palácio dos sonhos. Eu pensava: o Projeto Apolo; Apolo, o deus da música; tio Victor e os Moon Men viajando pelo Oeste. E também: o Oeste; a guerra contra os Índios; a guerra no Vietnã, antes chamado Indochina. E ainda: armas, bombas, explosões; nuvens radiativas nos desertos de Utah e de Nevada. Em seguida, eu me perguntava: Por que o Oeste dos Estados Unidos se parece tanto com a paisagem da Lua? E assim por diante, indefinidamente."*

PAUL AUSTER

PALÁCIO DA LUA

As Matrizes: de Mary Cassat a Robert Longo.

Em frente então, na rua animada, onde se flana, onde se olha. A claridade das vitrines iluminadas vem de trás das árvores, da praça à qual conduz a avenida, e ela nos convida. O que nos convida na realidade, é toda essa mercadoria soberbamente iluminada por trás do vidro, essa mercadoria à disposição do cliente.

Ernest Bloch

A emergência das metrópoles e da cultura urbana completaram a erosão do modelo artístico artificial, imposto pela Academia. No começo os pintores saiam para a natureza, como Cézanne, a fim de liberar a visão das fórmulas, estimulando os instintos e as sensações de arte que guardavam em seu interior, para com elas construir um novo olhar. No fluxo da multidão metropolitana o artista se transformava num *flâneur*, como Charles Baudelaire, atrás de novos motivos para o seu trabalho. Nelson Brissac Peixoto discorrendo sobre as obras de Ernest Bloch e Walter Benjamin, observa:

formadas sobre aforismas, lembranças e imagens oníricas, impressões suscitadas pela vida em meio às mercadorias e aos edifícios, pelo movimento e o colorido da metrópole. Retomam a percepção do homem moderno: o olhar dispersivo de quem anda pelas ruas iluminadas e vai ao cinema. (...) Os objetos são para Benjamin sinais ocultos, que devemos revelar através dos encontros ao acaso, das analogias engendradas pelas imagens e fragmentos. Bloch reúne instantes em que se quebram os hábitos, em que se mostra o inesperado, 'o outro lado das coisas'.

Apreendê-las, como ao insólito, implica tomá-las como traços, 'rastros'. (...) Não se tem um sistema lógico e discursivo. Neste "pensamento em forma de ruas" idéias se sucedem como em vitrines. Os textos permanecem em estado fragmentário, inacabados, em ruínas.⁶⁷

Enquanto o conhecimento intelectual da experiência da modernidade tendia a reproduzir seu caráter fragmentário, o olhar do pintor tentava penetrar no interior de seus nexos, desvendar sua imagem. Os artistas plásticos procuraram elaborar roteiros, cercando-se de bússolas, que os auxiliassem na construção de uma obra que se apresentasse como leitura coerente do novo universo - mesmo que parcial e datada. Nascia uma cultura visual moderna, produto da observação vivenciada da realidade onde o observador está mergulhado, alimentada por experiências visuais realizadas por outros artistas. Neste segmento do texto, vamos seguir o desenvolvimento e a consolidação da modernidade, no decorrer do século XX, através das matrizes - referências artísticas e não artísticas, tradicionais e modernas - que diferentes artistas e em circunstâncias históricas distintas, recorreram como ponto de partida para elaboração de suas obras. Ou seja, quais foram as instâncias que substituíram a Academia no processo de formação do artista e de sua produção.

A modernidade do olhar nas artes visuais foi resultado do processo de autonomização dos artistas em relação aos modelos instituídos que conduziam a visão e determinavam a produção⁶⁸. Segundo Kirk Varnedoe⁶⁹, o desprezo às

⁶⁷ Nelson Brissac Peixoto, *A Sedução da Barbárie - o marxismo na modernidade*, São Paulo, Brasiliense, 1982, p.136/137.

⁶⁸ Maria Lucia Bueno Coelho de Paula, "A modernidade do olhar nas artes plásticas" *Cultura Vozes*, no. 1, janeiro/fevereiro 1995, vol. 89.

regras gerou uma nova condição, a arte moderna. O novo que emerge da obra dos modernos nasceu da capacidade de cada artista para descobrir combinações e arranjos inusitados no usual. De reconsiderar a massa de possibilidades que lhe ofereciam as tradições existentes, fundados em leituras pessoais, criando novas opções de abordagem e construção visual. A realidade se apresentava fragmentada, a quebra das normas e padrões tradicionais, romperam a harmonia da unidade dominante, dando lugar a uma desordem social provocada pela emergência da pluralidade. Foi o choque da ruptura que provocou o aparecimento das primeiras reações artísticas nas metrópoles européias. O artista plástico moderno deslocou o eixo de orientação da sociedade para o seu interior. Fundado em seu próprio centro, a partir do espaço físico e social que o envolve, produz uma concepção visual particular, parcial, mas coerente do mundo que habita. Como observou Merleau-Ponty, "o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, visto que não cessa de ajustar a elas sua vidência."⁷⁰

Nas sociedades de tradição emergente, como as do continente americano, acentuava a predisposição ao novo e a busca de um caminho pessoal. Muitos artistas, dominados por esta inquietação, não sabiam como canalizá-la para a produção. Pairava, entre os pioneiros, um desconhecimento dos passos necessários para completar o itinerário da viagem interior. As escolas não ajudavam, reproduzindo formulas antiquadas. Sabia-se que em metrópoles européias como

⁶⁹ Kirk Varnedoe, *Au mépris des règles*, op. cit.

⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty, "O Olho e o Espírito", *Merleau-Ponty. (Os Pensadores)*, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p.91.

Berlim e Paris havia uma nova arte em gestação. Os artistas começaram a viajar para Paris - que para os americanos tinha uma magia especial - a procura do seu caminho. Os mais ousados se frustraram, pois a resposta não se encontrava nas escolas. Muitos, como Edward Hooper e Tarsila do Amaral, voltaram sem grandes transformações, descobrindo o caminho da modernidade, mais tarde, na América. Outros, como Mary Cassat e Diego de Rivera, ficaram por ali flanando, e encerraram sua busca diante de uma vitrine. No mundo moderno é o mercado que se transforma no espaço de revelação dos frutos da sua criação.

Percorrendo o Boulevard Haussmann, numa tarde de 1874, Mary Cassat se deparou com um quadro numa vitrine que mudou a sua vida. Era um pastel de Edgar Degas, a isca que a levou de encontro àqueles a quem passou a chamar de seus 'verdadeiros mestres': "*Admirava Manet, Courbet e Degas. Eu odiava a arte convencional. Eu comecei a viver.*"⁷¹ Cassat encontrou com o impressionismo um novo modo de fazer arte - afinado com o seu jeito de perceber o mundo - que adotou, vindo a tornar-se um deles.

Décadas depois, em 1910, flanando pela mesma Paris, Diego de Rivera - um artista com idéias definidas na cabeça, mas à procura de um caminho para concretizá-las - encontrou em outra vitrine a chave da solução para muitos de seus problemas estéticos. A descoberta da pintura de Cézanne, através da vitrine da galeria de Amboise Vollard, foi uma experiência tão profunda que deixou o mexicano em estado de choque:

⁷¹ Mary Cassat, citada em Aline Saarinen, *The Proud Possessors*, op. cit., p.18.

Comecei a olhar o quadro por volta das onze horas da manhã. Ao meio-dia, Vollard saiu para almoçar, fechando a porta da galeria. Quando voltou, mais ou menos uma hora mais tarde, e encontrou-me ainda mergulhado na contemplação do quadro, lançou-me um olhar feroz. De seu escritório, ele me vigiava, olhando-me de vez em quando. Eu estava tão mal vestido que ele devia estar pensando que eu era um ladrão. Depois, subitamente, Vollard se levantou, pegou outro Cézanne no interior da loja e o colocou na vitrine, no lugar do primeiro. Ao cabo de um instante, ele substituiu a segunda tela por uma terceira. Depois trouxe, sucessivamente, outros três Cézanne. A esta hora, já caía a noite. Vollard acendeu as luzes na vitrine e colocou outro Cézanne. (...) Finalmente ele veio a entrada e gritou: 'Entenda, eu não tenho mais nada!' Diego acrescenta que, ao chegar em casa, às duas e meia da madrugada, foi tomado por febre e delírio, devidos, tanto ao frio das ruas de Paris, quanto ao choque dos quadros de Cézanne.⁷²

Nos anos 30, outro americano, Alexander Calder (1898-1976), ia para Paris procurando uma chave que o auxiliasse na realização do projeto visual que tinha em mente. Formado em engenharia desenvolveu sua percepção visual num universo, até então estranho para os artistas. Mas a Escola de Engenharia, embora revelasse uma outra perspectiva do mundo, introduzindo as pessoas numa nova relação espacial, não ajudava os artistas a construírem sonhos visuais. Por esta razão Calder foi para a Europa, atrás daqueles artistas que andavam revolucionando tudo, na esperança que algum deles lhe apresentasse uma fórmula para solucionar suas questões. Seu ritual de passagem foi no interior de uma vitrine privada, o ateliê do holandês Piet Mondrian:

⁷² Diego de Rivera, citado em J.M.G. Le Clézio, *Diego e Frida*, op. cit., p.15.

Meu ingresso no campo da arte abstrata resultou de uma visita ao estúdio de Piet Mondrian, em Paris, em 1930.

Fiquei particularmente impressionado com alguns retângulos de cor que ele havia pregado na parede, com um padrão ao seu estilo.

Disse-lhe que gostaria de fazer aqueles desenhos oscilarem - ele levantou objeções. Fui para casa e tentei pintar de maneira abstrata - mas em duas semanas tinha voltado ao material plástico.

Creio que naquela época, e praticamente desde então, o senso subjacente da forma em meu trabalho foi o sistema do universo, ou parte dele. Trata-se de um modelo bastante grande para servir de ponto de partida.

O que quero dizer é que a idéia de corpos soltos flutuando no espaço, de diferentes tamanhos e densidades, talvez de cores e temperaturas diferentes, cercados e entremeados por tufos gasosos, alguns em repouso, enquanto outros se mexem de maneiras peculiares, me parecia a fonte ideal da forma.⁷³

Após o final da guerra em 1945, a fama do modernismo europeu se espalhou pelos círculos artísticos avançados nas Americas, Oceânia, norte da África e península Ibérica. Formou-se um mito de que o mapa da mina, que possibilitava a realização da nova produção artística, estava na Europa. Como se fosse um novo modelo acadêmico. Muitos artistas, que já vinham desenvolvendo uma problemática, mas ainda inseguros, mergulharam na ilusão. A viagem para Europa deslocou-os de suas incursões particulares, transformando-os temporariamente em reprodutores de visões consagradas. O caso de alguns brasileiros é exemplar:

... Havia uma série de desenhos abstratos que eu fiz em Paris. Parece mentira, mas as coisas melhores ainda eram as que eu tinha feito antes de ir para Paris. ...me perdi em Paris. Eu pintei à la Leger, pintei à la não sei

⁷³ Alexander Calder, Simpósio: "O que significa a arte abstrata para mim", 1951, reproduzido em H.B.Chipp, *Teorias da Arte Moderna*, op. cit., p.570/571.

quem, naquela procura que a gente fica. Me esqueci e perdi toda qualidade que tinha aqui. (Ligia Clark)⁷⁴

... em 1941 eu era uma pessoa muito desinformada, muito ignorante. Sendo um homem do Interior, que não viveu na metrópole, sem nenhuma informação, tinha que agir puramente dentro do meu instinto, da minha intuição. Comecei a pintar umas paisagens nas margens de um riacho lá em Porto Alegre (...) O que me tocava era aquele silêncio que tem as coisas. (...) Me interessava a alma das coisas (....) Quando cheguei ao Rio fiquei muito perdido e sofri influências.(...) Depois da guerra fui para Europa. Eu nunca tinha visto uma exposição de arte ou um Picasso autêntico. No modernismo ou voce parecia com Segall ou com Portinari. A gente não tinha informação, não tinha museu, não tinha revista, era muito ignorante. Voce não sabia que modernidade não era isso, que era dentro do tempo que voce tem que forjar uma linguagem. Mas como é que um sujeito que veio do Interior pode pensar uma coisa dessas ? Então tem coisas que me desespera ter feito, ter visto. (...) cheguei da Europa com muita influência e queria reencontrar as cores da minha paleta. Então, a melhor maneira que eu achei era pintar com simplicidade, em azul, amarelo e vermelho. (Iberê Camargo)⁷⁵

Outros, no entanto, já imbuídos do espírito da modernidade, usaram as influências como instrumento de construção de um universo pessoal. O grego, Takis (Atenas, 1925), cresceu em seu país, num ambiente familiar miserável, e passou pela ditadura, ocupação alemã e uma guerra civil entre 1945 e 49. Em 46, enquanto

⁷⁴ Ligia Clark, entrevista reproduzida em Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, Abstracionismo - Geométrico e Informal, op. cit., p.146.

⁷⁵ Iberê Camargo, entrevista em F. Cocchiarale e Anna Bela Geiger, op. cit.,p.183.

chefe de uma organização de juventude de esquerda, L'EPON, ficou preso por seis meses. Na ocasião começou a pintar e desenhar. A seguir se concentrou na criação de esculturas em argila, que assumiram uma forma alongada, por influencia da obra de Giacometti. Em 1954 mudou-se para Paris. No ano seguinte descobriu os móveis de Calder, que revolucionaram sua concepção de escultura, incorporando uma preocupação com o movimento. Sua obra fez o percurso inverso da de Calder - partindo da arte para a engenharia.

Em 1958, Takis ficou intrigado com um radar em um aeroporto: à escuta do céu, o radar é animado pela energia magnética invisível despreendida pelos objetos metálicos. Para tornar manifesta essa energia natural, ele começa a utilizar ímãs e eletroímãs. Seu primeiro movimento consiste em que, retido por um fio de nylon, é atraído por um ímã de ferradura de cavalo. Alain Jouffroy batiza esse tipo de obra de *Teleesculturas*. Essa revelação do campo magnético é determinante: permite a ele confrontar-se com as forças invisíveis e onipresentes de um mundo desconhecido mesmo que familiar.

Fascinado pelo fato de que um ímã possa produzir um som, empreende suas primeiras *Esculturas musicais* em 1965, acrescentando às esculturas imantadas cordas, em seguida gongos de metal e finalmente, madeira. Menos que a composição de uma música, é uma experiência sonora revelando o mundo desconhecido que interessa Takis. Mistura de música e de escultura, de (tele) luz e de som, cada *Espaço musical* é composto em função do lugar.⁷⁶

No início, nem todos conseguiam encontrar sozinhos seu caminho, desenvolvendo este exercício da liberdade, que possibilitava a criação de novas organizações visuais a partir das referências que os cercavam, sem se conduzir por

⁷⁶ Paul Sztulman, *Takis*, Paris, éditions du Jeu de Paume, 1993.

um quadro normativo. Muitos, para atingir este estágio, recorreram a novas escolas e novos mestres, que os ajudavam a se despojar dos antigos preconceitos e aprender a exercer o próprio olhar. Na década de 1930, John Dewey, em Arte como Experiência⁷⁷ resgatou a questão da unidade no universo contemporâneo a partir da experiência individual, que no âmbito artístico envolve uma reaproximação da esfera da arte com a esfera da vida. Em 1946, morando em Nova York, Jacob Levy Moreno (Bucaresta, 1889 -Beacon, N.Y. 1974)⁷⁸, - psiquiatra que fundou na Áustria, em 1921, o Teatro Vienense da Espontaneidade - retomou o tema da unidade da experiência da obra de arte, pelo mesmo viés de Dewey. Centrado na realização deste fenômeno, aponta que ela só se viabiliza mediante um processo de liberação dos condicionamentos sociais que se interpoem entre a visão do artista e o mundo que o envolve, bloqueando a sua percepção da realidade. O artista no mundo moderno, para fazer frente aos desafios colocados, pelo estado de mudança permanente no qual se encontra mergulhado, deve se livrar da conserva cultural imposta pelas tradições vigentes até então, que encobrem a sua visão, e impedem o desenvolvimento da sua espontaneidade.

A desordem é apenas uma aparência exterior; internamente, existe uma força propulsora coerente, uma aptidão plástica, uma necessidade imperiosa de assumir uma forma definida; o estrategema do princípio criador, que se alia à astúcia da razão para realizar uma intenção imperativa. O poeta não esconde complexos mas gemes de forma e o seu

⁷⁷ John Dewey, Arte como experiência, op. cit.

⁷⁸ O Teatro Vienense da Espontaneidade, foi uma experiência artística de vanguarda, onde Moreno se fundamentou para posteriormente desenvolver suas idéias sobre a Psicoterapia de grupo e o Psicodrama. Ver sobre J.L. Moreno, Camila S. Gonçalves, J.R. Wolff e W. C. de Almeida, Lições de Psicodrama: introdução ao pensamento de J.L. Moreno, São Paulo, Ágora, 1988.

objetivo é um ato de nascimento. Portanto não está meramente seguindo um padrão: ele pode alterar o mundo criativamente. (...) o poeta, ator, músico, pintor, encontra seu ponto de partida não fora mas dentro de si mesmo, no estado de espontaneidade. Este não é algo permanente, algo estabelecido e rígido como são as palavras escritas ou as melodias; é contudo, fluente, de uma fluência rítmica com altos e baixos, que cresce e desaparece gradualmente como atos da vida e, no entanto, é diferente da vida. É o estado de produção, o princípio essencial de toda experiência criadora. Não é algo dado, como as palavras e as cores. Não está conservado nem registrado. O artista improvisador deve ser aquecido, deve fazê-lo galgando a colina. Uma vez que tenha percorrido, o caminho ascendente até ao estado, este desenvolve-se com toda sua potência e energia.⁷⁹

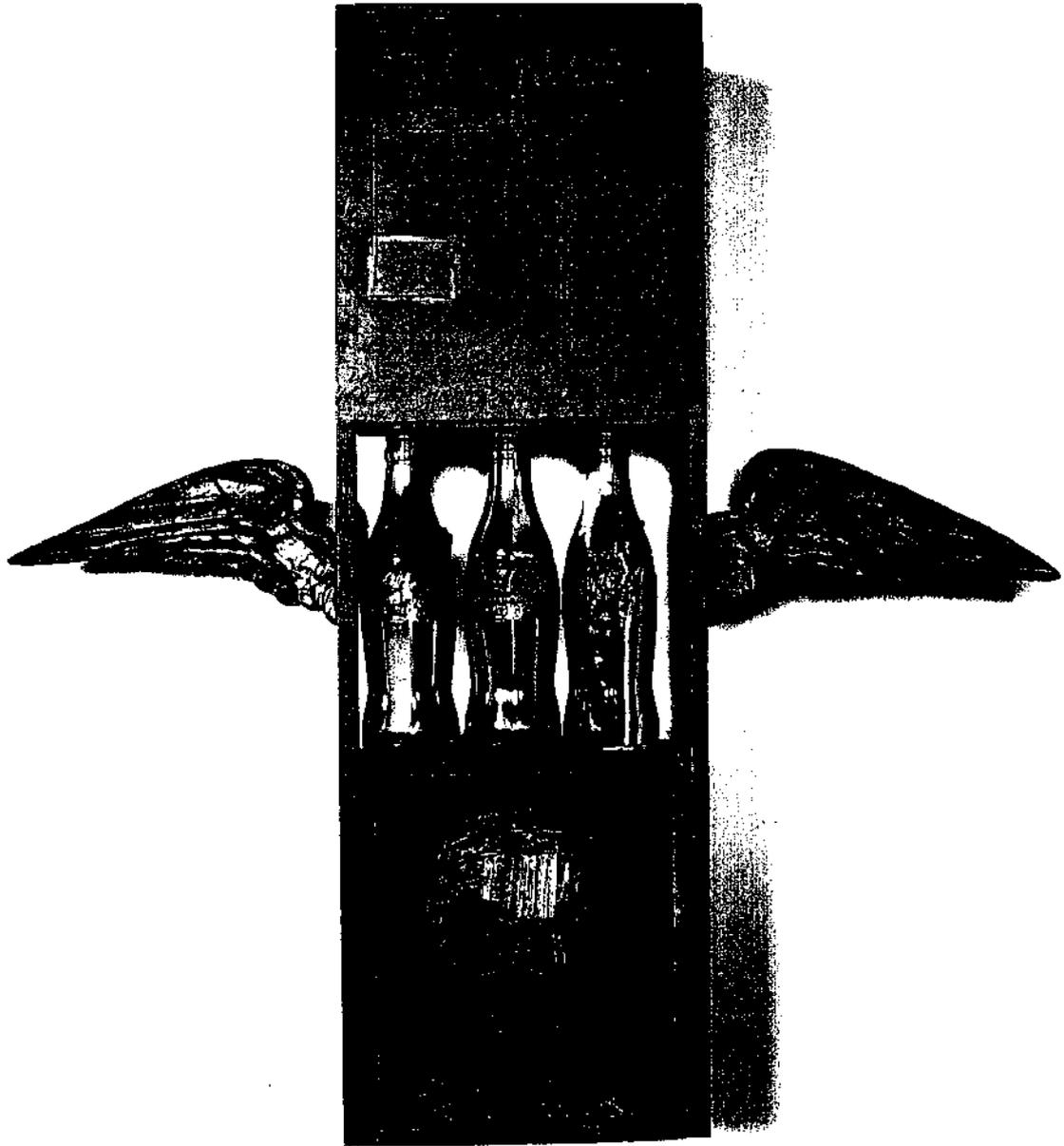
Para Moreno este estado não surge automaticamente, é produto de um ato de vontade. Mas nasce espontaneamente - não criado pela vontade consciente, que costuma impor uma barreira inibidora - gerado por um processo de libertação interior. Na década de 1940 diferentes artistas viveram a experiência, através de rituais de passagem distintos. Robert Rauschenberg (Port Arthur, Texas 1925) foi outro que teve uma experiência equivocada em Paris: "Eu estava certo de que, para ser artista, era preciso estudar em Paris. Acho que estava atrasado de pelo menos 15 anos."⁸⁰ Sem conhecimentos no mundo artístico, em 1948 foi parar na Academia Julian, uma escola convencional , muito freqüentada pelos estrangeiros, onde se ensinava um modernismo academizado. Como não falava francês, não aprendeu quase nada, retornando poucos meses depois. Já nos Estados Unidos, no outono de 48, leu na revista Time um artigo sobre Joseph Albers, pintor abstrato e

⁷⁹ Jacob L. Moreno, O Psicodrama , São Paulo, Cultrix, p. 85/86.

⁸⁰ Robert Rauschenberg citado em Robert Hughes, "Rauschenberg", Artes., no. 51, março/abril 1978, p.3.

ex-professor da Bauhaus, que dava aulas no Black Mountain College, na Carolina do Norte. Rauschenberg se matriculou na escola, atraído pela fama de teórico e disciplinador do pintor alemão, dois elementos, que a seu ver, lhe faltavam. Foi ali, realizando exercícios do gênero bauhaus, que aconteceu sua iniciação. “Os estudantes tinham que encontrar objetos insersíveis, ‘interessantes’. Fosse o que fosse - de latas velhas a rodas de bicicleta e pedras - e, levá-los para a aula como exemplos de formas estéticas acidentais. ... haviam exercícios rigorosos com as cores, ...painéis todos brancos e, depois, todos negros, pintados sobre amontoados de papel amarfanhado, sem qualquer relação com a cor.”⁸¹ Em Black Mountain, além das aulas de Albers, havia toda uma agitação artística em torno do compositor John Cage e do dançarino e coreógrafo Merce Cunningham, que se transformaram em grandes amigos do artista plástico. John Cage(1912), muito ligado a Marcel Duchamp, foi a figura mais influente entre os artistas nova-iorquinos nos anos 50 e 60. Rauschenberg e Jasper Johns (1930) estiveram entre os mais ligados ao compositor. Foi o exemplo de Cage que levou Rauschenberg a formular uma de suas declarações mais conhecidas: “a pintura se relaciona tanto com a arte quanto com a vida tento funcionar na brecha entre as duas.” A interação entre várias modalidades de arte - música, dança, teatro, artes plásticas - passou a ser uma prática comum na ocasião. Os *happenings* foram produto desta conjuntura. Alguns anos depois, em Nova York, a obra de Robert Rauschenberg adquiria forma, entre as combinações dadaístas e a pop-art.

⁸¹ Robert Hughes, *op. cit.*, p.4.



Robert Rauschenberg, "Coca-Cola Plan", (1958).

A esta altura, Rauschenberg já estava morando em uma verdadeira selva de detritos, Manhattan, um lugar onde se atirava fora, em uma semana, mais artefatos do que em um ano, no século XVIII, em Paris. A coleta de uma única tarde proporcionava-lhe uma imensa variedade de coisas com as quais produzir arte: papelão, pássaros empalhados, um guarda-chuva quebrado, um espelho de banheiro, cartões postais ensecados. Estas relíquias eram selecionadas em seu estúdio, coladas às superfícies, respingadas de tinta. Resultaram daí as colagens que Rauschenberg denominou combinações. A princípio, eram relativamente planas. Collection foi uma colagem quase ortodoxa: camadas de refugos de souvenirs meio apagados por grumos e salpicos de tinta vermelha.⁸²

A viagem que Robert Rauschenberg completou, com a ajuda de Albers e John Cage, Iberê Camargo (Rio Grande do Sul, 1914) realizou solitário, através de um mergulho interior que o conduziu ao seu caminho, usando como veículo uma linguagem expressionista abstrata.

Eu, afinal, fui classificado como artista abstrato Mas acontece que eu, em certo momento da minha vida, ...tomei como modelo o carretel, que é uma forma por si geométrica. Eu colocava o carretel sobre uma mesa, assim como faz um pintor de naturezas mortas, que colocava antes umas laranjinhas, frutinhas, bules,... tudo aquilo que tinha no atelier. Em dado momento eu incorporei esse carretel e depois apenas o carretel passou a ser o modelo. Ai então tinha a mesa. Depois a mesa desapareceu e o último resquício da mesa era apenas a linha horizontal. E, finalmente, desapareceram os carreteis. Perderam a intensidade, o peso, um certo realismo e levitaram. Passaram assim a ter uma outra dimensão para mim. Quero dizer, é que não esperava tornar-me abstrato, não tinha essa intenção. Eu estava pintando aquele carretel, que estava sobre a mesa, que era para mim um carretel muito importante porque tinha sido o meu objeto, o meu brinquedo de infância. Ele era muito carregado de

⁸² Robert Hughes, Artes; op. cit.,p.4.

reminiscências e vivências minhas. Ele vinha do meu pátio. Não tinha uma intenção intelectual, uma posição: vou pintar abstrato e vou começar aqui. Aconteceu. E assim, depois esses carretéis se transformaram em núcleos, até esses núcleos explodirem - isso lá por 63. E aí talvez tenha parecido que servi ao que chamam informal, embora não tenha sido bem isso no sentido exato da palavra.⁸³

Já Abaham Palatnik (Rio de Janeiro, 1928) - artista cinético brasileiro, que trabalhou desde o início com Denise René - , apesar de ter estudado pintura em Israel, despertou para a arte cinética, no Rio de Janeiro, no final dos anos 40, frequentando o Sanatório do Engenho de Dentro, onde acompanhava o trabalho que a Dra. Nise da Silveira realizava com os esquizofrênicos. Ele e outros artistas - Ligia Pape, Almir Mavignier, Ivan Serpa - passavam horas observando os internos pintar, desenhar e criar novas formas artísticas.

Nas atividades dos doentes mentais é que eu pude ver como a complexidade do indivíduo era importante em seus trabalhos. Mas sempre com reservas, porque eu evidentemente não entendia bem todo mecanismo dos doentes mentais. Eram os primeiros contatos e aquilo era praticamente um choque. Eu não podia entender como um pessoal, que nunca aprendeu, que nunca teve o hábito da arte pudesse desabrochar de uma maneira tão fácil em obras fabulosas. Evidentemente que isso deve intrigar qualquer pessoa e principalmente artistas. Naturalmente era uma fase de insegurança, vendo todas essas possibilidades. (...) A gente começou entender que não há muitas barreiras entre a insanidade e a normalidade, porque não existem exatamente limites. O sujeito dorme mas no entanto sonha também... Tudo o que pesávamos com rigidez se desmanchava perfeitamente ao observar que um doente mental tinha um

⁸³ Iberê Camargo, entrevista reproduzida em Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale, *Abstracionismo. Geométrico e Informal*, op. cit., p.182.

mundo interior riquíssimo, profundo. Isso é inegável, porque se manifestou em tantos artistas, cada um com características definidas, nítidas.⁸⁴

No convívio com o trabalho dos loucos, Palatnik percebeu que seu leque de possibilidades artísticas era mais amplo do que havia imaginado. Não estava condenado, sendo artista, a se tornar pintor, desenhista ou escultor:

... achava... essas técnicas uma limitação, porque para manifestar alguma atividade o artista estaria condenado a pintar, desenhar, gravar ou esculpir e nada mais. No entanto achava que o mundo, principalmente depois da guerra, estava absolutamente saturado de possibilidades tecnológicas impressionantes e o contato que tive mais apurado foi com problemas elétricos, com motores. Tendo uma iniciação em arte, achava que poderia me equilibrar em processos tecnológicos que não fossem exatamente os tradicionais, conhecidos em arte.⁸⁵

O olhar, a percepção visual do mundo, se tornou o elemento constitutivo das artes plásticas na esfera contemporânea. A artesanaria, o domínio do fazer, o virtuosismo, que determinavam a excelência artística no universo acadêmico, a partir da segunda metade do século XX, no âmbito da vanguarda, se transformou em elemento secundário. Neste sentido, é significativa a recordação da escultora Niki de Saint-Phalle (Paris, 1930), de como seu marido Jean Tinguely, a fez esquecer rapidamente seus medos e inseguranças com relação ao domínio da técnica, repetindo constantemente que, “ ... a técnica não é nada, isto se aprende, o

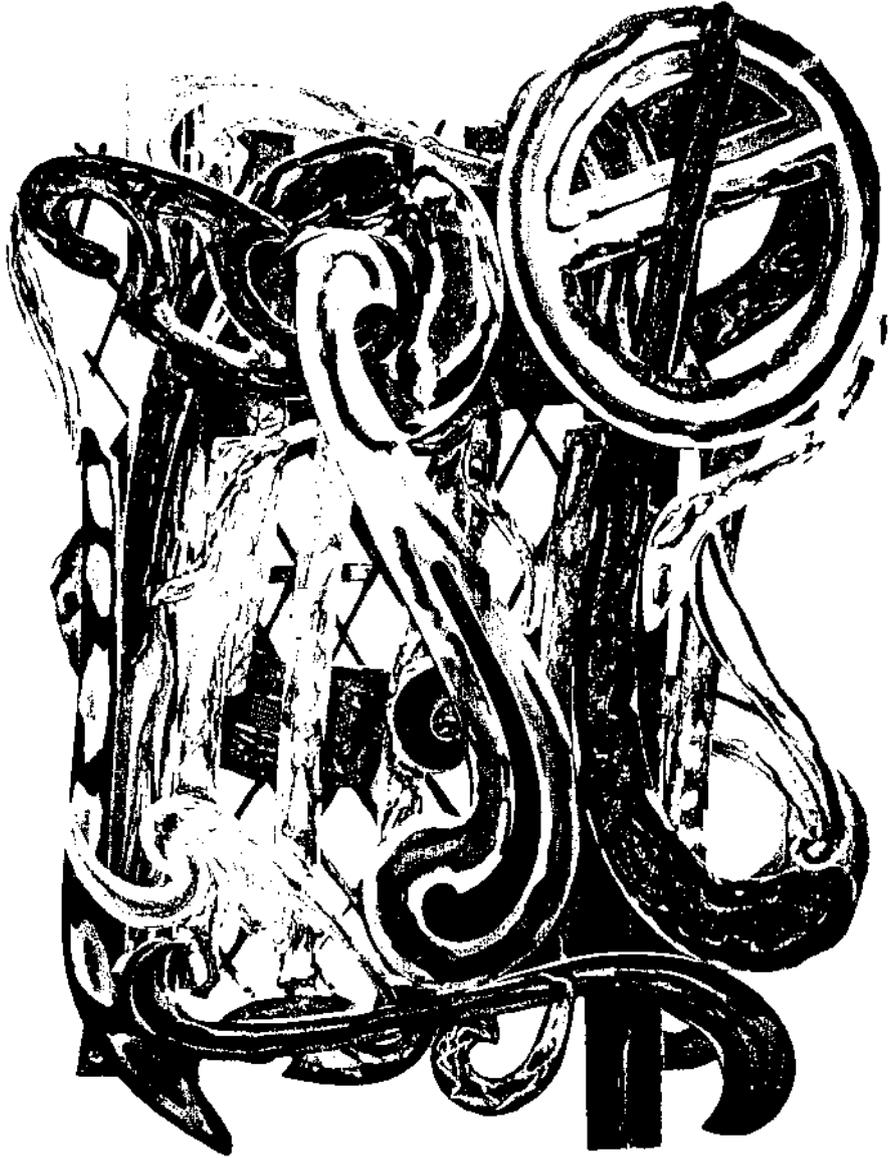
⁸⁴ Abraham Palatnik, A.B.Geiger e F. Cocchiarale, op. cit., p.125 e 130.

⁸⁵ Idem, Ibidem, p.126.

sonho é tudo. ⁸⁶ Apontamos dois fatores responsáveis pela nova condição. Primeiro, com a segmentação da linguagem e o aparecimento de novas abordagens estéticas, a questão do fazer e seu aprendizado pode estar totalmente desvinculada do contexto artístico. Os artistas cinéticos para realizar seus trabalhos necessitam de conhecimentos no âmbito da eletrônica, da mecânica, cibernética, da alta tecnologia. Em 1968, Takis - cujo trabalho se encontrava cada vez mais associado à ciência - recebeu uma bolsa do Massachusetts Institute of Technology (MIT) , nos Estados Unidos, para colaborar com o corpo de cientistas em suas pesquisas. Os artistas da Pop-art recorriam às técnicas utilizadas pela publicidade e ao desenho industrial. E existem centenas de outros casos singulares, como o de Frank Stella (Malden, Massachusetts, 1936), descrito por Kirk Varnedoe, que buscou na artesanaria de um "bricoleur" oriental a inspiração e a técnica para desenvolver uma nova série de trabalhos.

A gênese dos *Oiseaux indiens* faz intervir também um bumerangue cultural cujos elementos têm um ar de *dejà vu*. O brilho dessas pinturas se modela em cores variadas com pedaços de tela impressas em cores e destinadas à fabricação de embalagens de conserva para bebidas gasosas. Esses pedaços de tela eram de fato detritos, vendidos ao ferro velho devido à uma impressão defeituosa. Stella se interessou por esse material quando viu os artesãos utilizarem-nos para confeccionar caixas decorativas vendidas nos mercados locais. Essa feliz descoberta da reciclagem estrangeira pela qual passavam as embalagens industriais americanas serviu de catalizador para a realização de maquetes, mas

⁸⁶ Ver Catherine Lawless, *Artistas e Ateliers*. Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1990, p.227.



Frank Stella, "Pássaros Indianos".

também para os balês, de fonte de inspiração como testemunham as obras definitivas.⁸⁷

Outro fator que tornou a execução artística um aspecto secundário foi a retomada, pelos artistas contemporâneos de sucesso, de procedimentos correntes na renascença que transformavam a realização da obra num empreendimento coletivo. Alguns como Robert Rauschenberg, Andy Warhol (Forest, Pensilvânia 1928 - Nova York 1987), Robert Longo (Nova York, 1953), utilizaram este recurso para aumentar a produção, e responder às demandas do mercado. Rauschenberg, por exemplo, tem uma base montada em sua ilha de 15 acres, na Flórida. "Lá, munido de duas prensas litográficas, preside a comunidade de trabalho de gravadores e amigos, todos ajustados aos seus horários de vida: café da manhã ao meio-dia, natação, trabalho até o anoitecer, jantar nunca antes da meia-noite."⁸⁸ Eventualmente, a equipe se desloca para Nova York ou outros lugares do mundo onde o artista vai para realizar o seu trabalho. "Em 1975, Rauschenberg e seu grupo viajou para a Índia, para criar múltiplos de papel modelado, de bambu e tecidos estampados para saris."⁸⁹ Em 1962 Andy Warhol alugou na rua 47 um grande armazém que, transformado em estúdio, passou a ser conhecido como "Factory". Ali, além de objetos, serigrafias e pinturas, produzia filmes de cinema underground. Tinha a seu serviço uma equipe de colaboradores, dos quais 18 eram empregados fixos, que trabalhava nas reproduções e muitas vezes na realização das pinturas, obedecendo aos esboços que fazia. Entre 1962 e 1964 Andy Warhol, através da

⁸⁷ Kirk Vamedoe, *Au mépris des règles*, op.cit., p.98.

⁸⁸ Robert Hughes, op. cit., p.6.

⁸⁹ Idem, *Ibidem*, p. 6.

Factory, realizou mais de 2000 trabalhos.⁹⁰ Na década de 1980, Robert Longo dá continuidade à tradição.

VERÃO DE 1986: Robert Longo, baixinho, moreno, todo de preto, calçando pesadas botas meio abertas que retinem quando ele anda, olha fixamente para uma enorme pintura branca, a ampliação de uma mão - a mão dele - na parede de sua cobertura de 4 000 pés quadrados, em Manhattan. Diane Shea, uma de seus cinco assistentes que parecem estar sempre de preto, trabalha na pintura aplicando-lhe jornais molhados para dar uma aparência de relevo. Longo não sabe se gosta ou não da pintura, mas já lhe encontrou dois nomes: será Trabalho Manual ou Diz Adeusinho. Quando terminada, explicou ele, haverá centelhas de metal saltando para fora do centro da palma. Adorou a idéia quando lhe veio pela primeira vez, mas agora não sabe se funciona. Simplesmente, ainda não decidiu.⁹¹

Os artistas cinéticos, como Tanguely, Vasarely, Takis, operando com obras de difícil realização, envolvendo métodos eletrônicos ou industriais, sempre trabalhavam com assistentes. Vasarely, após algum tempo só se envolvia com os projetos, deixando a execução inteiramente a cargo dos ajudantes. Niki de Saint-Phale, em virtude do grande porte de suas obras, cedo foi obrigada a recorrer aos assistentes. Viúva do escultor Tanguely, faz um relato da evolução da condição dos assistentes no meio artístico contemporâneo, dos anos 60, quando começaram a reaparecer, até o final dos anos 80, onde já se tornaram profissionais instituídos⁹².

⁹⁰ Ver Klaus Honnef, Andy Warhol - A comercialização da arte, Colônia, Benedikt Taschen, 1992..

⁹¹ Lynn Hirschberg, "Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse" (ESQUIRE - março de 87), publicada em Arte em São Paulo, no. 37, p.32.

⁹² Ver também Wade Saunders, "Making Art, Making Artists", Art in America, janeiro, 1993.

Rico Weber permaneceu como nosso assistente durante doze anos. Rico, Jean e eu nos tornamos uma família imaginária. Jean era o dragão fantástico e sedutor, Rico e eu as crianças terríveis. [...]

Durante os anos sessenta, face ao mundo exterior, era difícil ser assistente-colaborador. Não havia reconhecimento social para esse trabalho. Algumas vezes, no momento das exposições, Rico me dizia que sofria.

Vinte anos depois, a situação do assistente mudou muito. Em Nova York e Paris, o trabalho mais procurado é de assistente de um pintor ou escultor – sobretudo de um artista célebre. Isso dá uma posição social importante.

Hoje os jovens artistas (como nos ateliês do Renascimento) querem começar suas carreiras como assistente de alguém que eles admiram. Voltamos à tradição dos ateliês.

Nos anos cinquenta, os jovens artistas sem dinheiro iam procurar trabalho como pintores de construção ou como guardas de museus, como De Kooning ou Jackson Pollock.

As gerações e as visões mudam. Se alguém tivesse um assistente há trinta anos, o esconderia. O artista devia estar sozinho diante de sua obra. Se contávamos que alguém nos ajudava a trabalhar, era uma desmistificação do artista diante do público. Uma mistificação que as galerias de arte faziam o possível para manter!⁹³

Privilegiar a concepção em detrimento da execução se tomou uma inclinação forte entre os jovens artistas ligados à vanguarda. Aprendem olhando o mundo ao seu redor e vendo a obra de outros artistas. *Pensam com os olhos*. Desenvolvem uma experiência de formação análoga à vivenciada pelos núcleos de cineastas inovadores, que despontam a partir dos anos 60, como os franceses da *nouvelle vague* ou os alemães da geração de Wim Wenders. Conforme Peter Buchka,

⁹³ Niki SaintPhalle, depoimento reproduzido em Catherine Lawless, op. cit., p. 229.

a indústria cinematográfica só foi perder este caráter de fundo artesanal relativamente tarde - quando quase todas as conquistas técnicas essenciais do cinema já tinham sido desenvolvidas. Daí para frente, a partir mais ou menos de 1960, as inovações importantes não resultaram do trabalho nos estúdios, mas sim da reflexão sobre o meio de comunicação cinematográfico. Os novos cineastas - e este nome, adotado por eles em lugar de diretor, sugere uma certa má consciência - não eram mais os ajudantes de eletricitistas ou titulistas de outrora: eram críticos, historiadores do cinema e, cada vez mais, estudantes universitários de faculdades ou departamentos de cinema. Esses novos diretores chegaram à realização de filmes, não através do trabalho - a princípio subalterno - em filmes, mas vendo filmes.⁹⁴

A divisão do trabalho sempre foi uma característica da indústria cinematográfica. A novidade é a ênfase na separação entre trabalho artesanal e trabalho intelectual. O cinema, como as artes plásticas - ao contrário da literatura - está profundamente embasado na técnica, na artesanaria, e assim permanecem. A partir do final dos anos 50 e início dos 60 notamos a emergência de uma nova divisão do trabalho, separando o autor do processo de execução de seu projeto. Nos anos 60, apesar dos métodos industriais e da utilização das técnicas de reprodução, se fortalece - no meio artístico e no mercado - a idéia de autoria, como a marca do artista. Para Jean Claude Bernadet, em O autor no cinema⁹⁵, o autor habita, ao lado de outros iguais, um Olimpo de criadores que viraram deuses. Tomada pelo espírito Niki de Saint-Phalle o enfatiza: " Eu me torno em Deus em

⁹⁴ Peter Buchka, Wim Wenders e seus filmes - Olhos não se compram, op. cit., p. 7.

⁹⁵ Jean Claude Bernadet, O Autor no cinema, São Paulo,

meu ateliê. Recrio o Mundo segundo o meu capricho, triste, trágico ou alegre. Se eu sou Deus os assistentes são os Santos.⁹⁶

Até 1948 o acaso foi um fator preponderante na construção das obras dos artistas modernos. Nos anos seguintes, os museus nacionais de arte moderna e as grandes exposições internacionais, como as Bienais e a Documenta transformaram-se em espaços públicos internacionais de referências para os jovens aspirantes a artistas. A arte moderna saía do recolhimento dos ateliês e das vitrines das pequenas e raras galerias de arte, adquirindo visibilidade mundial. As grandes exposições recebiam cobertura da mídia e produziram uma expansão das revistas de arte especializadas em vanguarda, circulando pelos principais centros metropolitanos. Embora um espaço restrito, estes grandes aquários para vanguarda, segundo a designação de Lawrence Alloway, se converteram nos principais mecanismos de formação e informação de novos artistas. Do abstracionista escocês Alan Davies aos concretistas brasileiros, as bienais nos anos 50 e início dos 60, ajudando a consolidar um solo artístico internacional, foram o instrumento fundamental, que auxiliou os artistas no encaminhamento de suas problemáticas. Para os alemães, uma mostra de arte contemporânea internacional do porte da Documenta possibilitou em poucos anos a constituição de uma nova geração de artistas com condições de assumir uma posição de liderança no campo.

As grandes exposições, vitrines circulantes, foram os principais veículos na troca de informações. Em 1956, os jovens ingleses ficaram impactados com a obra dos expressionistas americanos e em 1961 na mostra da New Australian Painting, na

⁹⁶ Niki de Saint-Phalle em Catherine Lawless, op. cit., p.230.

Whitechapel Gallery, foram surpreendidos por novas formas de abordagens, nascidas da tradição plástica britânica. Os norte-americanos em 1965 descobriram a arte cinética, através da exposição *The Responsive Eye* no MoMA. Segundo Denise René, organizadora do evento, foi um grande sucesso, que extrapolou a esfera restrita do campo. "As grandes lojas nos arredores do museu decoraram suas vitrines dentro do espírito da exposição. Foi nesta ocasião que o termo *Op-art* surgiu, pela coluna de Lawrence Alloway no *Times*."⁹⁷ (crítico inglês, Alloway se mudou nos anos 60 para Nova York). A arte de Vasarely e seu amigos, antes de ocupar o museu, influenciava a moda e as fábricas de tecidos. Segundo Tom Wolfe, "no lapso do tempo entre a notícia da mostra e sua inauguração, a indústria de confecções da sétima avenida tinha aclonado os motores e lançado a *avant-garde* de massa antes mesmo que o museu pudesse descobri-la oficialmente".⁹⁸ A *op-art* chegou simultaneamente às paredes do museu e às vitrines comerciais, começando a circular pelas ruas. Duas em cada três mulheres presentes no vernissage do MoMA vestiam imitações das pinturas expostas na ocasião.

Os artistas, embora freqüentando as escolas, foram se desenvolvendo em geral fora delas, observando a obra de outros artistas e trocando experiências com eles. As escolas iam se tornando núcleos de constituição de um *habitus* artístico, de formação de um novo público para as artes. Nos Estados Unidos, no final dos anos 50, com exceção de centros avançados como Black Mountain College, em Yale, nas universidades e na escolas de arte predominava um expressionismo abstrato

⁹⁷ Denise René, op. cit., p.93.

⁹⁸ Tom Wolfe, *A palavra pintada*, op. cit., p.96.

academizado, que acabou convertendo a tendência numa espécie de pintura de gênero⁹⁹. Eva Hesse (1936-1970), uma das pioneiras a romper com os suportes, desenvolvendo enormes formas em três dimensões, observa que só iniciou suas pesquisas, após sair da universidade. Em sua primeira exposição, em 1961, mostrou pinturas expressionistas abstratas¹⁰⁰.

No início do anos 60, a população de artistas ampliava e o ethos da modernidade, o exercício da liberdade - que se manifesta na combinação e na escolha das referências - ia sendo assimilado. Os artistas percebiam, que apesar do solo comum, a atividade artística no mundo contemporâneo era uma viagem solitária - de acordo com Eva Hesse acontecia como um processo e não como um programa. Entre uma pluralidade de tradições visuais disponíveis - artísticas e não artísticas -, pautavam-se, na construção das obras, pelo eixo interior, desprezando as imposições externas. A autoria permanecia a marca do artista, embora já aparecessem os que começavam a questioná-la.

Os artistas da Pop-art construíram suas obras a partir de outras vitrines, as da cultura de massa. A maior parte cresceu em famílias pobres ou de classe média baixa, sem habitus de cultura artística, despertando para suas vocações mobilizados pela visualidade pop que os cercava, na época dominada pelas revistas em quadrinhos (comics), outdoors, ídolos da indústria cultural nas capas das revistas e produtos de consumo de massa circulando em embalagens coloridas. Cada um

⁹⁹ Ver Irving Sandler, *Le Triomphe de L'Art Americain - Les années soixante*, tomo 2, Paris, Éditions Carré, 1990.

¹⁰⁰ Eva Hesse, entrevista com Cindy Nemser, 1970, reproduzida em Ellen H. Johnson, *American Artists on Art - from 1940 to 1980.*, New York, Harper & Row, 1982, p.189.

viveu esta atmosfera a sua maneira, combinando-a com outras referências retiradas de uma pluralidade de universos diferentes. Robert Rauschenberg cresceu em Port Arthur no Texas, neto de um médico imigrante, de Berlim, e uma Índia Cherokee.

Port Arthur não era nenhum centro cultural: por orquestra sinfônica, havia uma vitrola automática; por museu, as histórias em quadrinhos. O que mais se aproximava da arte eram os cromos coloridos de santos que enfeitavam as paredes da sala de estar dos Rauschenberg (toda família era devota convicta da Igreja de Cristo local).¹⁰¹

Em 1942 começou um curso de Farmácia, que abandonou 6 meses depois. Alistou-se na marinha norte-americana, frequentou o hospital escola da corporação, de onde saiu como enfermeiro psiquiátrico. Até o fim da guerra trabalhou em diversos hospitais na Califórnia. Neste período aconteceu seu primeiro encontro com “obras de arte de verdade”, que o levaram a querer se transformar num pintor.

Sempre que se lhe apresentava a oportunidade de alguns dias de folga, ...saía do sanatório, dirigia-se para a primeira rodovia e lá se postava, pedindo carona para qualquer lugar. Em uma dessas viagens ... ouviu falar no jardim de cactos da Biblioteca de Huntington, em San Marino. Foi até lá e descobriu que na biblioteca havia quadros, os primeiros ‘quadros verdadeiros’ que ele já vira: ‘Portrait of Mrs. Siddons as the Tragic Muse’, de Sir Joshua Reynolds, e ‘The Blue Boy’, de Thomas Gainsborough. Esses suaves fantasmas da cultura georgiana deixaram-no estupefacto. Nunca, na vida, olhara para uma obra de arte como arte, e a primeira coisa que o impressionou foi descobrir “que alguém pensara naquelas coisas e

¹⁰¹ Robert Hughes, *Artes*, op. cit., p.3.

as fizera. Atrás de cada uma havia um homem cuja profissão era fazê-las. Isso nunca me ocorrera antes.¹⁰²

Andy Warhol, filho de imigrantes checos cresceu em Forest City (Pensilvânia). O pai, Ondej Warhola, imigrou em 1912, foi operário na construção civil e mineiro. Júlia, a mãe, chegou ao país nove anos depois. Segundo Warhol:

Quando era pequeno tive três crises de nervos, sempre com intervalo de um ano, ... Passava o verão todo na cama a ouvir rádio com a minha boneca Charly-McCarthy e com as minhas figurinhas de recortar, não recortadas, espalhadas em cima da cama e debaixo do travesseiro. Como o meu pai ficava trabalhando muitas vezes longe de casa, nas minas, praticamente nunca o via. A minha mãe lia-me coisas, da melhor maneira que podia, com a sua pronúncia checa, e eu dizia sempre 'obrigado, mamã', quando ela acabava de ler Dick Tracy (história em quadrinhos) mesmo que não tivesse compreendido uma única palavra. Sempre que acabava uma página do meu álbum de pintar, ela me dava uma barra de chocolate Hershey.¹⁰³

Em 1942, seu pai morreu e a família Warhola passou a viver na maior indigência. Andy teve que trabalhar - vendia frutas e auxiliava na decoração das vitrines das grandes lojas. Terminando a escola secundária em 45, matriculou-se no Carnegie Institute of Technology de Pittsburgh, de onde saiu em 49 como bacharel em Artes. Nas férias trabalhava nos grandes magazines, onde travou o primeiro contato com o que seria o tema de seu universo artístico: mundo do consumo e da publicidade. Menino pobre, filho de imigrantes que não se integraram, era fascinado pela abundância de mercadorias - coisas desejáveis, que caracterizavam a sociedade

¹⁰² Idem, *Ibidem*, p.3.

¹⁰³ Andy Warhol, citado em Klaus Honnet, Andy Warhol - A comercialização da arte, op. cit., p.12.

americana. Formado, mudou-se para Nova York, para entrar no mundo artístico e acabou se tornando um publicitário de sucesso. Levou um tempo para construir sua linguagem. Os primeiros quadros inteiramente pops, inspirados nos quadrinhos de Popeye e Dick Tracy foram expostos pela primeira vez em 1960, como parte da decoração, nas vitrines da luxuosa loja de departamentos, Bowitt Teller, na 57 th Street. Em 1962, apareceram os trabalhos que se converteram na marca registrada da sua autoria: as notas de dólar, a Pepsi Cola, a sopa Campbell, os retratos de Marilyn Monroe - os artigos de luxo eram substituídos por objetos da cultura de massa.

A América estabeleceu uma tradição, segundo a qual os consumidores mais afortunados compram essencialmente as mesmas coisas que os pobres. Quando se está assistindo televisão bebe-se coca-cola; sabe-se que o presidente bebe coca-cola, Liz Taylor bebe coca-cola e, então a pessoa pensa para consigo própria que também pode beber coca-cola.

(Andy Warhol)¹⁰⁴

O terceiro exemplo de artista pop, David Hockney (1937), de uma geração mais nova, é inglês e não norte-americano. Tem em comum com os anteriores, a origem humilde e a relação com um ambiente visual marcado pela cultura pop.

Aos onze anos de idade decidi, na minha cabeça, que queria ser artista, mas o significado da palavra 'artista' para mim era muito vago – o homem que fazia cartões de Natal era um artista, o que pintava cartazes era um artista, o que fazia apenas letras para um cartaz era um artista. Qualquer um que em seu trabalho pegasse em um pincel e pintasse algo era um artista. (...) Quando eu tinha onze anos, a única arte que se via numa cidade como Bradford era a arte de pintar cartazes e letreiros. Era assim

¹⁰⁴ Andy Warhol, citado em Klaus Honnet, op. cit., p26.

que alguém ganhava a vida como artista, pensava eu. A idéia de um artista gastando seu tempo apenas para pintar quadros, para ele mesmo, não me ocorria realmente. É evidente que eu sabia que havia pinturas que se via nos livros e nas galerias, mas achava que eram feitas à noite, quando os artistas tinham acabado de pintar as tabuletas ou os cartões de Natal, ou seja lá o que fosse que fizessem para ganhar a vida.¹⁰⁵

Ser artista para Hockney estava associado à pintura e ao desenho. Na tradicional Inglaterra, o caminho em direção a sua viagem particular era uma tarefa árdua. Sem a ajuda, direta e indireta, de três outros artistas, que apareceram no momento certo, apontando-lhe a direção certa, provavelmente não teria realizado seu projeto, correndo o risco de ficar perdido em alguma etapa do percurso. O primeiro, e talvez a influência mais forte, foi seu pai Kenneth Hockney. A escola local, com as aulas de arte centradas na literatura, não estimulava o interesse do menino em artes plásticas. Em casa era diferente. O pai era um homem simples, porém um amador da pintura. Trabalhava, após a guerra, na reciclagem de velhas bicicletas - as novas na ocasião eram exportadas. Mr. Hockney depois de um cuidadoso trabalho de pintura transformava-as em veículos novos e coloridos.

...Eu costumava observá-lo fazendo aquilo. O fascínio do pincel mergulhando na tinta, pintando, amo aquilo ainda hoje, como amava então. Tem alguma coisa naquilo -- acho que qualquer um que faça quadros ama aquilo. É uma coisa maravilhosa mergulhar o pincel na tinta e fazer marcas em qualquer coisa, mesmo numa bicicleta, a sensação de um pincel cheio de tinta cobrindo alguma coisa. Ainda hoje, eu poderia passar o dia inteiro pintando uma porta de uma única cor.

Meu pai gostava obviamente de fazer aquele tipo de coisa. Lembro que por volta de 1950 ele decidiu modernizar a casa. Começou colando

¹⁰⁵ David Hockney, *Pictures by David Hockney*, (org. Nikos Stangos), New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1979, p.7

uma folha de compensado diretamente nas portas almofadadas e depois pintou ocasos nelas -- pores-do-sol que pareciam quadros de verniz. Pintou todas as portas assim e achou que estavam maravilhosas. Ele também costuma pintar cartazes um pouco. Era bem bom nas letras... Naquela época, havia gente capaz de fazer letreiros com muita rapidez; havia demanda para isso. Os cartazes anunciando filmes eram pintados a mão. Eu costuma ir olhar como eram feitos. Era possível ver ainda as marcas do pincel. Faziam-se também tabuletas para restaurantes e cafés. Para mim, esse era o trabalho do verdadeiro artista.¹⁰⁶

Hockney percorreu um longo trajeto entre o ensino de arte convencional, passando pela escola de publicidade, até os 19 anos, quando foi para o Royal College em Londres. Neste meio tempo descobriu um novo modo de fazer arte, ao tomar conhecimento da pintura de Picasso, através de reproduções. Mesmo insatisfeito com o ambiente onde se desenvolvia, prosseguiu em frente porque a obra de Picasso lhe revelou uma outra alternativa além da pintura tradicional: a arte moderna. No Royal College conheceu o pintor Ron Kitaj, seu colega de classe e o terceiro artista em seu caminho, que o ajudou a completar sua busca. Com seu auxílio finalmente encontrou a via que forneceu configuração visual ao seu projeto interior. Kitaj era norte-americano, havia servido na guerra e estava estudando arte em Londres, com uma bolsa GI (fornecidas pelo governo americano aos ex-combatentes, que não puderam completar sua formação por causa do serviço militar).

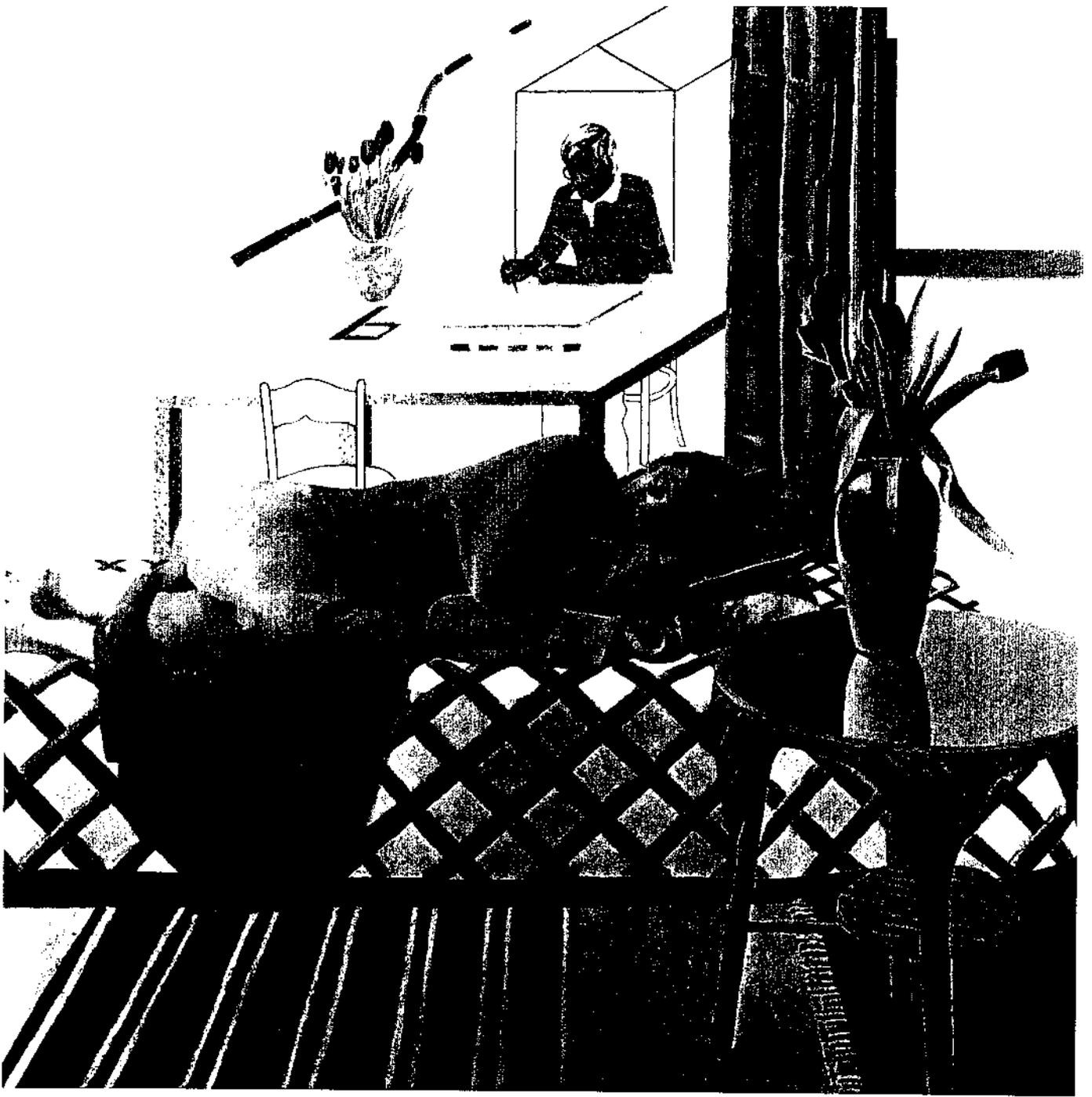
Os artistas chegaram em Londres em 1957, quando o meio passava a ser dominado pelo expressionismo abstrato. Em 1956 a Tate Gallery organizou a

¹⁰⁶ David Hockney, op. cit., p.7/8.

primeira coletiva de pintura americana, seguidas das individuais de Pollock e Rothko e uma nova coletiva em 59. Todo artista jovem queria ser expressionista abstrato. Virou uma espécie de ditadura estilística. A figuração - inclusive a pop-art - ficou marginalizada. Hockney mais uma vez era tolhido em sua viagem por causa de uma convenção, só que desta vez era uma convenção "moderna". "Então experimentei, fiz alguns quadros, cerca de vinte em peças de um metro por 1,20 metros de compensado que se baseavam numa espécie de mistura de Alan Davie com Jackson Pollock com Roger Hilton. Fiz isso durante algum tempo depois não pude mais. Era árido demais para mim."¹⁰⁷ Conversava com Kitaj sobre sua insatisfação, enquanto observava as "estranhas" pinturas do amigo. Numa das ocasiões, o americano lhe perguntou quais eram os temas que o interessavam e por que razão não construía suas pinturas em torno deles.

E pensei, está certo; é do que estou me queixando, não estou fazendo nada que saia de mim mesmo. Foi assim que rompi. Comecei a pintar aqueles temas. Mas ainda não tinha coragem de pintar quadros figurativos; a idéia de quadros com figuras era considerada realmente anti-moderna, então minha solução foi usar palavras. Comecei a escrever nos quadros. Se você põe uma palavra na pintura, ela tem, de certa forma, efeito semelhante ao da figura; é um pouco de coisa humana que você lê imediatamente; não é apenas pintura. A idéia ocorreu porque eu não tinha coragem de pintar uma verdadeira figura, então pensei, tenho de deixar claro, então vou escrever 'Gandhi' nesse quadro sobre Gandhi. Lembro de gente chegando e dizendo 'isso é ridículo, escrever nos quadros, sabe, é loucura o que você está fazendo'. E eu pensei, bem, é melhor, me sinto

¹⁰⁷ David Hockney, op. cit., p.12.



David Hockney.

melhor; você sente como se algo estivesse saindo. E então Ron disse 'sim, isso é muito mais interessante'.¹⁰⁸

Começou em torno de temas políficos, seguiu para o mundo infantil que aparecia através de cortinas, que acabaram se transformando num dos motivos recorrentes do artista - cortinas de teatro, cortinas como fundo, cortinas de banheiro - revelando sua fixação pelos objetos. Progressivamente se aproximava das referências que imprimiram uma direção a sua obra. "Pinto o que aprecio, quando me apraz e onde desejo: paisagens de terras estrangeiras, pessoas belas, amor, propaganda e incidentes relevantes (da minha própria vida)."¹⁰⁹

Em 1963 mudou-se para os Estados Unidos, atraído pelo universo material da cultura pop-americana, repleto de banheiros, chuveiros, esguichos, piscinas, jardins. Fixou-se em Los Angeles, fascinado pelas vias expressas, pela praia, o sol, os motéis e as mansões dos colecionadores de arte, transformando tudo isso em objeto de várias séries de pinturas. Ali construiu sua casa, que decorou inspirado na casa de seu pai. Como ele, foi recriando, com seu pincel e suas cores, cada quarto, cada porta, cada canto, até transformar a casa toda numa imensa pintura-ambiente de David Hockney.

Robert Rauschenberg, Andy Warhol, David Hockney cresceram na tradição publicitária dos outdoors e das capas de revista, que observava alguns enquadramentos artísticos tradicionais, numa época dominada pela reprodução da imagem fixa, pelo tempo congelado no instante. Emergiram como artistas em plena

¹⁰⁸ Idem, *Ibidem*, p.12.

¹⁰⁹ David Hockney, citado em Lawrence Alloway, "O desenvolvimento da Pop-art britânica", em *A Arte Pop* (org. Lucy Lippard), p. 70.

era da televisão, defrontando-se com novas referências visuais e tempo-espaciais. Até então a publicidade trazia uma marca local, embora alguns produtos como o sabonete *Lever* e a *Coca-Cola* tivessem uma circulação mundial. Os filmes de cinema também circulavam pelo mundo, mas só interferiam na visualidade cotidiana das pessoas como imagens congeladas nos cartazes e nas bancas de revista. O cinema seguia a antiga tradição do concerto, uma experiência de sala fechada¹¹⁰, que retira os indivíduos do circuito do dia-a-dia e não se mistura com ele. Edgar Morin observa que “entre a destruição dos quadros objetivos do cinematógrafo e o seu restabelecimento, operado pelo espectador de cinema, há um hiato infinitesimal. Através desse buraco de agulha toda caravana mágica foi passando e introduzindo, por contrabando, o ópio do mundo irreal.”¹¹¹ Quando as luzes se acendem, como num sonho, tudo retornava como antes.

A televisão é responsável pela introdução de componentes inteiramente novos. Através dela um fluxo constante de imagens em movimento passam a integrar o universo doméstico habitado até então apenas por objetos inanimados. A cultura televisiva - principalmente para as crianças que cresceram em seu interior - modificou as referências visuais do dia-a-dia, se misturando com ele, e criou uma nova relação tempo-espacial. Concretiza no plano cotidiano das pessoas a eliminação das fronteiras que separam o próximo do distante, uma experiência visual que até então só existia virtualmente, nas pinturas dos artistas modernos.

¹¹⁰ Sobre a experiência do concerto ver Maurice Halbwachs, “La mémoire collective chez les musiciens”, *La Mémoire Collective*, Paris, PUF, 1968.

¹¹¹ Edgar Morin, *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Moraes Editores, 1970, p. 180.

Quando os impressionistas eliminaram os contornos que demarcavam as figuras na pintura, rompendo com as regras da perspectiva clássica, estas passaram a se confundir com o fundo, numa realidade pictórica onde todos os elementos convivem no mesmo plano. A televisão transformou esta experiência puramente estética, num fato corrente, vivenciado por um número cada vez maior de pessoas.

A era Kennedy, no início dos anos 60, assinalou um período de grandes transformações do veículo televisivo. Na campanha presidencial, John Kennedy utilizou principalmente o rádio para veicular suas mensagens. Mas o debate entre Nixon e Kennedy foi o primeiro da história a ser televisionado e assistido simultaneamente por toda nação. No início de 1961, a posse do novo presidente foi transmitida, ainda em preto e branco, em cadeia nacional. Em 1962 era lançado o primeiro satélite de telecomunicações, o Testar, ligando os Estados Unidos a Europa¹¹². No final de 1963 a Europa e a América do Norte assistiam, ao vivo e à cores, o enterro do presidente norte-americano. Em julho de 1969, o Japão e o Brasil, já integrados na rede, puderam acompanhar pela televisão, o instante em que o homem pisava pela primeira vez na lua. Neste período a informática se encontrava em plena expansão, mas ainda distante da esfera doméstica.

Entre os artistas que citamos, apenas Warhol dialogou com a nova atmosfera visual, procurando incorporar o seu ritmo. Rauschenberg dialogava com o modernismo e a história da pintura. Hockney era um pintor - embora, recorresse a novos recursos, como a tinta acrílica de fácil secagem - permanecia, a moda dos

¹¹² Ver Armand Mattelard, *A Comunicação Mundo*, op. cit.

contemporâneos, ligado ao tempo clássico da pintura, que certamente não era mais o mesmo da época de Rembrant.

A publicidade era dominada pela obsessão do tempo curto, que se intensificou na era da televisão, com a linguagem comercial se tornando cada vez mais sintética. Esta nova frequência estava sintonizada com o novo modo de viver das pessoas, e por esta razão extrapolava sua esfera de produção específica, disseminando-se para outras formas culturais. Segundo José Mario Ortiz Ramos, “Richard Hoggart já se preocupava com isso na Inglaterra dos anos 50, apontando a *fragmentação* característica das publicações da imprensa, preocupado com o público que iria *‘perdendo gradualmente o fôlego para leitura’*, preferindo textos curtos e simplificados. Hoggart já captava também a influência da publicidade: *“Os publicitários copiam e intensificam tais processos : ‘Não é possível reter a atenção do leitor por mais de um minuto de cada vez. É preciso que, nesse minuto, o leitor apanhe tudo aquilo que voce lhe quer dizer. (...) Curto, desconexo e excitante.’* Eram normas publicitárias que assustavam o autor e que iriam se agudizar nas décadas seguintes.”¹¹³

A linguagem publicitária foi produto das transformações sociais emergentes nos anos 60, marcada pelo crescimento acelerado da população e do público consumidor. Entre 1950 e 1990 a população planetária triplicou, passando de 2 bilhões de habitantes para 6 bilhões. Em consequência, os meios de comunicação se diversificaram e expandiram, e as linguagens tiveram que ser recriadas para

¹¹³ José Mario Ortiz Ramos, *Televisão. Publicidade e Cultura de Massa*, Petrópolis, Vozes, 1995, p.119,120.

fazer frente aos desafios colocados pela nova realidade. Em Warhol o uso da fotografia, da fragmentação e da repetição exaustiva de imagens correntes na mídia revela uma sensibilidade aguda do universo, onde o excesso perverte a percepção, anestesia o espectador, e ao mesmo tempo que constrói a imagem, destrói a experiência e o personagem. A mídia dos anos 60 era primitiva e voraz, quando, vampirizando, não devorava os ídolos que construía, transformava-os em presas fáceis de uma nova espécie de demente que procurava sobreviver, vencendo o anonimato. Em 1962 começou a série de retratos de Marilyn Monroe.

Ele reforçava o caráter de máscara dos rostos representados, eliminando também os últimos vestígios de individualidade, que a pose do modelo permitia. Transformou retratos fotográficos estereotipados, que não são mais do que um simulacro de individualidade, em ícones resplandecentes de uma era ímpia, destacou a imagem do seu detentor, para fazer dela uma máscara por detrás da qual podiam esconder-se os anseios e os receios da consciência coletiva, uma máscara de superfície pura. Na obra de Andy Warhol, a superfície parece de facto um abismo e não deve ser confundida com superficialidade. "Apetece mais beijar as pessoas, quando não estão maquiadas. Os lábios de Marilyn não despertavam interesse para ser beijados, mas sim para ser fotografados." (Warhol) (...) "O que empurrou Marilyn Monroe para a morte foi precisamente este beijo dirigido a todo mundo que Warhol imortalizou, a sua obrigação de permanecer sempre uma imutável marca registrada."(Werner Spie) ¹¹⁴

A morte rondava a obra, a vida e as obras de Warhol. Em 1964 uma mulher invadiu a *Factory* e disparou uma pistola sobre o retratos de Marilyn Monroe. Em 3 de junho de 1968, Valerie Solanis, único membro da *Society for Cutting Up Men*,

¹¹⁴ Em Klaus Honnert, *Andy Warhol*, op. cit., p.58 e 61.

atirou com um revólver no artista, ferindo-o gravemente. Warhol confessou que se sentia "constantemente atormentado com a idéia de que , quando os loucos fazem qualquer coisa, eles irão fazê-la novamente... Em 1968 fui atingido a tiro; é um fato de 1968. Mas aflige-me a idéia: Será que nos anos 70, alguém desejará repetir estes tiros? Eis uma outra maneira de ser fã."(Warhol)¹¹⁵ Obscuro com a idéia da morte e da violência contemporânea, em 1982 realizou uma série de serigrafias sobre tela em torno do revólver.

O personagem do conto "O Erostrato", de Jean-Paul Sartre já anunciava a emergência deste impulso destruidor na sociedade de massas, que nasce como uma crise de identidade, recurso desesperado que alguns acionaram para não se perderem no anonimato.

Quando desci à rua, sentia em meu corpo uma força estranha. Tinha junto a mim meu revólver, essa coisa que explode e faz barulho. Mas não era mais nele que punha minha segurança, era em mim, eu era um ser da espécie dos revólveres, dos petardos e das bombas. Eu também, um dia, no fim da minha vida obscura, explodiria e iluminaria o mundo com uma chama violenta e fugaz como um clarão de magnésio.¹¹⁶

Antes de descobrir esta estratégia, o personagem se mantinha isolado, sempre que possível no alto de seu apartamento, protegido por uma superioridade de posição, evitando sair à rua onde se sentia sufocado: "Quando se está na

¹¹⁵ Idem, *Ibidem*, p.82.

¹¹⁶ Jean-Paul Sartre, "O Erostrato", *O Muro*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1965, p.69.

mesma altura dos homens é muito difícil considerá-los como formigas; eles esbarram.¹¹⁷

É preciso ver os homens do alto. ... Eles cuidam da fachada, às vezes dos fundos, mas todos os efeitos são calculados para espectadores de um metro e setenta. Quem jamais refletiu sobre o formato do chapéu-coco visto de um sexto andar? Eles não pensam em defender as espáduas e os crânios com cores vivas e tecidos vistosos, Não sabem combater este grande inimigo do humano: a perspectiva de alto para baixo. Eu me debruçava a rir, afinal onde estava esta famosa 'estação vertical' de que eram tão orgulhosos? Esmagavam contra a calçada e duas longas pernas meio rastejantes saíam de sob as espáduas.¹¹⁸

O olhar do alto, de sobrevôo, foi uma conquista da modernidade. Embora no mundo antigo já houvessem torres e mirantes, a perspectiva clássica não permitia que a imagem do ser humano fosse aviltada pela deformação de uma visão construída de cima. A ruptura com as regras clássicas, a irreverência dos caricaturistas, os grandes edifícios, o advento do balão e depois do avião, transformaram o olhar de sobrevôo num exercício corrente entre os artistas modernos¹¹⁹. No final dos anos 60, uma nova geração, através das janelas dos aviões e fotografias aéreas, descobriu uma nova maneira de fazer arte, que recuperava ao mesmo tempo o sentido de totalidade e de imensidão. Era uma outra categoria de artistas que, em vez de produzir objetos, criava imagens e sensações. Eram paisagistas. Concebiam do alto dos aviões e helicópteros, obras construídas para serem vistas do alto de aviões e helicópteros. Instalações percíveis, que

¹¹⁷ Idem, *Ibidem*, p.62.

¹¹⁸ Idem, *Ibidem*, p.61.

¹¹⁹ Ver Kirk Varnedoe, *Au mépris des règles*, op. cit..

filmavam e fotografavam. Depois exibiam esta documentação nos museus, nas galerias e nas ruas. Estes artistas, apareceram por volta de 1968, e por estabelecerem um diálogo com a natureza, ficaram identificados com a tendência conhecida como *Earth Art (Arte da Terra)*.

Seus trabalhos estabeleciam uma conexão direta com o meio-ambiente natural, transformado em objeto e matéria prima da obra. "Robert Smithson (1938-1973), que morreu tão jovem e cruelmente num desastre de avião, enquanto trabalhava em seu *Amarillo Ramp*, preferia construir suas instalações em áreas que se encontravam arruinadas ou deterioradas, reciclando-as virtualmente, como em seu famoso *Spiral Jetty* (ver ilustração) em Great Salt Lake, Utah."¹²⁰ Entre 1969 e 1970, Smithson devolveu dignidade e beleza a um espaço destruído pela exploração industrial, através da construção de uma gigantesca espiral, feita para ser vista de cima - que hoje não existe mais - cujas linhas nos sugerem traçados lunares ou ainda antigos desenhos pré-incas, realizados na região de Nazca.¹²¹ O trabalho envolveu duas etapas cruciais, a realização e a filmagem. A propósito da primeira delas Smithson observa:

O lugar era uma rotativa que se fechava numa imensa rotundidade. Do espaço giratório emergia a possibilidade do *Spiral Jetty*. A escala do *Spiral Jetty* tende a flutuar, dependendo de onde o observador se encontre. O tamanho determina um objeto, mas a escala determina a arte. Uma rachadura na parede, se vista em termos de escala, não de tamanho, poderia ser chamada de o Grand Canyon. Uma sala poderia assumir a imensidade do sistema solar. A escala depende da nossa capacidade de

¹²⁰ Ellen H. Johnson, *American Artists on Art - from 1940 to 1980*, op. cit., p.169.

¹²¹ Ver Kir Varnedoe, op. cit.

estar consciente das realidades da percepção. (...) O crescimento em um cristal avança em torno de um ponto de deslocamento, à maneira de um parafuso. O *Spiral Jetty* poderia ser considerado uma camada dentro do espiralante arranjo dos átomos de um cristal, aumentado trilhões de vezes.¹²²

A filmagem, realizada pelo próprio artista, dentro de um helicóptero, num clima de miragem, remetia às vezes à van Gogh, outras vezes a Jackson Pollock.

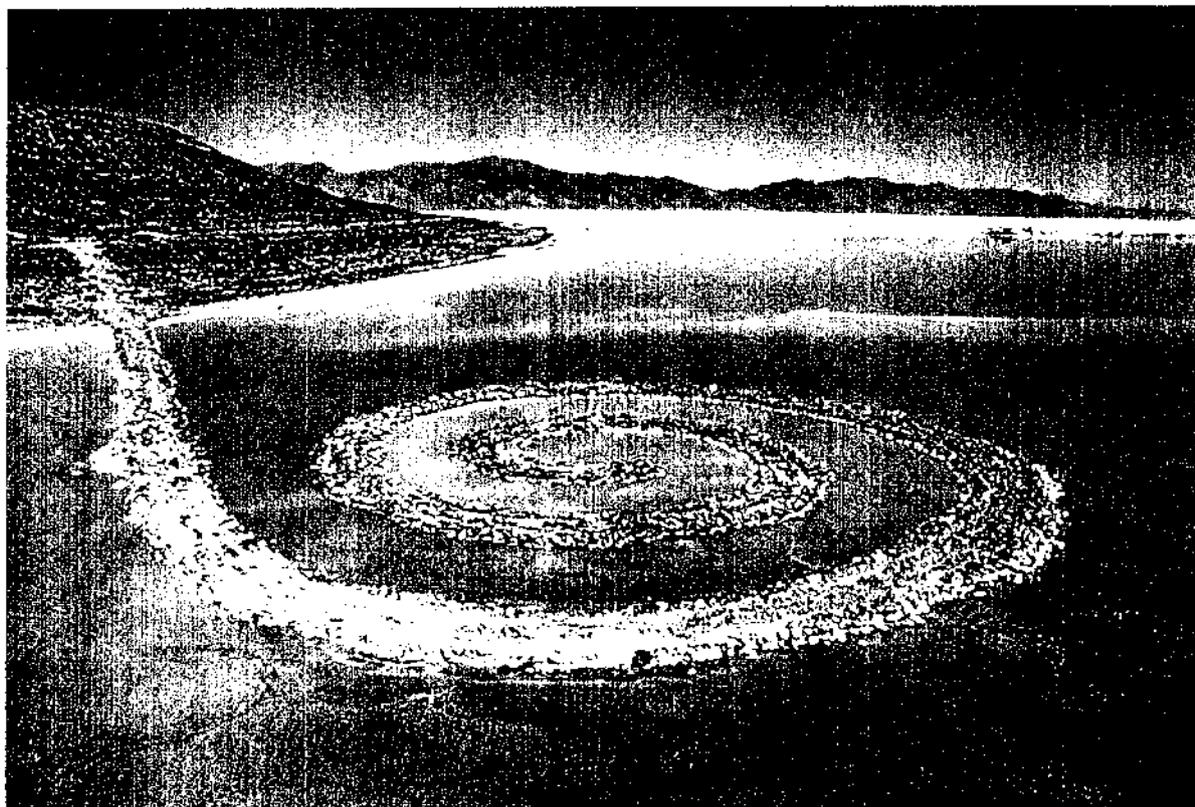
Seguindo os passos da espiral, retornamos às nossas origens, de volta a um protoplasma polpudo, um olho flutuante numa oceano antediluviano. Nas encostas de Rozal Point fechei meus olhos e o sol queimava rubro através de minhas pálpebras. Abri-os e o Great Salt Lake (Grande Lago Salgado) estava misturando listras escarlates. Minha visão estava saturada pela cor de algas vermelhas circulando no centro do lago. (...) Meus olhos tornaram-se câmaras de combustão revolvendo globos de sangue chamejando à luz do sol. Tudo estava envolto numa cromosfera flamejante; pensei em *Eyes in the Heat* de Jackson Pollock. Havia borrifos de sangue redemoinhando na incandescência da energia solar. Meu filme terminaria com insolação. A percepção era nauseante, o estômago se revirava.

A disjunção operando entre realidade e filme nos conduz a uma percepção da ruptura cósmica.¹²³

Com os anos, as matrizes se multiplicaram e os artistas mergulhados na realidade de seu tempo, continuam buscando, cada qual a sua maneira, uma estrada para construir a sua viagem. Tanto faz se ele segue uma rota espacial, ou se seu espaço está confinado entre quatro paredes, viajando à roda de seu quarto.

¹²² Robert Smithson, "The Spiral Jetty", reproduzido em *American artists on art*, op. cit., p.172

¹²³ Idem, *ibidem*, p.175.



"The Spiral Jetty".

Se entendemos a lição de Richard Smithson, sabemos que toda arte envolve uma questão de sensibilidade em relação à escala, e que dentro de um quarto podemos descobrir a imensidão do sistema solar. Algumas matrizes são a-temporais, outras estão intimamente ligadas com transformações mecânicas ou tecnológicas, que produzem novas formas de percepção. A partir da década de 1970, com as viagens espaciais, as transmissões via satélite, e a consolidação da cultura audiovisual eletrônica, a realidade visual se modificou ainda mais. José Mario Ortiz Ramos revela que a articulação do universo televisivo com a publicidade criou uma nova escala tempo-espacial.

Na televisão, articulada com a publicidade, teremos como característica definidora a composição por pequenos segmentos, sendo que a ficção que compõe o fluxo televisivo também deve ter uma estrutura com subdivisões em blocos. (...) Nas serializações ficcionais da Tv é patente o império desse tempo curto potencializado pela publicidade. as mudanças e as regras são internacionais. Como coloca o produtor de séries para a televisão americana Quinn Martin, ... 'Com o advento da velocidade crescente dos comerciais e da velocidade da sociedade, eu rodo dez, doze, quatorze páginas a mais para obter hoje os mesmos cinquenta minutos do passado. Então, você acaba tendo um estilo diferente. Nós usávamos fusões antes, usamos cortes secos agora. Nós vamos direto ao meio das cenas. você não pode deixar as pessoas se aborrecerem hoje.' É importante ressaltar que ocorreu na década de 70 uma mudança na própria forma dos comerciais, quando passaram definitivamente de um minuto para os trinta segundos, acarretando um passo adiante na sedução pela velocidade das imagens. Um montador americano sintetiza a alteração dos comerciais (...) ' Atualmente a nova técnica básica é o comercial vinheta. Na minha opinião é uma abordagem próxima do filme clássico, já que não há diálogos, e a ênfase do estilo é no visual. O principal no comercial vinheta é que você pode concentrar nele muita informação. Eles são um maravilhoso meio para empacotar informações: todas aquelas

cenas e emoções - corta, corta, corta.' Roberto Duailibi chama de 'filme-gesto' os comerciais onde a 'ação' é mais importante que o texto, e assinala que são comerciais de uma geração já criada pela TV, lembrando ainda as inovações presentes nos filmes dos Beatles, dirigidos por Richard Lester nos anos 60, bem como as influências das histórias em quadrinhos.¹²⁴

Ligado a estas transformações ocorre um outro fenômeno, tomando as relações entre o próximo e o distante, o local e o longínquo, cada vez mais fluidas. As referências ficam emaranhadas como no jogo de associações do personagem de Paul Auster, em *O Palácio da Lua* : "Um pensamento puxava o outro , em espiral, formando massas cada vez maiores de associações... os paralelos entre Colombo e os astronautas. A descoberta da América como resultado do fracasso em se chegar a China; comida chinesa e o meu estômago vazio, ... o Oeste, a guerra contra os Índios; a guerra no Vietnã;... E assim por diante indefinidamente." Cabe a cada artista, de posse de seu eixo, encontrar seu fio condutor no interior deste mar de indícios.

No início dos anos 80 despontou um novo segmento de artistas formado dentro do circuito, predominantemente visual, da televisão, que apresentavam em comum uma tendência à figuração expressiva e um resgate dos suportes tradicionais - as telas e os pincéis -, revelando que as vanguardas não haviam enterrado a pintura. Escolhemos enfocar Robert Longo, um artista que encontrou a direção de sua viagem particular num mundo muito distante da vitrine de Mary Cassat, no vídeo da televisão. Nasceu em Nova York em 1954 e passou a infância

¹²⁴ José Mario Ortiz Ramos, *Televisão, Publicidade e Cultura de Massa*, op. cit., p.120, 121 e 122.

em Long Island. Pelo fato de ser disléxico, e não conseguir ler, desenvolveu uma relação com o ambiente orientada no sentido visual. Passava horas a fio assistindo TV e desenhando o que via ali. Embora não pudesse ler as horas num relógio ou fazer um nó, desenhava com perfeição um gladiador do filme Spartacus ou um jogador de futebol.

Nunca vivi a realidade. nunca estava ali. Comecei a perceber que o único meio de poder viver na realidade, era criar a realidade. Seria perfeito se na TV estivessem passando um filme feito por mim, que no stéreo se fizesse ouvir uma música por mim composta e na parede estivesse pendurado um quadro por mim pintado. Daria qualquer coisa para estar em um lugar onde eu vivesse em um mundo totalmente fabricado. (Robert Longo)¹²⁵

Longo, com suas pinturas, segundo Klaus Honnef¹²⁶, criou um monstro que parece ter escapado de Guerra nas estrelas de George Lucas, para encarnar suas visões intuitivas de horror numa espécie de combinação de "Boccioni e Hollywood". Operando através de várias mídias - pintura, escultura, desenho, cinema, artes gráficas, arte corporal, música - procura com seus trabalhos produzir um impacto no espectador. Em seu ateliê em Nova York atua - com a ajuda dos assistentes - paralelamente na execução de grandes pinturas, no planejamento das obras futuras, e ocasionalmente produzindo video-clips e roteiros cinematográficos. Enquanto trabalha mantém quatro aparelhos de TV sempre ligados - "costumam ser minhas janelas"- junto com um aparelho de som em pleno funcionamento.

¹²⁵ Robert Longo, citado em Lynn Hirschberg, "Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse" (Squire, março 1987), reproduzido em Arte em São Paulo, no. 37, p.33.

¹²⁶ Klaus Honnef, L'Art contemporain, Colônia, Benedikt Taschen, 1992, p.150.



Robert Longo, *"Now Everybody"*, (1982/1983).

Habitado com o universo visual contemporâneo, tenta arrancar as pessoas da poluição de mensagens visuais concorrentes, que as assaltam cotidianamente, e captar sua atenção. Observa que seu objetivo é “a criação de obras de arte capazes de ser competitivas em relação à televisão, o cinema e a imprensa escrita.”¹²⁷ Os temas de suas obras são o poder e a violência: a violência das guerras e das ruas, e o poder dos grupos econômicos que as produzem. A sua estratégia é impactar, chocar. “No cinema - observa - os grandes momentos de impacto são os de sexo e os que mostram a forma pela qual as pessoas morrem. Por uma forma esdrúxula, Hitler foi o maior criador de filmes cinematográficos que jamais existiu. Montou a Segunda Guerra Mundial.”¹²⁸ Robert Longo é também um novo tipo de personalidade artística: estrela, individualista, independente, mas ao mesmo tempo, a sua maneira, um artista engajado, que procura atingir o espectador para captá-lo para sua visão. Recorre a técnicas originais para encenar suas grandes pinturas. Na Exposição Homens da Cidade, que o projetou em 1981,

“os quadros mostravam homens e mulheres vestidos com roupas representando algo entre uniformes de negócios e uniformes de frequentadores de clubes, tomando estranhas posições espasmódicas. Podiam estar dançando ou se contorcendo de dor - algumas figuras pareciam ter acabado de ser mortas a tiros. Longo criou esta série fotografando - e em seguida desenhando - seus amigos enquanto lhes atirava pedras e bolas de tênis.”¹²⁹

¹²⁷ Robert Longo, citado em Klaus Honnef, op. cit., p.150.

¹²⁸ Robert Longo, citado em *Arte em São Paulo no.37*, op. cit., p.40.

¹²⁹ Lynn Hirschberg, *Arte em São Paulo*, no. 37, op. cit., p.40.



Robert Longo, "La Guerre des Trusts: le Mur de l'Influence." (1982)

A repercussão foi tal que, alguns meses mais tarde, as ruas de Nova York estavam repletas de um novo outdoor publicitário - um anúncio de modas - onde os modelos reproduziam a atmosfera, com a mesma cenografia da série de telas *Homens na Cidade*. Reeditando o feito da Op-art - na ocasião uma experiência isolada - nos anos 80 as artes plásticas vão ganhando um espaço na mídia , ocupando as ruas e interagindo com as outras interferências visuais. Finalmente um projeto moderno se concretizava com a arte invadindo o cotidiano. As novas gerações não precisavam mais das vitrines - os sinais, os indícios, os roteiros da arte por fazer estavam em todos os lugares. Espalhados pelos quatro cantos do mundo, nas cidades, nos campos, nos quartos fechados. Os novos artistas tinham apenas que olhar em torno e descobri-los.

Capítulo 5 - Globalização e Cultura de Mercado.

*" I am interested in transformation, change, revolution -
transforming chaos, through movement, into new order."*

JOSEPH BEUYS

"A passagem de um tempo para outro, de um momento para outro se dá pela fragmentação. A totalidade só se torna outra através da fragmentação. Fragmenta para construir outra coisa. Então ao invés de nos subordinarmos à idéia de pós-modernidade como fragmentadora, deveríamos concebê-la como um outro momento de construção."

MILTON SANTOS, Margem no.2.

- 1 -

Arte moderna x arte pós-moderna.

"... não se pode continuar mais a fazer pintura à óleo que, de quatrocentos ou quinhentos anos de existência, não tem nenhuma razão de permanecer no domínio da eternidade (...). O quadro está morto no momento e por uns bons 50 ou 100 anos. A menos que ele volte: não se sabe por que, mas não existe nenhuma razão. São oferecidos aos artistas novos melos, novas cores, novos recursos de iluminação: o mundo moderno vem chegando e se impondo, mesmo na pintura. Ela força as coisas a mudar naturalmente, normalmente. "

MARCEL DUCHAMP.

Arte Moderna x Arte Pós-moderna.

A pintura está morta. Viva a pintura! Praticamente enterrada nos anos 60, a pintura renasce poderosa na virada para os anos 80, trazendo visibilidade a novos grupos de artistas e rompendo o monopólio da elite de vanguarda "chique" nova-iorquina. A primeira expressão da globalização nas artes plásticas, despontou através de veículos anacrônicos no circuito de vanguarda: a pintura, a figuração e a expressão. O mundo novo tinha uma 'cara', mas parecia antiga. Assumindo diferentes configurações, uma linguagem análoga emerge simultaneamente em diversos pólos do planeta e em universos sociais distintos. Tínhamos um solo comum, formado por um mosaico de referências que cada produtor ou segmento trabalhava a sua maneira.

Produzindo sob a perspectiva do fim do milênio, do interior de uma realidade em globalização, os novos artistas partilhavam uma experiência que os descolava do contexto anterior. Não havia continuidade entre eles e as vanguardas dos anos 60 e 70. Mesmo porque, para a maior parte da crítica de vanguarda, não havia inovação estética no que faziam, o que viam era confusão e desordem, encobrendo um retorno à ordem¹. Retomavam velhas linguagens de uma forma que todos entendiam, rompendo o segredo, uma das estratégias de distinção do campo. Outra

¹ Ver Robert Hughes, em matéria com chamada na capa da revista *Time*, no.21, junho 17, 1985, intitulada "Careerism and Hype Amidst the Image Haze - American painters of the '80 are buffeted by cultural inflation."

transgressão: foram identificados ao mesmo tempo pelo campo e pela sociedade; não foram descobertos, vieram à tona e tomaram conta da cena.

A nova arte circulava pintada sobre os vagões do metro de Nova York, nas telas penduradas em galerias, museus, ateliês e sobre os muros em diferentes cidades do planeta. Artistas que não se conheciam e habitavam mundos distantes encontravam-se ligados por uma linguagem comum. A autoria era muito diversificada. Pintores nascidos em Paris, Londres, Madrid, São Paulo, Rio de Janeiro e Belém do Pará, Milão, Buenos Aires, entre outros, mas principalmente em Berlim e Nova York. Alguns eram até então marginais, como Malcom Morley (Londres, 1931, vive em Nova York), que começou a pintar na cadeia, e Jean-Pierre Basquiat (1960-1986), jovem negro de origem haitiana, crescido no submundo de Nova York. Outros, eram grupos ou pessoas, geralmente de regiões metropolitanas periféricas, que se identificavam como *Fab 5* ou *Taki 183*. Ou então, apenas anônimos. Não era a arte invadindo as ruas - como queria Jackson Pollock - mas a arte brotando das ruas. Os limites entre alta cultura e *baixa* cultura estavam borrados. A elite formada nas universidades mergulhava na cultura de massa, enquanto os pintores dos vagões de metrô de Nova York citavam Andy Warhol.

Uniam figuração e sentimento - heresia pura. Não era vanguarda, não era arte moderna; para muitos, não era nem arte. A maioria não percebeu que as antigas fronteiras haviam caído por terra, e ali começava uma nova história, com uma nova arte. Não mais vanguarda, transvanguarda. Não mais moderna, pós-moderna. Nas artes plásticas o debate começou em 1981, em torno da produção desses artistas. A globalização começou em clima de unidade - que alguns compreenderam como um retorno aos movimentos - mas se desenvolveu

consolidando a segmentação. A dissolução da separação entre o próximo e o distante anunciada na obra dos gravadores japoneses e dos pintores impressionistas, se converte em realidade social numa atmosfera de extrema tensão. Não foi por acaso que tudo aconteceu em clima de terrorismo internacional.

O DEBATE

Nas artes plásticas a globalização das linguagens e a desterritorialização da produção começam a se fazer sentir na virada da década de 1970 para 1980. Em torno desta nova condição se desenvolve na o debate entre modernidade e pós-modernidade. O primeiro texto tratando da condição pós-moderna, no sentido mais amplo da cultura e da sociedade, é do filósofo francês Jean-François Lyotard, *O Pós-moderno*, publicado em 1979. Lyotard pensa a questão a partir do saber, mas como produto de uma mudança societária, ligada à emergência da sociedade pós-industrial. "... a multiplicação de máquinas informacionais afeta e afetará a circulação dos conhecimentos, do mesmo modo que o desenvolvimento dos meios de circulação dos homens (transportes) , dos sons e, em seguida das imagens (*media*)o fez."² No decorrer da reflexão aponta características do universo globalizado que se constitui,

...os antigos pólos de atração formados pelos Estados-nações, os partidos, os profissionais, as instituições e as tradições históricas perdem seu atrativo. E eles não parecem dever ser substituídos, pelo menos na escala que lhes é própria. (...) As "identificações" com os grandes nomes, com os heróis da história atual, se tornam mais difíceis. Não é entusiasmante consagrar-se a *alcançar a Alemanha*, como o presidente francês parece oferecer como finalidade de vida a seus compatriotas. Pois não se trata de

² François Lyotard, *O Pós-Moderno*, Rio de Janeiro José Olympio, 1986, p. 4.

uma finalidade de vida. Esta é deixada à diligência de cada cidadão. Cada qual é entregue a si mesmo. E cada qual sabe que este *si mesmo* é muito pouco.³

Um dos dilemas da globalização foi captado. Vivemos num mundo cada vez mais integrado, mas numa integração de referências estilhaçadas, cujo conjunto não funciona em termos de totalidade, como matriz para construção das identidades. Esta leitura vai ao encontro da visão de Jürgen Habermas, quando observa não ser mais possível a emergência de uma identidade coletiva na sociedade do fim do século. Se antes a identidade era dada pela relação de pertencimento⁴, hoje ela se efetiva nas relações diferenciadas que os sujeitos estabelecem com o mundo vivido, regulada pela competência interativa acumulada por cada um. A qualidade dessas relações vai implicar em diferentes níveis de identidade individual⁵. Partilhamos o espaço do mundo vivido, mas o fazemos de forma diferenciada.

No meio artístico o tema modernidade x pós-modernidade suscitou uma série de debates, todos envolvendo uma disputa pelo controle da ideologia da vanguarda dominante e das posições-chaves no interior do campo. Os representantes do poder estabelecido defendiam o modernismo⁶ e as facções emergentes a pós-

³ F. Lyotard, op. cit., p.28/29.

⁴ Jürgen Habermas, "As sociedades complexas podem formar uma identidade racional de si mesmas?", *Para a reconstrução do materialismo histórico*, São Paulo, Brasiliense, 1990. (o original alemão foi publicado em 1976).

⁵ Jürgen Habermas, "Desenvolvimento da Moral e Identidade do Eu", *Para Reconstrução do materialismo histórico*, op. cit., e *Théorie de l'agir communicationnel*, (Tomo 2), Paris, Fayard, 1987.

⁶ Como os críticos: Clement Greenberg, "Modern and Postmodern", *Arts Magazine*, 54, 1980; Hilton Kramer "Postmodern: Art and Culture in the 1980s", *The New Criterion*, 1;1, 1982.; ou Irving Sandler, "Modernism, Revisionism, Pluralism, and Post-Modernism", *Art Journal*, 40, 1980.

modernidade⁷. Ao contrário do campo da arquitetura, onde dominava soberano o *International Style*,⁸ no campo das artes plásticas, pela sua especificidade, o debate foi mais complexo e atravessado por ambigüidades. A vanguarda contemporânea se fundava nas inovações, mas o seu circuito tão restrito, se transformou numa limitação. Seu caráter normativo derivava principalmente da incapacidade para assimilar a expansão da população de artistas inovadores e a multiplicação das tendências em curso. Na verdade, os primeiros debates surgiram no campo, em torno de lutas internas, não chegando a colocar sua situação em xeque.

O primeiro texto a tratar das novas expressões artísticas, que curiosamente não recorria à contraposição moderno e pós-moderno, nasceu dentro do campo e colocava em questão a hegemonia norte-americana e o predomínio total de seus artistas no circuito. Atacava diretamente a ideologia que sustentava o campo, que não era o modernismo, mas a vanguarda, contrapondo a ela um movimento mais amplo, a Trans-vanguarda.

A arte da última geração opera na área da *Trans-vanguarda*, onde a linguagem é considerada um instrumento de mudança, da passagem de um trabalho para outro fim, de um estilo para outro. Se aceitarmos a idéia que a vanguarda dos últimos vinte ou trinta anos se desenvolveu nas linhas

⁷ Como Kim Levin (crítico do *Village Voice*) "Farewell to Modernism", *Arts*, 54, 1979; ou Rosalind Krauss, professora de História da Arte da Hunter College, antiga colaboradora da revista *Art Forum* - que seria equivalente à esquerda no campo nova-iorquino - e fundadora da revista acadêmica *October*, "The originality of Avant-Garde", escrito em 1981, publicado em Rosalind Krauss *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge, The MIT Press, 1991.

⁸ Sobre o pós-modernismo na arquitetura ver Renato Ortiz, "Reflexões sobre a pós-modernidade: o exemplo da arquitetura.", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, no. 20, 1992.

evolucionistas da lingüística Darwinista, tendo como precedentes a cultura do início do século, temos que marcar uma distinção com relação à transvanguarda, a qual opera fora destes limites obrigatórios, seguindo uma atitude nômade que será provavelmente capaz de reverter a linguagem ao passado.

A desmaterialização do trabalho e o impersonalismo da execução que caracterizou a arte dos anos 70 (fortemente alimentada pelas idéias pioneiras de Marcel Duchamp) cederam espaço para a artesanaria manual e a um prazer da execução que reintroduz a tradição da pintura na arte. A transvanguarda rejeita a idéia de um processo artístico voltado inteiramente para a abstração conceitual. Ela introduz a possibilidade de não considerar o curso linear da arte anterior como final, optando por atitudes que levam em conta linguagens que tinham sido anteriormente abandonadas.⁹

O crítico italiano Achille Bonito Oliva (Salerno, 1939), recorrendo ao mito de origem, contrapunha à vanguarda institucionalizada um movimento que operava além das fronteiras impostas pela estética do campo. O que estava em questão não era apenas a assimilação de uma inovação estética ou de uma mudança de curso na produção. Apesar das restrições da crítica dominante, *marchands* nova-iorquinos- como Mary Boone e Leo Castelli - antenados nas inovações, já vinham dando visibilidade à nova tendência. Mas sempre em torno dos artistas baseados em Nova York. Oliva percebeu que esta inovação - uma entre muitas outras em curso - era um processo desterritorializado, reconhecendo-o como internacionalizado, o qual poderia ser utilizado como estratégia para ampliar os limites do circuito da arte . Desde então, o que era classificado como vanguarda

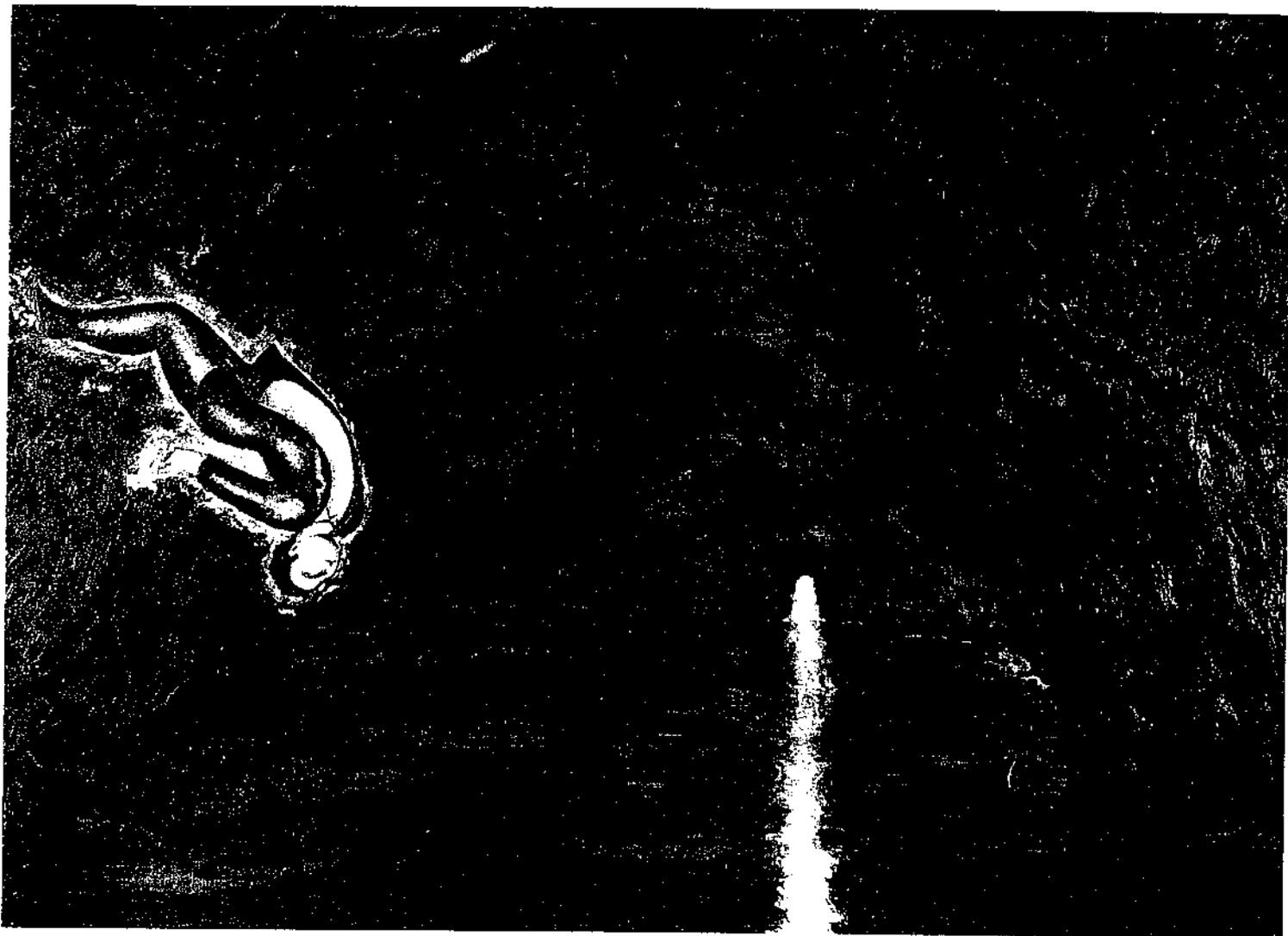
⁹ Achille Bonito Oliva, " The International Trans-Avanguard" , *Flash Art* , 1981, p.36.

passou a ser designado como arte contemporânea - indicando uma ampliação do universo estético e o desenvolvimento de um novo mundo da arte onde os produtores não se identificavam mais com esse critério.

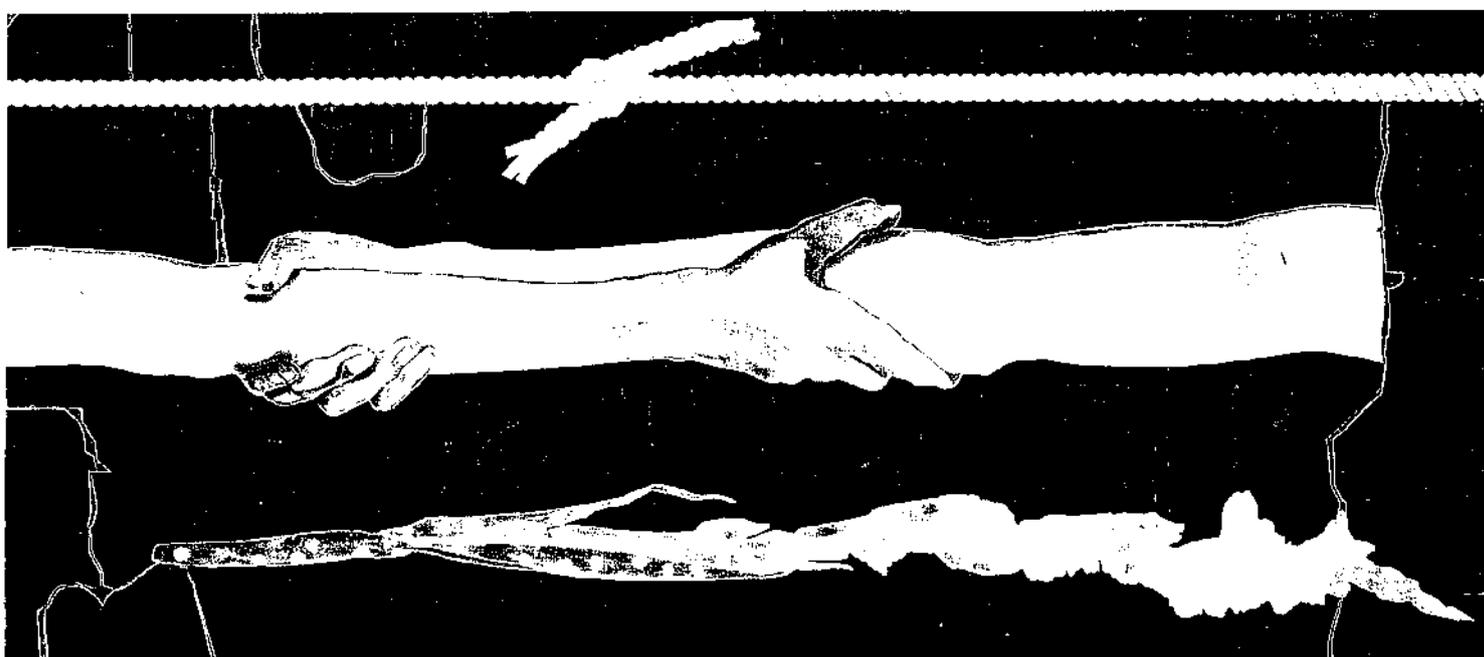
Bonito Oliva era professor de História da Arte na Universidade de Roma, membro da comissão nas Bienais de Veneza em 78 e 80, e colaborador em diversas revistas de arte internacional, além de produzir uma série de programas culturais para a Rede de Televisão Italiana (RAI). Na Itália, nos anos 60 e 70, se constituiu um campo artístico forte com auxílio do mecenato industrial. Além da Bienal e de bons artistas, havia veículos de imprensa de arte, prestigiados pelo circuito, como a *Flash Art*, publicada em duas edições, uma internacional em inglês e outra em italiano. Foi através dessa revista que Oliva anunciou pela primeira vez a Transvanguarda em 1981. No ano seguinte, editava em edição bilíngüe - inglês e italiano - o livro *Transavantgarde International*. A adoção do inglês como segunda língua revelava o desejo de atingir um público mais amplo, assim como a hegemonia da língua inglesa como canal de comunicação no universo globalizado. O fato da Documenta de Kassel em 1982, ter editado pela primeira vez, seus catálogos em inglês e alemão, confirmava este fato. Renato Ortiz observa que "o inglês ao se caracterizar como uma língua mundial, deixa de ser britânico ou americano", se desterritorializando¹⁰.

No livro o crítico traça a história da passagem de um contexto para o outro - da vanguarda à transvanguarda - elencando os artífices do novo universo agrupados por países: Estados Unidos, Itália, Alemanha, Inglaterra, Áustria, França, Suíça,

¹⁰ Renato Ortiz, *Mundialização e Cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1994, p.192.



Sandro Chia, "Grotta Azzurra", (Itália, 1980).



Francesco Clementi, (Itália, 1987).



A.R.Penk, Alemanha.

Holanda, Bélgica, Suécia, Iugoslávia, Canadá, Austrália, Israel, Argentina e Espanha. As configurações nacionais são apresentadas em anexo por intelectuais selecionados de cada país, em sua língua original. O texto de Oliva se desenvolve privilegiando os pintores nova-iorquinos, italianos e alemães.¹¹ Assim, os representantes das transvanguardas italiana e alemã, numa manobra diplomática, furavam a predominância americana, passando a partilhar com eles o espaço de prestígio.

O processo desencadeado por Oliva atingiu proporções que escaparam ao controle do crítico. Mesmo porque, foi Nova York o cenário da explosão. Os artistas identificados com o movimento - particularmente David Salle, Erich Fischl, Robert Longo, Julian Schnabel e Jean Pierre Basquiat - além de consolidarem sua legitimidade, a expandiram do reduto artístico para a esfera social, se transformando em 'estrelas' da noite para o dia. A seguir promoveram uma verdadeira revolução no campo, subvertendo suas regras e valores, que derivou a implosão da vanguarda.¹² O texto de Oliva, apesar de carregado de ideologia, é sensível para a grande transformação em gestação no mundo da arte, desencadeada pelos efeitos da globalização nesse universo.

Esse processo é favorecido pela desintegração da idéia unitária da obra, uma projeção da desintegração das visões unitárias do mundo. [...] Trabalhar em fragmentos significa preferir as vibrações de sensibilidade ao conteúdo ideológico monolítico. Essas vibrações são necessariamente

¹¹ Ver, Achille Bonito Oliva, *Transavantgarde Internationale*, Milão, Giancarlo Politi Editore, 1982.

¹² Ver Diana Crane, *The Transformation of the Avant-garde*, op. cit., e Howard Becker, "La Distribution de L'art moderne", *Sociologie de L'Art*, Paris, La Documentation Française, 1987.

descontínuas. Elas levam o artista na direção de um produto feito para numerosos acidentes lingüísticos, para além da coerência lógica da poesia. Os fragmentos são sintomas de um êxtase de dissociação. São signos de um desejo de mutações contínuas.

Essa mutação contínua torna-se possível quando o artista volta à centralidade da arte. A obra torna-se então o ponto onde as mudanças de sensibilidade fluem juntas. [...] Mas a obra não é um mosaico de formas: uma imagem sempre permanece como conseqüência. A forma, por definição, internaliza idéia e marca visual em uma unidade inextricável; uma imagem é uma metamorfose de um conceito que assume a aparência de representações figurativas que podem diferir muito uma da outra.¹³

A Transvanguarda foi a primeira abordagem da ruptura com as vanguardas e a modernidade elaborada a partir da produção corrente, trazendo uma informação nova que o debate em torno da modernidade e pós-modernidade nas artes até então não havia introduzido. Apenas em 1984 o debate deixa de ser colocado em termos ideológicos, apoiando-se na materialidade da cultura e da arte passando a tratar a questão em termos de uma nova condição, que emerge na virada dos anos 80. Frederic Jameson e Andreas Huyssen foram os pioneiros e principais teóricos da nova etapa.

Ambos relacionam a pós-modernidade com a emergência de uma nova sensibilidade, de uma outra maneira de ser. Recorrem à produção cultural contemporânea para investigar como esta nova condição opera em seu interior. Localizam o início do processo nos Estados Unidos, no final dos anos 50. Para

¹³ A.B. Oliva, "The International Trans-Avantgarde", *Flash Art*, op. cit, p.38 e 42.

Jameson este é " um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova forma econômica - chamada frequentemente e eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade dos mídis ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional."¹⁴ Nessa perspectiva, embora a pós-modernidade venha revestida de traços da modernidade, existe uma ruptura entre elas. Na esfera artística localiza-a " na época (parece que início dos anos 60) em que a posição do modernismo radical e sua estética dominante se institucionalizaram na universidade, quando passaram a ser considerados acadêmicos por toda uma geração de poetas, pintores e músicos."¹⁵ Na esfera da vida social situa-a no final da Segunda Guerra, quando " uma nova espécie de sociedade começava a se formar (variadamente descrita como sociedade pós-industrial, capitalismo multinacional, sociedade de consumo, sociedade dos mídia e assim por diante.)"¹⁶

Na produção cultural e artística pós-moderna, de acordo com Jameson, podemos apontar dois traços, que se configuram como modos de operação, que as separam do universo moderno precedente: o pastiche e a esquizofrenia. O primeiro refere-se à "transformação da realidade em imagens", o segundo "a fragmentação

¹⁴ Frederic Jameson, " Pós-modernidade e sociedade de consumo", *Novos estudos* no. 12, junho de 1985, p.17.

¹⁵ Frederic Jameson, *op.cit.*, p.26.

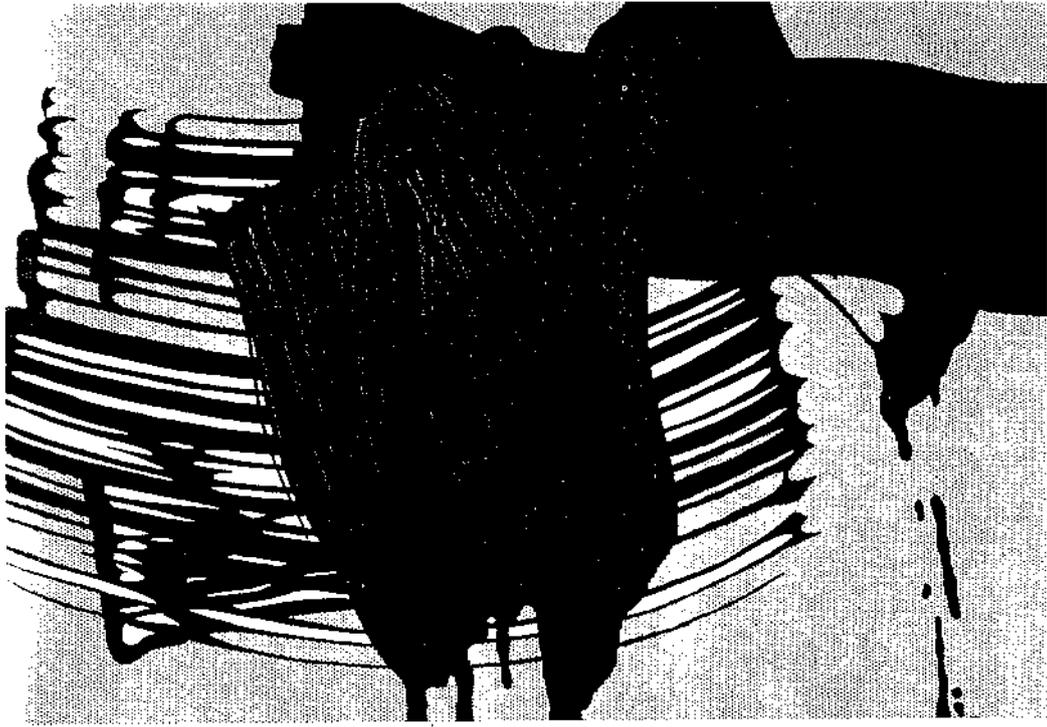
¹⁶ F. jameson, *op. cit.*, p.26.

do tempo em uma série de presentes perpétuos¹⁷. O pastiche, transformando a realidade em imagens, é tratado em contraposição ao modo de operação da paródia. A paródia, imbuída de humor, no âmbito da arte moderna se manifesta ironizando os estilos singulares, construindo uma imitação que simula o original. Pressupõe a existência de uma norma, de um modo de ser comum, que é a referência para a compreensão da ironia. Um exemplo de paródia na arte recente é a pintura *Big Painting*, de Roy Lichtenstein. Utilizando a linguagem dos quadrinhos, o artista reproduz a pincelada clássica dos expressionistas abstratos, ironizando sua transformação em clichê. Para Jameson o pastiche emerge quando a paródia torna-se impossível, quando extinguem-se todos os modelos normativos e a realidade transforma-se em imagens fragmentadas. As imagens circulam desconectadas de sua história. Para Jameson tudo vira clichê: o passado na literatura de Doctorow, não é o verdadeiro passado, representa mais “os estereótipos culturais sobre esse mesmo passado”¹⁸. No filme *Corpos Ardentes*, de Lawrence Kasdan, outro exemplo citado, a ação tem lugar numa temporalidade indefinível, onde a noção de contemporaneidade vem borrada por imagens nostálgicas do passado.

Para tratar da esquizofrenia, recorre a Lacan, que a trabalha como um distúrbio da linguagem que afeta a experiência de temporalidade. No contexto pós-moderno as artes são marcadas por uma descontinuidade temporal, vivendo num presente perpétuo, onde o significante perde o significado, se transformando em imagens. O historiador promove uma separação entre as artes visuais e as

¹⁷ F. Jameson, op.cit,p.26

¹⁸ Idem, ibidem, p.21.



Roy Lichtenstein, "The big Painting".

temporais, como a música e a literatura, o que indica que essa desvinculação do tempo é uma característica imanente das artes plásticas. Mas Jameson reconhece que os artistas pós-modernos - referindo-se a John Cage e Andy Warhol, entre outros - não são personalidades esquizofrênicas e que suas obras, não são fragmentos, possuem um sentido global. No fechamento do texto, coloca essa esquizofrenia na conjuntura social contemporânea, num aspecto que foi primorosamente abordado pela obra de Andy Warhol:

O desaparecimento do sentido da história, o modo pelo qual o sistema contemporâneo como um todo demonstra que começou, pouco a pouco, a perder a sua capacidade de preservar o próprio passado e começou a viver em um presente perpétuo, em uma perpétua mudança que apaga aquelas tradições que as formações sociais anteriores, de uma maneira ou de outra tiveram de preservar. Basta mencionar a saturação informacional gerada pelos meios de comunicação: como Nixon e, ainda mais, Kennedy são figuras de um passado agora distante. Sinto-me tentado a afirmar que a própria função dos meios de comunicação é a de relegar ao passado tais experiências históricas recentes, isto o mais rapidamente possível. A função informativa dos meios seria, desse modo, a de ajudar a esquecer, a de servir de verdadeiro instrumento e agente de nossa amnésia histórica.¹⁹

Mais duas características da condição pós-moderna, embora não explicitadas, emergem nas considerações finais de Jameson, ambas associadas ao desenvolvimento da sociedade de massa e seus meios: o excesso e a repetição.

Paralelamente, Andreas Huyssen, desenvolveu uma outra aproximação com o tema. Ao contrário de Jameson, não trata o pós-modernismo como uma ruptura,

¹⁹ Idem, *ibidem*, p.26.

mas em termos de continuidade com a condição moderna. Ao seu ver ocorre “uma mudança de sensibilidade”, “uma transformação cultural que emerge lentamente nas sociedades ocidentais.”²⁰ Seria uma transformação real - uma vez que é perceptível - mas sua natureza e profundidade são discutíveis. Para o autor não acontece “uma total modificação no paradigma das ordens cultural, social e econômica; qualquer pretensão nesse sentido seria claramente exagerada (...) O que precisa ser mais amplamente esclarecido é se esta transformação tem gerado verdadeiramente novas formas estéticas nas várias artes ou se ela predominantemente recicla técnicas e estratégias do próprio modernismo, reinscrevendo-as num contexto modificado.”²¹ Não identifica uma ruptura com os fundamentos da modernidade e sim com uma imagem específica de modernismo - o modernismo canônico e seu conteúdo normativo. É um processo iniciado nos anos 60 com um caráter especificamente americano, que assume novos desdobramentos a partir dos anos 70. Sua abordagem desenvolve-se em torno dessa periodização.

Um dos traços do novo universo apontado por Huyssen é a segmentação das linguagens artísticas num contexto marcado pela cultura de massa. No momento de consolidação dessa realidade, nos Estados Unidos nos anos 60, ela ainda vem marcada pela homogeneidade. Predominava na mídia de massa um padrão de identidade norte-americano e uma preponderância da arte publicitária, sendo a pop

²⁰ Andreas Huyssen, “Mapeando o Pós-moderno.”, Em *Pós-modernismo e Política* (org. Heloisa Buarque de Holanda), Rio de Janeiro, Rocco, 1991, p.20. (o texto foi publicado pela primeira vez em *New German Critique*, no.33, em 1984)

²¹ Andreas Huyssen, op. cit., p.20.

art ilustrativa dessa fase. No final da década de 60 o setor entra em processo de globalização, transformando-se num espaço de heterogeneidade, onde se interpenetram arte culta, arte popular de massa e arte comercial. Sobre a evolução das artes nesse cenário, Huyssen observa que, " enquanto os anos 60 ainda podiam ser discutidos nos termos de uma seqüência lógica de estilos (pop art, op art, cinético, minimalismo, conceitual) ou em termos igualmente modernistas de arte versus antiarte ou não arte, nos anos 70 estas distinções foram perdendo terreno."²²

A identidade constituída no mundo dos anos 70 e 80, assinalada pela alteridade, nunca se sedimenta. É como um jogo de linguagem, onde as múltiplas referências - históricas e culturais - estão em rearranjo e reorganização constantes²³. Na perspectiva de Huyssen, no mundo contemporâneo,

...todas as técnicas, formas e imagens modernistas e vanguardistas estão agora armazenadas para a recuperação imediata nos bancos de memória computadorizada de nossa cultura. Mas esta memória também armazena tudo da arte pré-modernista, bem como os universos de gêneros, códigos e imagens das culturas populares e da moderna cultura de massas. Quão precisamente essa enorme expandida capacidade de armazenamento, processamento e recuperação de informação tem afetado os artistas e seu trabalho é algo que ainda tem de ser analisado. Mas uma coisa parece clara: a grande divisão que separava o alto modernismo da cultura de massas, codificada nas várias explicações e análises clássicas do modernismo, já não parece relevante para as sensibilidades artísticas e críticas pós-modernas.²⁴

²² Idem, *ibidem*, p.43.

²³ Ver Jean François Lyotard, *op. cit.*, onde a questão do vínculo social aparece como um jogo de linguagem. Nele os átomos - que são competentes em relação aos enunciados que operam - são colocados " em encruzilhadas de relações pragmáticas, mas eles também são deslocados pelas mensagens que os atravessam num movimento perpétuo.", p.30

É a dissolução da cultura normativa que se completa, e nos 80, para o mundo da arte ela possui um efeito mais devastador que qualquer revolução tecnológica. Em seu lugar é erigida uma Babel onde habitam todas as formulações estéticas disponíveis - modernas, clássicas, medievais, cultas e incultas, pops, folclóricas, primitivas, européias, orientais, terceiro mundistas. Através do que Jameson designa como pastiche, os artistas trabalham com essas imagens desencaixadas, cada um a sua maneira, fundados em referências pessoais, transformando-as em construções singulares e coerentes, reflexos de visões de mundo diversificadas, num mundo da arte cada dia mais segmentado.

Nesse contexto não há possibilidade de uma hegemonia estética predominar. Quando ocorre é fugaz, artificial e articulada pelo mercado segundo seus interesses. O domínio da Transvanguarda no início dos 80, foi o último exemplo bem sucedido desse tipo de manipulação mesmo porque, ainda havia um solo para ela. Para Andreas Huyssen, a "dispersão das práticas e atividades artísticas e culturais" torna esta tarefa cada vez mais complicada.²⁵ O pedestal da grande arte já não ocupa o lugar privilegiado de antes, assim como é coisa do passado a coesão da classe que ergueu seus monumentos nesse pedestal (...) Desde os anos 60, as atividades artísticas têm se tomado muito mais difusas e difíceis de conter em categorias seguras ou em instituições estáveis como a academia, o museu ou a

²⁴ Andreas Huyssen, op. cit., p.44.

²⁵ Idem, ibidem, p.76.

rede oficial de galerias.²⁶ A nova realidade, não apenas estética, mas social, cultural e política necessita de abordagens mais flexíveis, que dêem conta de seu dinamismo e segmentação. Huyssen observa "... que a era de Hitler, Stalin e da guerra fria, produziu explicações e análises específicas do modernismo, como as de Clement Greenberg e Adorno, cujas categorias estéticas não podem ser totalmente separadas das pressões daquela época. É nesse sentido que a lógica do modernismo defendida por esses críticos tornou-se um beco sem saída estético, na medida em que tem sido elevada à condição de referência incontornável para a produção artística e a avaliação crítica posteriores. Contra tal dogma o pós-moderno tem aberto novos caminhos e novas visões."²⁷

Identificado o debate, as análises e os encaminhamentos teóricos do final dos 70 a meados dos 80, vamos mergulhar novamente no percurso da obra e da trajetória dos artistas para descobrir o que eles têm a nos dizer. Até a década de 1970, as produções dos campos artísticos que se desenvolviam à margem da rede, embora referidas ao contexto internacional, traziam a marca de histórias particulares - mesmo que muitos artistas desterritorializados transcendessem essa condição. O campo alemão, formado entre o fantasma do nazismo e a reconstrução, já se encaminhava com o espírito que despontou nos anos 80, em torno de uma pintura forte, trágica, expressionista e figurativa. Na Itália e na Espanha se desenvolviam tendências vigorosas e diferenciadas.

²⁶ Idem, *ibidem*, p.76.

²⁷ Idem, *ibidem*, p.45.

No Brasil dos anos 60, com um núcleo de produtores importante e um mercado precário, os artistas lideravam a cena. Ao contrário da filosofia de Greenberg - do artista isolado da sociedade - que vigorava no campo internacional, para os brasileiros, em virtude da condição política e econômica do país, a idéia de vanguarda vinha associada à política. Como observa Otilia Arantes, " de 65 a 69 - até a revanche do regime - boa parte dos artistas brasileiros pretendia ao fazer arte estar fazendo política."²⁸ Na ocasião, o campo se desarticulou por causa da repressão, voltando a se rearticular depois de 1975 em torno do mercado e de uma arte desenraizada e segmentada. Em 1986, Otilia Arantes identifica " uma verdadeira avalanche de novos pintores" , tomando conta da cena e "fazendo da pintura a forma hegemônica (...) o que se vê por tudo é muita vitalidade gestual, muita cor, mais expressão do que reflexão, mais liberdade em relação aos cânones consagrados do que preocupação com os ditames do 'bem feito', desrepeito a todos os estilos ou escolas - *bad painting*, heterodoxia, ecletismo."²⁹ Temerosa frente a esta arte que se exerce no limite entre a grafiteagem e a pintura, saudada com voracidade pelo mercado, (tendo como referência o núcleo de pintores paulistanos identificados como Casa 7) chama a atenção para sua condição desterritorializada, para sua ausência de identificação com as raízes nacionais:

No que diz respeito a importar cultura, isto não é novidade, sempre ocorreu no Brasil; o que é novo, contudo, nessa referência à arte estrangeira com

²⁸ Otilia Arantes, " De Opinião-65 à 18 Bienal" , *Novos Estudos* no.15, julho de 1986. Ver também sobre as vanguardas brasileiras Celso Favaretto, " Anos 50/60: Modernidade, Vanguarda, Participação." (Mimeo, 1994.)

²⁹ Otilia Arantes, op. cit., p.82.

que nos deparamos hoje, é que ela abre mão de qualquer vínculo com nossa arte, próxima ou distante. (...) Dizem eles que só nos temas nossa arte teria sido nacional; portanto, como não temos tradição, não há com o que se preocupar, vai-se direto às matrizes, ou seja: faz-se de conta que se está a estabelecer um contacto imediato com a cultura e a arte estrangeiras.³⁰

Novamente os sinais da globalização são compreendidos como importação, internacionalismo. Identificamos esta reação na maioria dos espaços do campo artístico, principalmente em Nova York. Na verdade, foi uma situação que se explicitou no mundo inteiro na obra de uma geração nascida depois dos anos 50, mas detonada por artistas de gerações anteriores. Alguns autores atribuem a Andy Warhol e Joseph Beuys o mérito de terem criado condições no mundo da arte para que este processo se viabilizasse.

Beuys e Warhol assinalam o nascimento de uma nova arte contemporânea. Todas as suas idéias não deram todos os seus frutos, e poucos criadores compreenderam verdadeiramente seus conceitos estéticos. De acordo com as exigências estéticas dos anos 60, eles conseguiram conciliar, estreitamente, estética e existência, um pronunciando-se claramente pela existência, o outro dedicando-se à arte, mais exatamente ao aspecto artificial da existência. Eles sem dúvida conseguiram encontrar uma saída para o impasse estético da arte minimalista, e esse mérito lhes pertence.

Sua palavra acarretou o fim de uma certa época da arte contemporânea. Beuys também criou as anti-imagens em oposição ao real de um vivido cotidiano com tudo o que este veicula de promessas tentadoras e de ameaças constantes. Warhol ultrapassou essa realidade transcrevendo-as

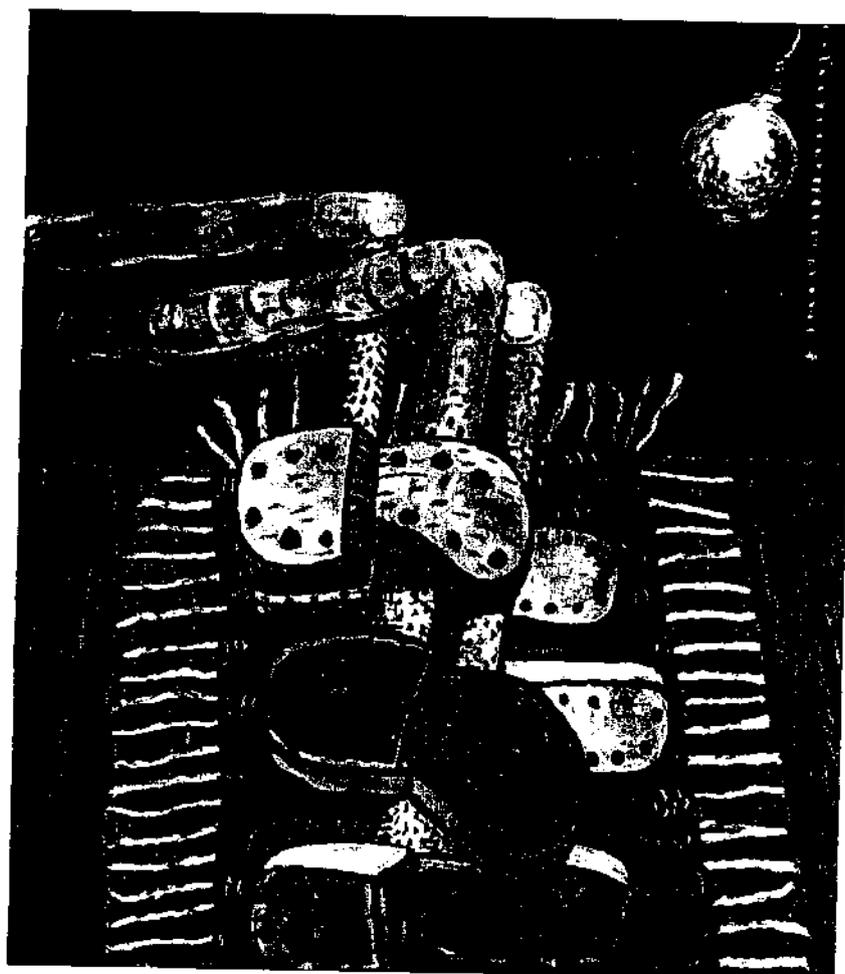
³⁰ Idem, *ibidem*, p.83.

em suas "super-imagens". Essas imagens são também, certamente, anti-imagens, aquelas que transmitem uma realidade de segunda zona posta em cena pela mídia, conseqüentemente uma realidade que reflete o real empírico no espelho da "arte" e do "glamour".³¹

A mudança começou através de figuras consagradas no campo, emigradas de outras tendências - como Frank Stella (post-painterly e minimalismo), Malcom Morley (pop-art), Philip Guston (expressionismo abstrato), Laurie Anderson (arte conceitual). Em 1979 Laurie Anderson realizava sua primeira performance no Carnegie Hall, transformando-se numa celebridade no mundo dos espetáculos. Em 1984, Kim Levin enfocava no *Village Voice* a passagem - sob o título de "O Superwoman" - "Anderson, uma das herméticas artistas performáticas pós-conceituais dos anos 70 passou de um lado para o outro - do mundo da arte para o mundo do entretenimento. E o que talvez ocorra é que em meio à arte materialista dos anos 80, o gume da arte conceitual tenha se tornado entretenimento."³² Embora haja uma ruptura com o universo imediatamente anterior, mantém-se sempre uma relação de continuidade com a experiência da modernidade: compreendida como uma cultura anti-normativa, de desprezo às regras, marcada por aproximação da arte com a vida e a cultura de massa. E o texto de Oliva sobre a transvanguarda, recorrendo ao mito de origem, enfatiza esta continuidade ao

³¹ Klaus Honnelt, *L'Art Contemporain*, Colonia, Benedikt Taschen, 1992, p.46 e 47. (K. Honnelt, nasceu na Alemanha, em 1939, é sociólogo, historiador e crítico de arte; professor nas universidades de Kassel e Colonia, e um dos curadores das Documentas 5 e 6)

³² Kim Levin, *Beyond Modernism - essays on art from the 70s and 80s.*, New York, Icon Edition/Harper & Row, 1988, p.187.



Philip Guston, "Strong light", (1976).

colocar a matriz do movimento na obra de Stella, Guston e Morley, entre outros, sem deixar de fazer referência às aberturas introduzidas por Warhol e Beuys.

Transvanguarda e graffiti, a globalização das linguagens.

Os grafites dos anos 70 despontaram com um caráter distinto dos impressos sobre os muros nos anos 60. Naquela época eram jovens de classe média, estudantes, que em diferentes partes do mundo usavam o espaço público para afirmar seu protesto contra a cultura estabelecida. Geralmente eram dizeres que se repetiam, como *Abaixo a Ditadura*, no Brasil, e os de maio de 68, na França: *Quando penso em revolução quero fazer amor* ou ainda *É proibido proibir*. Nos Estados Unidos alguns ficaram famosos como *Faça amor, não faça guerra* ou *Flower Power*. Eric Hobsbawn, observa que as pichações em Paris e nos Estados Unidos

Ao contrário das primeiras aparências, estas não eram declarações políticas de princípios no sentido tradicional - mesmo no sentido estreito de visar à abolição de leis repressivas. Não era esse o objetivo. Eram anúncios públicos de sentimentos e desejos privados. Como dizia um slogan de maio de 1968: *Tomo os meus desejos por realidade, polacredito na realidade dos meus desejos*. Mesmo quando tais desejos eram acompanhados de manifestações, grupos e movimentos públicos; mesmo no que parecia, e às vezes tinha, o efeito de rebelião de massa, a essência era de subjetivismo. *O pessoal é político* tornou-se um importante slogan do novo feminismo, talvez o resultado mais duradouro dos anos de radicalização. significava mais que simplesmente o fato de o

compromisso político ter motivação e satisfações pessoais, e que o critério do êxito político era o quanto ele afetava as pessoas.³³

As pichações dos anos 60 introduziam uma inovação colocando a subjetividade e a experiência pessoal como questões políticas. A juventude de classe média fazia sua revolução usando a superfície da cidade para revelar seu protesto à sociedade estabelecida. Nos anos 70 ocorre um outro fenômeno, não são mais jovens de classe média, os grafites se transformam numa expressão de garotos dos bairros populares nas grandes metrópoles. Ao contrário da década anterior, não tinham intenção política. Nem pomográfica. Não dialogavam com a sociedade, eram apenas um sistema de comunicação dos garotos entre eles. Indiferentes ao público, eram produto de uma cultura de guetos que se desenvolve nas sociedades globalizadas.

Richard Sennet³⁴ comparou os grafiteiros franceses com os nova-iorquinos, mostrando que apesar deste traço em comum, revelaram intenções e expressões distintas. Em Nova York os grafites eram sinais da presença de seus autores, que procuravam deixar suas assinaturas evidentes por todos os cantos. O metrô era o espaço favorito. Eram iniciais ou siglas, como LAll, 158, Cam Cam II. As marcas correspondiam a grupos, ou apenas a iniciais de nomes ou ruas onde moravam, mas eram sempre uma forma de identificação, de assinalar escandalosamente a presença do autor. A partir de 1980 essas expressões se transformaram em

³³ Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos- O breve século XX, 1914-1991*, op. cit., p. 325 e 326.

³⁴ Richard Sennet, *La ville a vue d'œil - Urbanisme et société*, Paris. Plon, 1990.

imensas pinturas que enchiam os muros e circulavam por toda cidade, tendo como suporte os vagões do metrô.

Já em Paris, os grafites eram anônimos, e ao contrário da violência gestual e pictórica dos novaiorquinos, tratavam de comentários sutis a respeito do espaço urbano. Na praça da Bastilha, por exemplo, havia o desenho de uma guilhotina. Também não tinham conteúdo político ou sexual, mas, ao contrário dos americanos, não realizavam sobreposições de grafites. Cada bairro tinha as suas referências, e um grafiteiro não invadia o espaço do outro, era uma forma de demarcar territórios. Nas regiões dominadas pelos iranianos ou pelos africanos as inscrições eventualmente podiam ter conteúdo político, mas não circulavam pela cidade mantendo-se confinadas nos seus redutos. Apesar das diferenças, usavam a mesma linguagem. Sempre imagens padronizadas feitas com máscaras de papel recortado e impressas sobre os muros com spray. "O grafite parisiense incorpora o muro enquanto parte do que deve ser visto distintamente, enquanto enquadramento; o grafite de Nova York o oblitera."³⁵

Muito diversa também foi a recepção do público aos grafites. Em Paris as pessoas se detinham curiosas para examinar as pequenas inscrições, às vezes com humor, outras com indiferença. Em Nova York a reação foi inteiramente diferente. A população se sentia agredida e temerosa frente àquela intervenção visual que assinalava, assustadoramente, a presença dos segmentos inferiores ou excluídos da sociedade, como se estivessem dizendo: nós existimos e estamos por todos os

³⁵ Richard Sennet, *op. cit.*, 253.

cantos. Essa reação levou com que o grafite fosse considerado delinquência, transgressão. No entanto, a intenção dos grafiteiros era apenas expressiva.

Mas o que mais intrigou Richard Sennet foi o fato daquilo que começou como uma marca aparentemente agressiva terminar se convertendo numa expressão artística. Ou seja, como as assinaturas viraram pinturas que passaram a influenciar e circular nos segmentos artísticos mais avançados, estabelecendo uma confluência entre o alto e o baixo, a elite e os excluídos. Esta interpenetração do culto com o popular gerou uma nova forma arte que não se define mais a partir desse parâmetro. Eric Hobsbawm³⁶ cita o minimalismo popularizado de Philip Glass; Richard Shusterman³⁷ estuda o rap e a música punk, como referências na passagem. Shusterman e Sennet, recorrem a estética pragmatista de Dewey para analisar o fenômeno.

Sennet retoma as idéias de Arte como Experiência³⁸ para explicar como uma evolução artística se processa a partir da relação com o meio ambiente. Dewey trabalha dois aspectos que contribuem para desvendar esse mistério. O primeiro diz respeito às condições de exposição do em torno determinando a relação do indivíduo com ele, em termos de maior ou menor percepção da sua materialidade. Uma condição de enfrentamento, de guerra com o espaço circundante, é uma via para o seu reconhecimento que pode promover uma maior

³⁶ Eric Hobsbawm, A Era dos extremos, op. cit.

³⁷ Richard Shusterman, L'Art à l'état vif: la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire; Paris, Mink, 1992.

³⁸ John Dewey, op cit.

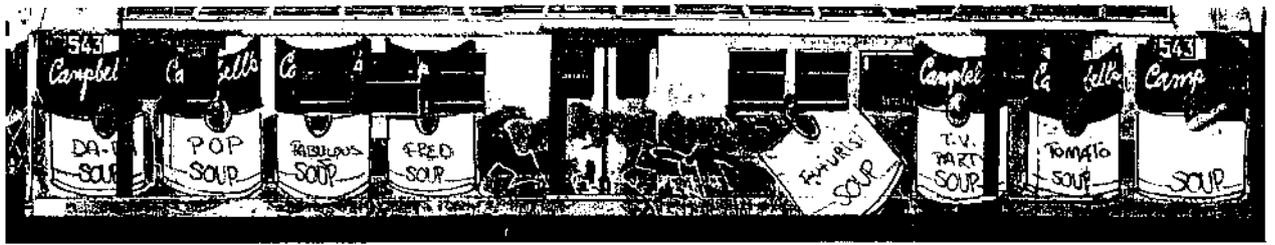
intimidade entre ele e o indivíduo. O segundo aspecto diz respeito à experiência de frustração vista como um valor que contribui para a qualidade da obra de arte. As vitórias fáceis produzem uma arte secundária porque o artista encontra muito rápido as soluções, perdendo uma parte substancial da reflexão e da compreensão a respeito dos materiais que manipula. Graças às frustrações, o artista passa a vivenciar o seu material. "Quando a participação se estabelece após uma fase de perturbação e conflito, carrega o germe de sua realização, que é aparentado à estética."³⁹ Nunca é demais enfatizar que para Dewey, através da experiência plenamente vivenciada, da experiência autêntica, o indivíduo reconstrói o sentido de totalidade. Para Richard Sennet esta explicação é reveladora da articulação entre a natureza da exposição e o trabalho criativo.

[...] as pessoas estão comprometidas quando são frustradas, quando não têm sucesso, mas também não fracassam – quando elas estão presas entre os dois. É nessas condições que elas se sentem comprometidas com seus materiais.

É um lugar comum dizer que os artistas são estimulados nas cidades mais do que em outros lugares; esse lugar comum toca em algo bem mais crucial para a criatividade artística que a vida boêmia ou a proteção de um mecenas. As frustrações impostas pela cidade podem levar o artista a pesquisas estimulantes sobre o seu material. Como essas pesquisas não são limitadas aos artistas profissionais, poderíamos dizer de maneira mais justa e ampla que a correlação [...] entre a incerteza e o concreto tem uma dimensão social: estar exposto à diferença, à alteridade, à frustração.⁴⁰

³⁹ J. Dewey, citado em R. Sennet, op. cit., p.255. Sennet observa que esta colocação, também foi expressa por Hegel, cem anos antes, em *Fenomenologia do Espírito*.

⁴⁰ Richard Sennet, op. cit., p.256.



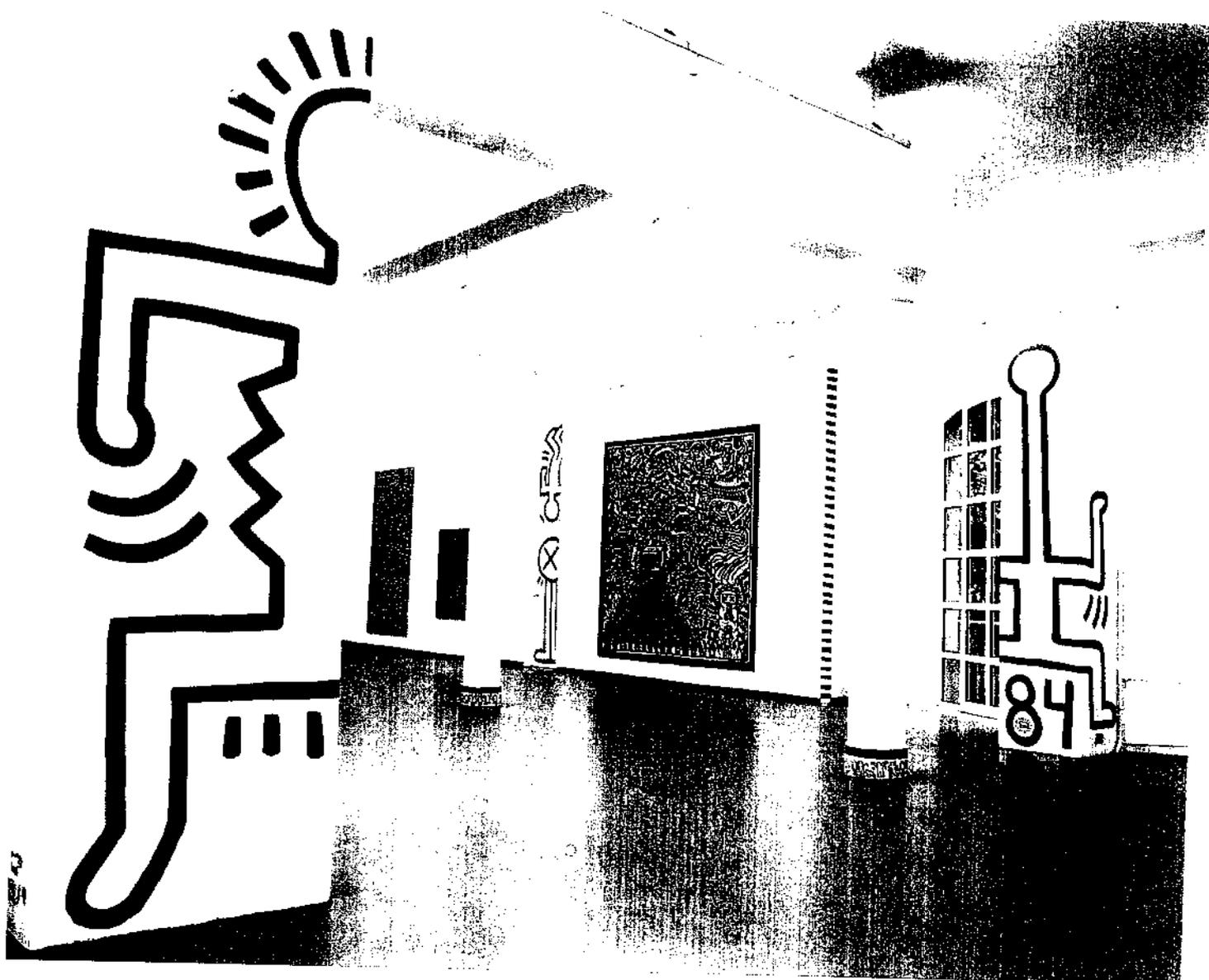
Grafitas no metrô de Nova York.

Artistas que assinavam Futura, NOC 167, PS1, Lee and Fred, realizavam sobre os vagões grandes pinturas gestuais extraindo referências de uma pluralidade de matrizes: desenhos animados, quadrinhos, filmes de ficção, cenas da vida política, Michelangelo, Andy Warhol, assim por diante⁴¹. NOC 16 era Melvin Samuels Jr, nascido em 1961, que começou a fazer grafites nos anos 70, quando integrava o *Grupo de escrituras do esquadrão da morte*, no Bronx. Aos 19 anos foi transpondo o trabalho dos vagões para as telas, numa fase pós-grafite. A seguir, passou a expor nas galerias. Ao mesmo tempo que despontava, no início dos anos 80, o movimento também se consagrava. Começaram sendo subvencionados. Em 1982 realizou-se a primeira coletiva, "Graffiti Above Ground", na Stuart Neill Gallery, no Soho, e o primeiro documentário para a TV. A seguir passaram a ser convidados para decorar fachadas de teatros e lojas. No final da década desapareceram das ruas e do metrô.⁴²

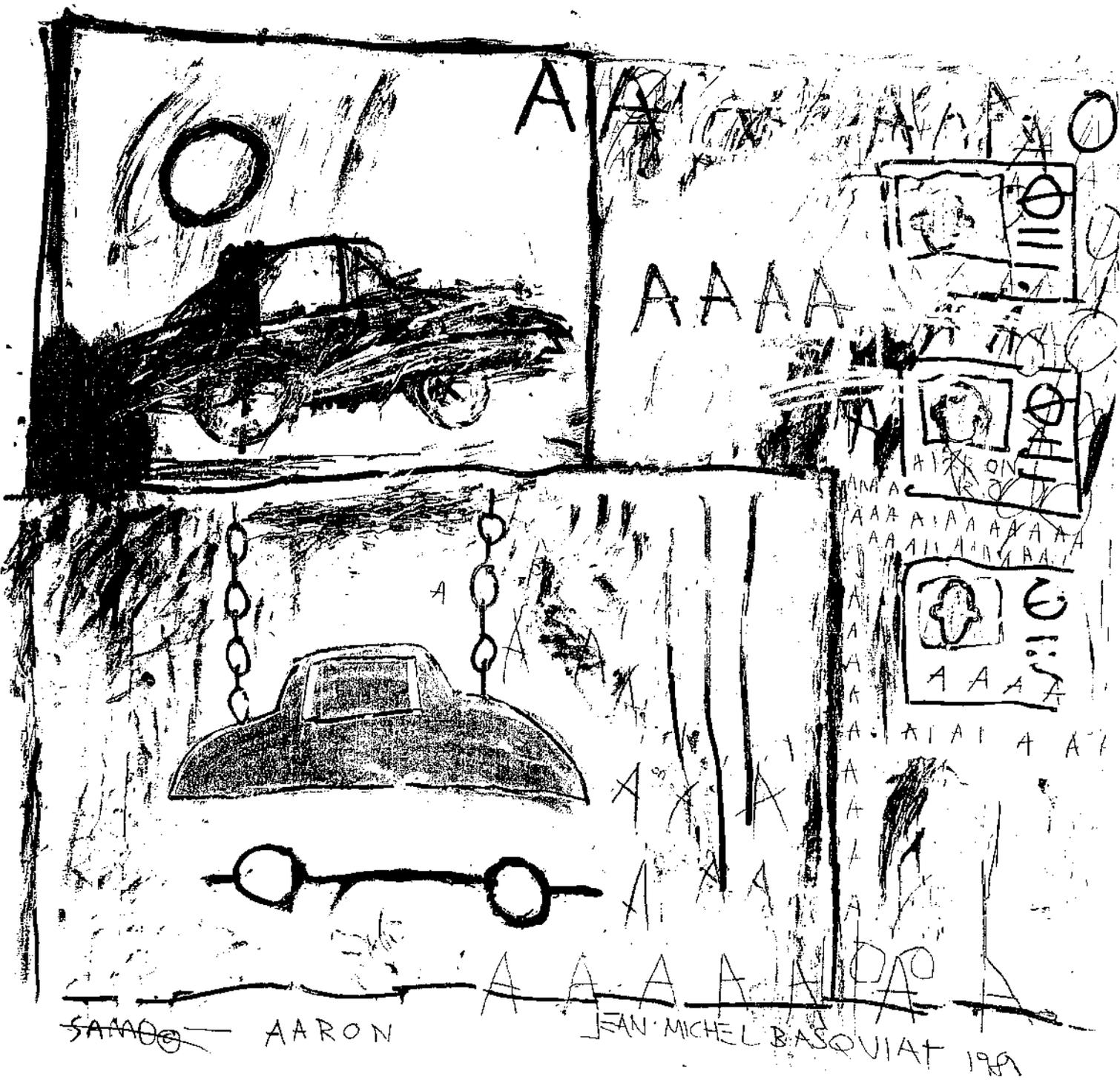
Desde então, o trânsito se intensificou com as referências em processo de desencaixe e a arte se desterritorializando. Keith Haring (Pensilvania 1958-1990), artista reconhecido no circuito de vanguarda, se converteu à linguagem dos grafites, que passou a utilizar em pinturas, performances e também nas paredes do metrô. Jean-Pierre Basquiat (1960 - 1986) nasceu no Brooklyn, negro, pobre, filho de um haitiano com uma porto-riquenha. Cresceu em Nova York, passou parte da infância em Porto-Rico, freqüentou apenas a escola básica, assim mesmo sem regularidade. Começou trabalhando como desenhista e caricaturista em torno de

⁴¹ Ver Kirk Varnedoe e Adam Gopnik, *High and Low - Modern art and Popular culture*, op. cit.

⁴² Ver Suzi Gablik, "Graffiti in well-lighted rooms" , *Has Modernism Failed?* , London, Thames and Hudson, 1992.



Keith Haring, Exposição em Colônia, 1984.



Jean-Michel Basquiat.

seus temas favoritos: Hitchcock, Nixon, os automóveis, as guerras, as armas e o célebre chefe da FBI, J. Edgar Hoover. Nos anos 80 era amigo de Andy Warhol e seus quadros disputados pelos colecionadores. Segundo Klaus Honnef

Basquiat encarna a segunda onda de reviravolta social da cena artística... Ele representa uma certa classe de americanos que, normalmente, não teriam jamais a ocasião de cruzar as barreiras sociais, exceção feita aos músicos e, mais recentemente, aos escritores das minorias negras e hispânicas. Ele surge através de uma cadeia de linguagens extraordinárias, habitando o ritmo através da qual se sucedem suas imagens, suportes e desenhos: aí descobrimos uma mistura fabulosa de pintura gráfica, de signos populares americanos, de expressões da gíria das ruas e alusões à obras célebres na história da arte. Podemos estabelecer afinidades problemáticas entre suas criações e as de Jean Dubuffet, Cy Twombly e Penck. Podemos até reconhecer ligações com a estética francesa, em lugar de situá-lo no contexto cultural do grafite nova-iorquino, mas isso seria passar em silêncio sobre suas referências maiores a condição de vida dos negros nos Estados Unidos e a raiva contida em sua obra.⁴³

Sobre as estrelas que emergiram do interior do mercado de vanguarda, já tratamos de Robert Longo no capítulo anterior, e vamos citar de passagem algumas singularidades de David Salle (Oklahoma, 1952), Julian Schnabel (N.Y., 1951) e Eric Fischl (N.Y., 1948). Com trajetórias ligadas, apresentam produções distintas. Em comum, há o ecletismo e a relação com a pintura em grande escala. O obra de Salle é influenciada pela televisão e pela mídia. Suas telas combinam pintura realista com interferências gestuais. Seu universo mistura imagens do mundo das sex-shops, de obras herméticas da grande arte e referências históricas. A influência

⁴³ Klaus Honnef, *L'Art Contemporain*, op.cit., p.159 e 160.



Anselm Kiefer, Alemanha.



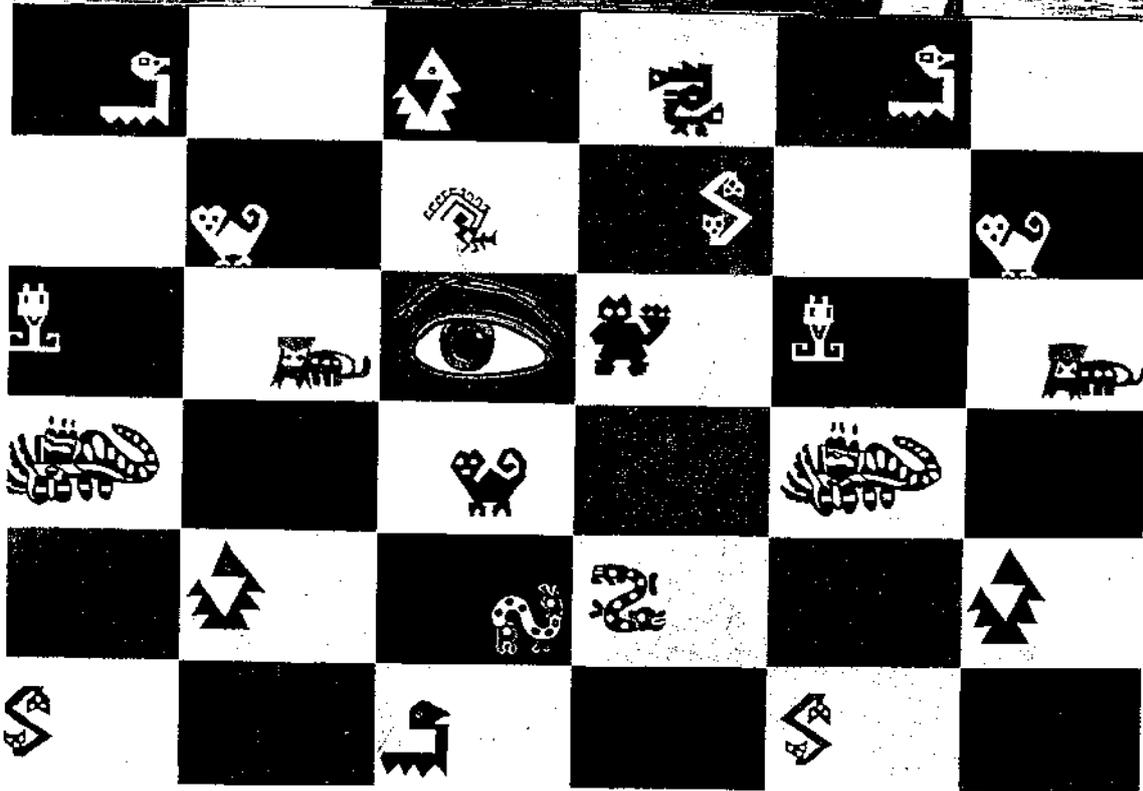
Julian Schnabel.

dos realistas americanos é perceptível num trabalho que evoca todos estes elementos simultaneamente, criando um estado de tensão que nunca se dissolve. Schnabel passou um tempo na Alemanha - onde conviveu e trocou experiências com Beuys, Anselm Kieffer e Sigmar Polke- mas sua principal referência pictórica foi o expressionismo abstrato. Suas pinturas, densas e brutalistas, trazem muito apelo sensorial. Utiliza como fundos, desde veludos, jutas, detritos, até pedaços de cerâmicas e pratos quebrados, numa atmosfera entre o primitivismo e o barroco. A inspiração são temas religiosos - São Sebastião atravessado pelas flechas, Cristo crucificado - que podem se materializar em obras abstratas ou figurativas. Já Fisch é um realista que se esgueira pela intimidade dos americanos retratando-a impregnada por uma forte obsessão sexual. Revela um acento perverso e um clima voyerista, característicos da arte realista americana da primeira metade do século. O nosso interesse maior recai sobre suas atuações profissionais e os efeitos que tiveram sobre a organização do campo, que iremos focar no último segmento. No momento, o importante é retermos a singularidades de suas obras e a forma como se constroem, misturando múltiplas referências que remetem tanto ao universo culto quanto ao popular, numa inclinação que vem se acentuando no mundo artístico⁴⁴.

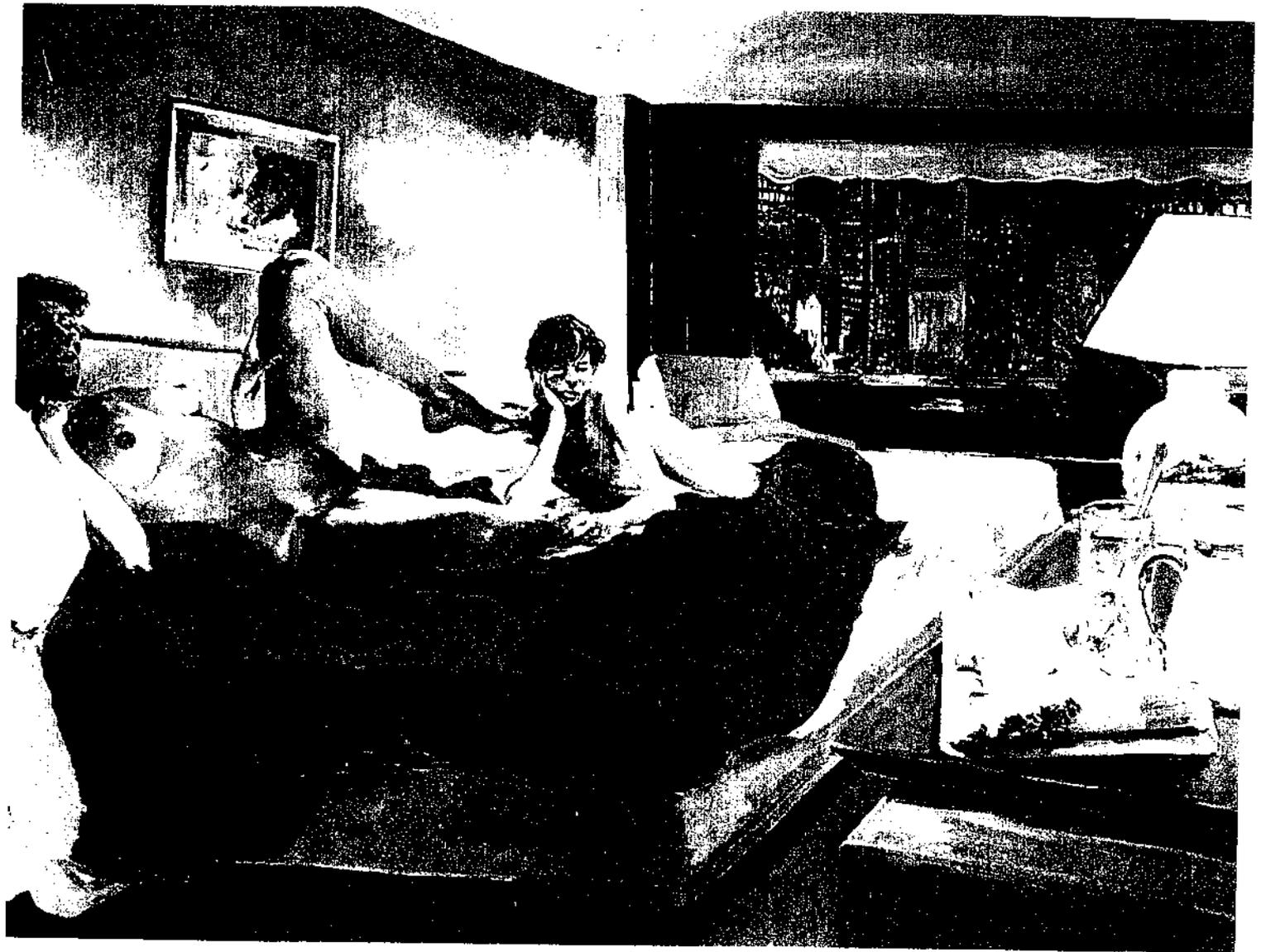
Kirk Varnedoe e Adam Gopnik no capítulo que encerra o catálogo de "High and Low"⁴⁵, tratando da arte dos anos 80, começam parafraseando Karl Marx ao

⁴⁴ Sobre os artistas ver Klaus Honnef, *Art Contemporain*, op. cit..

⁴⁵ Kirk Varnedoe e Adan Gopnik, *High and Low - Modern Art and Popular Culture*, op. cit, catálogo da exposição que teve o mesmo nome e aconteceu no MoMA, em Nova York, em 1990/1991.



David Salle.



Erich Fischl.

enfocar a produção que consolida a integração da arte com a cultura de massa. Observam que o que se iniciou como farsa acabou terminando em tragédia. Se a aproximação da arte com a cultura de massa, do pós-impressionismo à pop-art é sempre *quente*, pontuada pela alegria e pelo humor, nos 80 o significado dessa ligação passou por uma mudança dramática, evocando uma atmosfera glacial. Reflete o momento em que o mundo que se globaliza, em clima de terra arrasada, com os antigos muros e defesas caindo por terra, e a dor e a podridão que eles escondiam emergindo. É o nascimento de uma nova era, que se anuncia no caos, permeada de contradições explicitadas.

... você sente uma queda deliberada da temperatura – uma sensação de ter entrado numa nova Idade Glacial do imaginário pop. A mudança da pop art dos anos 60 para o mundo dos anos 80 é como o final de *A day in the life* dos Beatles: o crescente e cada vez mais incoerente grito orquestral sumindo no grande e infundável acorde funeral. Estenda as histórias que narramos até suas atuais encarnações e você encontra novamente velhas formas reencarnadas em novo e calmamente amargurado espírito: arte mundial que insiste na impossibilidade de qualquer linguagem privada refeita a partir do discurso público; arte do graffiti que declara sua própria incapacidade de fazer uma marca autenticamente pessoal; arte do cartum que só pode se repetir, em vez de reimaginar, a forma popular; arte tão gelada e cínica quanto qualquer coisa de Madison Avenue. [...] Nenhum período da história moderna viu tantos artistas envolvidos em tantos tipos de cultura popular como a última década – e em nenhum período foi tão difícil discriminar entre o mero papagaio ideológico e arte de sentimento verdadeiro e intensidade genuína.⁴⁶

⁴⁶ Kirk Varnedoe e Adam Gopnik, *op. cit.*, p.369.

O desencaixe das referências e das instituições permitiu que a desterritorialização e o desprezo às regras pudesse se realizar plenamente. Uma experiência aparentemente assustadora - porque vira a estrutura social do avesso - possibilitou que as artes plásticas despontassem como uma nova força, uma visão coerente no interior de uma realidade multifacetada, que não tem mais significado enquanto totalidade. Trata-se, sem dúvida, de uma arte pós-modernista e pós-vanguardista, mas não pós-modernidade. Na verdade, seria a consolidação do projeto da modernidade, ou como diria Anthony Giddens, a modernidade radicalizada que se desenvolve através do processo de globalização.⁴⁷ A radicalização da modernidade é perturbadora e significativa. " Seus traços mais conspícuos - a *dissolução do evolucionismo, o desaparecimento da teleologia histórica, o reconhecimento da reflexividade meticulosa, constitutiva, junto com a evaporação da posição privilegiada do Ocidente* - nos levam a um novo e inquietante universo de experiência. Se o "nós" aqui se refere primariamente àqueles que vivem no próprio Ocidente - , ou mais precisamente, nos setores industrializados do mundo - é algo cujas implicações são sentidas em toda parte."⁴⁸

⁴⁷ Ver Anthony Giddens, *As consequências da modernidade*, op. cit., p.57.

⁴⁸ Anthony Giddens, op. cit., p.58.

Mercado e Mídia: o novo mundo da arte contemporânea.

"Um encontro de dois: olhos nos olhos, face a face.

*E quando estiveres perto, arrancar-te-ei os olhos
e colocá-los-ei no lugar dos meus;
E arrancarei meus olhos
para colocá-los no lugar dos teus;
Então ver-te-ei com os teus olhos
E tu me verás com os meus.*

*Assim, até a coisa comum serve o silêncio
E nosso encontro permanece a meta sem cadeias:
O lugar indeterminado, num tempo indeterminado,
A palavra indeterminada para o Homem indeterminado."*

JACOB LEVI MORENO, *Divisa.*

-II-

Mercado e Mídia: O mundo da arte contemporânea.

Se a desterritorialização no mundo da arte se completou na esfera da produção, no âmbito do mercado permanece em processo. Embora não opere a partir de um único centro, mas de vários, estes permanecem com o controle. Os agentes nova-iorquinos não dão mais as cartas do jogo, mas continuam o pólo de mercado mais forte. A concentração de imigrantes em Nova York confirma o fato, e no início dos anos 80, a forma como hordas de artistas famosos ou não, de outros cantos do mundo invadiram a cidade revelava que mantinha seu carisma. Em 1981, Kim Levin num artigo para o *Village Voice*, descrevia a atmosfera:

"Você está sentado no topo do mundo, mas ele gira a cada 24 horas", dizia meu biscoito da sorte em Chinatown, nas vésperas da invasão da arte alemã. No ano passado, a toscamente amaneirada transvanguarda italiana animou-nos com obras tão elegantemente desestruturadas quanto um terno Armani. Neste ano, pinceladas germânicas pesadas e sem humor -- e xilogravuras, gravuras em linóleo e formas esculturais grosseiramente entalhadas -- trazem nossos próprios esgotamentos modernistas de volta com um ruído surdo. Novos Fauvistas, estão sendo chamados na Europa. Selvagens. Pintura Violenta. Apesar dos rótulos fortes, essas bestas selvagens importadas parecem sem dentes em Nova York. Mas neste exato momento, os alemães estão no topo, e eu estou tentando descobrir o porquê disso.⁴⁹

⁴⁹ Kim Levin, "Both sides Now: German painting here and there" (publicado originalmente sob o título de "Rhine Whine"), op. cit., p.207.

Trata-se de uma tradição antiga do mercado: aqueles que têm algo a vender correm atrás dos que têm dinheiro para comprar. Com a globalização as artes plásticas se converteram em cultura de mercado. O reduto seletivo de clientes e *marchands* permanecia prestigiado como um segmento, mas não como o centro da vida artística. Apareciam novos colecionadores pródigos em gastos e indiferentes à crítica e às revistas de arte. Com o caráter público que vinha assumindo o meio artístico, eles próprios gerenciavam suas compras e coleções. O mais importante e agressivo é Charles Saatchi, paquistanês, radicado em Londres, e proprietário de uma das maiores agências de publicidade do mundo. Sua coleção de arte contemporânea privilegia os americanos, italianos e alemães da Transvanguarda, e a nova geração de ingleses. Ele mesmo é um promotor dos artistas que coleciona. Sua coleção catalogada em vários livros é vendida nas livrarias das grandes cidades. Reformou uma antiga fábrica nos arredores de Londres transformando-a num centro artístico e cultural, além de espaço de exposição permanente para sua coleção. A quantidade de obras adquiridas por Saatchi lhe confere um poder sobre o mercado de alguns artistas. Suas compras e vendas, dependendo do volume, podem afetar o valor dos artistas no mercado.⁵⁰

Nos países ricos o crescimento espetacular de investimentos no setor das artes plásticas aumentou a população artística e gerou novas instâncias de consagração e distribuição da produção. A estrutura do mercado de vanguarda era

⁵⁰ Sobre Saatchi ver: Peter Watson, *From Manet to Manhattan*, op. cit.; Luisa Buck e Philip Dodd, *Relative Values*, Londres, BBC Books, 1991 e Raymonde Moulin, op. cit.

muito restrita e pouco flexível⁵¹ para responder às novas demandas. A autonomia do campo ficava comprometida definitivamente pelo mercado. Existem outros fatores responsáveis por esta revolução - ainda em processo - no mundo das artes. Além da desterritorialização da linguagem, e da quebra de fronteiras, temos outras variantes que contribuíram para a desestruturação do campo da vanguarda. Entre elas destacamos. 1) A ligação da arte com a mídia que derivou na formação de um *star-system*. 2) A emergência de novas instituições fundadas numa lógica de mercado e usando técnicas de comunicação para ampliar o público, transformando a arte em atração. 3) E, finalmente, a consolidação da arte contemporânea no mercado de vendas públicas - os leilões -, estabelecendo uma referência para os preços. Além destes fatores há a emergência, no início dos anos 80, de uma nova categoria de profissionais, jovens e ricos - conhecidos como *yuppies* - que se tomaram um mercado seguro para a produção artística recente.

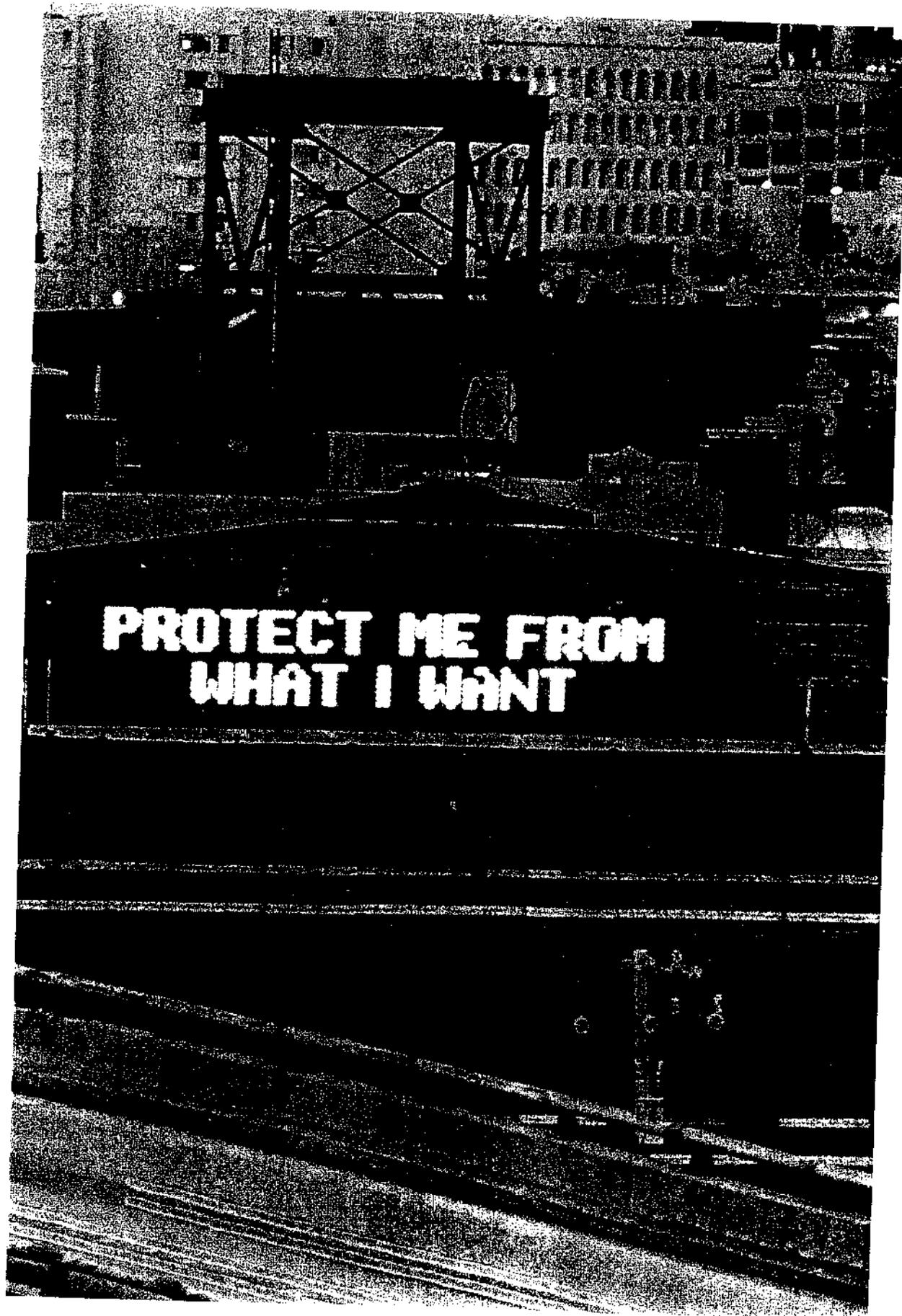
A nova geração de artistas, que Klaus Honneth identifica como “filhos de Warhol com a NBC”⁵², se impôs fundada nas duas experiências: utilizando a estratégia de Warhol e recorrendo à mídia. Andy Warhol montou a *Factory* não apenas como uma base de trabalho, mas também de promoção de sua imagem,

⁵¹ Conceito de flexibilidade neste trabalho é sempre utilizado de acordo com David Harvey, *The condition of Postmodernity*, Oxford/Cambridge, Basil Blackwell Inc., 1989. Harvey observa, que na economia, a partir dos anos 70, o modo de acumulação rígido e centralizador do fordismo é substituído por um sistema de organização flexível. Uma das razões da transformação, é que as organizações rígidas e centralizadoras não tem capacidade de responder à diversificação e o aumento da produção e da demanda, assim como ao ritmo acelerado das transformações nas relações tempo-espaciais.

⁵² Klaus Honneth, op. cit.

com uma nova forma de atuação que chocou o mundo das artes. Em meados dos anos 70, Robert Longo, estudante na Universidade de Buffalo, montou a *Hallwalls*, um espaço alternativo para a arte em Buffalo, para expor e promover um grupo de artistas, num procedimento que se tornaria corrente entre os novos. Eram cerca de 4 ou 5, entre os quais Cindy Sherman (New Jersey, 1954), na ocasião sua namorada. Longo viajava a Nova York onde contatava artistas e intelectuais consagrados para expor ou realizar palestras em *Hallwalls*, estabelecendo uma conexão entre o seu núcleo e o circuito nova-yorquino. Como Warhol era ao mesmo tempo membro do mundo das artes e do mundo dos negócios. David Salle e Cindy Sherman expuseram na *Hallwalls*.

Em 1976, aos 23 anos mudou-se para Nova York. Em 1981 fez a primeira individual na *Metro Pictures*, um espaço aberto em torno da arte mais radical, que ainda não tinha mercado, ligado à revista *Art Forum* e conduzido por duas ex-funcionárias de Leo Castelli. Jerry Holzer (Ohio, 1950), Ronald Jones (Falls, 1952), Cindy Sherman, entre outros que se transformaram em figuras conhecidas internacionalmente, expuseram na *Metro*. Uma característica do espaço, refletindo a segmentação do contexto, era estabelecer como única ligação entre as obras que expunha o fato dos autores serem jovens aspirantes ao mercado. Sherman realiza um trabalho fotográfico onde discute a relação entre a condição feminina e seus estereótipos. Ronald Jones constrói objetos, como "Operation Mongoose", um piano em escala natural, que é a reprodução exata do que aparece na pintura "Le Concert", de Salvador Dali. Jenny Holzer ficou célebre por suas mensagens de neon, que passaram a ocupar um lugar no espaço urbano ao lado das mensagens



Jenny Holzer, *Série Sobrevivência* (neon), (1987).

publicitárias, com as quais estabelece uma relação de tensão. A exposição de Longo provocou uma revolução no meio artístico, transformando uma galeria criada para ser alternativa em praça comercial de sucesso.

Em 1977 - Longo, Schnabel e Salle - estavam morando em Nova York, ainda desconhecidos. Embora continuassem pintando, tiveram que se virar para sobreviver e aparecer. Longo trabalhava como assistente do artista de instalações, Vito Acconci, que conheceu através da *Hallwalls*. Schnabel era cozinheiro-chefe do restaurante *Locale*, onde David Salle trabalhou um tempo como seu ajudante. Schnabel foi o primeiro a emplacar, e usou o restaurante como trampolim. Segundo Helene Winer, da *Metro*:

"Schnabel estava cozinhando e como ele era sempre capaz de convencer todo o mundo de que tudo que ele estivesse fazendo era importante, o fato de ele estar cozinhando tornava-se importante. Não porque ele necessitasse desse emprego inferior, mas sim para que se pudesse dizer: 'Eu conheço Julian Schnabel, o cozinheiro do *Locale*. Apresentava jantares especiais no restaurante, aos domingos à noite. Convidava artistas, críticos, marchands e colecionadores, cozinhava algo diferente e então apresentava todo mundo a todo mundo."⁵³

A seguir, Fischl que dava aula em uma universidade do Canadá e fora colega de universidade de Salle, chegou a Nova York, completando o grupo. Se reuniram-se apenas com finalidades estratégicas, para emergir com mais facilidade. Na primeira coletiva em 1977 no *Artists Space*, chamada "*Pictures*", o núcleo se

⁵³ Lyn Hirschberg, "Os quatro cavaleiros do Apocalipse", (*Esquire*), reproduzido em *Arte em São Paulo*, op. cit, p.36

projetou. Os críticos reagiram negativamente em bloco, mas *marchands* e colecionadores corriam atrás dos pintores, indiferentes à reação da crítica. Com uma idade média de 27 anos, sabiam exatamente a onde queriam chegar. “Eles queriam que a arte os liberasse,” diz Winner “Já tinham uma idéia do tipo de personalidades públicas que desejavam ser e, claramente, esperavam ser. Mai podiam esperar para comprar propriedades e ternos de Armani.”⁵⁴ Instruído por Schnabel, Longo passou a fazer declarações bombásticas na imprensa, construindo um personagem que se transformou em alvo dos repórteres. Dizia coisas como: “Tua obra de arte deveria ser o teu ego. É a única maneira de mudar aquilo que você é a não ser por cirurgia plástica.”

E a estratégia funcionou. Mary Boone, uma jovem e prestigiada marchand do Soho, ficou conhecendo Schnabel num de seus jantares de domingo e realizou sua primeira individual, chamando Leo Castelli para ver o trabalho. Schnabel atraiu a atenção do *rei*, e mais, o *rei* adorou tudo que viu! Mas o objetivo do grupo não era ter um rei, e sim serem eles os reis. Seguiram na trilha de Schnabel que passou a fazer parte do elenco de Castelli. Era o artista mais falado da cidade. Suas pinturas, que em 1977 eram vendidas por 3 000 dólares, em 1982 alcançavam 60 000. Segundo Suzi Gablik,

Para o nascido no Brooklyn Schnabel, que tinha acabado de chegar em Nova York vindo da Universidade de Houston em 1973, deve ter parecido como se sua ambição de se tornar “o maior artista do mundo” poderia se realizar antes que completasse trinta anos.

⁵⁴ Lynn Hirschberg, op. cit., p.36.

Quando uma mini-retrospectiva de sua obra foi montada na Tate Gallery de Londres no verão de 1982, o mundo artístico inglês ficou igualmente agitado. Havia um curioso sentimento na noite de abertura, como se a rainha de Sabé ou alguma outra grande figura da história fosse comparecer.⁵⁵

Em 1984 começaram as transgressões. O pintor ignorou o contrato verbal com Boone e Castelli - foi a primeira vez que um fato similar ocorreu - e mudou-se para o outro lado da cidade, para Pace Gallery na rua 57, reino da arte popular e consagrada. Não desejava mais Salle e Longo como pares. Queria figurar ao lado de Pablo Picasso. O mundo da arte de vanguarda enfrentava o seu primeiro colapso. Corria um boato a respeito de um suborno de 1 milhão de dólares pago ao pintor por Arnold Glimcher, proprietário da galeria." Boone, magoada, reagiu: '*Julian foi o primeiro artista de sua geração a receber atenção, mas não foi o último*', Castelli, furioso, denunciou Schnabel na imprensa como '*King-Kong... arrogante e imbuído de auto-importância... Nunca mais quero vê-lo*'.⁵⁶ As normas e fronteiras do mundo da arte estavam abaladas. Com a emergência das novas instituições este processo se agravou. Mas como os anos 80 assinalaram o *boom* do mercado de arte contemporânea, tomando os *marchands* fortes - como Castelli e Boone - ainda mais fortes, as transformações começaram em clima de euforia, com esses

⁵⁵ Suzi Gablik, *The Disenchantment of Art (Julian Schnabel Paints a Portrait of God)*, op. cit., p.88.

⁵⁶ Lynn Hirschberg, op. cit., p.43.

agentes assimilando as mudanças e ganhando muito dinheiro. As primeiras reações vieram da crítica de arte, percebendo que perdia espaço no novo cenário⁵⁷.

No mundo da arte que se constitui na década de 1980, os novos curadores dos museus e os curadores eventuais de exposições passaram a ocupar a função até então desempenhada pela crítica de arte⁵⁸. Estes personagens recentes despontaram através das novas instituições artísticas ou das antigas, mas remodeladas. O colapso institucional na virada dos anos 60 para os 80 coincidiu no âmbito da arte com a emergência bem sucedida das feiras de arte. As feiras cobravam ingressos, usavam a mídia de massa e, se transformando em ambientes atrativos, conseguiam um público massivo. Paralelamente, museus célebres como o MoMA eram deficitários e passavam por uma séria crise econômica. O cenário começou a mudar nos países ricos com o incremento de investimentos nas artes plásticas. Raymonde Moulin⁵⁹ observa que a arte contemporânea, que permaneceu tantos anos isolada do grande público, só pode ampliar sua penetração mediante um forte e constante apoio do Estado e do capital privado. Para ser integrada como produto cultural e econômico numa esfera ampliada depende de três condições: transformar-se simultaneamente num fenômeno de comunicação, de mídia e de mercado. Seu segredo deve ser desvendado. Para ser atraente tem que ser compreensível. A seguir pode se transformar em atração, mas antes precisa do público. Criar um espaço atraente para arte é um caminho para conquistar o

⁵⁷ Ver Howard Becker, "La distribution de l'art moderne", *Sociologie de L'art*, op. cit.

⁵⁸ Ver Nathalie Heinich e Michael Pollack, "De conservateur de musée à l'auteur d'expositions", *Sociologie du Travail*, no.1, 1989.

⁵⁹ Ver Raymonde Moulin, *L'Artiste, L'Institution et le Marché*, op. cit.

público, e esta foi uma das funções das novas instituições. Sobre a transformação do espaço do museu nos países ricos, é sugestivo o relato feito por Otília Arantes em 1991⁶⁰:

Reina atualmente uma grande animação no domínio tradicionalmente austero e introvertido dos museus. Quem os visita dispõe de amplos espaços para a mais desenvolvida *flânerie*, abrigando jardins, passarelas, terraços e janelas que trazem a cidade para dentro do museu. Isso sem falar em cafeterias, restaurantes (por vezes entre os melhores da cidade), *ateliers*, salas de projeção ou de concertos, livrarias etc. As longas filas que se formam à entrada dessas novas "casas de cultura" nem sempre se devem ao antigo amor à arte, concentrada no acervo do museu, mas às múltiplas atrações que enumerei apenas parcialmente. Faltou incluir, ocupando um lugar de destaque a própria arquitetura. Já não é mais tão óbvia a distinção entre um museu e um *shopping center*. Admiremos pelo menos o cinismo de um Stirling - o arquiteto responsável pelo museu de Stuttgart e pela ampliação da Tate Gallery; se os museus são hoje lugares de recreação, e as exposições apresentam uma inegável dimensão mercantil, por que tanto escrúpulo, porque economizar no projeto os elementos que podem evocar centros comerciais.

Esta atmosfera não tem como objetivo apenas aumentar a frequência, mas tornar as instituições rentáveis, transformando-as também em centros de consumo. Para circular pelas áreas de consumo não é necessário pagar ingresso e nem atravessar os locais de exposição. Uma pessoa pode ir cotidianamente à grande pirâmide e nunca ficar conhecendo o museu do Louvre. A pirâmide, que é uma atração em si, abriga um restaurante, uma cafeteria, livrarias, uma loja para crianças, uma boutique com reproduções dos objetos antigos expostos, loja de

⁶⁰ Ver Otília Arantes, "Os Novos Museus", *Novos Estudos-CEBRAP*, no. 31, outubro de 1991, p.161.

posters, loja de gravuras, correlo, cinema, sala de convenções etc. O Centro Pompidou mantém, além do acervo permanente, 6 espaços de exposições, com livrarias e boutiques onde são vendidos livros e objetos referentes às exposições em curso. Tratam-se de postais, *posters*, *botons*, *broches*, camisetas, agendas, echarpes, calendários, canetas e outros objetos, que nos levam a pensar se não está abrindo uma nova era para as artes, na qual o artista não dependa dos ricos e sem precisar dispersar sua produção, possa viver da venda de reproduções de suas imagens para um público de massa.

Mas as filas que se formam à porta dos novos museus não são para se entrar nas áreas de consumo, e sim para se comprar ingresso e aguardar o acesso às exposições. O acesso é regulado para não comprometer a leitura da montagem das obras organizada pelo autor da mostra. São os autores que decodificam a produção artística para o público leigo, transformando-as, com o auxílio de arquitetos e encenadores em verdadeiros espetáculos, com iluminação especial, música ambiente, filmes, vídeos. Criam uma atmosfera que procura envolvendo o espectador, apelando para o aspecto sensorial - conduzi-lo dentro do universo estético em exposição, tendo como roteiro a visão do curador.

Os museus possuem curadores fixos e eventuais, chamados para encenar um evento específico. Uma das marcas das curadorias é refletirem uma pluralidade de visões que se desenvolvem em autonomia às oficiais correntes. A novidade e a originalidade é justamente um de seus apelos. A este propósito Nathalie Heinich e Michael Pollack observam:

Essa autonomização da função, que não é submetida ao julgamento único dos pares, assinala correlativamente uma dupla abertura do horizonte de

referência: ao mesmo tempo geográfico, pela internalização desses grandes acontecimentos culturais e turísticos que se transformam em certas exposições para um público informado, e social, pelo deslocamento das articulações para um campo cultural ampliado. Uma tal abertura é acompanhada, além disso, por uma possibilidade, quase inexistente anteriormente nas instituições, a de ter acesso à essa função sem ser conservador: universitários, filósofos, críticos, historiadores, mesmo encarregados de relações públicas, diretores artísticos ou cenógrafos, podem, de ora em diante, encontrar a oportunidade – ou o desejo – de exercer a função de comissários de exposições. Uma tal evolução leva, inevitavelmente, a uma grande mudança das normas no que diz respeito ao conteúdo (citemos, por exemplo, a exposição "Les immatériaux", organizada em 1985 no Centro Pompidou sob a responsabilidade do filósofo Jean-François Lyotard), como na execução, ou seja, nas regras em matéria de empréstimo e segurança das obras.⁶¹

De acordo com Heinich e Pollack o custo de uma grande exposição é equivalente ao de uma produção cinematográfica de porte, sendo que as receitas obtidas nas duas categorias de eventos também se equiparam. Observam que uma grande mostra no Centre Pompidou em 1986 tinha um custo de 8,5 milhões de francos, que corresponderia ao preço médio de um filme francês de qualidade. A frequência é da mesma ordem, cerca de 450 000 visitantes pagantes por exposição, o que na França seria considerado como um bom resultado de público para um filme de prestígio. Não dá para competir com Spielberg, mas sem dúvida é um grande avanço.

⁶¹ Nathalie Heinich e Michael Pollack, *op. cit.*, p.37.

As novas instituições, voltadas para a arte contemporânea, operam em rede, com as principais mostras circulando. No caso dos Estados Unidos, da França e da Alemanha, com a política de descentralização nas artes, as mostras, numa segunda etapa, são exibidas nos novos centros artísticos criados no interior do país, que são igualmente espetaculares e atraentes. Cada centro segue sua política, sendo que podemos identificar uma segmentação entre eles. Enquanto o George Pompidou é um centro de massa, a pequena Galerie du Jeu de Pomme visa um público diferenciado, e por isso é mais despojada. Outra característica é que ao contrário dos antigos museus, não representam necessariamente a produção nacional. O Centro Rainha Sofia em Madrid, por exemplo, reúne a mais importante coleção dos neo-expressionistas americanos do mundo (Salle, Schnabel, Longo, Fisch, Basquiat).

Outra inovação introduzida pelas instituições é uma abertura de espaço para produções até então marginalizadas pelo circuito, gerada pelo próprio caráter de mercado destes novos museus, que para manter o público tem que recorrer a um manancial inesgotável de novidades. Assim, os latino americanos - como Hélio Oiticica e Jac Leiner - , a desprezada e esquecida arte norte americana dos anos 20 e 30, Frida Khalo e os Muralistas mexicanos, já encontram um lugar no firmamento das artes cada vez mais globalizado.

A transformação da arte contemporânea em evento de mídia foi responsável e coincidiu com sua consolidação no mercado de leilões. Sintomática desta reviravolta é o interesse que Hollywood passou a demonstrar por este universo, realizando uma série de produções em torno dele. Até então, dentro da modernidade, apenas os pós-impressionistas - particularmente van Gogh, Toulouse

Lautrec e Guaguin haviam sido tema de produções cinematográficas. Curiosamente, são os que alcançam os preços mais elevados no mercado. Ao lado dos impressionistas, são os favoritos dos japoneses - o segundo centro de mercado mais importante do mundo - muito influenciado pela mídia de massa⁶². Os japoneses começaram a comprar contemporâneos, pintores da Pop-art, apenas no final dos anos 80.

No início dos anos 80 começaram as produções enfocando o mundo da arte contemporânea, revelando que ele estava se transformando em objeto de interesse do público. Os *habitus* e particularidades da comunidade do gosto são desvendados pela cultura de massa em filmes como, "A mulher descasada", "Contos de Nova York", "Perigosamente juntos", "Escravas de Nova York", entre outros. Nos anos 90 os artistas passam a ser privilegiados. Só em 1995 estão sendo rodados nos Estados Unidos filmes sobre a vida de Frida Khalo e Diego Rivera, Georgia O'Keefe e Alfred Stieglitz, Lee Krasner e Jackson Pollock, Elaine e William De Kooning e, surpreendentemente, do supercontemporâneo Jean-Pierre Basquiat. Em 1996 todos esses filmes vão estar nos cinemas, aumentando a popularidade dos artistas contemporâneos.

Os leilões de arte contemporânea se iniciaram no final dos anos 70, mas se revelaram um empreendimento seguro e bem sucedido em meados dos anos 80. O mercado de leilões, ao contrário do sistema dominante no mercado de vanguarda, opera ligado à publicidade e à mídia de massa, sendo que a popularidade do artista e da obra é um fator determinante na construção do valor. A alta dos preços e o

⁶² Ver Diana Crane, *op. cit.*

aumento da procura da arte contemporânea nos leilões coincidiu com sua transformação em fenómeno de massa através das grandes exposições e das feiras de arte, em meados dos anos 80⁶³. Segundo Paul Ardenne⁶⁴, nesse contexto - de aumento do público da arte contemporânea nas exposições e de multiplicação das feiras de arte - as grandes manifestações consagradas quase não se diferenciam das feiras, uma vez que se movem em torno dos mesmos valores-fetiches. "Uma Bienal é frequentemente uma feira onde não faltam ao menos etiquetas de preços." Como revela o autor, a globalização é um dos fatores responsáveis pela amplificação o fenómeno.

Tão significativa como o aumento do volume de negócios, e o explicando em grande parte, a *redistribuição das zonas do mercado da arte contemporânea: internacionalização desmedida, ampliada pelo progresso das telecomunicações (venda universal direta pela emissão po satélite), leva a geografia do mercado ao estado de aldeia global de McLuhan. Depois dos anos 60, o mercado cessou de ser multipolar, coexistência sem outra relação entre diferentes conjunto, para se tornar unidimensional. Muitos compradores locais de Paris são sulços ou alemães, falamos *in situ* ou por telefone todas as línguas em Nova York.*⁶⁵

Segundo um trabalho realizado por economistas da Sorbonne⁶⁶, os leilões acabaram com o carácter especulativo do mercado de arte contemporânea, estabelecendo patamares de preços para diferentes artistas, que são discutidos e

⁶³ Nathalie Moureau et D. Sagot-Duvaurox, " Marché de l'art. Marché de stars.", *Télérama(Les hors-serie) Art Contemporain:Le Grand Bazar*, outubro 1992.

⁶⁴ Paul Ardenne, " Le marché de l'art des années quatre-vingt", *Le Commerce de L'Art*, op. cit.,p.325.

⁶⁵ Paul Ardenne, op. cit.,p.330.

⁶⁶ Bernard Rouget, Dominique Sagot-Duvaurox e Sylvie Pileger, *Le Marché de L'Art Contemporain en France*, Paris, La Documentation Française, 1991.

amplamente divulgados nas páginas financeiras dos principais órgãos de imprensa do mundo. Reproduzimos em anexo uma relação dos preços médios dos artistas contemporâneos leiloados, seguida de um comentário sobre a pertinência desses valores. Os números estão em marco alemão, uma vez que foram publicados pela revista alemã *Capital*, em novembro de 1989.

Com a divulgação, chegamos ao fim da era do controle do conhecimento pelos iniciados, o que lhes possibilitava o exercício da dominação dos mecanismos de legitimação e consagração. As artes plásticas no século XX, que começaram como uma cultura de gueto, de um grupo de iniciados, que era utilizada pelos seus consumidores como instrumento de legitimidade cultural e social, chegam ao final do século e do milênio, ocupando a esfera pública, tomando conta das ruas, e dialogando - junto com as demais produções artísticas - com a sociedade sobre os dilemas que atravessam a vida nesta nova era que se descortina.

Para Hans Belting, o artista contemporâneo não se reconhece mais como parte de uma história da arte compreendida enquanto uma seqüência de eventos portadores de um sentido, ao qual deixam sua contribuição, e de onde outros virão retirar subsídios para dar continuidade as suas. Para eles, tanto a arte moderna quanto a antiga se apresentam como fenômenos históricos, uma herança questionável à qual podem recorrer ou rejeitar. Inserem sua obra numa esfera mais ampla que a estética, uma vez que foram desfeitas as barreiras que isolavam a arte do plano social e cultural no qual sempre esteve inscrita. Na arte contemporânea, o interesse antropológico suplanta as preocupações puramente estéticas.

Antigamente o artista estudava no Louvre as obras primas. Hoje ele vai ao British Museum para contemplar a história inteira da humanidade,

reconhece a historicidade das culturas passadas e toma assim consciência de sua própria historicidade. [...] O velho antagonismo é desse modo compreendido como um sistema entre outros de compreensão e de reprodução simbólica do mundo. Essa evolução representa uma oportunidade, mas apresenta também problemas para o futuro de uma disciplina que tinha o hábito de considerar seu objeto (a arte) distinto de outros domínios do saber e de interpretação.⁶⁷

Na modernidade plenamente realizada não existem mais parâmetros ou modelos aos quais o artista possa recorrer. O texto e o contexto estão em modificação constante. Só é possível estabelecer uma relação fenomenológica com o conhecimento do mundo. Cada olhar resgata apenas um fragmento e o faz por intermédio de uma combinação singular. Cada artista, numa escolha solitária, funda sua própria linguagem no interior de uma produção altamente fragmentada. A identidade existe apenas no interior das produções individuais. Cada um tráz dentro de si o seu próprio norte. No entanto, como apontou Hans Belting, estabelecem uma nova relação com o mundo a partir de sua produção, permeada pela consciência da presença de história, da sociedade e da alteridade num universo globalizado. Os artistas dos anos 90, abandonaram a torre de marfim para estabelecer um diálogo com o público. Inspirados em uma nova realidade procuram operar, não apenas na brecha entre a arte e a vida, mas principalmente entre a antropologia e a história, entre o local e o global.

Encerramos dando a palavra a dois representantes dos novos tempos: o francês Christian Boltanski e a norte-americana Barbara Kruger. Suas obras que

⁶⁷ Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1989, p.5.

enveredam por caminhos diversos, têm em comum esta nova postura de abertura para o mundo e para o outro, procurando imprimir uma nova significação para a obra de arte do ano 2 000. Para o pintor Boltanski o papel do artista

é de fazer pensar aquele que olha e de lhe oferecer emoções, e esta tem sido sempre a preocupação dos artistas. O que é interessante para mim na obra de arte, está em fabricar um objeto tão aberto e deixá-lo terminar por aqueles que o olham. Eles o farão com a sua memória - seu passado, seu saber, seu conhecimento. Cada obra é percebida diferentemente por cada espectador. Há um ano, eu expus no Japão e minha atividade foi percebida pelos japoneses como tipicamente japonesa. No fundo, os japoneses "descobriram" meu trabalho através de seu olhar, o qual integra necessariamente sua cultura. Uma obra de arte deveria então ser apreciada por um africano como tipicamente africana e por um japonês como tipicamente japonesa.

(...) devemos ao mesmo tempo falar de nossa própria cidade e de nossa própria história... É muito importante para um artista ser de algum lugar e contar sua própria história, mas é importante que esta história torne-se a história dos outros, a história universal.

(...) Eu tenho uma idéia muito cristã: o pintor é um homem que tem um espelho onde cada um se vê, e ele mesmo não é mais nada, ele não é mais que aquele que tem o espelho e que é a imagem dos outros. O artista é aquele que permite ao outro dizer: "Sou eu".⁶⁸

Barbara Kruger (New Jersey, 1945), em 1992 inundou a cidade de São Paulo com 25 de seus *outdoors*, com a frase: *Mulheres não devem ficar em silêncio. Seu corpo é um campo de batalha*. Seria arte a serviço do feminismo? Arte política? Segundo Barbara não é nada disso, é apenas a velha relação arte-vida mais uma vez retomada e o artista usando o seu trabalho para tentar ajudar as pessoas.

Não sinto que o que eu tenha feito denuncie alguma coisa. Acredito que o corpo das pessoas é um diagrama e que as mulheres deveriam ser ouvidas, o que não significa que os homens não devam ser ouvidos. Tenho tentado falar como o poder pode controlar aquilo que somos e o

⁶⁸ Christian Boltanski, "Recontitution", Dossier: L'art contemporain, pour qui?, *Revue des Deux Mondes*, novembro de 1992, p.77 e 78.

que podemos fazer no mundo, não só as mulheres, como também as pessoas negras. Só estou me referindo ao fato de que pela empatia podemos mudar o mundo. É apenas, como a Bíblia diz, fazer aos outros o que você faria a você mesma. A empatia pode mudar o mundo.⁶⁹

As novas utopias diminuem seu grau de pretensão, procuram mudar o mundo promovendo pequenas mudanças, que adicionadas, podem vir a alcançar o efeito de uma grande revolução. A arte que começou os anos 80 brotando da rua, termina o milênio tomando conta dela, como sonhava Jackson Pollock, e dialogando com a cidade, como pretendiam os *Happenings* dos anos 60.



⁶⁹ Barbara Kruger, *Revista do Mac*, no.2, dezembro de 1993.

BIBLIOGRAFIA

I - REFERÊNCIAS GERAIS

ADAMS, Willi Paul, *Los Estados Unidos de América, Mexico/Espanha/Argentina/Colombia, Siglo Veintiuno Editores (Historia Universal, vol. 30), 1986.*

ADORNO, Theodor. *A Teoria Estética*, Lisboa, Martins Fontes/Edições 70, 1982.

ADORNO e HORKHEIMER, "A Sociologia da Família" *A Dialética da família* (org. Massimo Canevacci), São Paulo, Brasiliense, 1982.

ALMEIDA, W.C., GONSALVES, Camila S., WOLFF, J.Roberto, *Lições de Psicodrama - Introdução ao Pensamento de J.L. Moreno*, São Paulo, Ágora, 1988.

ANDERSON, Perry, "Modernidade e Revolução", *Novos Estudos - CEBRAP*, no.14, fevereiro de 1986.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*, R.J./S.P., Forense Universitária/Salamandra/Ed. USP, 1981.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", *Textos Escolhidos (Os Pensadores)*, São Paulo, Abril Cultural, 1983.

COHN, Gabriel, *Sociologia da Comunicação -Teoria e Ideologia*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1973.

CONNOR, Steven, *Cultura Pós-moderna*, São Paulo, Ed. Loyola, 1992.

DONNAT, Olivier e COGNEAU, Denis. *Les Pratiques Culturelles de Français 1973-1989*. Paris, La Découverte/ La documentation Française, 1990.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*, Rio de Janeiro, Zahar, 1993.

FEATHERSTONE, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*, London/Newbury Park/New Delhi, Sage, 1991.

_____. *Cultura Global - Nacionalismo, globalização e modernidade*, Petrópolis, Vozes, 1994.

FRIEDRICH, Otto. *A Cidade das Redes - Hollywood nos anos 40*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*, São Paulo, Editora da UNESP, 1991.

GOLD, Arthur e FIZDALE, Robert. *A Divina Sarah - A vida de Sarah Bernhardt*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

HABERMAS, Jürgen, *Para a Reconstrução do Materialismo Histórico*, São Paulo, Brasiliense, 1990.

_____. *Théorie de L'Agir Communicationel*, (Tomo 2), Paris Fayard, 1987.

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity*, Cambridge, Basil Blackwell, 1990.

HOBBSBAWM, Eric J. *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

_____. *A Invenção das Tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

_____. *Era dos Extremos- O breve século XX, 1914-1991*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

HORKHEIMER, Max. "Art and Mass Culture", *Studies in Philosophy and Social Science*, vol. IX, no. 2, 1941.

HUYSEN, Andreas. "Mapeando o pós-moderno", *Pós-modernismo e política*, (org. Heloisa Buarque de Hollanda), Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

IANNI, Octavio. *A sociedade global*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.

_____. "A modernização do mundo", *Margem* no 3, São Paulo 1994.

_____. "A metáfora da viagem", mimeo, ANPOCS, 1995.

_____. *Teorias da Globalização*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995.

JAMESON, Frederic. "Pós-modernidade e sociedade de consumo", *Novos Estudos Cebrap*, no.12, junho 1985.

_____. *Post-modernism or the cultural logic of late capitalism*, London, Verso, 1992.

LASCH, Christopher. *O mínimo Eu : sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

LE CLÉZIO, J.M.G., *Diego e Frida*, São Paulo, Editora Página Aberta, 1993.

- LE CORBUSIER, *Por uma Arquitetura*, São Paulo, Perspectiva(Novos Estudos), 1981.
- LEISS, Willian, KLINE, Stephen e JHALLY, Sut, *Social Communication in Advertising - Persons, Products & Images of Well-Being*, New York, Methuen, 1986.
- LYOTARD, Jean-François, *O Pós-Moderno*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.
- MARCUSE, Hebert, *A dimensão estética*, Lisboa, Martins Fontes, 1981.
- MATTELART, Armand, *Comunicação Mundo - História das Idéias e das Estratégias*, Petrópolis, Vozes, 1994.
- MEAD, Margareth, "Cada família numa casa própria", *A Dialética da família*, São Paulo, Brasiliense, 1982.
- MIRA, Maria Celeste, "O Global e o Local: Mídia, Identidades e Usos da Cultura", *Margem* no. 3, São Paulo 1994.
- MONTERO, Paula, "Questões para a etnografia numa sociedade mundial", *Novos Estudos- CEBRAP*, no. 36, julho de 1993.
- MORENO, Jacob Levi, *O Psicodrama*, São Paulo, Cultrix,
- MORIN, Edgar, *O Cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Moraes Editores, 1970.
- NEALE, Steve, *Cinema and Technology: Image, sound, colour*. Indiana University Press/Bloomington, 1985.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1994.
- _____. *Cultura e Modernidade*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- _____, BORELLI, S. H. e RAMOS, J. Mário ORTIZ. *Telenovela, História e Produção*, São Paulo, Brasiliense, 1989.
- _____, *A Consciência Fragmentada*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
- PALEN, J. John, *O Mundo Urbano*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1975.
- PEIXOTO, Nelson Brissac, *A Sedução da Barbarie - O marxismo na modernidade*, São Paulo, Brasiliense, 1982.
- PAZ, Octávio, *Une Planète et quatre ou cinq mondes - Réflexions sur l'histoire contemporaine*, Paris, Gallimard (folio-essais), 1985.

_____, *Os Filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

RAMOS, José Mario Ortiz, *Televisão, Publicidade e Cultura de Massa*, Petrópolis, Vozes, 1985.

_____. "Cultura de massa, novas tecnologias e pós-modernidade", ANPOCS, Seminário Temático: Brasil e Pós-modernidade, Caxambú, outubro 1993.

SCHATZ, Thomas. *O Gênio do Sistema - A era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

SCHORSKE, Carl E.. *Viena Fin-de-Siècle: Política e cultura*. São Paulo, Ed. da UNICAMP/Cia. das Letras, 1988.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: As tiranias da intimidade*, São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

_____. *La ville à vue d'oeil: urbanisme et société*, Paris, Plon, 1990.

SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa*, Porto Alegre, LPM, 1992.

TOCQUEVILLE, Alexis, *A Democracia na América (Os Pensadores)*, no. XXIX, São Paulo, Abril Cultural, 1973.

VEBLEN, Thorstein, *A Teoria das Classes Ociosas (Os Pensadores)*, no.XL, São Paulo, Abril Cultural, 1974

II - ARTES PLÁSTICAS

1. Sociologia da Arte e História da Arte (geral)

ALLOWAY, Lawrence. *The Venice Biennale- 1895-1968: from salon to gold bowl*. New York, New York Graphic Society ltd, 1968.

ASHTON, Dore. *A fable of modern art*. New York, Thames and Hudson, 1980.

ARGAN, Carlo Giulio, *Arte e Crítica de Arte*, Lisboa, Estampa Editorial, 1993.

BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente - Pintura e Experiência social na Itália da Renascença*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. New York, Penguin Books, 1972.

BEUTTNER, Stewart. "Dewey and the visual arts", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no.33, 1975.

BUCHKA, Peter, *Os Olhos não se compram - Wim Wenders e seus filmes*, São Paulo, Companhia das letras, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *La Distinction*, Paris, Seuil, 1979.

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas* (org. Sergio Micell), São Paulo, Perspectiva, 1982.

_____. *Questões de Sociologia*, Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983.

_____. *Pierre Bourdieu*, (org. Renato Ortiz), São Paulo, Ática, 1983.

_____. *O Poder Simbólico*. Lisboa, Difel, 1989.

_____. *Les règles de l'art - genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre e HAACKE, Hans, *Livre -Troca - Diálogos entre Ciência e Arte*, São Paulo, Bertrand, 1995.

BURGER, Peter. *Teoria de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Peninsula, 1987.

BECKER, Howard S.. *Les Mondes de L'Art*. Paris, Flammarion, 1987.

_____. "Mondes de l'art et types sociaux", *Sociologie du Travail*, no. 4, 1983.

BRETON/TROTSKY, *Por uma Arte Revolucionária Independente* (org. Patrícia Galvão et al.), São Paulo, Paz e Terra/ CEMAP, 1985.

CROW, Thomas. "Modernisme et culture de masse dans les arts visuels", *Les Cahiers : du Musée national d'art moderne.*, no. 19-20, juin 1987.

DEWEY, John. *Art as Experience*, New York, Capricorn Books, J.P.Putnam's Sons, 1934.

EGBERT, Donald Drew. *Social Radicalism and the Arts: western Europe a cultural history from the french revolution to 1968*. London, Gerald Duckworth and Co. lfd., 1970.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, ED. USP/FAPESP, 1992.

_____. "Anos 50/60: Modernidade, Vanguarda, Participação" (mimeo, 1994)

FYFE, Gordon e LAW, John. *Picturing Power: visual depiction and social relations*. London/New York, Rutledge, 1988.

GRANA, Cesar. *Bohemian versus Bourgeois*. New York, Basic Books, 1964.

GREENBERG, Clement. "Avant -garde et Kitsch", *Les Cahiers : du musée National d'art moderne*, no 19-20, juln 1987.

HALL, James B. e ULANOV, Barry (org.). *Modern Culture and the arts*. New York, Mc Graw-Hill Inc., 1968.

HASKELL, Francis. *Past and Present in the Taste: selecd essays*, London, Yale University Press, 1987.

_____. *La Norme et Le Caprice, redécouvertes en art - Aspects du goût, de la mode et de la collection en France, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1966.

HEINICH, Nathalie. *La Gloire de Van Gogh - Essai d'antropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1992.

HOLT, Elizabeth Gilmore. *The Expanding world of art, 1874-1902 - Universal expositlons and state sponsered fine arts exhibtions.*, New Haven/London, Yale University Press, 19

HUGHES, Robert. *Nothing if not critical - selected essays on art and artists*, New York, Alfred Knopf, 1991.

HUME, Yvor Noël. *All the best rubbish*, London, Victor Gollancz ltd. , 1974.

JUSSIM, Estelle. *Visual communication and the graphic arts - phothographic technologies in the nineteenth century*, New York/London, R.R. Bowker Company, 1983.

KLINGENDER, Francis. *Art and the industrial revolution*, London, Paladin, 1947.

LAURENT, Jeanne. *Art et Pouvoir en France de 1793 a 1981: histoire d'une demission artistique*. Universite de St. Etienne/Centre Interdisciplinaire d'etudes et recherches sur l'expression contemporaine, 1982.

LEENHARDT, Jacques e KALFON, Pierre. *Les Ameriques Latines en France*. Paris, Découvertes - Gallimard, 1992.

_____. "Les Règles de l'art de P. Bourdieu", Paris, mimeo. ,1993.

MENGER, Pierre-Michel. "Présentation", *Les Mondes de L'art* (Howard Becker), Paris, Flammarion, 1988.

MICHELI, Mario, *As Vanguardas Modernistas*, São Paulo, Martins Fontes, 1991.

MILNER, John. *The studios of Paris : the capital of art in the late nineteenth century*, New Haven/London, Yale University Press, 1988.

ON THE WORK OF MEYER SCHAPIRO, *Social Research*, (número especial), vol 45, no.1, spring 1978.

PAULA, M. Lúcia Bueno Coelho de, "A modernidade do olhar nas artes plásticas", *Cultura Vozes*, vol. 89, no. 1 janeiro-fevereiro, 1995.

PAZ, Octávio, *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*, São Paulo, Perspectiva (Elos), 1990.

RUSSEL, John. *The Meanings of Modern art*, New York, MoMa/Harper and Row Publishers, 1981.

READ, Hebert (org.) *Art and Artists - The Thames and Hudson Dictionary* , London/New York, Thames and Hudson ltd, 1985.

_____. *História da pintura Moderna*, São Paulo, Círculo do Livro,s.d.

SCHAPIRO, Meyer. *Style, Artiste et société* .Paris, Gallimard, 1982.

SCHMECKEBIER, Laurence E., *Modern Mexican Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1939.

Sociologie de L'Art: colloque international (Société Française de Sociologie, Marseille 13/14, juin 1985) (org, R. Moulin) Paris, La Documentation Française, 1987.

SPAY, Annick. "La Biennale de Venise - Histoire d'une institution centenaire", *Les Cahiers du musée national d'art moderne*,no. 44, été 1993.

WAUQUIEZ, Ellane. "Académisme et modernité", *Les Livres des Expositions Universelles, 1851-1898*, Paris, Editions des arts decoratifs/Editions Herscher, 1983.

WICHMANN, Siegfried. *Japonisme: The Japanese influence on western art since 1858*, London, Thames and Hudson, 1981.

WOFF, Janet e SEED, John. *The culture of capital: art, power and the nineteenth century middle-class*, Manchester University Press, 1988.

VARNEDOE, Kirk. *A Fine Disregard: what makes modern art modern?*, New York/London, Thames and Hudson, 1990.

_____. *Au Mépris des règles: En quoi l'art moderne est-il moderne*, Paris, Adam Biro, 1990.

VARNEDOE, Kirk e GOPNIK, Adam. *High and Low - Modern Art and Popular Culture*, New York, MoMA/Thames and Hudson, 1991.

VERGER, Annie. "L'art d'estimer l'art: comment classer l'incomparable", *Actes de la Recherche en sciences sociales*, no. 67/68, mars 1987.

_____. "Le champ des avant-gardes", *Actes de la Recherche en sciences sociales*, no.88, juin 1991.

VON MANFRED SCHNECKENBURGER, Herausgeben. *Documenta - Idee und Institution - tendenzen-konzepte-materialien*. Munchen, Bruckmann (Pantheon), 1983.

2. Modernidade nos Estados Unidos.

Alfred Stieglitz - Les Maîtres de la Photographie (introdução por Dorothy Norman), Paris, Éditions Nathan, 1989.

ASHTON, Dore. *The New York School - A cultural reckoning*. New York, Penguin Books, 1979.

_____. *American Art since 1945*. New York, Oxford University Press, 1982.

BANFIELD, Edward C.. *The Democratic Muse: Visual Arts and Public Interest*. New York, Basic Books, 1984.

BOCKRIS, Victor, *The life and death of Andy Warhol*, New York, Bantam Books, 1989.

BURT, Nathaniel. *Palaces for the People: A social history of the american art museum*. Boston/Toronto, Little, Brown and Company, 1977.

CLARK, Timothy J., "Jackson Pollock's Abstraction", *Reconstructing Modernism* (org. S. Guilbaut), Cambridge/London, The MIT Press, 1990.

CROWN, Thomas, "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol", *Reconstructing Modernism* (org. Serge Guilbaut), Cambridge/London, The MIT Press, 1990.

CRANE, Diana. *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World - 1940 - 1985*. London/Chicago, University of Chicago Press, 1987.

DOSS, Erika. *Benton, Pollocks and Politics of modernism - From regionalism to abstract expressionism*. University of Chicago Press, 1991.

GREENBERG, Clement. *Arrogant purpose, 1945-1949*. (*The Collected essays and criticism, vol 2*). University of Chicago Press, 1988.

GRUEN, John. *The New Bohemia*. Chicago, Cappella Books, 1990.

GUILBAUT, Serge. *Comment New York vola l'idée d'art moderne - Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide*. Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1992.

_____. *Reconstructing Modernism - Art In New York, Paris and Montreal - 1945-1964*. Boston, MIT Press, 1990.

HARRIS, Neil. *Cultural Excursions - marketing appetites and cultural tastes in modern America*. Chicago, University of Chicago Press, 1990.

HONNEF, Klaus, *Andy Warhol, Colonia*, Benedikt Taschen, 1992.

HUNTER, Sam e JACOBUS, John. *American Art of the 20 th Century (Painting-sculpture - architecture)*. New York, Prentice Hall/ Abrams, 1973.

JOHSON, Ellen H. (org.). *American Artists on Art - from 1940 to 1980*. New York, Harper and Row Publishers, Inc., 1982.

KRAMER, Hilton. *The Age of Avant- Garde - an art chronicle of 1956 - 1972*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973.

LUCIE-SMITH, Edward, *American Realism*, London, Thames and Hudson, 1994.

LITTLETON, Taylor D. *Advancing American Art: painting, politics and cultural confrontation at mid century*. Tuscaloosa/ Alabama, The University of Alabama Press, 1989.

- LYNES, Russel. *The Lively Audience - A social history of the visual and performing arts in America 1890 - 1950*. Harper and Row Publishers, 1985.
- MAMIYA, Christin J. *Pop Art And consumer culture - American Super Market*. Austin, University of Texas Press, 1992.
- MORGAN, Howard Wayne. *New Muses: Art in American Culture*. University of Oklahoma Press, 1978.
- MOTHERWELL, Robert. "Sobre as origens da Escola de Nova York", (entrevista a Sidney Simon), *Novos Estudos*, no.40, novembro de 1994.
- NETZER, Dick. *The Subsidized Muse: public support for the arts in the United States*. Cambridge University Press, 1978.
- PRINCE, Sue Ann (org.). *The Old Guard and The Avant- Garde - modernism in Chicago 1910-1940*. University of Chicago Press, 1990.
- RENNER, Rolf Gunter. *Edward Hopper (1882-1967) Metamorphoses du réel*. Köln, Benedikt Taschen, 1990.
- ROSENBERG, Harold. *Discovering the Present: Three decades in art, culture and politics*. University of Chicago Press, 1973.
- SAARINEN, Aline B. *The Proud Possessors - The live, time and taste of some adventurous american art collectors*. New York, Randon House, 1958.
- SANDLER, Irving. *The New York School - The painters and sculptors of the fifties*. New York, Harper and Row, 1978.
- _____. *Les Années Soixante. Le Triomphe de L'Art Américain, vol.2*. Paris, Carré, 1990.
- TURNER, Elizabeth Hutton. *American Artists in Paris - 1919-1929*. Ann Arbor/ Michigan, U-M-I- Research Press, 1988.
- WATSON, Steven. *Strange Bedfellows - The First American Avant-Garde*. New York, Abbeville Press Publishers, 1991.
- WILLIAMS, Robert Chadwell. *Russian Art and American money : 1900 - 1940*. Havard University Press, 1980.
- WOLFE, Tom. *A Palavra Pintada*, Porto Alegre, LPM, 1987.

3 . MERCADO DE ARTE

ALBERS, Svetlana. *L'Atelier de Rembrandt: La liberté, La peinture et l'argent*. Paris, Gallimard, 1991.

ART ET ARGENT.(dossier). *Art Press*, n. 118, octobre 1987.

ART CONTEMPORAIN: LE GRAND BAZAR. *Telerama Les-Hors Serie*, octobre 1982.

AMOUROUX, Eric. "Art Dealers - Anvers 93". *Galleries Magazine*, n. 55, été/summer 93.

ARDENNE,Paul. "Le marché de l'art des années quatre-vingt". *Le Commerce de l'art: de La Renaissance à nos jours*. Besançon, La Manufacture, 1992.

BARAK, Ami. "La Figure du marchand contemporain", *Le Commerce de l'art: de la Renaissance à nos jours*. Besançon, La Manufacture, 1992.

Becker, Howard S. . "La distribution de l'art moderne", *Sociologie de l'Art*. (colloque international, Marseille, juin 1985), Paris, La Documentation Française, 1987.

BERNIER, Georges. *L'Art et L'Argent: Le Marché de l'art à la fin du XX siècle*. Paris, Ramsay, 1990.

BERRI, Claude. *Claude Berri rencontre Leo Castelli*. ed. por Ann Hindry, Paris, Renn, 1990.

BINOCHE, Maître. *De la peinture moderne en general et de la spéculation en particulier*. Paris. Paris, Le Pré aux Clercs, 1991.

_____. "Acheter cher, mais pour longtemps", *Revue des deux mondes*, novembre 1992.

BROUGH, James. *Auction*. New York, The Bobbs - Merrill Company, 1963.

BUCK, Louisa e DODD, Phillip. *Relative Values: or what's art worth?* London, BBC Books, 1991.

BYSTRYN, Marcia. "Art galleries as gatekeepers: the case of the Abstract Expressionists", *Social Resarch*, no.45, verão, 1978.

_____. "Variations in artistic circles". *The Sociological Quartely*, vol XXII, no. 1 (winter), 1981.

COPPET, Laura e JONES, Alan. *The Art Dealers*. New York, Clarkson N. Potter, 1984.

DAGEN, Philippe (org.). Mesa redonda: "Le peintre au risque du marché", Culture - L'Art et L'Argent, *Le Monde Des Debats*, octobre 1992.

DOCCLO, Sophie, GINBURGH, Victor e MERTENS, Sophie. "Le marché de l'art ou comment estimer l'estimable? Une agenda des recherches" *Sociologie de L'Art*, no. 5, 1992.

DORLÉAC, Laurence Bertrand. "L'Art entre le musée et le marché", *Le Commerce de L'Art : de la renaissance a nos jours*. Besançon, La Manufacture, 1992.

DURET-ROBERT, François. *Marchand d'art et Faiseurs d'or*. Paris, Belfont/Connaissance des arts, 1991.

FIAC, *Beaux-Arts (ed. especial)*, octobre 1989.

_____, octobre 1990.

_____, octobre 1991.

_____, octobre 1992

_____, octobre 1993.

FOURNIER, Marcel. *Les Generations d'artistes*, Quebec, Institut Quebecois de Recherche sur la culture, 1986.

FREY, Bruno e POMMEREHNE, Werner W. . "Les musées dans une perspective économique", *Revue Internationale des Sciences Sociales*, vol.XXXII,no.2,1980.

_____. "Le commerce internationale des oeuvres d'art", *Economie et Culture*, Dupuis-Rouet ed./La Documentation Française, 1987.

_____. *Muses and Markets: The explorations in the economics of the arts*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.

GAIL, Annie e Michel. *Maeght, Le magnifique (une biographie)*, Paris, Christian de Bartillat Editeur, 1992.

GUILBAUT, Serge. "Le marketing de l'expressivité a New York au cours des années cinquante", *Le Commerce de L'Art: de la renaissance a nos jours*, Besançon, La Manufacture, 1992.

GUILLAUMIN, Paul. *Drouot - Hier et Aujourd'hui*, Paris, Les Editions de L'Amateur, 1986.

HERCHENROEDER, Christian. "Cologne - Art Fair or syndicate?", *Art News*, jan. 1974.

HOOG, Michel e Emmanuel. *Le Marché de l'art*, (Que sais-je?) Paris, Presses Universitaire de France, 1991.

HORNER, Julian. *The Art Directory*, London, Mac Millan, 1993.

HUGHES, Robert. "Careerism and Hype amidst the image haze", *Time, magazine*, June 17, vo. 24 1985.

_____. "Art and Money", *Time magazine*, november 27, 1989.

_____. "The decline of the city of Mahagonny", *Nothing if not critical*, New York, Alfred A. Knopf, New York, 1991.

JACQUES, Alison Sarah. "Un fair the other fair", *Flash Art*, vol. XXVI, no. 168, jan/fev. 1993.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Minhas galerias e meus pintores (depoimento a François Crémieux)*, Porto Alegre, LPM, 1989.

KEEN, Geraldine. *The Sale of Art, a study based on the Times-Sotheby Index*, London, Nelson, 1971.

KNIFF, Gilbert de . *Peintures et esculptures: valeurs de placement, valeurs esthétiques et valeur culturelles*, (collection Valeur Refuge) Paris, Guy Le Prat, 1971.

KURZ, Otto. *Faux et Faussaires*. Paris, Flammarion, 1983.

Le Grand Livre Des Ventes Aux Enchères. Paris, Belfont/Connaissance des arts, 1988.

Mécénat en Europe. Paris, La Documentation Française, 1987.

MELOT, Michel. "La notion de originalité et son importance dans la definition de objets d'art", *Raison Presente*, no. 107, 1993.

MILLET, Catherine. *Conversations avec Denise René*. Paris, Adam Biro, 1991.

MOLLENHAUER, Linda. *Toronto art and artists guide*. Toronto, Visual Arts Ontario, 1982.

MOULIN, Raymonde. *Le Marché de Peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.

_____. "De l'artisan au professionnel: l'artiste", *Sociologie du Travail*, no. 4, 1983.

_____. "Le musée d'art contemporain et le marché", *L'Art Contemporain et Le Musée, Les Cahiers, du musée national d'art moderne*, Hors-série 1989.

_____. *L'Artiste, L'Institution et Le Marché*, Paris, Flammarion, 1992.

_____. "La commande publique", *Revue des Deux Mondes*, nov. 1992.

_____. "Les Transformation du marché de l'art", *Culture et Société, Cahiers Français*, no. 260, mars-avril 1993.

_____. "Le Marché de l'Art", *Raison Présenté*, no. 107, 1993.

MOURAUX, Nathalie e SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. "Le convention de qualité sur le marché de l'art: d'un academisme a l'autre", *Esprit*, octobre 1992.

_____. "Marché de L'Art, Marché de stars", *Télérama, Les Hors-serie*, octobre 1992.

NORTON, Thomas E.. *100 Years of collecting in America. The story of Sotheby Parke Bernet*. New York, Harry N. Abrams inc. Publishers, 1984.

ROSENBERG, Harold. "The American establishment", *Discovering the Present - three decades in art, culture and politics*, Chicago, University of Chicago Press, 1973.

ROSENBLUM, Barbara. "Artists, Alienation and The Market." *Sociologie de L'Art*, Paris, La Documentation Française, 1987.

ROSEN, S.. "The economics of superstars", *American Economic Review*, vol. 75, 1981.

ROUGET, Bernard, SAGOT-DUVAUROUX, Dominique e PILIEGER, Sylvie. *Le Marché de L'art contemporain en France - Prix et Strategies*. Paris, La Documentation Française, 1991.

_____. "Le marché de l'art contemporain", *Culture et Société, Cahiers Français*, no. 260, mars-avril 1993.

RUSSEL, John. "The '4/73'Fair: Art survey or investor's forum", *Art News*, september, 1973.

SAATCHI, Doris. "Report from Basel. A fine messe", *Art In America*, september 1992.

SIMONNOT, Philippe. *Doll'Art*, Paris, Gallimard, 1990.

TAYLOR, John Russel e BROOKE, Brian. *The Art Dealers*, London, Hodder and Stoughton, 1969.

VOLLARD, Ambroise. *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Club des librairies de France, 1957.

WATSON, Peter. *From Manet to Manhattan - The rise of the modern art market*, New York, Random House, 1992.

WHITE, Harrison C. e Cynthia A.. *Canvases and Carears. Institutional change in the french painting world*, New York/London/Sydney, John Wiley and Sons, Inc., 1965.

ZOLBERG, Vera. "Une marginalité creatice: les collectionneurs de l'art d'avat garde", *Art et Contemporanéité*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1992.

4 - Condição contemporânea

ACKROYD, Peter. "in Praise of the parochial - Peter Fuller", *The Times*, july 15, 1993.

ADLER, M. "Stardon and Talent", *American Economic Review*, vol. 75, 1981.

ARANTES, Otilia B.F., "Os novos museus", *Novos Estudos, CEBRAP*, no. 31, outubro de 1991.

_____. "De Opinião 65 à 18 Bienal", *Novos Estudos-CEBRAP*, no.15, julho, 1986.

Art et Contemporanéité - Première rencontre internationale de sociologie de L'art de Grenoble. (org. Jean-Olivier Majastre e Alain Pessin), Bruxelles, Ante Post/La Lettre Volée, 1992.

BELTING, Hans. *L'Histoire de L'Art est-elle finie?*, Nîmes, Ed Jacqueline Chambon, 1989.

_____. "Une nouvelle querelle des images: Le modernisme introuvable", *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, no.32 (Allemagne), été 1990.

BOLTANSKI, Christian, "Reconstitution", dossier: L'art Contemporain, pour qui? *Revue des Revues*, novembro, 1992.

BONITO OLIVA, Achille. *Transvanguarda Internacional*. Milano, Giancarlo Politi editore, 1982.

_____. "The International Trans- Avanguarda", *Flash Art*, 104, 1982.

BRUNET, Claire. "L'esthétique dans l'histoire de l'art" (dossier: Enseignement de l'histoire de l'art), *Art Press* no 182, jul/august 1993.

BURGER, Christa. "The disappearance of art. The postmodernism debate in the US", *Telos*, no. 68, summer 1986.

BUTLER, Christopher. *After the Wake: an essay on the contemporary avant-garde*. Oxford, Clarendon Press, 1980.

CLARK, Priscilla P. . "The Beginnings of mass culture in France", *Social Research*, vol. XLV, no. 2, (summer) 1978.

COTTER, Holland. "Robert Longo", *Arts*, no. 59, 1984.

CAUQUELIN, Anne. *A Arte Contemporânea*. Lisboa, Coleção de cultura geral - RÉS-Editora,

CRANE, Diane. *The Production of culture - Media and Urban Arts*. Newbury Park/London/New Delhi, Sage Publications, 1992.

DIDI - HUBERMAN., Georges. *Devant L'Image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris, Minuit, 1990.

DIAMONSTEIN, Barbara Lee. *Inside New York's art world*. New York, Rizzoli, 1979.

DI MAGGIO, Paul e USEEM, Michael. "Cultural Property and Public Policy; emerging tensions in government support for the arts", *Social Research*, vol. XLV, no. 2 , (summer) 1978.

DOWD, Maureen. "Youth-Art-Hype: a different bohemia", *New York Times Magazine*, november 17, 1985.

FILINTO, Vera. "Encontro com Barbara Kruger"(entrevista), *MAC Revista*, no 2, dezembro 1993.

FULLER, Peter. "The Visual Arts", *Modern Britain, The Cambridge Cultural History of Britain*, vol 9 (org. Boris Ford), Cambridge University Press, 1992.

_____. *Modern Painters - Reflections on british Art*. London, John McDonald, 1993.

GABLIK, Suzi. *Has Modernism Failed?* . London/New York, Thames and Hudson, 1992.

_____. *The Reenchantment of Art*. New York, Thames and Hudson, 1992.

_____. "Report from New York: The Graffiti question", *Art in America*, no. 70, october, 1982.

GAMBONI, Dario. *Un iconoclasme moderne: Theorie et Pratique contemporaines au vandalisme artistique*. Institute Suisse pour l'etude de l'art, 1983.

GARCIA-CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

GOPNIK, Adam. "Roy, o último dos modernos", *Folha de São Paulo*, Caderno 'Mais', domingo, 30 de junho de 1994.

HIRSCHBERG, Lynn, "Os Quatro cavaleiros do Apocalipse", (*Esquire*, março de 1987), traduzido e publicado em *Arte em São Paulo*, no.37.

HEINICH, Nathalie e POLLACK, Michel. "Du conservateur de musée a l'auteur d'exposition: L'invention d'une position singulière" *Sociologie du Travail*, no. 1, 1989.

HEWISON, Robert. *Future Tense - A new art for the nineties*. London, Methuen, 1990.

HONNET, Klaus. *Art Contemporain*. Köln, Benedikt Taschen, 1992.

KELLER, J.P.. *Les nostalgie des avant-gardes*. Université de Lausanne, Ed. Zoé/Ed. de L'Aube, 1991.

KRAUS, Rosalind E, . *The Originality of the Avant- Garde and the other Modernist Myths*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1985.

L'ART CONTEMPORAIN ET LE MUSÉE, *Les Cahiers , du musée national d'art moderne*. Hors-série 1989.

LAWLESS, Catherine. *Artistes et Atelier*. Nimes, Ed. Jacqueline Chambon, 1990.

LEVIN, Kim., *Beyond modernism - essays on art from the 70s and 80s*. New York, harper and Row, Publishers, 1988.

_____, "Farewell to modernism", *Arts*, no.54 1979.

LUCIE-SMITH, Edward, *Art Today - from Abstract Expressionism to Superrealism*, Oxford, Phaidon Press, 1986.

MARWICK, Arthur. *Culture in Britain since 1945*. Coleção Making contemporary Britain/ Institute of contemporary British history, Oxford, Basil Blackwell, 1991.

McEVILLEY, THOMAS. "Histoire de l'art ou histoire sainte?", *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, no.22(Après le modernisme), décembre 1987.

MILLET, Catherine. *L'Art Contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.

O'BRIEN, Mark e LITTLE, Craig. *Reimagining America: The Arts of Social Change*. Philadelphia, New Society Publishers, 1990.

RAVEN, Arlene (org.). *Art in the Public Interest*. New York, Da Capo Press, 1993.

SAUNDERS, Wade, "Making Art, Making Artists", *Art in America*, Janeiro, 1993.

SHUSTERMAN, Richard. *L'Art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris, Minuit, 1992.

ZOLBERG, Vera. "Les musée de L'art américain: des optiques contradictoires", *Sociologie du Travail*, no. 4, 1983