

As fontes da arte moderna

Giulio Carlo Argan

Tradução: Rodrigo Naves

Qual o sentido de se publicar nos nossos dias um texto sobre arte moderna de 1960? A simples documentação de uma tendência interpretativa já seria uma justificativa — sobretudo quando se trata de trabalho de um dos mais importantes críticos deste século. No entanto, podemos exigir mais. Em função dos rumos que a arte contemporânea vem tomando, este ensaio de Giulio Carlo Argan ganha uma dimensão extremamente atual. O recente debate sobre modernismo e pós-modernismo — a que Novos Estudos CEBRAP tem tentado dar subsídios, com a publicação de alguns artigos de importância, como o de Alberto Tassinari (vol. 2 nº4), o de Fredric Jameson (nº12) e o de Perry Anderson (nº14) — tem trazido à tona algumas interrogações que, se mal delineadas, não passarão de falsos problemas. A renovada oposição entre sensação e estrutura, espontaneidade e racionalismo, visão mítica e clareza formal, realização artesanal e impessoalidade parece querer reatualizar, um tanto canhestramente, a tão pouco histórica polaridade entre romantismo e classicismo que Argan, ao passar em revista as fontes do modernismo, soube mediar de forma admirável.

Giulio Carlo Argan nasceu em Turim, em 1909, e formou-se sob a orientação de Lionello Venturi, um dos mais importantes historiadores da arte da Itália. Publicou vários ensaios e monografias sobre questões e artistas contemporâneos, bem como sobre realizações do Renascimento e do Barroco. De 1976 a 1979 foi prefeito de Roma, eleito como independente pela lista do Partido Comunista. "As Fontes da Arte Moderna" pertence ao livro Salvação e Queda na Arte Moderna, que a editora Marco Zero — a quem agradecemos a cessão dos direitos — deverá publicar proximamente. (RN)

"Arte Moderna" não significa arte contemporânea, ou então arte do nosso século ou dos nossos dias. Há um período, ao qual atualmente nos referimos como o das "fontes do século XX", em que se pensou que a arte, para ser arte, deveria ser moderna, ou seja, refletir as características e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas. A arte deste período é também conhecida como "modernista" — programaticamente moderna e portanto consciente da necessidade de desenvolver-se em novas direções, com frequência contraditórias em relação às anteriores. O ponto de ruptura na tradição artística é representado pelo impressionismo: o movimento moderno na arte européia começa quando se percebe que o

impressionismo mudou radicalmente as premissas, as condições e as finalidades do trabalho artístico. Coloca-se então o problema da avaliação da dimensão histórica do impressionismo, e em primeiro lugar procura-se esclarecer se o impressionismo orientava-se por uma tendência clássica ou romântica, ou se resolvia (e como) a antítese destas duas posições, não mais consideradas como situações históricas determinadas e sim como eternas polaridades do espírito humano.

Reivindicando para o artista o objetivo de traduzir na obra de arte a sensação visual imediata, independentemente, e mesmo em oposição, de toda noção convencional da estrutura do espaço e da forma dos objetos, o impressionismo afirmara o valor da sensação como fato absoluto e autônomo: o artista realiza na sensação uma condição de plena autenticidade do ser, atinge na renúncia a qualquer noção habitual um estado de liberdade total, fornece o exemplo daquela que deve ser a figura ideal do homem moderno, livre de preconceitos e pronto para a experiência direta do real. Um exame e um aprofundamento das possibilidades do homem moderno, ou do homem definido exclusivamente pela autenticidade das próprias experiências, deviam necessariamente mover-se em duas dimensões – buscar estabelecer qual poderia ser a figura e eventualmente a estrutura de um mundo dado exclusivamente como sensação e fenômeno; definir o sentido e eventualmente a finalidade de uma existência humana entendida exclusivamente como sucessão, interferência e contexto de sensações. Uma arte que se desenvolva nestas duas direções é intrinsecamente moderna, porque implica a renúncia a qualquer princípio de autoridade, seja ele entendido como imagem revelada e eterna do criado ou como norma estética geral ou como tradição histórica de valores. Também por isto a arte deste período, a arte moderna, prescinde de toda e qualquer tradição nacional, e se coloca não mais como arte ou beleza universais e sim como a arte de uma sociedade histórica que busca superar as tradicionais fronteiras das nacionalidades e ser internacional ou européia. Não há dúvida de que o objetivo das diversas, e freqüentemente contraditórias, correntes artísticas, do fim do século XIX ao começo do século XX, era a definição de uma idéia de Europa, resultante justamente da superação dialética das tradições históricas e daquilo que o positivismo filosófico denominava características ou constantes nacionais.

Deste modo, a questão da arte se apresenta em vários planos: participando diretamente da situação histórica, abarca necessariamente problemas de ordem não especificamente estética — intelectuais, morais, sociais, religiosos e políticos. Mas dado que, enquanto arte, é um modo completo e insubstituível de experiência, ela conserva e acentua sua própria autonomia. *Art pour l'art* é o feliz *slogan* do fim do século. Mas, quando se afirma que o artista não tem outra finalidade que não a produção artística, acentua-se igualmente que a arte, como pura arte, é indispensável à vida do mundo, que a sociedade se forma e se educa também, embora não exclusivamente, por meio da arte. Assim sendo, e considerando que o artista também faz parte da sociedade, a arte não só não decorre de uma estética dada de antemão, mas, na sua atuação, elabora ou constrói uma estética. Por esta razão uma das características marcantes da arte moderna é a formação contínua de grupos e tendências, cada um dos quais enuncia e desenvolve um programa e tende a impor sua própria estética, ou mais precisamente sua poética, pois estes princípios não se enquadram em um sistema filosófico e tendem sobretudo a condicionar o fazer artístico. Pode-se dizer portanto que a sucessão de poéticas — ou dos *ismos*, como às vezes são pejorativamente qualificadas — representa a vontade de definir a relação entre arte e vida contemporânea, em contínuo e acelerado movimento. Não tendo mais como finalidade a representação dos eternos valores religiosos ou morais, a arte só pode ser uma modalidade da vida e, como tal, interferir em todos os aspectos da vida contemporânea. A arte torna-se um fato plenamente social, vinculando-se aos movimentos políticos mais progressistas.

1884 é o ano em que Seurat expõe, no novo Salon des Indépendents, *La Baigna-*

de. As pesquisas impressionistas em torno da emocionalidade visual eram então impulsionadas somente por Monet e Pissaro, enquanto os aspectos mais fáceis e exteriores da visão impressionista (a pintura clara, a cor brilhante, a fatura rápida, a atenção dispensada aos acontecimentos da vida cotidiana), ao menos em parte, já eram aceitos mesmo por artistas tradicionais, como Bastien-Lepage, Besnard ou Boldini. O neo-impressionismo de Seurat e Signac nasce da vontade de dar à visão luminosa e colorística do impressionismo uma formulação rigorosa, não apenas em relação às diluições que surgiam mas também em confronto com o empirismo dos pioneiros do movimento. Os escritos de F. Feneon e de D. Sutter, de alto nível teórico, procuram estabelecer os fundamentos científicos da visão, em relação com as anteriores pesquisas ópticas de Chevreul e com as de Helmholtz e Rood, um pouco posteriores. Trata-se de um desenvolvimento lógico da objetividade impressionista, mas um desenvolvimento de grande alcance. A sensação que os impressionistas lograram isolar não é mais somente um modo de conhecimento imediato e espontâneo (e portanto mais autêntico e flexível). É um estado da consciência, a própria consciência surpreendida e interrogada no momento ativo de seu encontro com o fenômeno. A sensação tem portanto uma estrutura que é preciso revelar; e tem um desenvolvimento, um processo que deve se tornar manifesto no desenvolvimento e nos procedimentos da operação pictórica. A visão é algo que se *faz* mediante a pintura, e conseqüentemente as fases do procedimento pictórico não devem ter mais nada de inspirado ou de misterioso e sim ser visíveis e demonstráveis como as fases de uma experiência científica. Trata-se, em suma, de encontrar a forma da luz e da cor; ou, antes, de apreender a forma ou a estrutura da consciência no interior do fenômeno, dado que não se pode pensar a consciência em abstrato, mas somente no ato de apreender e enquadrar o fenômeno. Explica-se assim por que o neo-impressionismo, com o seu viés científico, pôde ter uma difusão européia (caso típico, o divisionismo italiano), constituindo o ponto de partida de todas as correntes voltadas para a analítica da visão, como o cubismo e o futurismo.

A justificação do impressionismo como última conseqüência do imanentismo romântico e suprema vitória das idéias de Delacroix sobre as de Ingres não é mais sustentável, pois, se é verdade que a sensação e a percepção não têm nada de eterno e mudam continuamente, é igualmente verdade que a consciência, revelando-se no fenômeno que enfeixa, demonstra uma atitude, uma estrutura constante. De resto, o surgimento do neoimpressionismo coincide *ad annum*, ou quase, com o que poderia parecer (mas não é) um retrocesso ou ao menos uma pausa para meditação no desenvolvimento dos mestres do impressionismo: Renoir volta da Itália, onde Rafael o entusiasmou, e confessa encontrar-se num impasse, não conseguindo mais pintar ou desenhar, e a sua vocação clássica, como atesta a excelência de suas obras, não é uma involução sob a inspiração de Ingres, mas a intuição de uma possível justificação clássica do impressionismo. Degas, por sua vez, intensifica as experiências com o desenho, aprofunda a análise da relação movimentoespaço — o seu espaço não é uma categoria *a priori* na qual se enquadram os fenômenos, e sim a estrutura do próprio fenômeno. Mesmo Monet, que desenvolve com absoluta coerência as premissas do impressionismo, percebe cada vez mais que a sensação não é somente um fato visual, e que, envolvendo toda a existência, alcança as camadas profundas do sentimento. A pesquisa dos neo-impressionistas é cientificamente rigorosa, mas a ciência não é toda a cultura. Os anos posteriores a 1884 são os anos do retiro operoso de Cézanne, e também de suas límpidas e conscientes investigações: ainda uma vez a sensação, ou antes a *petite sensation*, pois a consciência não é mais que um conjunto de sensações harmonizadas, o espaço está saturado de sensações que se compõem em um contexto e o objeto resulta de uma soma construtiva de sensações. É preciso, certamente, superar o caos sensorial e chegar à clareza absoluta da forma, mas sem perder nada da experiência sensorial, que constitui o conteúdo da consciência e sem a qual ela não pode existir, desde que a consciência não é mais que o *p r i o* conteúdo. E co-

mo a realidade do homem histórico não se resume à imediatez e à vivacidade das sensações, como as próprias sensações são influenciadas pela experiência passada, recolocase — mas em termos de experiência e não de autoridade — a questão da história, de onde o famoso confronto entre Poussin, o mais histórico dos artistas, e a natureza. Se, portanto, é clássica a arte que se propõe a representação de uma concepção positiva do mundo, em sua totalidade espaço-temporal, não resta dúvida de que, com Cézanne, o impressionismo torna-se verdadeiramente clássico. Mas o fato novo importante é que aquela totalidade espaço-temporal se dá no fenômeno, no modo como a consciência o enfeixa, e portanto a imagem é sempre, em igual medida, objetiva e subjetiva, imagem de si e do mundo.

De resto, a idéia clássica, o interesse pelos conteúdos elevados e profundos, a fé em uma função ideal da arte não foram destruídos pela onda de objetivismo visual dos impressionistas — os últimos decênios do século XIX presenciam o trabalho de artistas que, embora muito distantes das pesquisas sobre os fenômenos da visão, hoje ninguém mais ousaria acusar de obscurantismo e tradicionalismo acadêmico. No mesmo ano em que Seurat pintava *La Baignade*, Puvis de Chavannes realizava, em Lion, *Vision Antique*, uma obra cujo rigor literário não é inferior ao rigor científico de Seurat, e disto se aperceberá Gauguin e, posteriormente, nos primeiros anos de seu trabalho em Paris, Picasso. O confronto entre as suntuosas fantasias pictóricas de G. Moreau, que será mestre dos fauves, e o Flaubert das *Tentações* e de *Salambô* é bastante fácil; como é claro em Monticelli, que entusiasmará Van Gogh, o desejo de associar uma excitada fantasia poética a uma excitada visão colorística. Embora com pouco sucesso, Carriere tenta o caminho oposto, o da visão imprecisa, desfocada, descolorida, retomando temas patéticos que pareciam abandonados para sempre. Num movimento de sentido contrário, Toulouse-Lautrec, que estudou a fundo o sistema de signos dos impressionistas, transforma a impressão visual em impressão mental, e se serve de uma notação rápida e displicente para fazer uma pintura aguda e polemicamente interessada pela vida social de seu tempo. Odilon Redon, que nestes anos sai da sombra e descobre em Mallarmé o seu irmão espiritual, julgava o impressionismo *bas de plafond* e ao naturalismo sensorial opunha um naturalismo investigativo, que abria para a fantasia um novo e encantado mundo de imagens poéticas. Afinal, se a arte pode ter um lado científico, voltado para o objeto, pode ter também um lado poético ou literário, preocupado com a compreensão do sujeito, que não pode ser desprezado.

Ora, não se pode sustentar, com os Goncourt e depois com L.E. Blanche, que o impressionismo, por suas cores brilhantes e seus resplandecentes efeitos de luz, seja um retorno à melhor tradição do século XVIII francês: um modo rápido e feliz de *poser sa tou ch e e diviser les tons*. Tampouco o impressionismo é fruto de uma tradição nacional, já que correntes mais ou menos diretamente ligadas ao impressionismo se desenvolveram na Alemanha, Inglaterra, Países Baixos, Itália e Estados Unidos. Não há a possibilidade de uma corrente artística moderna que não leve em conta, mesmo que polemicamente, a nova concepção do mundo e do homem, e sobretudo do homem no mundo, que os impressionistas propuseram e, desde então, se procura aprofundar, explicar e levar às últimas conseqüências.

1886 é o ano do simbolismo literário, mas é também o ano da primeira estada de Gauguin na Bretanha, da chegada de Van Gogh a Paris, da edição das *Iluminações* de Rimbaud. Simbolismo é um conceito que implica a oposição da idéia de imagem à idéia de forma. A forma é sempre uma representação, embora livre e interpretativa, do mundo exterior, e como tal tem sempre um único e preciso significado: de uma paisagem, uma figura ou uma natureza-morta, aquilo que surgirá será sempre um princípio estrutural, um *principium individuationis*, seja ele o relevo plástico, a luz ou a cor. A imagem pode ter infinitos significados. Uma Nossa Senhora com o Menino Jesus pode representar também a maternidade ou a salvação do gênero humano, e assim por diante. A forma nasce

sempre de um processo de análise, a imagem, de um processo de síntese — e esta é a descoberta de Gauguin, a figura central do simbolismo pictórico, e a razão de sua oposição à pintura puramente visual de um Monet ou de um Pissarro. Mas tampouco Gauguin pode prescindir da sensação. Ele quer, antes, simplificá-la e exacerbá-la, porque deseja saber o que ela significa, que remotas experiências ressuscita, que envolvimentos com o presente determina a imagem do mundo que se forma na mente. Para ele o quadro não é mais o anteparo em que se projeta uma figura do mundo. Ao contrário, é uma imagem autônoma, dotada de existência e poder mágicos, como acontece com as antigas imagens da arte popular ou, para ser mais exato, com as imagens das divindades dos povos primitivos. A sensação permanece, até mesmo com muita força. Mas, para o homem que vive de sensações e para o qual o mundo não é mais que um aflitivo e prepotente apelo à sua capacidade de sentir, qual pode ser o valor do sagrado e do mito? É certo, a sensação não o elimina. Como a sensação é realidade plena, e não uma realidade inicial e provisória que tenda a desaparecer para ser esclarecida pelo entendimento, também o sagrado e o mito permanecem ligados, juntamente com a sensação, à nossa carne, e a vida não é mais que um rito, uma evocação contínua das obscuras e profundas razões comuns ao ser humano e ao cosmo. Puvis de Chavannes sonhava com a confluência do mito clássico e do mito cristão em um novo "humanismo". Gauguin aspira a uma nova, eterna barbárie, na qual os mitos, desvencilhados da perspectiva da história, estejam presentes e sejam atuantes na existência física, nas tristes e desenfreadas paixões do homem moderno. É esta uma das razões de sua fuga para o Taiti. Mas não a única. Uma outra causa, e não tanto de sua evasão para as ilhas do Pacífico quanto do surgimento de sua pintura de maiores dimensões, por meio de grandes e serenas extensões de cor, foi a amizade com Van Gogh, à qual se seguiu a certeza de uma incompatibilidade irreductível. De fato, se Gauguin busca desesperadamente, indo além dos limites do conhecimento e da civilização, uma imagem que sintetize uma concepção do mundo e uma concepção do destino humano — *Weltanschauung* e *Lebenswelt* — e seja, apesar de tudo, clássica, Van Gogh é aquele que derruba todas as pontes e coloca a arte como puro ato de existência, assumindo a visão do real como expressão de uma condição interior, vinculando-se à mais profunda e autêntica raiz romântica (como prova o seu prolongado estudo de Delacroix). Gauguin busca o sagrado na natureza das coisas e do homem, ainda que por meios mágicos e não racionais. Van Gogh, que buscara Deus no apostolado religioso e fora rejeitado, sabe que não poderá jamais encontrá-lo e que a natureza será o caminho da queda e não da salvação.

A divergência, ou mesmo a antítese, entre a visão dos impressionistas e a de Van Gogh é radical. Cézanne tenta recolocar a arte entre as grandes atividades intelectuais. Já a violência sensorial de Van Gogh é inteiramente negativa e revela somente a impotência e o desespero do homem frente ao real. Mas o destino artístico e humano de Van Gogh é decidido somente quando, em 1886, em Paris, os impressionistas lhe dão a medida da realidade, colocando-a diante de seus olhos como um problema intransponível. Até aquele momento ele havia feito uma pintura ideológica, áspera em sua polêmica social; uma pintura escura, na qual a realidade era pouco mais que uma hipótese amarga que incitava a alma à piedade e à revolta. Mas quando a realidade se dá na violência das sensações, quando se vê como a paixão interna pode exacerbar e deformar as sensações, qual poderá ser o destino do homem, o sentido de sua existência? A resposta é trágica. Se a arte é a própria vida, se a vida é o choque impiedoso do eu com o mundo, se o mundo não pode mais ser separado de nós e o nosso esforço para possuí-lo não faz mais que nos restituir a imagem de nossa solidão e desespero, não restam outras saídas senão a loucura ou o suicídio. A mensagem de Van Gogh aos homens de seu tempo — que tinham a ilusão de ter encontrado o caminho da paz e do progresso — é trágica como a de Dostoiévski. Assim como é cínica e amarga, se não trágica, a resposta de um seu contemporâneo belga, Ensor. Semelhante é também a história da sua pintura, pois do

mesmo modo Ensor quer ser um pintor de idéias e é a experiência dos impressionistas que lhe mostra que a realidade é algo de vivo e concreto, em comparação à qual o homem da sociedade moderna, com os seus preconceitos e suas ambições enganosas, não é mais que uma máscara entre o ridículo e o macabro.

A insociabilidade nasce em geral de uma aspiração social reprimida, portanto de um problema social. E a questão da sociabilidade da arte, explicitada por Morris e Ruskin, se desenvolve naquele amplo movimento voltado para a integração total da arte na vida social que é o art nouveau. Trata-se de reencontrar uma harmonia com o mundo da produção, de encontrar na arte, como expressão de um artesanato sublime, um corretivo também moral (agora torna-se cada vez mais difícil separar o domínio da estética) à técnica excessivamente mecânica da indústria. Evidentemente, a influência da arte sobre a produção e, através dela, sobre os costumes e sobre a vida social somente pode efetivar-se com a difusão de um estilo que se desenvolva não apenas na pintura e na escultura, mas também na literatura, na música, na arquitetura, no mobiliário, na moda, em suma, em todas as formas que constituem o ambiente que o homem cria em torno de sua própria vida. O movimento dos nabis, no último decênio do século, está em consonância com esta exigência natural e tende a sistematizá-la, envolvendo todas as forças vivas da arte moderna em uma finalidade cultural grandiosa, eliminando as contradições, capitalizando mesmo aquelas investigações que se desenvolveram sem nenhum interesse social, como as de Cézanne, e inclusive as que contrastavam com os ideais da sociedade moderna, como as investigações de Gauguin e Van Gogh. No plano cultural, a envergadura do movimento é enorme: pela primeira vez um movimento artístico tenta formular uma estética válida para todas as artes e para todos os países. Não se nega a importância da sensação; ao contrário, o objetivo é que cada imagem, cada signo artístico envolva toda a gama das sensações, de modo que a pintura seja também arquitetura, poesia, música. Mas o todo deve compor-se em uma harmonia que suprima qualquer aspereza dramática da existência humana, fundindo-a com a infinitude do criado. Na origem do movimento — pela intermediação de Serusier e da Académie Julian — está Gauguin e a escola de Pont-Aven, e o motivo estilístico dominante é a composição por grandes áreas de cor. Mas o principal interesse desta teoria, claramente formulada por Maurice Denis, é a tentativa de resolver em uma síntese todos os esforços e experiências — mesmo que divergentes — da arte que então já se qualifica abertamente de "moderna". São revalorizadas tendências que poderiam parecer secundárias (Puvis de Chavannes, Moreau, Redon); tenta-se o acordo entre posições opostas, como as de Cézanne e Van Gogh; conciliam-se experiências culturais muito diversas, como o classicismo neo-humanístico de Puvis de Chavannes, o neoprimitivismo dos pré-rafaelitas, o gosto pela arte japonesa de Toulouse-Lautrec e Van Gogh; buscam-se "correspondências" entre as várias artes, harmonizando-as em uma poética que deve muito a Mallarmé; tentam-se todas as aplicações artísticas — a litografia, os trabalhos em vidro e tecidos; reafirma-se a função decorativa como típica função estética e social da arte; espera-se poder dar forma moderna também aos antigos conteúdos religiosos; mas, acima de tudo, todos os artistas modernos, não importa de que nacionalidade, se agrupam em torno de um ideal de plena participação da arte na vida e nos ideais de seu tempo.

A partir deste momento, e embora Paris permaneça o centro da cultura artística, será impossível distinguir as correntes em relação às diversas tradições figurativas nacionais. Mesmo que atitudes ou conteúdos tradicionais sejam ainda reconhecíveis, todas as correntes insistem em afirmar-se como ideal europeu. Um Hodler é sem dúvida um artista europeu, embora sua pintura, oscilando entre o academicismo e o modernismo, caía muito freqüentemente na evocação retórica da história nacional; europeu é também Munch, mesmo com seu exasperado *pathos* nórdico apoiado em Ibsen e Strindberg; europeus são os artistas da escola de Munique, um Corinth ou um Boecklin, assim como o são Segantini, Klimt e, sobretudo, Rodin, que quer alcançar na escultura a imediatez

visual dos impressionistas, associando-a a uma monumentalidade michelangesca. É a fase — não totalmente clara mas tampouco totalmente negativa — do cosmopolitismo artístico. Não de todo clara porque não raramente os impulsos renovadores se misturam a um academicismo travestido, não mais temeroso do escândalo e sim de não estar suficientemente *à la page*. Não totalmente negativa porque, naquela tentativa confusa de exprimir conteúdos já velhos com formas novas, prepara-se uma nova fase de mais lúcida consciência dos problemas. De agora em diante, não se buscará mais um europeísmo genérico, mas a definição das componentes históricas de uma cultura européia. O primeiro decênio do século XX presencia o surgimento simultâneo de duas correntes, o fauvismo e o expressionismo, que têm em comum a premissa histórica do impressionismo, mas refletem o contraste de fundo entre cultura francesa e cultura alemã, entre um eterno classicismo e um eterno romantismo. No centro do fauvismo está Matisse, o artista mais limpidamente clássico do século, o Gide da pintura moderna. E fundamentalmente clássica é a aspiração dos fauves para resolver, sem resíduos, nas duas dimensões da superfície, na ressoante vizinhança das áreas de cor, a violência exacerbada das sensações: o fim último, e a pintura de Matisse é a demonstração disto, é ainda uma representação sintética e global do mundo — ou, antes, do universo — ; porque se considera que toda sensação, desde que seja autêntica e preencha verdadeiramente a nossa existência, é mais a experiência do universo como um todo do que de um objeto particular. E não somente do universo como natureza, mas como história — a arte de civilizações remotas e primitivas, a escultura africana, por exemplo, restitui ao homem moderno aquela integridade vital, aquela profunda unidade do ser individual com o mundo de que as distinções lógicas do racionalismo e a própria estrutura da sociedade o privaram. Ela não é mais, como em Gauguin, a evasão da história no mito do primitivo. A arte dos primitivos se insere com plenos direitos na história, torna-se mesmo o paradigma da nova classicidade.

É através da experiência fauve que Rouault logra restituir um sentido ao termo, já em desuso, de pintura sacra ou religiosa, reencontrando a austeridade, a árida conduta sentimental dos bizantinos e dos românicos. E é também através desta experiência que as esculturas de Modigliani podem reevocar as esculturas negras sem sombra de terror mágico, como perfeitos, clássicos exemplos de estilo. E como explicar, se não por esta via, que um pintor de fim de semana, o Douanier Rousseau, tenha podido atingir uma pureza de estilo que faz da sua pintura um exemplo não tanto de uma agradável ingenuidade e sim de um nobre arcaísmo?

Se nos voltarmos para a qualidade, para o valor da sensação, os expressionistas não estão muito longe dos fauves: é ainda a sensação que define a condição existencial, o ser-no-mundo do homem moderno. Mas aquilo que nos fauves é uma espécie de exaltação pânica, uma apropriação total da realidade, para os expressionistas — que partem de Van Gogh e Munch — é a irrupção de profundos e convulsivos complexos: aquela visão deformada, aquela sensação exasperada e furiosa, aquele juízo severo sobre as coisas do mundo são o produto de antigos terrores, de culpas longínquas e obscuras repressões. Podemos dizer — lançando mão de uma distinção proposta por Maurice Denis a respeito dos nabis — que a deformação dos fauves é objetiva, enquanto a dos expressionistas é subjetiva. Os fauves não têm preocupações racionais, na própria composição do grupo já encontramos em germe o intencionalismo da Escola de Paris. Nos expressionistas — e Barlach é um exemplo extensivo a todos os outros artistas — há um "germanismo" que quer sublimar-se, tornar-se europeu. Por isso a obra dos expressionistas, que recoloca a questão de uma experiência romântica não resolvida, é repleta de ansiedade: de um lado, o problema da visão, que os teóricos da visibilidade colocam em termos rigorosos, de outro o problema religioso e social, a questão do velho artesanato e da arte popular, do primitivo e do moderno. Dos conteúdos ardorosos do grupo Die Brücke se passará diretamente, por sublimação, à abstração formal dos artistas que se reu-

niam em torno da revista *Der blaue Reiter*, e não é por acaso que, mediando estes dois movimentos, encontramos um russo, Kandinski.

Da parte da cultura francesa, que então podia ser considerada classicamente européia, não havia lugar para as superações por sublimação, quase que por uma inesperada iluminação divina. O historicismo latente sob a ostentada indiferença histórica dos fauves impunha a via da experiência e, mais ainda, de uma experiência revolucionária. E, de fato, o cubismo foi e quis ser revolucionário, assim como foram revolucionários o futurismo e todos os movimentos de vanguarda que surgiram às vésperas da I Guerra Mundial. A inexistência de uma contradição de fundo entre a posição dos fauves e a dos cubistas é demonstrada pela passagem de Braque — o mais coerente dos artistas modernos — de um movimento para outro, e pela transformação repentina, entre 1907 e 1908, de um famoso quadro de Picasso, *Les Femmes d'Alger*. Mas o cubismo levanta explicitamente o problema da renúncia à função decorativa, do retorno à analítica da visão e da rigorosa objetividade da forma, da renovação total da linguagem, do sistema dos signos e da técnica — ou seja, retoma o problema da forma e do espaço no ponto em que Cézanne, ao morrer, o tinha deixado. Na obra deste mestre, que justamente os críticos alemães tinham estudado nos seus aspectos mais problemáticos, se individua então o fundamento de toda linguagem plástica possível, portanto de toda cultura figurativa possível: somente sobre este fundamento poder-se-á construir uma linguagem objetivamente analítica, isenta de determinantes históricas ou tradicionais e concretamente européia. E não somente a história não influi na análise da visão, mas, ao contrário, é a história que sofre a sua influência. De modo que, por meio do cubismo, abrem-se novas perspectivas históricas, que trazem à luz valores até então negligenciados, afastando outros, que tinham sido exaltados.

As revoluções são sempre o produto de um *esprit de géométrie*, e todavia são revoluções, e o espírito revolucionário do cubismo se fez sentir sobretudo nos países que tinham participado menos diretamente dos movimentos europeus de vanguarda. Assim, o futurismo italiano foi certamente um modo de fazer, com atraso e talvez muito às pressas, uma experiência incompleta do romantismo e, ao mesmo tempo, de assimilar os últimos resultados do impressionismo e do neo-impressionismo. De fato, a pintura de Boccioni (e não somente dele) parte do espírito científico do neo-impressionismo, enquanto sua escultura apóia-se na plástica de Medardo Rosso, talvez o único que soube transpor para a escultura a visão imediata do impressionismo, e não como fácil dissolução da superfície na luz mas como princípio de uma nova estrutura da forma e do espaço.

Mas a esta altura as profundas contradições da cultura e da vida social européia atingiram o limite da tensão e está prestes a eclodir aquele conflito mundial que transformaria profundamente a face e o destino da Europa. E a arte moderna, que havia conscientemente renunciado ao antigo privilégio da eternidade do belo para percorrer o agitado domínio da existência histórica, não poderá escapar à urgência dos novos problemas. O cubismo passará da fase analítica à fase sintética, que será um prelúdio das investigações em torno da abstração formal, o futurismo se dissolverá com o esgotamento das suas motivações revolucionárias; novas correntes, como o dadaísmo, defenderão a revogação de toda experiência histórica e de todas as premissas estéticas, e outras, como o De Stijl, formularão os princípios de uma estética primeira, remetendo à constituição originária das idéias de espaço e de forma; a arte "metafísica" e depois o surrealismo tentarão as vias da imaginação e do inconsciente, com um total afastamento da problemática da visão fenomênica. O tema da Europa, que já no fim do século XIX era o tema central da arte moderna, ganhará de quando em quando aspectos e interpretações diversos. Mas o grande problema da arte moderna, ou seja, o problema de uma presença concreta e atuante da arte no mundo da vida social, e de uma ativa participação em suas lutas históricas, permanecerá o problema dominante ao menos por toda a primeira metade do nosso século.