INÍCIO DO EXPRESSIONISMO

***MUNCH*: A QUEBRA DA MENTE.** O maior pintor norueguês e mais importante inspirador do movimento expressionista alemão foi Edvard Munch (1863-1944). Embora tivesse passado algum tempo em Paris, onde aprendeu a arte impressionista e pós-impressionista, o período mais produtivo de Munch foi entre 1892-1908, em Berlim. Ali produziu pinturas, litogravuras, águas-fortes e xilogravuras que expressam com força inigualável a angústia moderna.

Munch foi sempre um marginal, pensativo e melancólico, que chamava seus quadros de "filhos" ("Não tenho mais ninguém", ele dizia). Sua neurose tem origem numa infância traumática: a mãe e a irmã mais velha morreram de tuberculose quando era pequeno e ele foi criado pelo pai, que era um fanático religioso. Mesmo adulto, Munch tinha tanto medo do pai que exigiu que "Puberdade", seu primeiro nu, permanecesse coberto numa exposição em Oslo, a que seu pai compareceu.

"Doença, loucura e morte foram os anjos negros que embalaram meu berço", Munch escreveu. Internado por depressão num sanatório, Munch descobriu que seus problemas psicológicos eram catalisadores de sua arte. "Eu não dispensaria minha doença", ele disse, "pois há muito em minha arte que devo a isso."

Munch se especializou em pintar emoções extremas como ciúme, desejo sexual e solidão. Seu objetivo era induzir uma forte reação no espectador: "Quero pintar quadros que façam as pessoas tirarem o chapéu com temor respeitoso, como fazem na igreja."

Sua obra mais famosa, "O Grito", representa o medo intolerável de perder a razão. Nesse quadro, cada linha oscila, se agita, trazendo ritmos turbulentos, sem sossego para o olho. "Acima do fiorde azul-negro", Munch escreveu sobre "O Grito", "pairam nuvens vermelhas como sangue, vermelhas como línguas de fogo." O quadro ficou tão famoso que hoje é praticamente um clichê de alta ansiedade, mas quando a pintura apareceu causou tanto tumulto que a exposição foi fechada.

Embora passasse meses sem pintar, cada vez que começava um trabalho Munch pintava freneticamente. O cavalete chocalhava enquanto ele atacava a tela com violentas pinceladas. Depois de um acesso de pintura ininterrupta, muita bebida e um caso de amor catastrófico, Munch sofreu um colapso nervoso. Mais tarde, decidido a pôr de lado os temas atormentados, sua obra se tornou mais otimista, porém menos emocionante. Munch foi um precursor do Expressionismo, estilo que retrata as emoções por meio da distorção de formas e cor.

"O Grito", Munch, 1893. Galeria Nacional, Oslo. *Munch é famoso por suas imagens emocionalmente carregadas de medo, isolamento e ansiedade, que influenciaram muito os expressionistas alemães.*

Uma importante precursora do Expressionismo foi a alemã **Paula Modersohn-Becker** *(1876-1907), que, trabalhando isolada, desenvolveu um estilo completamente moderno. À procura, segundo ela, de "maior simplicidade da forma", concentrou-se em figuras únicas, de olhos grandes, geralmente nuas, auto-retratos e retratos de camponeses. Numa carreira curta, interrompida pela morte ao dar à luz, ela executou imagens destravadoras, de grande intensidade.*

"Auto-retrato", Modersohn-Becker, 1906. Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basel.

SIMBOLISMO

Precursor do Surrealismo, o Simbolismo foi um movimento artístico e literário que floresceu na última década do século XIX. Poetas como Mallarmé e Rimbaud, pintores como Odilon Redon e Gustave Moreau descartaram o mundo visível, das aparências, em favor do mundo interno, da fantasia. Rimbaud afirmava que o artista devia ser perturbado para penetrar a verdade mais profunda por baixo dos sentimentos superficiais.

"A Cigana Adormecida", Rousseau, 1897. MoMA, NY. *Rousseau foi um autodidata, pintor de paisagens primitivas, fantásticas, e considerado um precursor do Surrealismo.*

***ROUSSEAU:* FLORESTAS DA IMAGINAÇÃO.** Quando um admirador disse a Henri Rousseau (1844-1910) que sua obra era tão bela quanto a de Giotto, ele perguntou: "Quem é Giotto?" Rousseau, também conhecido como *Le Douanier* porque havia sido coletor de impostos, era tão ingênuo quanto seus quadros.

Essa cândida criatura era um pintor amador francês que, confiante em suas habilidades, largou o emprego aos quarenta anos de idade para pintar em tempo integral. "Somos os dois grandes pintores do século", disse ele a Picasso. "Você pinta em estilo 'egípcio', e eu, em estilo moderno." Picasso e o círculo de vanguarda francês elegeram Rousseau "o padrinho da pintura do século XX", mas não se pode ter certeza da sinceridade de Picasso, pois os artistas profissionais que conviviam com Rousseau se divertiam pregando peças no crédulo e simplório colega.

De fato, Rousseau acreditava que suas paisagens fantásticas, infantis — cheias de bichos estranhos e flores imensas — eram quadros realistas no estilo acadêmico. Estudou plantas e animais no jardim zoológico de Paris, mas suas limitações técnicas eram claras. Pintava os mínimos detalhes da exuberante folhagem e dava um acabamento meticuloso à superfície da tela, de modo a não deixar nenhuma pincelada visível. Mas suas figuras são chapadas e a escala, a proporção e a perspectiva são deformadas. Apesar — ou talvez por causa — dessas "falhas", suas rígidas cenas de floresta têm um ar de mistério, de paisagem de outro mundo.

Homem simples, Rousseau cantava alto enquanto pintava para elevar seu astral, mas às vezes se atemorizava com suas criações bizarras. Certa vez, precisou abrir uma janela e parar de trabalhar até recobrar o controle. Um visitante o viu trabalhar com uma coroa de folhas em volta do polegar. Perguntando por que, ouviu de Rousseau a resposta: "A gente precisa estudar a natureza".

ANIMAL FESTEIRO

Embora o público ridicularizasse sua obra, os pintores parisienses reconheciam em Rousseau um verdadeiro original, apesar de meio abobalhado. Certa vez, Picasso deu um banquete em homenagem a Rousseau. Decorou seu estúdio com trepadeiras para ficar parecido com os quadros florestais do convidado de honra e montou um "trono", que consistia numa cadeira sobre um engradado, rodeada de bandeirolas, lanternas e uma faixa proclamando a "Homenagem a Rousseau".

Refestelado no trono, o homenageado suportou estoicamente os pingos de cera quente de uma lanterna, que formaram uma pirâmide, como um chapéu de burro, sobre sua cabeça. Quando a lanterna pegou fogo, os artistas o convenceram facilmente de que era um sinal de proteção divina. No auge de animação da festa, Rousseau — que aceitou o "tributo" com a maior seriedade e depois escreveu a Picasso agradecendo — dormia, ressonando suavemente.

***REDON:* FLORES FANTÁSTICAS.** Outro pintor francês que, como Rousseau, viria a influenciar os surrealistas, foi Odilon Redon (1840-1916). Depois de desenhar o tema acuradamente, "sou guiado, como num tormento, para criar alguma coisa imaginária", ele admitiu. As criaturas imaginárias de Redon são ainda mais bizarras que as de Rousseau: insetos macabros, monstros amebóides, como seus ciclopes sem nariz, plantas com cabeça humana e um balão que é simultaneamente um globo ocular.

"Minha originalidade consiste em fazer viver seres improváveis", dizia Redon, "colocando... a lógica do visível a serviço do invisível." Influenciado pela perturbadora poesia de Poe e Baudelaire, Redon criou obras que evocam um mundo alucinatório.

Já que lida com o mundo não visível, a técnica de Redon se concentra em sugerir e não em descrever o tema. Apóia-se em cores e linhas radiantes para dar forma a suas visões eróticas, perversas.

Em "Orfeu", Redon usou cores iridescentes para evocar um mágico reino dos mortos. A pintura é uma alusão ao músico da mitologia grega — sua cabeça decepada flutua ao lado de um fragmento da lira — que perdeu sua amada Eurídice. As telas de Redon refulgem em cores — sobretudo nos amontoados de flores estranhas, que são sua assinatura.

***RYDER:* MARINHAS SUBJETIVAS.** O pintor simbolista americano Albert Pinkham Ryder (1847-1917) era outro fã de Edgard Allan Poe e, tal como Redon, pintou quadros de sua imaginação usando formas simplificadas e luz amarelada para criar obras de estranha intensidade.

Um dos mais originais artistas de sua época, Ryder era o estereótipo do artista ermitão que, nos últimos anos de vida, se recusava a sair durante o dia porque a luz do sol poderia ferir seus olhos. Vivia sozinho no centro de Nova York, cercado por incrível miséria. Totalmente indiferente às cercanias, Ryder tinha em seu estúdio pilhas, que lhe chegavam à cintura, de papéis sujos, cinzas, garrafas de leite e ratos mortos nas ratoeiras. Dormia no chão para evitar percevejos e, quando alguém tocava a campainha, levava 15 minutos para abrir caminho até a porta. O artista "deve viver para pintar", ele dizia, "e não pintar para viver". Entre o lixo e a desordem, Ryder pintava um mundo de sonho que contorcia a realidade.

Procurando inspiração na natureza, observava atentamente o céu e o mar, mas seus quadros eram intencionalmente parcos em pormenores, para criar o sentimento místico que ele pretendia. "De que vale a cor exata de uma nuvem de tempestade", perguntava ele, "se a tempestade não está nela?" Em "Morte num Cavalo Branco", seu mais famoso quadro, uma perigosa cobra se enrodilha no primeiro plano, enquanto uma figura espectral segurando uma foice atravessa a galope uma paisagem desolada. Embora inspirada nos demônios particulares de Ryder, a imagem evoca um calafrio primordial no espectador.

Infelizmente, Ryder era tão displicente com seu material de arte quanto com seu estilo de vida. Trabalhava em espasmos e freqüentemente jogava uma tinta mal preparada (e até sebo de velas) sobre a primeira camada ainda molhada. Em conseqüência, todas as suas 150 telas ficaram seriamente rachadas.

"Orfeu", Redon, 1913. Cleveland Museum of Art. *Redon é famoso por flores delicadas, opalescentes, pertis fantasmagóricos e aparições místicas.*

O NASCIMENTO DA ARQUITETURA MODERNA

Perto da virada do século, a arquitetura se ramificou em várias direções. A tradição neoclássica continuava a dominar prédios públicos, bancos, bibliotecas e prefeituras. Os arquitetos desses edifícios cívicos se formavam na École des Beaux-Arts, a prestigiosa mas conservadora escola de belas artes de Paris. O estilo de domos e arcos da "Beaux-Arts" parecia deslocado no burburinho das ruas das metrópoles modernas. Essas construções pseudogregas ou romanas pareciam um cenário abandonado do estúdio de *Spartacus*.

Ao mesmo tempo, novas tecnologias, novos materiais e novas necessidades mudavam drasticamente a profissão de arquiteto, e uma forma inteiramente diferente de construção começou a surgir. Os arquitetos eram chamados a projetar estruturas nunca vistas: pontes pênseis, silos, estações de trem, fábricas, armazéns e altos prédios de escritórios. O custo exorbitante dos impostos urbanos tornava imperativa a utilização máxima dos limitados espaços, e a invenção do elevador — aperfeiçoado nos anos 1880 — possibilitou a construção dos arranha-céus. O baixo custo do aço permitia confiar no suporte de uma forte estrutura interna em vez de usar as tradicionais estruturas de alvenaria e pilares de pedra. Em vista das exigências do funcionalismo moderno, os arquitetos se viram forçados a abandonar os protótipos gregos e romanos.

Entrada do Metrô, Hector Guimard, [illegible] Paris. *Em estrutura de ferro batido, a entrada do metrô de Paris [illegible] orgânico, botânico, do Art Nouveau, que [illegible] da virada do século. Mais de vinte entradas serpenteiam [illegible] Guimard, ainda embelezam o metrô parisiense.*

Opera House, Charles Garnier, 1875. Paris. *O Beaux-Arts Ópera foi a síntese do estilo reacionário que os arquitetos modernos rejeitavam. Seus pares de colunas coríntias, a profusão de esculturas e a ostentação dos ornamentos compunham o maior e mais portentoso teatro do mundo.*

O credo do arquiteto americano Louis Sullivan, "a forma segue a função", se tornou a palavra de ordem do momento. Os novos projetos visavam a expressar o objetivo comercial das construções, sem qualquer toque de ornamento histórico. Não é de admirar que a primeira escola de arquitetura depois de séculos viesse a surgir em Chicago, cidade mais tarde chamada pelo poeta Carl Sandburg de "Stormy, husky, brawling,/City of the Big Shoulders" ("Tempestuosa, vigorosa, ruidosa,/Cidade dos ombros largos"). Chicago era uma cidade sem passado, cidade de imigrantes que pareciam se constituir junto com a cidade.

Chicago foi também o local da Feira Mundial de 1893, uma imensa exposição com pavilhões destinados a exibir o poder industrial americano. Irônica e tristemente, as construções para a feira, estruturas provisórias em gesso, foram projetadas por tradicionalistas da Costa Leste como Richard Morris Hunt e a empresa McKim, Mead & White num estilo neo-romano totalmente fora de sintonia com a dura realidade de Chicago. Apelidada de "Cidade Branca", a exposição (exceto pelo *Transportation Building* [Prédio dos Transportes] de Sullivan) não mostrava o menor traço de originalidade. O Neoclassicismo da feira coroou o estilo Beaux-Arts e provocou um retrocesso de muitas décadas na arquitetura. Entretanto, o metacentro do desenho moderno mais tarde seria mudado para Nova York, onde uma arquitetura realmente inovadora aparecia em estruturas como a Ponte de Brooklyn, terminada em 1883, e o primeiro arranha-céu, o New York City's Equitable Building (1871).

***SULLIVAN:* O PRIMEIRO ARQUITETO MODERNO.** Louis Sullivan (1856-1924) praticamente inventou o arranha-céu e, conseqüentemente, inseriu Chicago no mapa cultural. Juntamente com seu sócio Dankmar Adler, Sullivan projetou o Chicago Auditorium, inaugurado em 1889. Na noite de abertura, fascinado pela suntuosa construção, o presidente William Henry Harrison comentou com o vice-presidente: "New York se rende, não?"

Sullivan e Chicago foram feitos um para o outro. Aos 12 anos, ele vagava pelas ruas de Boston ouvindo o que os prédios "falavam" com ele: "Uns diziam coisas feias, uns diziam coisas prudentes, outros diziam coisas pretensiosas, mas nenhum dizia coisas louváveis." Uma breve estada na École des Beaux-Arts o convenceu de que o Classicismo era um peso morto e chegara a hora de uma abordagem radicalmente nova. "Pode [ser feita]", ele escreveu, "e será. Ninguém fez, eu farei!" Com essa resolução, mudou-se para Chicago, onde, apesar da depressão econômica, "havia uma atividade — uma energia que [me] deixou ardendo para entrar no jogo".

Sullivan viu imediatamente que a verticalidade das novas torres exigia uma estética inteiramente nova. Os altos prédios de escritórios "devem ser, centímetro a centímetro, alguma coisa altiva e elevada", ele disse, "alteando-se em pura exaltação da base ao topo, uma unidade sem uma única linha dissonante". Um dos primeiros a usar estrutura de aço, Sullivan fazia questão de que essa grade interna recebesse "expressão e reconhecimento autênticos". O exterior de seus projetos sempre manteve a ressonância não só com a função do prédio, mas também com o esqueleto no interior.

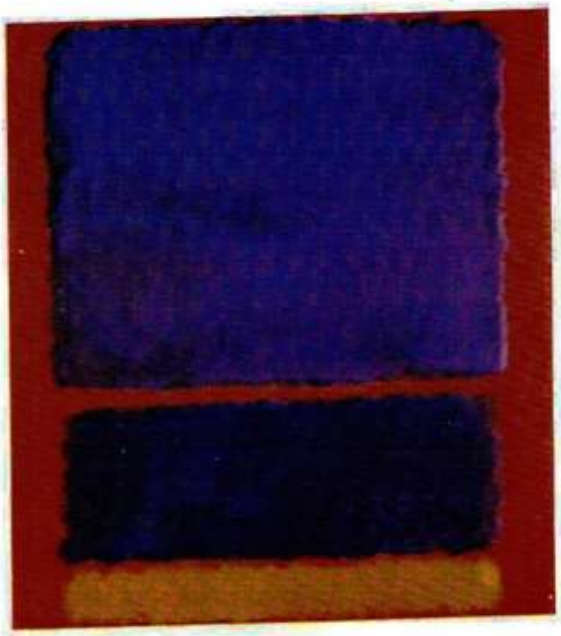
A loja de departamentos Carson-Pirie-Scott, em Chicago, foi a imagem urbana revolucionária de Sullivan. Sua aparência de grade reflete a estrutura retangular de aço, e as faixas horizontais das janelas se estendem em linhas paralelas à rua. A perfeita simplicidade geométrica desse edifício de 12 andares selou o início da moderna arquitetura nos Estados Unidos.

O fato de Sullivan rejeitar estilos antigos não significa que evitasse elementos decorativos. "O ornamento, quando é criativo, espontâneo", ele escreveu, "é um perfume." Mas assim como ele exigia que a nova arquitetura acompanhasse a nova tecnologia, desejava que a decoração de superfície tivesse frescor e criatividade. Enquanto os andares mais altos da Carson-Pirie-Scott são lisos, com um tênue revestimento em terracota, os dois primeiros andares, que ficam ao nível dos olhos, são ricamente decorados com ferro batido espiralado, nas formas do estilo *Art-Nouveau*. As gavinhas retorcidas desenhadas por Sullivan se entrelaçam em volta do prédio, oferecendo interesse visual e amenizando o despojamento do corpo principal do prédio.

Tal como acontece a muitos visionários, Sullivan não foi tão apreciado em sua época como é atualmente. Suas graciosas estruturas comerciais eram consideradas inferiores aos opulentos prédios das belas-artes, como o Ópera de Paris. Coube ao discípulo de Sullivan, Frank Lloyd Wright, levar a admiração pública às idéias do mestre.

Loja de Departamentos Carson-Pirie-Scott, Sullivan, 1899-1904. Biblioteca do Congresso. *Louis Sullivan – considerado o pai da arquitetura moderna americana*

Século XX: A Arte Moderna



"A beleza tem que ser convulsiva para deixar de sê-lo", disse o porta-voz do Surrealismo, André Breton. No século XX, a arte era agressivamente convulsiva, e um estilo se sobrepunha ao outro com a mesma rapidez que as bainhas subiam e desciam no mundo da moda. Atravessando essa atordoante procissão, um tema permanecia constante: a arte se concentrava menos na realidade visual externa e mais na visão interna. Como disse Picasso, "não o que você vê, mas o que você sabe que está lá".

Em toda a evolução da arte ocidental, o século XX produziu a ruptura mais radical com o passado, levando ao extremo o que Courbet e Manet iniciaram no século XIX — retratos da vida contemporânea e não de eventos históricos. A arte do século XX não apenas decretou que qualquer tema era adequado, mas também libertou a forma (como no Cubismo) das regras tradicionais e livrou as cores (no Fovismo) da obrigação de representar com exatidão os objetos. Os artistas modernos desafiavam violentamente as convenções, seguindo o conselho de Gauguin, para "quebrar todas as janelas velhas, ainda que cortemos os dedos nos vidros".

No coração dessa filosofia de rejeição ao passado, chamada Modernismo, havia a busca incessante de uma liberdade radical de expressão. Liberados da necessidade de agradar a um mecenas, os artistas elegiam a imaginação, as preocupações e as experiências individuais como única fonte da arte. A arte se afastava gradualmente de qualquer pretensão de retratar a natureza, seguindo na direção da pura abstração, em que dominam a forma, as linhas e as cores.

Na primeira metade do século XX, reinou a Escola de Paris. Não importava se os artistas de uma determinada tendência morassem ou não em Paris: a maioria dos movimentos emanava da França. Até a Segunda Guerra Mundial, a Cidade-Luz brilhou com toda a intensidade da arte moderna. O Fovismo, o Cubismo e o Surrealismo nasceram lá. Nos anos 1950, a New York School of Abstract Expressionism destronou a Escola de Paris. Pela primeira vez a vanguarda se mudava para os Estados Unidos, onde o pintor de ação Jackson Pollock, segundo disse seu amigo Willem de Kooning, "mandou nossa idéia de pintura para o inferno".

HISTÓRIA DO MUNDO		HISTÓRIA DA ARTE
Wrights voa no aeroplano	1903	
Einstein anuncia a teoria da relatividade	1905	Primeira exibição fovista. Die Brücke é fundada. Stieglitz abre Galeria 291
Terremoto abala San Francisco	1906	
	1907	Brancusi faz a primeira escultura abstrata
	1908	Picasso e Braque fundam o Cubismo
	1908-13	Pintores da Ash Can introduzem o Realismo
Peary chega ao Pólo Norte	1909	
	1910	Kandinsky pinta primeiro quadro abstrato. os futuristas lançam Manifesto
	1911	Formação do Der Blaue Reiter
Henry Ford desenvolve linha de produção	1913	Armory Show desperta a arte americana
Primeira Guerra Mundial declarada	1914	
	1916	Começa o Dadaísmo
Lênin lidera Revolução Russa	1917	De Stijl fundado
	1918	Formação da Bauhaus
	Anos 1920	Muralistas mexicanos ativos
Mulheres dos Estados Unidos votam	1920	Soviéticos abolem Construtivismo
Hitler escreve *Mein Kampf*	1924	Surrealistas lançam Manifesto
Lindbergh atravessa sozinho o Atlântico	1927	
Fleming descobre a penicilina	1928	
Quebra da Bolsa	1929	
	Anos 1930	Pintores da American Scene em cena. realistas sociais pintam arte política
Roosevelt eleito presidente	1933	
Começa Guerra Civil Espanhola	1936	
Início da televisão comercial	1939	
Estados Unidos entram na Segunda Guerra Mundial	1941	
Primeiro computador digital desenvolvido	1944	
Bomba atômica em Hiroshima	1945	Dubuffet cunha o termo "L'Art Brut"
Mahatma Ghandi assassinado. fundação de Israel	1948	
Fundação da República Popular da China	1949	
Invenção da pílula anticoncepcional	1950	Expressionismo abstrato é reconhecido
	1952	Harold Rosenberg cunha termo "Action. Painting". Frankenthaler inventa pintura em borrões
Estrutura do DNA descoberta. Monte Everest escalado	1953	
Corte Suprema proíbe segregação	1954	
Salk descobre vacina contra pólio	1955	
Elvis Presley canta *rock'n'roll*	1956	Wright constrói Guggenheim
Soviéticos lançam Sputnik	1957	

FOVISMO: EXPLOSÃO DA COR

"O Fovismo não é tudo", comentou Matisse, "é apenas o começo de tudo." Em termos de permanência, o Fovismo foi apenas um pontinho na tela do mundo da arte: durou de 1904 a 1908. Contudo, sendo o primeiro movimento importante de vanguarda no século XX, explodiu a era moderna.

A exposição de 1905, que inaugurou o Fovismo em Paris, foi um desses momentos cruciais na história, que mudou para sempre nossa maneira de ver a arte. Antes, o céu era azul e a grama era verde. Mas nas telas dos fovistas Matisse, Vlaminck, Derain, Dufy, Braque e Rouault o céu era amarelo-mostarda, as árvores vermelho-tomate, os rostos verde-ervilha. Foi como se um bando de *gremlins* pegasse o controle de cor da televisão e todos os matizes enlouquecessem.

A reação do público foi hostil. O grupo ganhou esse nome de um crítico, que os chamou de "feras" (*fauves*). Outros qualificaram o estilo de "loucura rematada", "universo de feiúra", "tentativas brutas e primitivas de criança brincando com tintas". Um visitante da exposição relata que os espectadores "tinham acessos de riso... correndo histericamente de galeria em galeria".

O que levou os críticos a considerarem os fovistas "todos um pouco loucos" foi o uso das cores sem referência à aparência real. Longe de loucos, porém, eles experimentavam, com a maior seriedade, novas maneiras de expressar suas emoções diante de uma cena (geralmente paisagens ou marinhas, cenas externas).

A saída radical da tradição teve origem no momento em que os artistas viram retrospectivas — e ficaram vivamente impressionados com elas — de van Gogh, Gauguin e Cézanne, entre 1901 e 1906. A respeito de seu encontro com a obra de van Gogh, Vlaminck disse: "Fiquei tão emocionado que tive vontade de chorar de alegria e desespero. Naquele dia, amei van Gogh mais que a meu próprio pai". Matisse já tinha experimentado transformar temas tradicionais, como na figura de um homem que ele pintou totalmente de azul. Mas depois de encontrar Vlaminck e Derain na mostra de van Gogh, ele visitou o estúdio que os dois compartilhavam e viu a explosão de cores e as audaciosas distorções da forma. "Não consegui dormir essa noite", ele escreveu no dia seguinte. O movimento, que nunca se nomeou movimento, embora os artistas trabalhassem juntos e tivessem os mesmos objetivos, teve em Matisse seu porta-voz.

Outra influência que pesou na recusa dos fovistas em imitar a natureza foi a descoberta da arte tribal não-européia, que viria a ter um papel na formação da arte moderna. Derain, Vlaminck e Matisse foram dos primeiros a colecionar máscaras africanas. A arte dos Mares do Sul, popularizada por Gauguin, e o artesanato das Américas do Sul e Central também contribuíram para afastá-los das tradições renascentistas e conduzi-los a vias mais livres, mais individuais, de comunicação de emoções.

FOVISMO

LOCAL: França

PERÍODO: 1904-8

MESTRES: Matisse, Derain, Vlaminck, Dufy, Rouault, Braque

MARCAS: Cores intensas, fortes, explosivas

Formas e perspectiva distorcidas

Pinceladas vigorosas

Motivos chapados, lineares

Tela nua como parte do desenho completo

TRADUÇÃO: Animal selvagem

EMBRIAGADOS DE COR. Os fovistas se embriagavam com cores vibrantes, exageradas. Liberaram a cor de seu papel tradicional de descrever objetos para fazê-la expressar sentimentos. Depois de levarem as cores escaldantes ao extremo da não-representação, os fovistas passaram a se interessar cada vez mais na ênfase dada por Cézanne à infra-estrutura, o que deu origem à revolução seguinte: o Cubismo.

Braque, apenas temporariamente fovista, veio a fazer seus melhores trabalhos como fundador, juntamente com Picasso, do Cubismo. Para outros, como Derain, Dufy e Vlaminck, o breve vôo do Fovismo representou o melhor de suas obras. Dentre os fovistas, somente Matisse continuou a explorar o potencial da cor pura à medida que reduzia as formas aos seus signos mais simples. Apesar da vida curta, o Fovismo teve grande influência, especialmente sobre o Expressionismo alemão.

Em 1908, os fovistas tinham levado o estilo aos últimos limites. A queda era inevitável. Braque explicou assim o declínio: "Não se pode ficar para sempre num estado de paroxismo."

***VLAMINCK*: PARA CONHECER O EXCESSO.** Segundo um crítico, Maurice de Vlaminck (1876–1958) "pintou da mesma forma que outros homens jogam bombas". Vlaminck levava tudo aos extremos. Se comia carneiro, comia uma perna inteira; quando andava de bicicleta, rodava 240 quilômetros num só dia; se relatava um acidente de trem sem maiores conseqüências, enfeitava a história com cadáveres manchando a paisagem e sangue escorrendo nos trilhos.

Fisicamente era um homem grande, extremamente seguro de si que, em sua vida e sua obra, foi a maior fera da floresta *Fauve*. Ensinava boxe, tocava violino em cafés vagabundos e escrevia leves novelas pornô. Artista autodidata, vangloriava-se de jamais ter posto o pé no Louvre. Impressionado com a mostra de van Gogh em 1901, Vlaminck, juntamente com seu amigo Derain, passou a esguichar tinta na tela diretamente do tubo, misturando com espátula as camadas grossas. Espalhava borrões de cores contrastantes lado a lado para intensificar o efeito, fazendo suas exuberantes paisagens vibrarem em movimento. Um dos temas prediletos do pintor era a ponte de Chatou, subúrbio de Paris onde ele morava, retratada em expressivas inclinações, com um espesso trabalho de pincel.

***DERAIN*: FOGOS DE ARTIFÍCIO.** André Derain (1880-1954), a quintessência do *fauve*, reduziu as pinceladas ao código Morse: pontos e riscos de ardentes cores primárias explodindo, conforme suas palavras, "como cargas de dinamite".

Derain inaugurou as cores fortes como um fim expressivo em si mesmo. Suas audaciosas pinceladas direcionais eliminavam as linhas e a distinção entre luz e sombra. Em suas cenas de porto e de praia, as pinceladas diferenciadas — de convulsivas a fluentes — dão um senso de movimento ao céu e à água.

Nas duas primeiras décadas do século XX, Derain se manteve no centro da *avant-garde*, como criador do Fovismo e pioneiro do Cubismo. Mais tarde, buscou inspiração nos Grandes Mestres e seu trabalho tornou-se seco e acadêmico. Quando o escultor Giacometti visitou Derain — que certamente viveu mais que sua fama — já em seu leito de morte, perguntou se o pintor desejava alguma coisa e teve como resposta: "Uma bicicleta e um pedaço de céu azul."

"Big Ben", Derain, 1905. Troyes, coleção particular. *Derain aplicava cores fortes e contrastantes em pinceladas expressivas para distorcer a realidade — marca registrada do Fovismo.*

***DUFY:* ANIMADOR DO *FAUVE*.** Dizem que, quando a gente olha os quadros de Raoul Dufy (1877-1953), ouve o tilintar de taças de champanhe. Seus alegres quadros de festas em jardins, concertos, corridas de cavalos, regatas e cenas de praia na costa da Normandia são inegavelmente chiques. No entanto, Dufy era mais que um simples anfitrião e cronista dos ricos. Seu desenho era tão fluido, suas cores tão vivas, que nunca faltou charme às suas cenas.

Tudo vinha com facilidade para Dufy. Estudante da École des Beaux-Arts, achou tão fácil desenhar com a mão direita que passou a usar a esquerda, que acabou vindo a preferir. Apaixonado por música, ao ouvir uma orquestra ele fechava os olhos e imaginava cores, como o carmim e o rosa que saturavam suas telas.

Embora o Expressionismo (distorção da aparência real de um objeto para transmitir a emoção do artista) seja geralmente associado a temas violentos e perversos, Dufy mostrou que esse estilo pode ser jovial. Usava cores intensas que nada tinham a ver com a aparência do objeto, mas tudo a ver com o seu olhar para o objeto. Acusado de negligenciar a aparência natural, ele respondeu: "A natureza, meu caro senhor, é apenas uma hipótese". Suas telas encharcadas de prazer eram imensamente populares e ajudaram a conquistar a aceitação de seus pares fovistas.

***ROUAULT:* QUADROS VITRAIS.** Georges Rouault (1871-1958) trabalhou pouco tempo com os fovistas, compartilhando suas características técnicas, como as pinceladas expressivas e as cores fortes. No entanto, enquanto os outros fovistas pintavam animadas telas urbanas, as dele eram cheias de dor e sofrimento.

Católico fervoroso, Rouault dedicou a vida a redimir a humanidade através da denúncia do mal. Em suas primeiras obras, concentrou-se na condenação de prostitutas e de juízes corruptos em pinceladas selvagens, cortantes. Mais tarde, retratou palhaços tristes e por fim, depois de 1918, todos os seus trabalhos mostravam temas religiosos, principalmente a face trágica de Cristo. Rouault acreditava que sua própria "paixão se refletia melhor num rosto humano".

Quando jovem, Rouault foi aprendiz de um fabricante de vitrais e restaurou janelas de catedrais medievais. As pesadas linhas negras que compartimentam os corpos em seus óleos mais maduros têm um jeito de vitral. Os corpos simplificados de Rouault têm uma poderosa função expressiva na comunicação de sua fé religiosa.

SALVADOS DO INCÊNDIO

O relacionamento de Georges Rouault com seu *marchand*, o famoso defensor da *avant-garde* Ambroise Vollard, não era exatamente livre de tensões. Rouault tinha sempre um excesso de projetos ambiciosos (leia-se inacabados) ao mesmo tempo. Vollard, a quem Cézanne chamou de "feitor de escravos", vivia reclamando para que ele terminasse seus quadros, a fim de vendê-los logo.

Certa vez, Rouault quase morreu queimado. Estava vestido de Papai Noel, para divertir as crianças, e o enchimento de algodão da fantasia pegou fogo nas velas da árvore de Natal. Suas mãos ficaram gravemente queimadas, o que era um óbvio entrave ao seu trabalho. Sempre controlador, Vollard não demonstrou a menor solidariedade e exclamou: "Você passou pelo fogo! Seus quadros serão ainda mais belos!" Depois da morte de Vollard, para mostrar que não ligava para dinheiro, Rouault queimou centenas de telas inacabadas na fornalha de uma fábrica.

"O Velho Rei", Rouault, 1916-37. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. *Essa figura de um rei babilônio idoso mostra os blocos de cores intensas delineadas por grossas linhas negras, como nos vitrais, marca registrada de Rouault.*

ESCULTURA DO SÉCULO XX: UMA NOVA IMAGEM

A escultura logo mergulhou na corrente de anti-realismo que varreu a pintura do século XX.

***BRANCUSI:* O OVO E EU.** O maior escultor modernista foi o artista romeno Constantin Brancusi (1876-1957), que eliminou os detalhes quase até o ponto de desaparecimento total. "Desde o gótico, a escultura européia se tornara saturada de plantinhas e florezinhas — toda sorte de excrescências superficiais que escondiam completamente a forma", disse o escultor inglês Henry Moore. "A missão de Brancusi foi se livrar desses brotamentos e nos tornar novamente conscientes da forma."

Brancusi via a realidade em termos de poucas formas básicas, universais: ovo, seixo rolado, folha de grama. Qualquer que fosse o tema, a partir de 1901 ele reduziu o formato — em madeira, mármore ou metal — a essas formas elementares. "A simplicidade não é a finalidade da arte", disse Brancusi, "mas chegamos à simplicidade a despeito de nós mesmos quando nos aproximamos mais da realidade nas coisas."

Desde criança Brancusi deu mostras de seu espírito independente. Saiu de casa aos 11 anos de idade para trabalhar como pastor e entalhador. Depois foi de Bucareste para Paris a pé. Quando chegou à França, em 1904, ofereceram-lhe um emprego de assistente de Rodin, o rei da escultura na época, mas Brancusi recusou, dizendo: "Nenhuma árvore pode crescer à sombra de um carvalho."

Brancusi foi o primeiro a abandonar a prática vigente de deixar aos pedreiros profissionais a escultura propriamente dita. Em 1907 começou a esculpir a pedra diretamente, dizendo que suas mãos seguiam aonde o material as levasse. O escultor Jacques Lipchitz, cujo estúdio ficava embaixo do de Brancusi, lembra as pancadinhas incessantes, como uma torneira pingando, que não o deixavam dormir. Era Brancusi lascando o bloco até encontrar uma imagem absoluta no leito de rocha. "Criar como um deus, comandar como um rei, trabalhar como um escravo", dizia Brancusi.

"Pássaro no Espaço", Brancusi, c. 1927. MoMA, NY. *Essa peça representa não um pássaro real, mas um conceito de vôo. "O real não é a forma externa", dizia Brancusi, "mas a essência das coisas." Apesar de as esculturas de Brancusi abandonarem inteiramente as imagens reconhecíveis, ele retirava seus temas da natureza e os reduzia ao cerne mais concentrado, mais elementar.*

IMPOSTO SOBRE METAL

Quando o "Pássaro no Espaço" foi levado aos Estados Unidos para uma mostra de Brancusi, um inspetor da alfândega se recusou a isentá-lo de impostos na qualidade de escultura. O inspetor teimava que aquilo não parecia absolutamente um pássaro e não seria, portanto, uma obra-de-arte, mas um pedaço de metal a ser taxado como matéria-prima. Em outra ocasião, outro funcionário público teve menos problemas com a obra do escultor. Quando uma peça de Brancusi foi denunciada em Paris como obscena, o policial chamado para retirá-la da exposição fez sua avaliação: "Não vejo nada de indecente; parece uma lesma."

MODIGLIANI: PRIVILÉGIOS DO GÊNIO

O artista italiano Amedeo Modigliani (1884-1920) é conhecido principalmente por pinturas de nus reclinados. Suas figuras têm pescoço longo e fino, ombros caídos, cabeça inclinada com boca pequena, nariz longo e frestas lisas em lugar dos olhos. Além da originalidade de sua pintura, Modigliani era dado à escultura e ao gosto pela vida.

Bonito demais para ser feliz, Modi (era seu apelido) mergulhou na vida boêmia de Paris. Apesar de pobre como Jó, vestia-se com charme, usava uma echarpe vermelha esvoaçante e terno de veludo. Quando "dava na telha", tirava a roupa gritando para os estupefatos freqüentadores dos cafés: "Olhem para mim! Não pareço um deus?" Em companhia de seu amigo Maurice Utrillo, Modi passava as noites em bares, recitando poesias, enchendo-se de absinto e vinho barato e fumando haxixe. Juntos faziam aeroplanos com letras de câmbio e jogavam para cima das árvores. Tratava sua amante abominavelmente mal. Certa vez, num ataque de raiva, atirou-a pela janela. "Pessoas como nós têm direitos diferentes dos das outras pessoas porque temos necessidades diferentes, que nos colocam... acima da moralidade delas", ele escreveu.

Modigliani pintava retratos em troca de alguns francos para beber, mas a pobreza foi realmente um obstáculo para a escultura. Para esculpir em madeira, ele roubava dormentes de linhas de trem, e não gostava de modelar em argila. "Lama demais", ele dizia, e arrancava pedras do calçamento da rua altas horas da noite. Assim como seu vizinho Brancusi, Modigliani esculpia figuras simplificadas que irradiavam um poder primevo. "O verdadeiro dever é salvar o sonho", dizia. Depois de passar a noite inteira bebendo e de vender o terno que usava para beber mais vinho, o artista apanhou uma pneumonia no frio da madrugada e morreu aos 35 anos.

TITÃS GÊMEOS DO SÉCULO XX: MATISSE E PICASSO

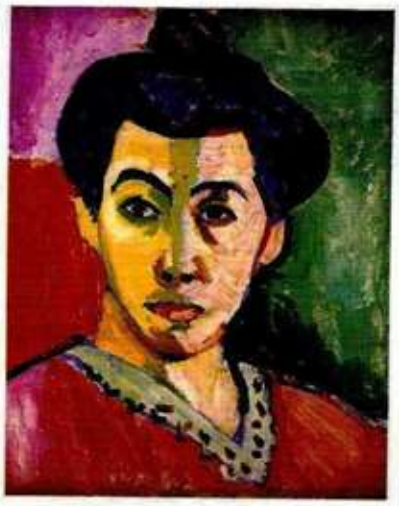
Se nos primeiros cinqüenta anos do século XX a arte fosse reduzida a dois pintores, estes seriam Picasso e Matisse, o "Pólo Norte e Pólo Sul" da arte, nas palavras de Picasso. Esses dois prolíficos artistas franceses eram de fato pontos opostos na bússola de todos os exploradores modernistas. Cada um inspirou uma forma distinta de revolta contra o Realismo, um na forma, o outro na cor. No Cubismo, Picasso quebrou as formas para recombiná-las de novas maneiras. Matisse, não para descrever a forma, mas para expressar o sentimento, desencadeou uma revolução cromática.

***MATISSE:* NA COR VIVA.** "Você fala a língua das cores", disse Renoir, já velho, a Henri Matisse (1869-1954). Desde seus tempos de pioneirismo nas paisagens coloridas como confeitos até os brilhantes recortes de sua velhice, Matisse acreditou que "a cor não nos foi dada para imitar a natureza, mas para expressar nossas próprias emoções".

A reação contra suas primeiras experiências foi tão violenta que Matisse não deixou a esposa comparecer à abertura de sua exposição em 1905. Quando um visitante indignado exclamou "Isso não é uma mulher, é um quadro!", o pintor respondeu que essa era exatamente a idéia: "Acima de tudo, não criei uma mulher; pintei um quadro." Essa foi a premissa básica da arte da pintura no século XX: a arte não representa, mas reconstrói a realidade. Como disse o cubista Braque, "é um erro imitar o que se quer criar".

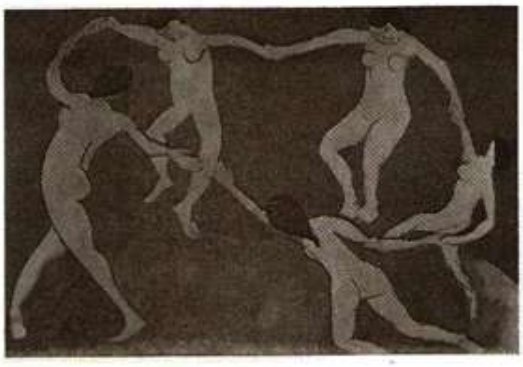
ARTE DA OMISSÃO. "Você nasceu para simplificar a pintura", disse-lhe Gustave Moureau, professor de Matisse. Era como se Matisse pusesse o superinflado estilo *Salon* numa dieta de fome, deixando-o no osso. Em toda a sua longa carreira, trabalhando de 12 a 14 horas por dia, sete dias por semana, Matisse procurou eliminar o não-essencial e reter apenas as qualidades mais fundamentais do tema. "Condensação de emoções... constitui um quadro", assim ele explicava sua técnica. À medida que ele desbastava os detalhes irrelevantes, seus esboços preliminares evoluíam do complexo para o simples, do particular para o geral. Minimalista antes que esse termo existisse, num desenho de dez traços Matisse evocava com perfeição um nu sensual.

"QUADROS AGRADÁVEIS." Matisse viveu em tempos difíceis. Greves incontáveis, revoltas, assassinatos e duas guerras mundiais explodiram à sua volta. Contudo, seus quadros com títulos do tipo "Alegria de Viver" ignoravam todas as controvérisas políticas e sociais. Matisse tinha um "sol na barriga", disse Picasso sobre seu maior rival, cujas cenas brilhavam com a luz radiante do Mediterrâneo. Os temas típicos de Matisse convencem o espectador de que existe o paraíso na terra: vistas de janelas ensolaradas, mesas postas com frutas, bebidas e flores tropicais, langorosas mulheres nuas recostadas.



"A Lista Verde (Madame Matisse)", Matisse, 1905. Statens Museum fur Kunst, Copenhague. *Matisse usava a cor para transformar um tema convencional num desenho vibrante e original. Energizando a face, a lista inesperada permite a cabeça competir com o fundo assertivo. Matisse realça a superfície, colocando igual ênfase no primeiro plano, no fundo, nos objetos e no espaço em torno. "Nenhum ponto é mais importante que outro", dizia ele, abandonando o sombreado e a perspectiva em favor de um efeito chapado, ornamental, "geral".*

"Peixe Dourado e Escultura", Matisse, 1911. MoMA, NY. *Um dos mais influentes pintores modernos, Matisse expressava a alegria da vida através de cores fortes e formas simplificadas.*



"Dança" (primeira versão), Matisse, 1909. MoMA, NY. *Matisse usou deliberadamente formas simplificadas e apenas três cores para retratar a essência do movimento gracioso. As cores intensificadas ("o mais azul dos azuis para o céu", ele disse, "o mais verde dos verdes para a terra") são tão vivas que o pintor se surpreendeu quando viu a pintura vibrar à luz do sol.*

Matisse acreditava que a pintura não só devia ser bela, mas também dar prazer ao espectador. Foi um mestre da linha sinuosa chamada "arabesco". "Sonho com uma arte de equilíbrio, de pureza e serenidade, isenta de temas perturbadores ou depressivos", disse ele — uma arte confortável como uma poltrona depois de um dia de trabalho pesado.

Formado em direito para agradar ao pai burguês, Matisse chegou tarde à pintura. Quando ele convalescia de uma cirurgia de apêndice, sua mãe lhe deu uma caixa de tintas e um livro de instruções — o mundo perdeu um advogado e ganhou um artista. "Foi como se eu recebesse um chamado", ele lembrou. "Daí em diante, não mais conduzi a minha vida. Ela me conduziu."

Matisse foi para Paris estudar arte, deixando seu pai gritando "Vai morrer de fome!" enquanto o trem se afastava da estação. Ganhou notoriedade como líder dos fovistas na exposição de 1905. Em 1917, começou a passar os invernos na Riviera francesa — primeiro em Nice, depois em Vence, cidade à qual doou uma capela projetada por ele, que é uma das construções religiosas mais emocionantes da Europa. Matisse não era religioso. Sua visão da vida após a morte era um estúdio celestial "onde eu pintaria afrescos". Entretanto, tinha o que ele chamava de "um sentimento religioso diante da vida". Depois que foi cuidado por freiras, durante uma doença grave nos anos 1940, o pintor dedicou-se a criar a capela em todos os detalhes.

OS RECORTES DEFINITIVOS DE PAPEL. Em seus últimos anos, Matisse ficou preso ao leito. Apesar de tomado pela artrite, usava um carvão amarrado na ponta de uma vara de bambu para desenhar grandes figuras no teto do quarto. Mas sua atividade preferida era recortar formas imaginárias em papel colorido e fazer enormes colagens. Esses recortes são as mais alegres criações do pintor idoso e introduziram um escopo mais amplo e mais livre em sua arte.

Em "Les Bêtes de la Mer" (Bichos do Mar), o artista usou formas simbólicas alusivas a corais, ondas, plantas e animais marinhos. As cores dissonantes produzem excitação visual e energia. De fato, suas cores são tão vivas que o médico o aconselhou a usar óculos escuros para trabalhar com os recortes. As formas coloridas cobriam as paredes do teto ao chão de seu quarto. "Agora que quase não me levanto mais", ele disse, "fiz um pequeno jardim para passear". As vívidas colagens são seus trabalhos mais originais, o clímax de uma vida de simplificação e intensificação da arte. A única diferença entre suas primeiras pinturas e os recortes, disse ele, está em que "consegui uma forma filtrada até seus essenciais".

O refrão de Matisse era "A exatidão não é a verdade". A verdade "inerente" a um tema — "a única verdade que importa", segundo Matisse — difere da aparência externa. Encontrar essa verdade nuclear significa buscar um "signo" irredutível para representar um objeto. O fato de o "signo" parecer pueril é parte do sucesso de Matisse: "Trabalhei anos para que as pessoas dissessem: 'Parece tão fácil fazer!'."

"Les Bêtes de la Mer", Matisse, 1950. NG, Washington, DC. *Nas colagens de papel de Matisse, se evidenciam seus elementos característicos, de formas sugestivas e cores vivas para produzir impacto emocional.*

PICASSO: REI DA ARTE MODERNA. "Quando eu era criança, minha mãe me disse: 'Se você for soldado, será um general. Se for padre, vai acabar sendo papa'", disse Pablo Picasso (1881-1973) a sua amante Françoise Gilot. "Em vez disso", ele prosseguiu, "tornei-me pintor e acabei sendo Picasso."

Durante meio século Picasso liderou as forças da inovação artística, escandalizando o mundo com a introdução de um novo estilo e seguindo adiante tão logo sua inortodoxia era aceita. Sua contribuição mais significativa — com a ajuda de Braque — foi a invenção do Cubismo, a maior revolução na arte do século XX. Até a idade de 91 anos, Picasso permaneceu vital e versátil. Provavelmente o mais prolífico artista ocidental de todos os tempos, sua produção é estimada em cinqüenta mil trabalhos.

Picasso aprendeu a desenhar antes de aprender a falar. Suas primeiras palavras, aos dois anos, foram "Lápis, lápis". Nascido na Espanha, filho de um pintor medíocre, na adolescência ele já dominava a arte do desenho com precisão fotográfica. Em visita a uma exposição de arte infantil, em 1946, disse que, quando tinha a idade dos expositores, já sabia desenhar como Rafael, mas "levei muitos anos para aprender a desenhar como essas crianças".

Apesar de ter trabalhado em muitos estilos diferentes, a arte de Picasso sempre foi autobiográfica. "Os quadros", disse ele, "são páginas do meu diário." Acompanhar a seqüência cronológica de sua obra no Museu Picasso de Paris equivale a andar pelos corredores de sua vida amorosa. As mulheres foram sua principal fonte de inspiração.

"A Refeição do Cego", Picasso, 1903. MMA, NY.
Os quadros da melancólica fase azul de Picasso retratam mendigos e vagabundos magros e sofridos.

FASE AZUL. O primeiro estilo original de Picasso apareceu quando ainda era um artista pobre e desconhecido. A fase azul, de 1901-4, é assim chamada em razão das nuances frias de azul índigo e cobalto que ele usava. Os quadros, obcecados com esqueléticos mendigos cegos e frangalhos humanos, projetam a melancolia azul de Picasso naquela época, quando ele precisava queimar desenhos para fazer fogo. Trabalhando sem reconhecimento, ele alongava os membros de suas figuras ossudas até parecerem El Grecos famélicos.

FASE ROSA. Tão logo Picasso se instalou em Paris (ele fez sua carreira na França) e encontrou seu primeiro amor, Fernande Olivier, a depressão desapareceu. Ele passou a usar delicadas cores rosadas e tons de terra em quadros de artistas de circo, arlequins e acrobatas. Os quadros dessa fase rosa, ou do circo (1905-6), são românticos e sentimentais.

"Retrato de Ambroise Vollard", Picasso, 1915. MMA, NY.

"Retrato de Ambroise Vollard", Picasso. 1910. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscou.

VOLLARD EM CUBOS. *"Não sei se sou um grande pintor", disse Picasso, "mas sou um grande rascunhador." Embora soubesse captar a semelhança com tanta perfeição quanto Ingres, ele preferiu inventar novas formas do que perpetuar as antigas. No retrato cubista analítico de Vollard, Picasso quebra o modelo numa estrutura cristalina de facetas interligadas em tonalidades baixas.*

ANATOMIA DE UMA OBRA-PRIMA

Durante a Guerra Civil Espanhola, o ditador fascista Francisco Franco fez um acordo com a Lüftwaffe nazista para destruir a cidadezinha basca de Guernica. Num bombardeio de três horas, dois mil civis foram massacrados, milhares foram feridos e a cidade foi arrasada. Tomado de ódio patriótico, o espanhol Picasso criou um mural de 6,50 metros de largura por 2,80 de altura, que foi pintado em um mês. É considerado a mais forte denúncia dos horrores da guerra. "A pintura não é feita para decorar apartamentos", dizia Picasso. "É um instrumento de guerra, de ataque e defesa frente ao inimigo."

Picasso incorporou certos elementos do desenho para criar um efeito de angústia. Usou uma nuance branco-cinza para enfatizar o desespero e distorceu propositalmente as figuras para transmitir violência. As linhas quebradas e os planos fragmentados do Cubismo denotam terror e confusão, enquanto o formato em pirâmide segura a unidade da composição. Alguns símbolos de Picasso, como o guerreiro morto com a espada quebrada, implicando derrota, não são difíceis de decifrar. A única explicação de Picasso para outros símbolos era: "O touro não é o fascismo, mas a brutalidade e a escuridão... O cavalo representa o povo".

"Guernica", Picasso, 1937, Centro de Arte Reina Sofia, Madri.

FASE "NEGRA". Por volta de 1907, Picasso descobriu a força das máscaras abstratas africanas e incorporou esses motivos à sua arte. No mesmo ano, produziu o quadro de ruptura "Les Demoiselles d'Avignon", uma das poucas obras que, sozinha, alterou o curso da arte.

HARBINGER DO CUBISMO: "LES DEMOISELLES D'AVIGNON". Considerado por alguns o primeiro quadro verdadeiramente do século XX, "Desmoiselles" (p. 22) de fato encerrou o reinado de quase quinhentos anos da Renascença na arte ocidental. Considerada a mudança mais radical na arte desde Giotto e Masaccio, essa pintura abalou todos os preceitos da convenção artística. Os cinco nus de Picasso têm anatomia indistinta, olhos tortos, orelhas deformadas e membros deslocados. Picasso fraturou também as leis da perspectiva, abrindo espaço entre planos quebrados sem uma recessão ordenada — chegando a colocar o olho de uma figura em visão frontal e a face de perfil. Picasso despedaçou os corpos e os recompôs em planos facetados que um crítico comparou a "um campo de cacos de vidro".

A agressiva feiúra das mulheres repelia os visitantes do estúdio de Picasso. Matisse achou o quadro uma piada, e Braque, abalado, disse: "É como beber querosene para cuspir fogo." A escritora Gertrude Stein, amiga e protetora de Picasso (cujo retrato feito por ele nada tinha de lisonjeiro, embora ela mesma admitisse: "Para mim, sou eu"), defendeu a ousadia do pintor: "Toda obra-prima veio ao mundo com uma dose de feiúra. A feiúra é sinal do esforço do criador para dizer algo novo."

"Pinto o que sei", dizia Picasso, "não o que vejo." Inspirado pelas formas geométricas de Cézanne, Picasso quebrou a realidade em lâminas, representando realidades múltiplas de um objeto vistas de frente, de lado e de trás simultaneamente.

ESCULTURA. Picasso revolucionou a escultura tão profundamente quanto o fez com a pintura. Em 1912, sua composição em folha de metal "Guitarra" rompeu totalmente os métodos tradicionais de esculpir mármore ou modelar argila. Um dos primeiros a usar objetos encontrados ao acaso, Picasso transformava os materiais mais improváveis em escultura, como sua "Cabeça de Touro", composta com um selim e um guidom de bicicleta.

DIVERSIDADE. Depois da Primeira Guerra Mundial, Picasso experimentou vários estilos diferentes, desenhando a perfeita semelhança um dia e figuras violentamente distorcidas no outro. Picasso dizia que: "É necessário copiar os outros, mas copiar a si mesmo é patético". Em vista da diversidade de seus talentos e interesses, não poderia haver uma seqüência fixa de estilos "inicial", "intermediário" e "tardio".

Explorador incansável, constantemente reinventando a forma da arte, Picasso resumiu sua carreira nas palavras: "Adoro descobrir coisas." Segundo Gertrude Stein, "somente ele, entre todos os pintores, não colocou o problema de expressar verdades para o mundo inteiro ver, mas a verdade que só ele podia ver".

CUBISMO

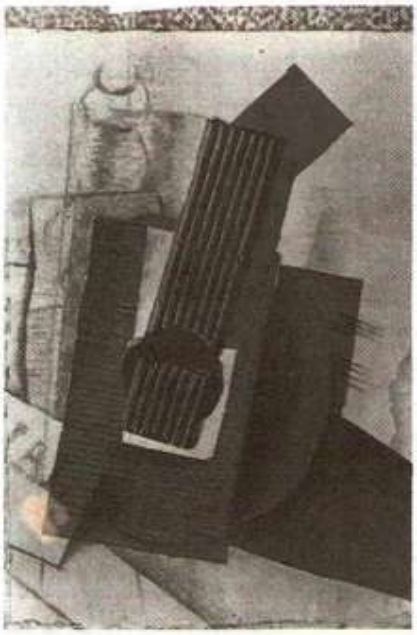
Um dos principais pontos de mutação da arte do século XX, o Cubismo durou como forma pura de 1908 a 1914. O estilo recebeu esse nome a partir do desdém de Matisse ao ver uma paisagem de Georges Braque como nada além de "cubinhos". Embora os quatro "verdadeiros" cubistas — Picasso, Braque, Gris e Léger — quebrassem os objetos em pedaços que não eram propriamente cubos, o nome pegou. O Cubismo liberou a arte ao estabelecer, nas palavras do pintor cubista Fernand Léger, que "a arte consiste em inventar, e não em copiar".

CUBISMO ANALÍTICO. A primeira das duas fases do Cubismo foi chamada analítica porque analisava as formas dos objetos, partindo-os em fragmentos e espalhando-os pela tela. O "Ambroise Vollard" de Picasso (p. 136) representa a quintessência do Cubismo analítico. Picasso e Braque trabalhavam com uma gama quase monocromática, usando apenas marrom, verde e mais tarde cinza, a fim de analisar a forma sem a distração das cores.

CUBISMO SINTÉTICO. Braque e Picasso inventaram uma nova forma de arte, chamada colagem. Entre 1912 e 1914, juntamente com o pintor espanhol Juan Gris, eles incorporaram letras em estêncil e tiras de papel às pinturas. No "Bandolim", Braque desmonta o instrumento de cordas para recompor, ou "sintetizar", suas linhas estruturais essenciais em papel corrugado e pedaços de jornal.

Além de Braque e Picasso, Juan Gris (1887-1927) contribuiu significativamente para o Cubismo sintético. A partir de 1909, Fernand Léger (1881-1955) adicionou formas curvas ao vocabulário angular cubista. Como as formas tendiam a ser tubulares, ele foi apelidado de "tubista". Léger é mais conhecido por suas paisagens urbanas, industriais, cheias de formas metálicas polidas, robóticas, humanóides, e bem definidas engrenagens mecânicas.

A qualidade provocativa de toda a arte cubista deriva de sua ambivalência entre a representação e a abstração. No limite da dissolução do objeto em suas partes componentes, as alusões ao objeto oscilam dentro e fora da consciência. Baseado no mundo das aparências, o Cubismo envia uma visão multifacetada, como um olho de mosca, da realidade. "Não é uma realidade que se possa pegar com as mãos. É mais como um perfume", disse Picasso. "O aroma está em todo lugar, mas não se sabe bem de onde vem."



"Bandolim", Braque, 1914. Ulmer Museum, Ulm, Alemanha. *Co-inventor do Cubismo, Braque colaborou no desenvolvimento da colagem na fase do Cubismo sintético.*

"O Estúdio", Picasso, 1928. MoMA, NY

O CUBISMO SINTÉTICO *emprega cores fortes e formas decorativas. À esquerda, o pintor segura um pincel, indicado por uma pequena linha diagonal no final de um "braço" horizontal. A "cabeça" oval contém três olhos verticais, sugerindo talvez a visão superior do pintor. Um círculo flutuante e só o que resta da paleta do artista. Seu tema, uma natureza-morta com frutas numa tigela e um busto sobre a mesa com toalha vermelha, também consiste em formas geométricas. O que mantém a unidade dessa tensa composição são linhas repetidas (e relacionadas com precisão) verticais, horizontais e diagonais.*

MODERNISMO FORA DA FRANÇA

Na década posterior ao nascimento do Cubismo, o mundo testemunhou mudanças assombrosas. A tecnologia disparou em velocidade máxima, transformando o mundo agrário em industrial e o rural em urbano. Contra o pano de fundo da Primeira Guerra Mundial, a Europa mergulhou num caos político. Para finalizar, a Revolução Russa de 1917 exigiu a destruição de tudo o que pertencia ao antigo regime. Os artistas procuravam novas formas para expressar essas reviravoltas. Três movimentos — Futurismo na Itália, Construtivismo na Rússia e Precisionismo nos Estados Unidos — adaptaram as formas do Cubismo de modo a redefinir a natureza da arte.

FUTURISMO

ARTE CINÉTICA. O Futurismo começou como movimento literário, em 1909, quando o poeta F. T. Marinetti lançou seu manifesto. Marinetti era um autopromotor hiperativo, apelidado "Cafeína da Europa", e desafiou os artistas a mostrarem "coragem, audácia e revolta" para comemorar "uma nova beleza, a beleza da velocidade".

***BOCCIONI:* POESIA EM MOVIMENTO.** Marinetti encontrou um aliado no ambicioso e agressivo pintor Umberto Boccioni (1882-1916), que conclamou os pintores a renunciar à arte do passado pelos "milagres da vida contemporânea", definidos por ferrovias, transatlânticos e aviões. O prepotente Boccioni, rotulado por um amigo de "Napoleão ressuscitado", se recusava a estudar a arte acadêmica: "Quero pintar o novo, os frutos da nossa idade industrial."

MAIS VELOZ QUE UMA BALA DE CANHÃO. A chave da arte futurista, praticada por Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini, além de Boccioni, era o movimento. Os pintores combinavam as cores fortes do Fovismo com os planos fraturados do Cubismo para expressar propulsão. Em seu mais famoso quadro, "Despertar da Cidade", Boccioni retratou trabalhadores e cavalos arrepiados como porcos-espinhos com a marca registrada das suas "linhas de força" irradiando de todas as figuras para transmitir a idéia de velocidade. Ele tentou captar não só um "flagrante" congelado de um instante, mas uma sensação cinemática de fluxo.

A arte futurista foi muito bem recebida, mas as demonstrações de seus adeptos causaram furor. Para sacudir a passividade do público, os futuristas subiram à torre da Igreja de San Marco, em Veneza, e, na saída da missa, os fiéis ultrajados ouviam alto-falantes berrando *slogans*: "Queimem os museus! Sequem os canais de Veneza! Queimem as gôndolas! Matem o luar!" Os rebeldes mediram o sucesso pela quantidade de insultos concretizados em frutas podres e restos de espaguete atirados pela multidão indignada.

A mais famosa obra de Boccioni é "Formas Únicas de Continuidade no Espaço". A figura em posição de investida é uma resposta à crença de Marinetti de que "um carro de corrida rugindo, parecendo correr sobre granadas, é mais belo do que a 'Vitória de Samotrácia'". A Vitória futuro-cubista de Boccioni (na p. 13) corta o espaço, deixando um rastro flamejante. "Ultimamente, estou obcecado pela escultura", escreveu Boccioni. "Acho que posso conseguir um completo *revival* dessa arte mumificada." Depois de realizar a pretensão, morreu num acidente enquanto cavalgava, com a idade de 34 anos. Boccioni e Marinetti fundaram um movimento baseado na velocidade e, com a morte do líder, Boccioni, o Futurismo morreu rapidamente.

FILHINHO DA MAMÃE

Durante toda a sua vida, Boccioni foi muito ligado a sua mãe, de quem pintou muitos retratos. Na Primeira Guerra Mundial, ele se alistou como voluntário no batalhão de ciclistas. Sua mãe, que jamais deixou de lhe dar apoio, acompanhou a partida das velozes bicicletas numa carruagem, gritando: "Viva o Futurismo!"

"Formas Únicas de Continuidade no Espaço", Boccioni, 1913. MoMA, NY. *Boccioni comemorou a força e o dinamismo da vida moderna nessa escultura futurista que mostra uma figura andando a passos largos.*

LIVRO DE RECEITAS DO FUTURISMO

Decididos a quebrar todas as tradições, os futuristas defenderam um novo estilo de culinária chamado *Cucina Futuristica*. As receitas usavam combinações de ingredientes "completamente novas, absurdas", como um molho de chocolate com pistache, pimenta-vermelha e água de colônia. *Buon appetito!*

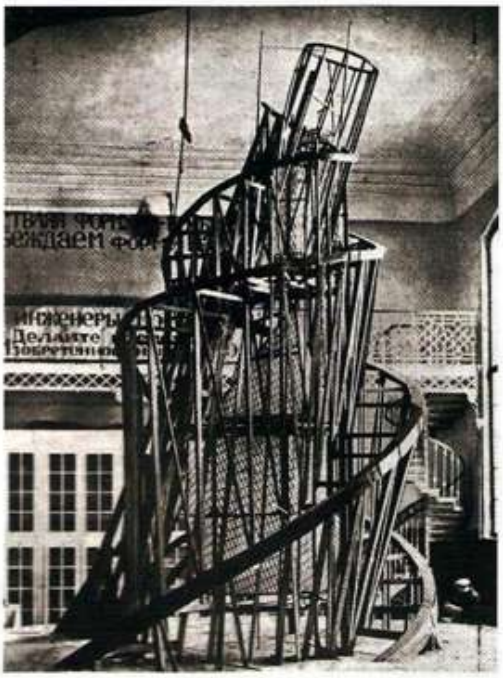
O CONSTRUTIVISMO É VERMELHO

Por volta de 1914, a vanguarda russa floresceu com artistas chamados construtivistas, como Vladimir Tatlin, Liubov Popova, Kasimir Malevich, El Lissitzky, Alexander Rodchenko, Naum Gabo e Antoine Pevsner. Do Cubismo, os construtivistas tomaram emprestadas as formas quebradas. Do Futurismo, adotaram as imagens múltiplas sobrepostas para expressar a agitação da vida moderna. Esses artistas levaram a arte a evoluir do representativo para o abstrato.

A revolução de 1917 fez a conversão da sociedade russa do estado feudal para a "república do povo". Lênin tolerou o movimento da vanguarda, achando que podia transmitir sua ideologia ao público iletrado através do desenvolvimento de novos estilos visuais. Por um breve período, antes de Stalin chegar ao poder e proibir a pintura "elitista" de cavalete, os artistas russos mais ousados promoveram uma revolução não só artística, mas também social. Sua intenção era despir a arte, assim como o Estado, dos anacronismos burgueses.

TRÊS MOVIMENTOS MODERNISTAS

	FUTURISMO	CONSTRUTIVISMO	PRECISIONISMO
PERÍODO:	1909-18	1913-32	1915-30
LOCAL:	Itália	Rússia	Estados Unidos
ARTISTAS:	Boccioni, Balla, Severini, Carrà, Russolo	Tatlin, Malevich, Popova, Rodchenko, Lissitzky, Gabo, Pevsner	Sheeler, Demuth, O'Keeffe
CARACTERÍSTICAS:	linhas de força representando movimento e a vida moderna	arte geométrica refletindo a tecnologia moderna	formas polidas urbanas e industriais



"Modelo do Monumento para a Terceira Internacional", Tatlin, 1920. Reconstruída em 1968 para uma exposição no Moderna Museet, Estocolmo. *Tatlin projetou essa movimentada torre como um símbolo do momentum e do ilimitado potencial da União Soviética.*

Tentaram refazer a arte, tal como a sociedade, a partir do zero.

Em torno de 1914, Tatlin (1885-1953) inaugurou a arte geométrica russa. Chamou-a arte abstrata, destinada a refletir a tecnologia moderna, e "Construtivismo" porque seu objetivo era "construir" a arte, não criá-la. O estilo prescrevia o uso de materiais industrializados como vidro, metal e plástico em obras tridimensionais. O trabalho mais famoso de Tatlin foi um monumento para comemorar a revolução bolchevique. Projetado para ter altura de 330 metros, cem metros mais alta que a Torre Eiffel, o monumento seria colocado no centro de Moscou. Como o aço era pouco, a idéia não passou de um modelo, mas certamente teria sido o mais impressionante "construto" de todos os tempos. Inclinada como a Torre de Pisa, a estrutura vazada de vidro e fêrro se baseia numa espiral contínua para representar o progresso vertical da humanidade.

Malevich (1878-1935), rival de Tatlin, também foi um pioneiro da arte abstrata. Seus quadrados flutuando em fundo branco e, mais tarde, seus quadros branco sobre branco simplificaram a arte mais radicalmente do que em qualquer época anterior. Malevich queria "libertar a arte do peso do objeto" e tentava tornar suas formas e cores tão puras quanto notas musicais, sem referência a qualquer objeto reconhecível. Popova (1889-1924) adicionou cores ao Cubismo analítico.

Esses artistas acreditavam que poderiam construir uma utopia tecnológica por meio de seus projetos. Mas em 1924 o sonho terminou abruptamente. O partido comunista decretou que a arte deveria ser funcional, uma arte para as massas e, de preferência, aliada à propaganda. Stalin enviou os artistas não-conformistas para campos de trabalho e trancou suas obras modernistas no porão. O florescimento da criatividade e do otimismo na Rússia durou uma breve "primavera de Praga".

PRECISIONISMO: O MODERNISMO NA AMÉRICA

Em 1907, quando Picasso enterrava efetivamente a Renascença com "Les Demoiselles d'Avignon", a arte americana se achava solidamente plantada no passado. Apenas um grupo de pintores, conhecido como Os Oito, ou Ashcan School (p. 154), ousou desafiar as convenções ao retratar temas da vida real nas grandes cidades em vez de donzelas com unicórnios ao luar. Outro grupo de artistas americanos, os precisionistas, não se preocupava apenas com novos temas, como a Ashcan School, mas com novas atitudes em relação à forma. As figuras de proa desse movimento, que floresceu nos anos 1920, foram os pintores Charles Sheeler (1883-1965), Charles Demuth (1883-1935) e Georgia O'Keeffe (1887-1986).

Os precisionistas trilharam a linha de fronteira entre a representação e a abstração, simplificando as formas a um extremo de parcimônia geométrica, usando retângulos de bordas bem definidas para indicar enormes arranha-céus e fábricas. "Fábrica de River Rouge", de Sheeler, enaltece a beleza severa de uma fábrica de automóveis, enquanto "Meu Egito", de Demuth, retrata silos com a grandiosidade épica das antigas pirâmides.

***O'KEEFFE:* UMA AMERICANA ORIGINAL.** Uma livre pensadora entre os artistas que resgataram a arte americana de seu marasmo cultural e a introduziram na corrente modernista foi Georgia O'Keeffe. "Resolvi que não ia passar a vida fazendo o que já estava feito", disse ela, e se pôs a fazer o que ainda não havia sido feito. O'Keeffe é mais conhecida por suas imensas explosões de flores únicas, como íris e copos-de-leite muito ampliadas porque, em suas palavras, "ninguém viu uma flor — de verdade — é tão pequena — não temos tempo — e ver toma tempo... Vou pintar as flores bem grandes e as pessoas ficarão surpresas ao passar o tempo olhando para elas", disse a artista. O'Keeffe evoca a natureza sem descrevê-la explicitamente e chega às raias da abstração. "Descobri que podia falar com cores e formas aquilo que eu não saberia dizer de outro modo — coisas para as quais não tenho palavras", ela disse em 1923.

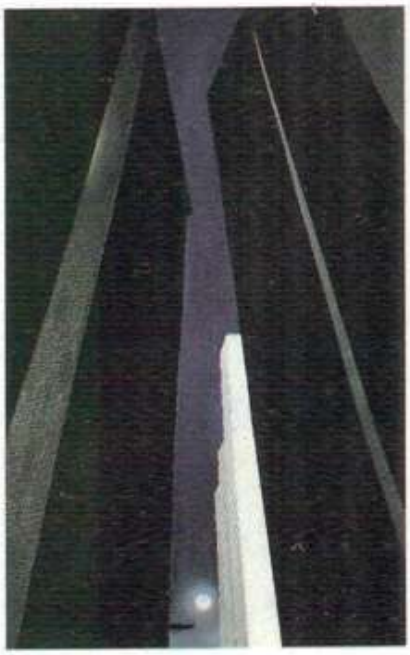
Seis anos depois, fascinada pela árida paisagem do deserto, O'Keeffe foi para o Novo México. Pintava dia e noite ao ar livre, dormia numa barraca e usava luvas para trabalhar nos dias mais frios. Às vezes o vento era tão forte que soprava o café para fora da xícara e varria para longe seu cavalete. Ela especializou-se em formas amplas, simples, para retratar crepúsculos, rochas negras e ásperos penedos. No oeste, O'Keeffe despiu ainda mais sua arte, deixando-a literalmente no osso, numa série de quadros de crânios e ossos pélvicos. Suas telas de ossos descorados mostram austeras formas curvilíneas para expressar, segundo ela, "a vastidão e a maravilha do mundo".

Nonagenária, apesar da vista fraca, O'Keeffe se dedicou a outra forma de arte: a cerâmica. Aos noventa anos, ela explicava seu sucesso: "É preciso mais que talento. É preciso uma espécie de ousadia... uma espécie de ousadia e muito, muito trabalho."

STIEGLITZ E O'KEEFFE

Em 1916, Alfred Stieglitz era um fotógrafo famoso em Nova York, cuja Photo-Secession Gallery (também chamada 291, por seu endereço na Quinta Avenida) era o ponto central das atividades da vanguarda. Georgia O'Keeffe tinha então 28 anos e era professora de arte. Dizem que, ao ver o trabalho dela, Stieglitz exclamou: "Finalmente uma mulher no papel!" Em 1917, ele montou a primeira exposição da artista e os dois se tornaram amantes. Stieglitz documentou o corpo de O'Keeffe em cerca de quinhentos fotos. Algumas são tão sexualmente gráficas que ainda não foram mostradas. Os íntimos estudos de nus levaram multidões de curiosos às exposições. O'Keeffe foi a artista mais festejada de sua época.

Depois do casamento, o casal estabeleceu um novo padrão de liberdade sexual. Ambos tiveram numerosos e ruidosos casos extraconjugais, sendo que Georgia O'Keeffe os tinha com homens e mulheres. O arquivo do FBI a descreve como uma ameaça ultraliberal à segurança nacional. Em seus trabalhos, ambos assumiam riscos. Ele liderava as últimas tendências nas artes e fez fotos revolucionárias. Ela foi uma pioneira da liberdade artística e disse, certa vez: "A arte é uma coisa cruel. É o que nós somos."



"City Night", Georgia O'Keeffe, 1926, Minneapolis Institute of Arts. *O'Keeffe reduzia arranha-céus a formas lisas e aerodinâmicas como desenhos arquitetônicos.*

EXPRESSIONISMO: A BELA ARTE DO SENTIMENTO

Na Alemanha, um grupo conhecido como "expressionistas" achava que a arte devia expressar os sentimentos do artista e não as imagens do mundo real. De 1905 a 1930, as formas distorcidas, exageradas, as cores destinadas a causar impacto emocional dominaram a arte alemã.

A tendência subjetiva em que se fundamenta muito da arte do século XX começou com van Gogh, Gauguin e Munch no fim do século XIX e continuou com o pintor belga James Ensor (1860-1949) e com os austríacos Gustave Klimt (1862-1918), Egon Schiele (1890-1918) e Oskar Kokoschka (1886-1980). Mas foi na Alemanha, com dois grupos chamados Die Brücke e Der Blaue, que o Expressionismo atingiu a maturidade.

"Cena de Rua em Berlim", Kirchner, 1913. Brücke-Museum, Berlim
Kirchner distorcia as figuras até chegar a formas grotescas, pontudas, para retratar a corrupção interna.

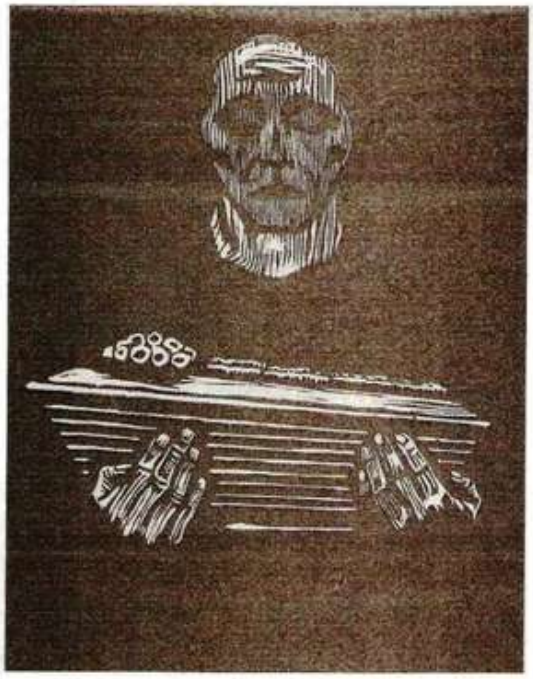
***DIE BRÜCKE:* A PONTE SOBRE A LACUNA.** Fundado em 1905 por Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Die Brücke foi o primeiro grupo alemão a apreender o espírito da *avant-garde*. O nome significa "a ponte", pois seus membros acreditavam que sua obra seria uma ponte para o futuro. "Atrair todos os elementos revolucionários e fermentativos é o propósito implícito no nome 'Brücke'", dizia seu estatuto. O grupo exigia "liberdade de vida e ação contra as forças estabelecidas e ultrapassadas". Até o Die Brücke se dissolver, em 1913, os artistas viveram e trabalharam em comunidade, primeiro em Dresden e depois em Berlim, produzindo quadros intensos, angustiados, com formas violentamente distorcidas e cores estridentes. "Aquele que apresenta suas convicções íntimas como deve e o faz com espontaneidade e sinceridade é um de nós", proclamava Kirchner.

A maior contribuição dos expressionistas foi a revivescência das artes gráficas, principalmente a xilografia. Em drásticos contrastes preto-e-branco, formas cruas e linhas quebradas, as xilogravuras expressavam perfeitamente as doenças da alma, tema importante da arte expressionista.

O HORROR DA GUERRA

"Mortalidade Infantil", Kollwitz, 1925. Library of Congress, Washington, DC.

Kathe Kollwitz (1867-1945) se concentrava em temas pacíficos e no sofrimento dos pobres. Assim como o expressionista alemão Max Beckmann, ela era expressionista na técnica, porém mais preocupada com o protesto social do que com a investigação interna. Exímia gravurista em xilo, lito e água-forte, Kollwitz usava formas rígidas e linhas ásperas para expressar a tragédia da perda no pós-guerra. "Mortalidade Infantil" evoca o desespero de uma mãe diante da morte do bebê, através do intenso negror da xilogravura.



***KIRCHNER:* A VIDA É UM CABARÉ.** Kirchner resumiu assim o movimento: "Meu objetivo é sempre expressar a emoção e experimentar formas amplas e simples e cores claras." Sua série de cenas de rua e de dançarinas de cabaré ostenta a brutal angularidade ligada ao Expressionismo. Depois da Primeira Guerra Mundial, seu estilo se tornou ainda mais frenético e mórbido até que, apavorado com a ascensão do nazismo, ele se suicidou.

***NOLDE:* DESMASCARANDO O DEMÔNIO INTERIOR.** O pintor Emil Nolde (1867-1956) é um exemplo do quanto o Expressionismo tomou emprestado à arte tribal e oceânica para revitalizar a decadente cultura ocidental. Nolde viu na arte primitiva o vigor qur faltava à sua época. Assim como o pintor belga Ensor, Nolde dava às figuras humanas rostos semelhantes a máscaras horrendas para sugerir a deformação do espírito. Usava cores berrantes, formas brutas e figuras demoníacas para comunicar o mal na Alemanha pré-guerra. Nolde estava tão decidido a expressar forçosamente a feiúra a seu redor que jogou fora os pincéis e passou a usar trapos de pano para espalhar grossos borrões de pigmento na tela. Seus quadros eram tão agressivos que as mães ameaçavam os filhos: "Se não ficar bonzinho, Nolde virá aqui, te esmigalhar e te espalhar na tela!"

***DER BLAUE REITER:* SOMENTE COR.** O segundo grupo da vanguarda expressionista alemã tinha uma organização mais frouxa e se chamava Cavaleiro Azul *Blaue Reiter* em homenagem a um quadro de seu líder, Wassily Kandinsky (1866-1944). Fundado em Munique por volta de 1911, tinha entre seus artistas mais importantes Kandinsky e o pintor suíço Paul Klee (1879-1940). Apesar de ter se dissolvido quando estourou a Primeira Guerra Mundial, em 1914, o grupo gerou um efeito duradouro devido à passagem de Kandinsky para a pura abstração.

"Improviso 31 (Batalha no Mar)", Kandinsky, 1913. NG, Washington, DC. *Kandinsky pintou as primeiras telas abstratas em que a forma e a cor, não o tema, são os fatores expressivos.*

***KANDINSKY:* INVENTOR DA ARTE ABSTRATA.** O pintor russo Wassily Kandinsky foi o primeiro a abandonar toda e qualquer referência à realidade reconhecível em sua obra, e chegou a essa descoberta revolucionária por acaso. Em 1910, entrando em seu estúdio ao cair da noite, ele disse, "fui subitamente confrontado com um quadro de indescritível e incandescente beleza. Intrigado, parei para olhar. O quadro não tinha tema algum, não representava qualquer objeto identificável e era totalmente composto de manchas coloridas. Por fim, aproximei-me e, somente então, reconheci o que era — meu próprio quadro, virado de lado no cavalete."

Essa revelação — de que a cor podia despertar emoção independentemente do conteúdo — animou Kandinsky a dar o audacioso passo para descartar todo o realismo. A partir de então, fez experiências com dois tipos de pintura: "Composições", em que executou um arranjo consciencioso de formas geométricas, e "Improvisos", onde não exerceu controle consciente sobre a tinta, aplicada espontaneamente à tela. Em cores de arco-íris e trabalho solto de pincel, Kandinsky criou pinturas absolutamente não-objetivas, com títulos como "Composição nº 2", tão abstratos como suas telas.

***KLEE:* BRINCADEIRA DE CRIANÇA.** "A cor me pegou!", exclamou Paul Klee numa viagem à África do Norte, aos 24 anos de idade. "Eu e a cor somos um." A cor e a linha foram os elementos com que Klee expressou, em toda a sua carreira, o olhar descompassado que tinha sobre a vida. Certa vez, ele disse: "Se eu fosse um deus, fundaria uma ordem cuja bandeira consistiria em lágrimas numa dança alegre."

A obra de Klee, como a de Matisse, é enganosamente simples e, para ambos, esse é o efeito desejado. Ele imitava conscientemente a magia de sonhos da arte das crianças, reduzindo as formas a recortes diretos e cheios de ambigüidade. "Quero ser como um recém-nascido", ele escreveu, "para ser quase primitivo." Klee desconfiava da racionalidade que, segundo ele, simplesmente atrapalhava e podia até ser destrutiva. Em busca de uma verdade mais profunda, ele comparava sua arte ao sistema de raízes de uma árvore que, alimentada por imagens subterrâneas, "coleta o que vem das profundezas e passa adiante".

O respeito pela visão interna levou Klee a estudar signos arcaicos, símbolos de feitiçaria, hieroglifos e marcas em cavernas, que ele supunha conservarem uma força primitiva, para evocar significados não-verbais. Suas últimas pinturas contêm ideogramas semelhantes a runas, codificando sua reação diante do mundo. "Noite Azul" divide o céu em retalhos de planos de tonalidades frias e quentes, limitadas por misteriosas linhas. As linhas podem marcar constelações ou representar algum alfabeto esquecido. Elas ilustram a crença de Klee de que "a arte não reproduz o visível, ela faz o visível".

"Noite Azul", Klee, 1923. Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basel. *Klee foi além do realismo em quadros bem-humorados, semelhantes a desenhos infantis, para mergulhar nas profundezas do inconsciente.*

MOSTRA DE ARTE DE HITLER

Primeiramente os nazistas proibiram o jazz, depois queimaram os livros de Hemingway, Thomas Mann e Helen Keller. "Quando os livros são queimados, as pessoas são queimadas", advertiu o escritor Heinrich Heine. Os artistas sentiam agudamente o clima de terror e opressão que levou o pintor George Grosz a fugir da Alemanha em 1933. "Sai por causa de Hitler", disse Grosz a respeito do pintor frustrado que se tornou ditador. "Ele também é pintor, sabe, e parece que não havia lugar para nós dois na Alemanha."

Os artistas modernos que permaneceram lá viram suas obras confiscadas e, em 1937, exibidas como objeto de ridículo. Hitler e seu ministro de propaganda, Joseph Goebbels, organizaram uma mostra do que chamaram arte "degenerada" (*Entartete Kunst*), que consistia em obras-primas dos mais brilhantes artistas do século: Picasso, Matisse e expressionistas como Kandinsky, Klee, Nolde, Kirchner, Kokoschka e Beckmann.

O objetivo era desacreditar qualquer obra que traísse a ideologia de superioridade da raça: em suma, qualquer coisa que aludisse ao perigo do livre-pensar. Os líderes nazistas consideravam a arte moderna tão ameaçadora que proibiram a presença de crianças na mostra e contrataram atores para andar pelos salões criticando em voz alta a arte moderna como um trabalho de insanos. Rabiscavam dizeres depreciativos nas paredes entre os quadros, os quais eram agrupados nas categorias "Insultos à Mulher Germânica" e "A Natureza Vista por Mentes Doentes". Etiquetas de preço exibiam o quanto os museus tinham pago por cada quadro e a mensagem: "Contribuinte, você devia saber como é que gastam o seu dinheiro." Apesar do esforço para suprimir a "ofensiva" arte moderna, a mostra teve uma afluência estimada de três milhões de pessoas e foi um grande sucesso.

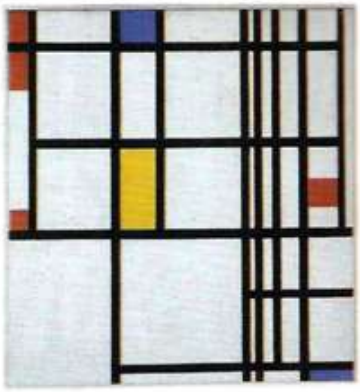
MONDRIAN: A HARMONIA DOS OPOSTOS

Enquanto os expressionistas alemães mergulhavam na angústia, um grupo de expressionistas holandeses liderado pelo pintor Piet Mondrian (1872-1944) tentou, entre 1917 e 1931, eliminar a emoção da arte. Chamado "De Stijl", que significa "O Estilo", esse movimento de artistas e arquitetos defendia uma arte severa, de pura geometria.

Mondrian é proveniente de um ordeiro país calvinista, onde a severa paisagem de canais interligados e estradas absolutamente retas pode parecer mecanicamente projetada. Durante o caos da Segunda Guerra Mundial, Mondrian concluiu que "a natureza é um maldito caso perdido" e resolveu aliar a arte "natural" e confusa, em favor de um novo estilo chamado neoplasticismo. O objetivo era criar uma ordem precisa, mecânica, ausente no mundo natural.

ALINHAMENTO. Mondrian baseou seu estilo em linhas e retângulos. Teorizando que as linhas retas não existem na natureza, ele decidiu usá-las exclusivamente para criar uma arte de ordem e harmonia — qualidades obviamente ausentes no mundo revirado pela guerra. Quando De Stijl se transferiu para a arquitetura, deveria supostamente pôr na linha todas as forças caóticas, alcançando assim um equilíbrio de opostos, como numa cruz.

Para Mondrian, as linhas verticais representavam vitalidade e as horizontais, tranqüilidade. O ponto de cruzamento de duas linhas era o ponto de "equilíbrio dinâmico". Em seus quadros, típicos de seu estilo, o pintor se restringiu às linhas negras formando retângulos. Ele usava apenas as cores primárias — vermelho, azul e amarelo — e três não-cores: branco, preto e cinza. Calculando cuidadosamente a colocação desses elementos, Mondrian fazia um contraponto de ritmos para conseguir um "equilíbrio de opostos desiguais, mas equivalentes". Embora a grade dos quadros pareça similar, cada uma delas é precisa e diferentemente calibrada.



Mondrian, "Composição em vermelho, azul e amarelo", 1920. MoMA, N.Y. Um dos mais importantes inovadores na arte abstrata. Mondrian pintava desenhos geométricos em cores primárias.

A principal contribuição do De Stijl para a arte foi o direcionamento para a abstração absoluta, sem qualquer referência a objetos da natureza. "A arte elimina sistematicamente o mundo da natureza e do homem", disse Mondrian. Ele queria a arte mais matemática possível, a matriz para uma vida organizada.

Um monstro do controle, Mondrian transformou seu próprio ambiente em quadro: cobriu as paredes de seu estúdio com retângulos em cores primárias e cinza, branco e preto. Apesar de mobiliar o estúdio com a parcimônia de uma cela de convento, o pintor mantinha uma tulipa artificial num vaso, com as folhas pintadas de branco (porque ele havia banido a cor verde). Toda a mobília era pintada de branco ou preto, e o toca-discos era vermelho berrante.

Mondrian foi importante na história da arte por se opor ao culto dos sentimentos subjetivos. Nos anos 1950 seu estilo, facilmente identificável, era tão famoso que, para muitos, tornou-se um símbolo da arte moderna.

BRANCHING OUT

Mondrian atingiu seu estilo maduro simplificando progressivamente as formas naturais. Numa famosa série de três quadros pintados em Paris em 1911-12 sob a influência do Cubismo, sua evolução da descrição para a abstração é clara. Nos dois quadros abaixo, o motivo é uma árvore com galhos nus. Na primeira pintura, à esquerda, pode-se discernir a imagem dos galhos entrelaçados e do tronco grosso, ao passo que no trabalho posterior Mondrian dissolve a árvore numa teia de linhas, até torná-la praticamente irreconhecível. No equilíbrio do quadro, o espaço entre as linhas vem a ser tão importante quanto as próprias linhas. A partir do segundo quadro foi um passo pequeno, porém significativo, para fazer de linhas e espaços o tema único de sua obra.

Mondrian, "Árvore cinza", 1912. Haags Gemeentemuseum, Haia.

Mondrian, "Macieira em flor", 1912. Haags Gemeentemuseum, Haia.

ARQUITETURA MODERNA: GEOMETRIA PARA MORAR

Antes do século XX, a arquitetura de "prestígio" era sempre uma reciclagem do passado. As casas vitorianas eram pesadas e complicadas, cheias de torreões e excessos ornamentais. O Estilo Internacional dos anos 1920, assim chamado porque transcendia fronteiras nacionais, mudou tudo isso. Para os novos arquitetos, a ciência e a indústria eram quase uma religião. Ao rejeitar todo e qualquer ornamento histórico, seus projetos aerodinâmicos deram forma à Idade da Máquina. Foi como trocar um traje de banho completo da época vitoriana, com direito a calçola, touquinha de babados e sombrinha, por um exíguo biquíni.

***GROPIUS:* O *DESIGN* DA BAUHAUS.** Walter Gropius (1883-1969), diretor da Bauhaus, influente escola de desenho alemã, teve provavelmente maior influência indireta no aspecto das cidades modernas do que qualquer outro indivíduo. Mentor de gerações de arquitetos que mudaram radicalmente a paisagem das metrópoles em todo o mundo, Gropius concebia edifícios totalmente em termos da tecnologia do século XX, sem referências ao passado. Os prédios da Bauhaus, construídos por ele, eram simples caixas de vidro que se tornaram um clichê em termos mundiais.

"A arquitetura é uma arte coletiva", dizia Gropius, incitando seus colegas da Bauhaus a colaborar como faziam os construtores das catedrais medievais. A arquitetura preconizada por ele obliterava a personalidade individual em favor de projetos viáveis para a produção em massa. Desvirtuados, os projetos originais de Gropius vieram a se tornar os altos edifícios anônimos que proliferam em todas as cidades, de Topeka a Tóquio.

"Casa de Schroeder", Rietveld, 1924, Utrecht. *Rietveld usou somente cores primárias com preto, branco e cinza para projetar essa casa em estilo internacional com ladrilho em vários planos e linhas retas, como um quadro de Mondrian.*

O ESTILO INTERNACIONAL

OBJETIVO: Desenho limpo, *high-tech*

INIMIGOS: Ornamento, referência histórica

CASA: Máquina para morar

ESTILO: Caixas de vidro e de aço

TEMA DOMINANTE: Geometria

AUGE: Seagram Building

CITAÇÃO: Mies van der Rohe, passeando nas margens do lago de Chicago e inspecionando seu trabalho: "Bem, eles saberão que passamos por aqui."

***MIES:* MENOS É MAIS.** O colega mais famoso de Gropius era o arquiteto alemão Mies van der Rohe (1886-1969). Filho de um pedreiro, Mies projetava torres nuas com cortinas de vidro em lugar de paredes. Materiais como molduras de aço e vidro plano determinavam a forma da estrutura. O Seagram Building (1956-58), em Nova York, é um monumento à pureza, em que as linhas retas expressam o *slogan* de Mies: "Menos é mais."

Mies é também famoso por outro dito: "Deus habita nos detalhes." No Seagram Building, apesar do porte de 38 andares, ele mostra seu magnífico talento nos detalhes personalizados, como as inscrições nas caixas de correspondência do saguão. "Uma bela dama com espartilho oculto", foi como o arquiteto americano Louis Kahn definiu o edifício. Embora pareça estruturalmente leve e simples, o revestimento em bronze esconde o esqueleto de aço.

***LE CORBUSIER:* A MÁQUINA PARA MORAR.** O terceiro expoente do estilo internacional foi o arquiteto suíço Le Corbusier (1887-1965), famoso por definir uma casa como "máquina para morar". Desde a década de 1920 até a de 1940, Le Corbusier projetou casas parecidas com as máquinas que ele tanto admirava e baseadas na arte cubista que ele pintava anteriormente. Suas casas puras, precisas, em forma de caixa, tinham superfícies planas como máquinas e fileiras regulares de janelas, ilustrando a fluência, marca registrada do estilo internacional — em que o interior e o exterior se associam num plano aberto no nível do chão.

FRANK LLOYD WRIGHT. "Não só pretendo ser o maior arquiteto que já nasceu", disse certa vez Frank Lloyd Wright (1867-1959), "como o maior arquiteto de todos os tempos." Talvez esse arquiteto americano tenha mesmo realizado sua ambição, pois projetou algumas das mais originais e belas estruturas da história. Dentre as inovações oferecidas por ele às residências americanas estão o teto de catedral, mobília e iluminação fixas, janelas em casamata, lareira volumosa e divisão em vários níveis. Suas contribuições mais difundidas são o chão quebrado em amplos planos abertos em forma de caixas e construções específicas segundo a localização, que parecem brotar naturalmente do local.

E A CASCATA LEVOU. Wright planejava casas tendo em mente a continuidade, de maneira que paredes, teto e chão fluem sem costuras e os aposentos se fundem uns com os outros e com o ambiente externo. Ele não queria "pilares nem colunas" porque "a nova realidade é espaço, e não matéria". Os arquitetos do estilo internacional tomaram emprestado a Wright esse conceito de fluência espacial, bem como as formas nítidas retangulares irradiando de um núcleo central (geralmente uma grande lareira).

Wright difere do estilo internacional por sua insistência nas formas e materiais naturais e em seu respeito pelo ambiente. De fato, suas primeiras "Casas das Campinas" *Prairie Houses*, projetadas para o meio-oeste, receberam esse nome devido às linhas horizontais rasas, que abraçam a terra e se misturam ao terreno natural.

É impossível classificar o estilo de Wright, pois ele saltava do japonês ao asteca e aos puros motivos imaginários, conforme lhe ditassem o desejo e a inspiração. Opondo-se à adoração pela tecnologia, Wright enaltecia o individual. Alegando a prerrogativa da genialidade, ele fazia questão de projetar os menores detalhes das obras e criava janelas vitrais, pratos, tecidos, móveis, tapetes, cortinas e desenhou até vestidos para a mulher de um cliente.

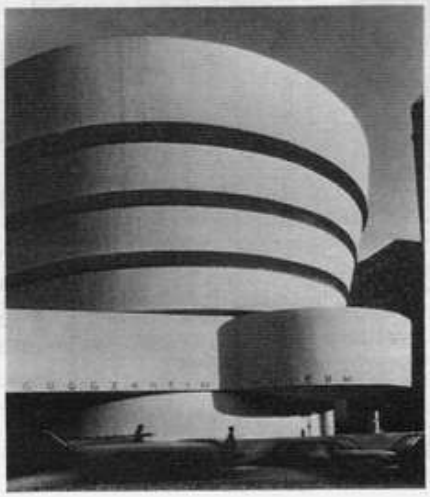
Infelizmente, alguns de seus desenhos eram abstratos demais para proporcionar, literalmente, conforto. Os executivos da Price Tower, obra de Wright, diziam que as cadeiras davam "a impressão de que a gente estava prestes a cair de cara no chão". O próprio Wright admitiu: "Vivo cheio de manchas roxas em virtude do excesso de contato com meus móveis."

"Cascata" (Casa dos Kaufmann), Wright, 1936, Bear Run, Pensilvânia. *Ilustrando a "arquitetura orgânica" de Wright, essa casa parece brotar da rocha viva. Sendo a maior parte construída em pedra bruta, o formato da casa faz eco às lajes rochosas naturais. Terraços em balanço se projetam sobre uma cascata. Os espaços irregulares da casa fluem com tanta naturalidade quanto a água, justificando o adágio de Wright: "Não se devem construir casas sobre um morro, nem sobre coisa alguma. A casa deve ser do morro, pertencer a ele, de modo que morro e casa vivam juntos e um seja feliz com o outro."*

UM GÊNIO DE CABEÇA FEITA

Filho das campinas do meio-oeste americano, a única lembrança que Frank Lloyd Wright tem da escola primária é de brincar de construir com blocos. Aos 18 anos, junto com o inovador arquiteto Louis Sullivan, Wright estava construindo de verdade. "Quando Sullivan e eu encontramos a arquitetura, ela estava adormecida há cem anos", vangloriava-se Wright. "Nós a acordamos." Inimigo implacável de estilos importados da Europa, Wright defendia a necessidade de uma arquitetura nativa. Sua assinatura é a residência de linhas rasas, típica das famílias americanas.

A vida de Wright quebrou tantos precedentes quanto suas construções. O "mestre", como ele se denominava, gostava de escandalizar. Seus setenta anos de carreira foram pontuados por manchetes sucessivas nos tablóides: falências, divórcios escandalosos e três casamentos. Em 1909, ele abandonou mulher e seis filhos por um caso na Europa com a mulher de um cliente. Durante a amarga batalha judicial, quando pediram a Wright para identificar o melhor arquiteto do mundo, ele deu seu nome. Mais tarde, justificou: "Eu estava sob juramento, não?"



Guggenheim Museum, Wright, 1959, NY. *No mais radical de seus projetos, o Museu Guggenheim, Wright substitui os ângulos retos pelas curvas, fazendo do conjunto uma gigantesca escultura abstrata.*

DADÁ E SURREALISMO: ARTE ENTRE GUERRAS

DADÁ: O MUNDO FICOU GAGÁ. Fundado na neutra Zurique, em 1916, por um grupo de refugiados da Primeira Guerra Mundial, o movimento dadá tomou seu nome de uma palavra *nonsense*. Em seus sete anos de vida, o Dadaísmo muitas vezes parecia mesmo sem sentido, mas tinha um objetivo de não-sem-sentido: protestava contra a loucura da guerra. Nesse primeiro conflito global, anunciado como "a guerra para acabar com todas as guerras", dezenas de milhares morriam diariamente nas trincheiras para conquistar uns poucos metros de terra calcinada e em seguida eram forçadas a recuar pelos contra-ataques. Dez milhões de pessoas foram massacradas ou ficaram inválidas. Não admira que os dadaístas achassem que não podiam mais confiar na razão e na ordem estabelecida. Sua alternativa foi subverter toda autoridade e cultivar o absurdo.

O Dadaísmo foi uma atitude internacional, que se expandiu de Zurique para França, Alemanha e Estados Unidos. Sua principal estratégia era denunciar e escandalizar. Uma noite dadaísta típica contava com diversos poetas declamando versos *nonsense* simultaneamente em línguas diferentes e outros latindo como cães. Os oradores lançavam insultos à platéia, dançarinos com trajes absurdos adejavam pelo palco enquanto uma menina de vestido de primeira comunhão recitava poemas obscenos.

Os dadaístas tinham um objetivo mais sério do que causar escândalo: queriam acordar a imaginação. "Falamos do Dadá como de uma cruzada para a reconquista da terra prometida da Criatividade", disse o pintor alsaciano Jean Arp, um dos fundadores do movimento.

"Montanha, Mesa, Âncoras, Umbigo", Jean Arp, 1925. MoMA, NY. *Arp tinha a fé dadaísta no acidental e criava formas "livres" ao acaso.*

"Fonte", Duchamp, 1917, fotografia de Alfred Stieglitz, Philadelphia Museum of Art.

DUCHAMP: O "DADÁ" DO SURREALISMO

O artista francês Marcel Duchamp (1887-1968) foi uma das figuras mais influentes na arte moderna. Além de lançar o Dadá e o Surrealismo, ele inspirou diversos outros movimentos, do pop ao conceitualismo. Duchamp se tornou uma lenda sem efetivamente produzir muitas obras. Apesar do sucesso de seu "Nu Descendo a Escada", (p. 150), Duchamp abandonou a pintura no auge da fama. "Eu me interessava por idéias e não simplesmente pelos produtos visuais", ele disse. "Eu queria colocar a pintura novamente a serviço da mente."

Para Duchamp, a concepção da obra-de-arte era mais importante que o produto acabado. Em 1913, ele inventou uma nova forma de arte chamada readymades (arte pronta), fazendo a composição de uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho de cozinha. Seu readymade mais polêmico foi um urinol de louça com a assinatura R. Mutt. O artista defendeu o anticonvencional objeto de arte, dizendo: "Se o senhor Mutt fez ou não a fonte com suas próprias mãos, não importa. Ele a ESCOLHEU... criou uma nova idéia para esse objeto." Os readymades de Duchamp abriram as comportas de uma arte puramente imaginária e não apenas "retinal" (interpretando o mundo visual). Ele mudou o conceito do que é que constitui a arte.

***ARP:* O JOGO DO ACASO.** Em sua obra, Arp (1887-1966) explorou o irracional. Descobriu o princípio da colagem livre por acaso, quando rasgou um desenho e jogou os pedaços no chão. Admirando o padrão aleatório formado pelos pedaços de papel, Arp começou a fazer colagens "casuais". "Declaramos que tudo o que vem a ser ou que é feito pelo homem é arte", disse Arp. Ele fazia experiências seguidamente para desenvolver novas formas, e características típicas de sua obra são as formas lúdicas ovais, que sugerem criaturas vivas. Arp declarou que seu objetivo era "ensinar ao homem o que ele esqueceu: sonhar de olhos abertos".

***SCHWITTERS:* UMA QUESTÃO DE *MERZ*.** O colagista alemão Kurt Schwitters (1887-1948) também subverteu os conceitos estabelecidos. Diante da pergunta "O que é arte?", ele respondeu: "O que não é?" Schwitters percorria as ruas de Hanover pesquisando as sarjetas em busca de coisas caídas, como passagens de ônibus, botões e tiras de papel e colava esses materiais em combinações que ele chamava *merz*. Arp e Schwitters usavam esses materiais *nonart* em vez de óleo sobre tela "para evitar qualquer semelhança com os quadros, que nos parecem característicos de um mundo pretensioso, satisfeito consigo mesmo", disse Arp.

Em 1922, o Dadá — reconhecidamente "contra tudo, até o Dadá" — se dissolveu no anarquismo. Sua contribuição foi fazer a arte menos um exercício intelectual e mais uma incursão no imprevisível.

SURREALISMO: O PODER DO INCONSCIENTE. Dois anos depois nasceu o Surrealismo, filho legítimo do Dadá. O Surrealismo, que floresceu na Europa e nos Estados Unidos nos anos vinte e trinta, começou como um movimento literário promovido por seu padrinho, André Breton, e nascido da livre associação e da análise dos sonhos freudiana. Os poetas e, mais tarde, os pintores faziam experiências com o automatismo — uma maneira de criar sem o controle consciente — para despertar o imaginário inconsciente. O Surrealismo, que implica ir além do realismo, buscava deliberadamente o bizarro e o irracional para expressar verdades ocultas, inalcançáveis por meio da lógica.

O movimento tomou duas formas. Alguns artistas, como o pintor espanhol Joan Miró e o artista alemão Max Ernst, praticavam a arte improvisada, distanciando-se o mais possível do controle consciente. Outros, como o espanhol Salvador Dalí e o pintor belga René Magritte, usavam escrupulosamente técnicas realistas para apresentar cenas alucinatórias que desafiavam o senso comum.

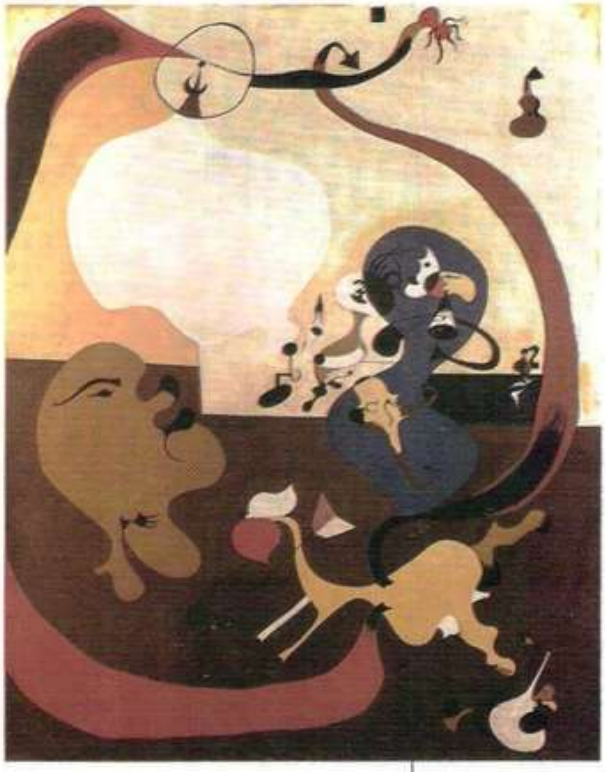
***MIRÓ:* A ALEGRIA DE PINTAR.** "Miró pode ser considerado", disse o surrealista André Breton, "o mais surrealista de todos nós." Joan Miró (1893-1983) tentou consistentemente banir a razão e soltar o inconsciente. Trabalhando com espontaneidade, ele movia o pincel em guinadas sobre a tela num estado semelhante ao transe ou jogava a tinta na tela num frenesi criativo, intensificado pela fome, pois só podia se permitir uma refeição ao dia. Seu objetivo era "expressar com precisão todas as fagulhas douradas que a alma solta".

Miró inventou signos biomórficos singulares para objetos da natureza, como o sol, a lua e os animais. Com o passar dos anos, essas formas foram sendo progressivamente simplificadas até chegar a uma estenografia em pictogramas de formas geométricas e gotas parecidas com amebas — uma mistura de fatos e fantasia. "Miró não colocava um ponto numa folha de papel sem acertar direto no alvo", disse o escultor surrealista Giacometti.

As formas semi-abstratas de Miró, embora estilizadas, aludiam ludicamente aos objetos reais. Em cores vivas e sempre extravagantes, parecem quadrinhos de outro planeta. "O importante é desnudar a alma", disse Miró. "A pintura e a poesia são feitas quando se faz amor — um abraço total, a prudência é jogada para o alto, sem nada ocultar."

SOMBRAS TENEBROSAS

"O Mistério e a Melancolia de uma Rua", De Chirico, 1914. Öffentliche Kunstsammlung Kunstmuseum, Basel. *Aclamado pelos surrealistas como precursor do movimento, o pintor italiano Giorgio De Chirico (1888-1978) pintava fantasias de pesadelo 15 anos antes da existência do surrealismo. Retratando medos irracionais infantis, De Chirico é famoso por suas sinistras paisagens urbanas com arcadas desertas, iluminação oblíqua e sombras agourentas. A perspectiva oblíqua e as praças quase desertas, habitadas por figuras mínimas, despersonalizadas, transmitem ameaça. De fato, em vista da prova cabal de seus quadros, De Chirico foi dispensado do serviço militar por instabilidade mental. Num auto-retrato dos primeiros anos de sua carreira, ele pintou a inscrição: "O que posso amar senão o enigma?"*



"Interior Holandês II", Miró, c. 1920, coleção Guggenheim, Veneza. *Miró improvisava formas geométricas e biomórficas em lúdicas imagens de sonho.*

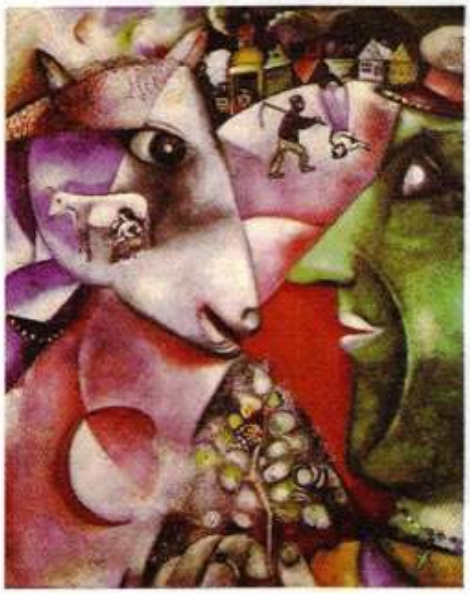
***ERNST:* A MÃE DA LOUCURA.** Dadaísta e surrealista, Max Ernst (1891-1976) é o melhor exemplo de como os surrealistas empregavam títulos ambíguos. Com rótulos como "A Preparação de Cola de Osso" e "A Pequena Glândula Lacrimal Que Fala Tique-Taque", Ernst tentava lançar o espectador numa atitude de atenção mental. O título de uma de suas mais famosas obras, "Duas Crianças Ameaçadas por um Rouxinol" (1924), provoca um certo espanto. Embora pareça ter saído diretamente de um roteiro de Hitchcock, Max Ernst explicou que o quadro deriva da morte de sua cacatua de estimação, quando ele era criança, e que durante muitos anos ele padeceu de "uma perigosa confusão entre pássaros e humanos".

Ernst se definia como "a mãe macho da loucura metódica". Teve as primeiras experiências alucinatórias quando teve febre alta, acometido de sarampo na infância, e descobriu que podia induzir semelhantes episódios quase psicóticos (e adaptá-los à arte) mantendo o olhar fixo, até sua mente começar a vagar num submundo psíquico. Com tantas e tão inusitadas paisagens internas para ver, não é de admirar que Ernst afirmasse que seu passatempo predileto era "olhar". Ele inventou um novo método de gerar imagens surpreendentes chamado *frottage*. Colocava uma folha de papel sobre uma superfície áspera, como madeira, por exemplo, e passava um lápis por cima. A partir dos padrões no papel, ele elaborava imagens fantásticas, às vezes monstruosas.

"Nu Descendo a Escada nº 2", Duchamp, 1912. Philadelphia Museum of Art.

CHAGALL

"Eu e a Cidade", Chagall, c. 1911. MoMA NY. *O pintor Marc Chagall (1887-1985) colheu inspiração em duas fontes imaginárias: no folclore e na vida diária dos judeus de sua infância na Rússia, e na Bíblia. Embora suas fantasias imaginativas fossem proclamadas precursoras do Surrealismo, Chagall afirmava que pintava lembranças verdadeiras e não sonhos irracionais.*



O MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA

A exposição de arte mais significativa da história americana, chamada Mostra do Arsenal porque teve lugar no prédio do Arsenal do 69 Regimento em Nova York, exibindo obras dos mais controversos mestres modernistas da Europa, quebrou a redoma do provincialismo americano em 1913. Os americanos estavam evidentemente despreparados para as cores audaciosas de Matisse, as formas fraturadas de Picasso e o espírito dadaísta de Duchamp. A sensação absoluta da mostra foi o "Nu Descendo a Escada". Retratando um nu em estágios superpostos de movimento, veio a simbolizar a essência da arte moderna. Um jornalista qualificou-o de "explosão numa fábrica de telhas".

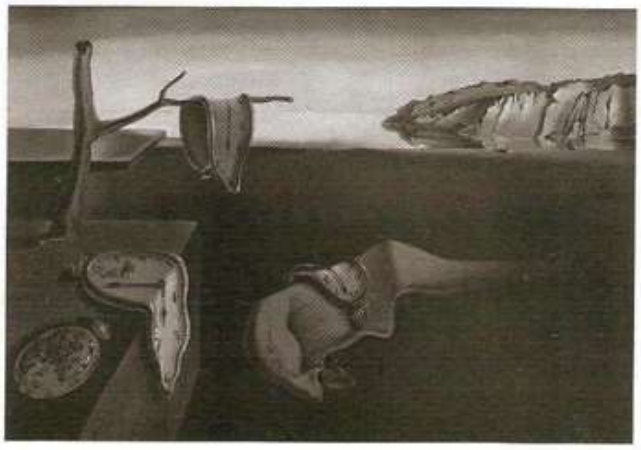
Manifestações de hostilidade, zombaria e indignação sem precedentes acolheram a exposição, chamada de "patológica" pelo New York Times. Os críticos taxaram os artistas de "insanos, depravados, bombardeiros" e qualificaram o salão de quadros cubistas de "Câmara dos Horrores". As autoridades exigiram o fechamento da exposição alegando salvaguarda da moral pública.

A mostra surtiu dois efeitos importantes e duradouros. No aspecto positivo, os artistas americanos tomaram conhecimento da revolução artística que acontecia nos estúdios parisienses, a um oceano de distância. A arte "progressiva" se tornou uma força que não podia mais ser ignorada, as galerias de arte moderna proliferaram e os artistas passaram a fazer experimentações com as formas abstratas. O aspecto negativo foi a primeira impressão causada pela arte moderna sobre o público americano, a de uma piada de mau gosto, uma fraude — impressão que, de certa forma, permanece até hoje.

***DALÍ:* PARANÓIA SOBRE TELA.** O pintor que baseou sua técnica, que ele chamou de "paranóia crítica", na investigação da própria neurose foi Salvador Dalí (1904-1989). Em 1928, quando chegou a Paris e se uniu aos surrealistas, Dalí tinha um estoque de fobias para pintar. Tinha pavor de insetos, atravessar ruas, trens, barcos e aviões, de pegar o metrô — e até de comprar sapatos, porque não suportava mostrar seus pés. Era tomado por risos histéricos e incontroláveis e sempre carregava consigo um pedaço de madeira para afastar os maus espíritos. "A única diferença entre os loucos e eu", dizia Dalí, "é que eu não sou louco."

Com tamanha carga de medos irracionais alimentando sua arte, Dalí deixava uma tela ao lado da cama, olhava bem para ela antes de dormir e, ao acordar, registrava o que ele chamava de "fotografias de sonhos pintadas à mão". Ele afirmava que cultivava intencionalmente ilusões paranóicas a fim de ser um *medium* para o irracional, mas que recuperava o controle conforme sua vontade.

Dalí diferia de Ernst e Miró na medida em que, em vez de inventar novas formas para simbolizar o inconsciente, representava suas alucinações com meticuloso realismo. Sua técnica é apurada a ponto de ter uma precisão miniaturista, mas ele distorcia objetos de uma forma grotesca e os colocava em irreais paisagens de sonho. Numa festa à fantasia onde os convidados deviam ir vestidos "de seus próprios sonhos", Dalí apresentou-se como um corpo em deterioração. Esse pesadelo recorrente aparecia sempre em seus trabalhos. O mais famoso, "A Persistência da Lembrança", mostra relógios derretidos e um estranho monte de carne indefinível. Embora metálicos, os relógios parecem estar em decomposição, com a presença de uma mosca e fervilhando de formigas que parecem jóias. "Com o advento de Dalí, parece que as janelas mentais foram totalmente abertas pela primeira vez", disse Breton, "de um modo que a pessoa se sente planando em direção à armadilha do céu tormentoso".



"A Persistência da Lembrança", Dalí, 1931. MoMA, NY. *Dalí usava as técnicas do realismo para obter um efeito surreal com a distorção de objetos corriqueiros situados num contexto alucinante.*

"O Espelho Falso", Magritte, 1928. MoMA, NY. *Magritte deu aos objetos ordinários uma torção irracional com a justaposição de elementos do absurdo.*

***MAGRITTE:* VISÕES ONÍRICAS.** René Magritte (1898-1967), assim como Dalí, pintava imagens ilógicas, perturbadoras, com uma claridade impressionante. Magritte começou como artista comercial, desenhando papéis de parede e anúncios de moda. Em sua obra surrealista, usou o domínio da técnica realista para desafiar a lógica. Colocava objetos do cotidiano em locais incongruentes e os transformava em choques elétricos: uma torrente de cavalheiros de chapéu-coco caindo como pingos de chuva, um pedaço de presunto frito num prato que é também um globo ocular. Essas perturbadoras justaposições de objetos banais em contextos inesperados compelem a uma nova visão da realidade que transcende a lógica.

DALÍ: ALÉM DOS LIMITES

Muito criativo em sua autopromoção, Dalí se tornou o Sr. Surrealismo mais em função de truques de publicidade do que da arte. Quem senão Dalí daria aulas na Sorbonne com o pé enfiado num balde de leite ou faria uma palestra com uma lagosta cozida na cabeça? "Se você faz de conta que é gênio", ele dizia, "acaba virando gênio."

Na exposição surrealista de 1936, em Londres, Dalí fez uma entrada estapafúrdia acompanhado por dois alvos cães de caça russos e vestindo um escafandro encimado por uma tampa de radiador Mercedes Benz. Começou a fazer um discurso, mas ninguém ouvia nada porque o escafandro era fechado com parafusos. A entrada de ar estava apertada demais, então Dalí começou a ofegar e a abanar os braços desesperadamente, pedindo socorro aos presentes. A exibição de asfixia foi entusiasticamente aplaudida até que alguém finalmente conseguiu retirar seu capacete. Todos concordaram que a performance foi altamente convincente.

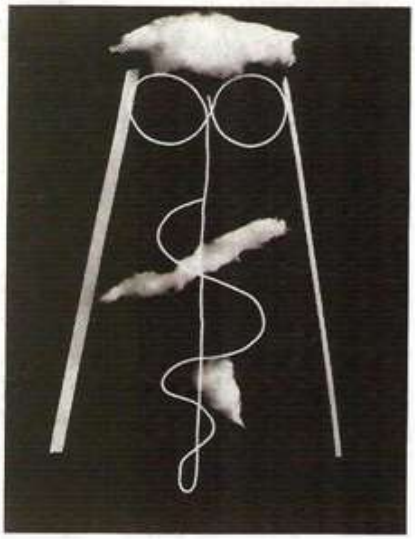
A MAIORIDADE DA FOTOGRAFIA

Na era vitoriana, os fotógrafos respondiam às críticas de que seu trabalho não era arte com imitações da pintura acadêmica. Com os recursos do quarto escuro, produziram cenas aprimoradas com o foco difuso. Na virada do século, a onda modernista influenciou os fotógrafos de vanguarda para expressarem sua visão pessoal do mundo. Livrando-se do complexo de inferioridade, eles se concentraram em composições tensas e na forma pura.

"Fontaine Carpeaux, Luxemburgo", Atget, 1901-2. MoMA, NY. *Atget foi um dos primeiros a registrar objetos do dia-a-dia com um clima misterioso e evocativo.*

MAN RAY (1890-1977). Um expoente do Dadá e do Surrealismo foi o fotógrafo/pintor americano Man Ray. Um dos mais criativos fotógrafos de sua época, por volta de 1921 Man Ray desenvolveu uma técnica que ele chamou de "*rayographs*". Esse método consiste em colocar objetos sobre papel fotossensível e expô-los à luz. O resultado, nocivo à fotografia propriamente dita, lembra colagens cubistas.

ATGET (1857-1927). Eleito pelos artistas um ancestral do Surrealismo, Eugène Atget foi de fato o pai da fotografia moderna. Surrealistas como Man Ray (e sua colega, a fotógrafa Berenice Abbott) resgataram Atget do ostracismo, encontrando uma afinidade de espírito em suas imagens misteriosas, concentradas, que têm a clareza sutil peculiar a De Chirico. Atget nunca se considerou um fotógrafo "artístico", mas um cronista de Paris, de seus habitantes e de sua vida nas ruas. Fazia fotos bem objetivas de grades de ferro trabalhado, vitrines de lojas, fontes e outros temas do gênero. Assim como Duchamp com seus *ready-mades*, Atgel elevou o mundano ao mágico. Seu estilo limpo e enxuto, seu olho para os detalhes reveladores carregam de significação as imagens mais comuns. Suas cenas arrebatadoras às vezes parecem assombradas, e a arrojada redução aos essenciais empresta uma hiperclaridade que faz o ordinário parecer extraordinário.



"Rayograph 1928", Man Ray, 1928. MoMA, NY. *O surrealista Man Ray fez experimentos para transcender o realismo superficial e criou esse espirituoso conjunto de fios, algodão e tiras de papel.*

CARTIER-BRESSON (nasc. 1908). O fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson começou como pintor cubista e dedicou-se à fotografia em 1932. Sua grande contribuição ao fotojornalismo é sua habilidade para captar o que ele chama de "momento decisivo". Mais que registrar, Cartier-Bresson captura o instante de ação ou emoção mais intensas, revelando um sentido interno do evento. "Há um momento em que os elementos em movimento entram em equilíbrio", ele diz. "A fotografia deve se apoderar desse momento." Muitas fotos de Cartier-Bresson têm um elemento surrealista do inesperado. As esquisitas justaposições enquadradas pela câmera fazem a realidade parecer irreal. Algumas imagens são tão espantosas que parecem resultar de um puro acaso, mas na verdade os insólitos recortes de Cartier-Bresson são cuidadosamente compostos.

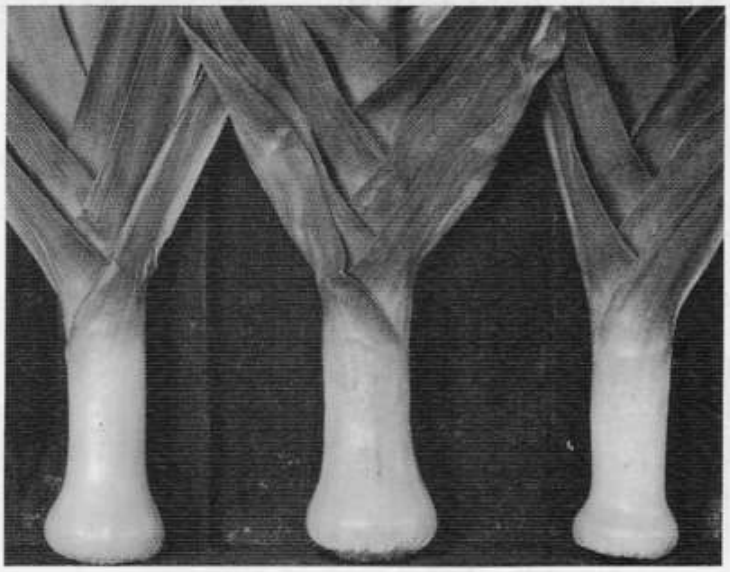
"Crianças Brincando nas Ruínas", Cartier-Bresson, 1933. Magnum, NY. *Um gênio do timing, Cartier-Bresson capta o momento de pico, quando o movimento se cristaliza e transmite vários níveis de significação, ou a essência do caráter.*

"A Terceira Classe", Stieglitz, 1907. MoMA, NY. *A prancha em diagonal corta a cena em classe superior e inferior, usando a composição e a luz para opinar sobre a sociedade.*

STIEGLITZ (1864-1946). Além de promover a arte moderna em sua 291 Gallery (batizada segundo seu endereço na Quinta Avenida), Stieglitz revolucionou o trabalho da câmera enfatizando a fotografia "direta", sem retoque. Ele conclamava os fotógrafos progressivos a não imitar a pintura e não usar recursos de lentes e luz, a fim de explorar a honestidade direta do seu instrumento.

A foto clássica de Stieglitz, "A Terceira Classe", representa a primeira vez em que uma foto documental alcançou o nível de arte consciente nos Estados Unidos. Stieglitz estava no convés da primeira classe de um transatlântico quando viu "um quadro de formas subjacentes ao sentimento que eu tinha pela vida". As formas geométricas e a composição contam a história humana. A prancha em diagonal corta a cena visual em níveis superior (passageiros da primeira classe, em figuras escuras, formais e sem rostos) e inferior (a terceira classe, a mais barata, composta por famílias de imigrantes pobres, com a luz forte realçando sua humanidade). "A fotografia é a minha paixão", disse Stieglitz, "a procura da verdade é minha obsessão."

WESTON (1886-1958). Edward Weston começou como fotógrafo comercial, fazendo fotos românticas de estrelas de Hollywood. Na década de 1920, trocou os truques de quarto escuro por imagens puras de nus, dunas de areia e legumes. Weston extraiu a forte sensualidade de formas simples como pimentas e reduziu outras formas, como um tronco de palmeira, a uma simplicidade semi-abstrata. Do plano imediato à longa distância, os detalhes são nítidos. Ele tentou colher a qualidade do tema "apresentado em sua extrema exatidão: a pedra é dura, a casca é rugosa, a carne é viva".



"Alho-poró", Weston, 1927. Center for Creative Photography, Tucson, AZ. *Esse close-up mostra como a forma pura pode ser expressiva num arranjo forte e simples da composição.*

"Mãe Migrante, Califórnia", Lange, 1936. Library of Congress. *As fotos documentais de Lange sobre os pobres trouxeram os problemas sociais à atenção do grande público.*

LANGE (1895-1965). Depois da queda da bolsa em 1929, os fotógrafos se concentraram no sofrimento causado pela Depressão. Dorothea Lange acompanhou os sem-teto que haviam sido expulsos das fazendas Dust Bowl. Sua compaixão ajudou-a a captar os momentos mais pungentes da vida e dos sentimentos humanos. Nas anotações de seu trabalho de campo sobre a "Mãe Migrante", sem pose nem posses, lê-se: "Acampada na margem de uma plantação de ervilhas onde o frio matou a colheita. Tinha acabado de vender os pneus do carro para comprar comida. Tinha 32 anos e sete filhos." A dignidade e a completa honestidade das fotos de Lange obrigaram os americanos a reconhecer a situação desesperadora dos pobres. Segundo o historiador de fotografia Robert J. Doherty, "Essa mulher pequenina, tímida e insegura tinha um forte senso de justiça e acendeu uma fúria silenciosa que veio à luz na forte emoção de suas fotografias. Com a câmera na mão, ela era um gigante."

ARTE AMERICANA: 1908-40

Enquanto os artistas de outros lugares se dirigiam cada vez mais à abstração, os pintores americanos mantinham viva a tradição realista e retratavam a vida americana com plena fidelidade.

ESCOLA ASHCAN: PURO LIXO. "Garra! Garra! Vida! Vida! É a minha técnica!", disse o pintor George Luks. "Pinto até com um cordão de sapato mergulhado em piche e gordura." No entanto, o puritanismo americano não considerava a "garra" e a vida urbana contemporânea adequadas à arte. O público considerava as cenas "cruas" de pessoas fazendo compras ou perambulando pelas ruas apropriadas para a lata de lixo (ou lata onde se recolhiam as cinzas do fogão, *ash can*). O insulto deu nome ao grupo de pintores americanos que quebrava o monopólio da arte conservadora com o mesmo entusiasmo com que Theodore Roosevelt desmantelava os trustes.

"Haymarket", Sloan, c. 1907. Brooklyn Museum. *Os pintores da Escola Ashcan injetaram realismo na arte americana ao eleger como tema as pessoas comuns.*

***SLOAN:* A VIDA NAS RUAS.** John Sloan (1871-1951) — como seus colegas de Ashcan, George Luks, William Glackens e Everett Shinn — começou como desenhista de imprensa, acostumado a correr para não perder um incêndio ou desastre de trem, cenas que ele registrava de maneira objetiva, porém dramática. Seu trabalho mais maduro se caracteriza por uma abordagem brusca, do tipo "você está na cena", com pinceladas largas para captar o tumulto e a verve da vida na cidade. Dada a insistência de Sloan em pintar temas do "baixo mundo", seus trabalhos não venderam até que ele passasse dos quarenta anos. Sloan defendia as massas com tanto ardor que concorreu a um cargo político em 1908, como socialista, mas foi derrotado. Apesar dos reveses, Sloan permaneceu convencido de que a arte deveria ter os pés no chão, enraizada na vida cotidiana. "Não é preciso pintar a bandeira americana para ser pintor americano", ele disse. "Como se você não visse a cena americana cada vez que abre os olhos!"

PRIMEIRA ARTE AMERICANA ABSTRATA

"Lower Manhattan" (Composição Derivada do Alto do Edifício Woolworth), Marin, 1922. MoMA, NY. *Ao mesmo tempo que os pintores da Escola Ashcan, outro grupo de artistas americanos também se dedicava a derrubar as tradições. Estes, porém, em vez de modificarem os temas, adotaram uma abordagem radical da forma e ajudaram a atualizar a arte americana nos moldes do Modernismo. Da primeira onda de pintores abstratos nos Estados Unidos, fizeram parte Marsden Hartley, Max Weber, Georgia O'Keeffe, Arthur Dove, Stuart Davis e John Marin. Em 1920, John Marin (1870-1953) era a força dominante na direção da abstração. Considerado por muitos o maior aquarelista de todos os tempos, Marin era um perfeccionista e comparava a pintura ao golfe: quanto menos tacadas, melhor. Seus enfoques de arranha-céus, quebrados em planos e ângulos cubistas, explodem de vitalidade, provando que a aquarela não é sinônimo de paisagens aquadas.*

ESCOLA ASHCAN, OU OS OITO

LOCAL: New York City, 1908-13

ARTISTAS MAIS FAMOSOS: Henri, Sloan, Bellows

ESTILO: Realista, esboçado

TEMA: Tensão e vigor urbanos

POR QUE FOI CONDENADO: Temas "sórdidos", do baixo mundo

POR QUE FOI ELOGIADO: Primeira arte tipicamente americana

***BELLOWS:* BOXE.** George Bellows (1882-1925) é talvez o único artista que trocou o bastão pelo pincel. Embora tenha sacrificado sua carreira de jogador de beisebol, como pintor ele traduziu em arte o vigor e a exuberância do esporte. "Stag at Sharkey's" mostra a energia dinâmica que marcou tanto o estilo como os temas da Escola Ashcan. Bellows retratava com heróica vitalidade a vida pulsante de docas, sarjetas e bares de Nova York. "O artista ideal é um superhomem", proclamou Bellows. Infelizmente, com estoicismo de macho, ele não fez caso das cólicas abdominais até que o apêndice supurado o matou, aos 42 anos.

"Stag at Sharkey's", Bellows, 1909. Cleveland Museum of Art. *Bellows capitou o dinamismo da cidade que a Ashcan glorificava.*

ARTE COMO ATIVISMO: CENA AMERICANA E REALISMO SOCIAL. Durante a Depressão, o realismo tomou duas formas. A American Scene School, ou Regionalismo, cultuava os valores do Meio-Oeste como a essência do caráter americano. "A arte americana", disse o pintor Edward Hopper, "deve ser desmamada de sua mãe francesa." Enquanto isso, o Realismo Social exaltava a luta das classes trabalhadoras. As duas tendências retratavam as pessoas comuns, reagiam contra o prestígio da arte abstrata e tentavam despertar ou orgulho ou protesto numa década atribulada para o país.

CENA AMERICANA: RÚSTICA COMO O FAROESTE. Thomas Hart Benton, John Steuart Curry e Grant Wood, conhecidos como pintores da "cena americana", elegeram o tema da vida no campo, elevando seus habitantes à estatura de heróis. Durante a Depressão, produziram murais romantizando o espírito prático dos pioneiros numa tentativa de infundir otimismo numa época de desespero.

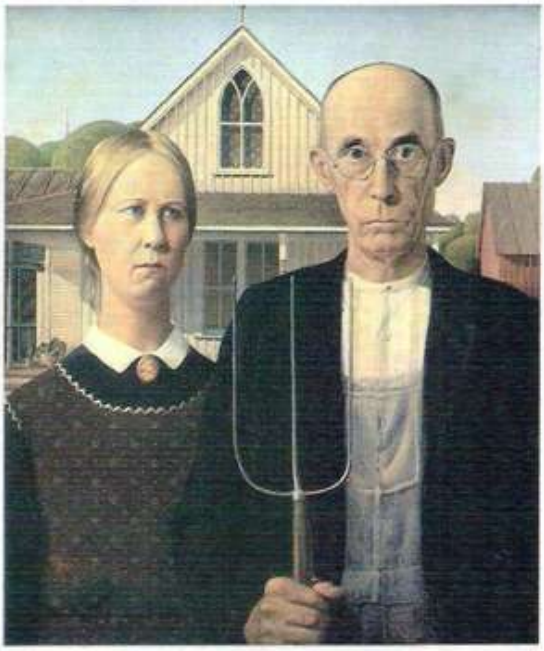
***BENTON:* HERÓIS AMERICANOS.** Líder da cena americana, Thomas Hart Benton (1889-1975) acreditava que a realidade do torrão natal devia inspirar a arte. Rejeitando conscientemente os estilos europeus absorvidos numa rápida viagem a Paris, ele disse: "Chafurdei em todos os ismos vesgos que apareceram e levei dez anos para limpar meu sistema de toda a sujeira modernista." Depois de purgado da influência estrangeira, Benton produziu quadros sinuosos de americanos em tarefas e jogos que idealizavam o passado nativo.

"Aço", Benton, 1930. coleção Equitable Art Advisory. NY. *Benton glorificou os trabalhadores americanos como figuras fortes, musculosas.*

MONTE RUSHMORE

Enquanto os pintores da cena americana idealizavam proezas lendárias, como a campanha de Paul Revere ou o encontro de George Washington com a cerejeira, um projeto ambicioso transformava todo o paredão de uma montanha no monumento patriótico máximo. No Monte Rushmore, Dakota do Sul, picaretas e dinamite escavavam na rocha os rostos, de 340 metros de altura, de quatro presidentes — Washington, Jefferson, Lincoln e Theodore Roosevelt —, cada um com um nariz de cinco metros de comprimento. Na Depressão, o custo de 1,5 milhão de dólares era também uma montanha de dinheiro. O escultor, Gutzon Borglum, justificou o preço, dizendo: "Perguntem a Quéops quanto custou sua pirâmide no Egito e quanto ele pagou ao criador. Foi inferior ao Monte Rushmore."

***WOOD:* GÁRGULAS GÓTICAS.** Grant Wood (1892-1942) adotou o estilo mais primitivo entre os realistas da cena americana. Segundo ele, sua maior inspiração surgia enquanto ele ordenhava as vacas, mas suas homenagens à terra amada eram produzidas no estúdio, em Connecticut. Sua veneração pela vida campestre levou-o a registrar o povo e a paisagem de sua terra natal, Iowa, em detalhes quase obsessivos. Seu trabalho mais famoso, cujos modelos são sua irmã e o dentista, é "American Gothic". Quando o quadro apareceu, os habitantes de Iowa recearam que ele estivesse zombando de sua aparência rústica. "Para mim", afirmava Wood, "são pessoas basicamente boas e firmes." Wood alongava os rostos quase ao ponto da caricatura, explicando que era "para combinar com a casa gótica americana". Quando o protesto amainou, o quadro, juntamente com "A Mãe de Whistler", tornou-se um dos mais populares nos Estados Unidos.



"American Gothic", Wood, 1930. Art Institute of Chicago. *Pintores da escola americana, como Woods, retrataram a gente simples do campo em estilo realista.*

TERRA DA SOLIDÃO

EDWARD HOPPER (1882-1967) *estava fora de sincronia com o clima otimista do realismo americano, que dava ênfase à "terra dos homens livres e bravos". Seus quadros, que descrevem meticulosamente a arquitetura vernácula americana — fachadas de lojas, lanchonetes, postos de gasolina —, expressam um tema: solidão. Enquanto os quadros da Escola Ashcan vibram de energia e as telas da cena americana ressumam a patriótica torta de maçã, a obra de Hopper parece despida de energia e esperança. Outros agitavam a bandeira: Hopper mostrava o vazio por trás da agitação. Hopper seguiu a pista dada por Theodore Dreiser, que observou: "Foi maravilhoso descobrir a América, mas seria ainda mais maravilhoso perdê-la." Suas cenas são frias e vazias, desoladas como a Depressão. Seu olhar crítico para a vida de cidade pequena ilustra a "Main Street" (rua principal) de Sinclair Lewis, onde o "feido e feito Deus".*

"Nighthawks", Hopper, 1942. Art Institute of Chicago.

REALISMO SOCIAL. Com um quarto da força de trabalho desempregada, falências bancárias e a produção do Meio-Oeste reduzida a poeira, os Estados Unidos estavam à beira do abismo. Um grupo de artistas liderados por Ben Shahn, Reginald Marsh e Jacob Lawrence usavam a arte para pôr em evidência a injustiça e motivar reformas. No México e nos Estados Unidos, os artistas latinos José Orozco, David Siqueiros e Diego Rivera (p. 21) produziam grandes murais homenageando as classes trabalhadoras. Seriamente comprometidos com as mudanças sociais, esses pintores atacavam os males do capitalismo num estilo semi-realista que exagerava traços, cores e proporções para provocar impacto emocional.

O MAIOR ARTISTA NEGRO AMERICANO

ROMARE BEARDEN (1912-1988) *começou com o Realismo Social, no Harlem, na década de 1930. Desejando, em suas palavras, "pintar a vida do meu povo tal como a conheço", ele retratou jogos de cartas na rua e crianças tendo aulas de piano em Nova York, bem como galos, tinas de lavar roupa e mulheres do vodu, lembranças de sua infância na Carolina do Norte. Em 1964, Bearden encontrou seu estilo maduro na fotocolagem. Nos anos cinquenta, Picasso lhe havia dito: "Você tem que contar uma mentira para poder chegar a uma verdade mais firme." Bearden começou a contar a história coletiva da experiência afro-americana através da colagem de figuras fotografadas. A combinação dos recortes cria um todo híbrido maior que as partes que o compõem.*

"The Woodshed", Bearden, 1970. MMA, NY.

ARTE DE PROTESTO SOCIAL

Embora Hogarth tenha inaugurado essa forma de arte, antes do século XIX poucos foram os quadros ligados à consciência social. Os artistas se interessavam por temas grandiosos e, além disso, não ficava bem ter protestos políticos pendurados nas paredes. Alguns que desafiaram o *status quo* foram:

FRANCISCO GOYA denunciou, em tom causticante, as loucuras dos homens em quadros como "Três de Maio de 1808", componente de uma série denominada As Calamidades da Guerra.

HONORÉ DAUMIER, em "Rue Transnonain, 15 de abril de 1834", retratou um monte de corpos de civis executados pelas tropas do governo. Aqui ele deixa implícito o efeito mortificante dos transportes na Idade da Máquina.

JACOB RIIS, pioneiro do fotojornalismo, denunciou condições escandalosas como a dos imigrantes sem-teto.

DIEGO RIVERA retratou um executado camponês mexicano como Cristo sendo retirado da cruz.

PABLO PICASSO atacou a destruição e a crueldade da guerra em obras como "Guernica".

DOROTHEA LANGE deu ênfase à pobreza dos destituídos durante a Depressão.

ANSELM KIEFER usou imagens dramáticas para protestar contra o horror do Holocausto.

EXPRESSIONISMO ABSTRATO

Pela primeira vez, o metacentro dos acontecimentos no mundo da arte se transferiu para as terras americanas. E o Expressionismo Abstrato era mesmo um acontecimento, um *happening* que compreendia a "arte" não só como o produto da criação artística, mas também como o processo ativo da criação.

Também chamado "pintura de ação" e Escola de Nova York, o Expressionismo Abstrato enfatizava a energia, a ação, o movimento e o frenesi. Muito do que até então fora definido como arte era agora usado basicamente como ponto de partida. De fato, o Expressionismo Abstrato é para a técnica artística convencional o que o jazz é para o ritmo 4/4. Olhar para um quadro de Jackson Pollock ou de Franz Kline e dizer "Não entendo" seria equivalente a criticar o gigante do jazz Charlie Parker por não se ater à melodia.

O Expressionismo Abstrato começou a tomar forma no fim dos anos quarenta e no início dos cinqüenta, em parte como reação a uma guerra que devastou dois continentes, matou 16 milhões de pessoas, deixou um rastro de destruição e o mundo de pernas para o ar. Quando os surrealistas chegaram à América do Norte, durante a Segunda Guerra Mundial, a nova geração de pintores americanos descobriu com eles a arte da anarquia. Mas enquanto o Dadá e o Surrealismo se revoltavam contra a lógica, os artistas americanos levaram o "automatismo" um passo além, confiando no instinto para dar formato a obras-de-arte que não eram apenas irracionais mas, em sua essência, eventualidades não premeditadas.

Liderados pelos artistas Arshile Groky, Hans Hofmann e Jackson Pollock, os expressionistas abstratos se libertaram da abstração geométrica e da necessidade de sugerir imagens reconhecíveis. Dando rédea solta ao impulso e ao acaso, o ato apaixonado de pintar tornou-se em si mesmo um valor absoluto.

Ninguém sintetizou melhor do que Pollock essa selvagem abordagem subconsciente. Apelidado "Jack the Dripper" (Jack o Pingador) pela revista *Time*, Pollock realizou uma extraordinária ruptura ao abandonar o pincel, trocando-o por chapiscos, chuviscos — e pingos — em pinturas comerciais em imensos rolos de telas espalhadas no chão do seu estúdio/celeiro. Tomado de ambição hercúlea, ele abandonou também o formato de cavalete em favor das dimensões de murais. A imagem de Pollock é a de um homem possuído — por seu próprio inconsciente —, arremessando loucamente punhados de tinta numa configuração totalizadora e jogando fora, junto com as latas de tinta vazias, todas as considerações artísticas convencionais, tais como primeiro plano, fundo, ponto focal e perspectiva.

As telas resultantes de Pollock e amigos, altamente improvisadas, não só roubaram da Europa a posição de Guardiã da Chama Cultural, mas expandiram a própria definição do que se pensava ser "arte". Não se exigia mais que a arte imitasse docilmente a aparência visual; a energia e a emoção do Expressionismo Abstrato esmagaram as convenções e lançaram as bases para boa parte do que viria a seguir.

EXPRESSIONISMO ABSTRATO

PERÍODO: Fim dos 1940, começo dos anos 1950

LOCAL: Nova York, East Hampton

OBJETIVO: Expressar a vida interior através da arte

TÉCNICA: Livre aplicação da tinta, nenhuma referência à realidade visual

TEORIA: Imagem não resulta de idéia preconcebida, mas do processo criativo

O QUE É "ARTE"?

O debate sobre o que é a arte se arrasta há séculos. Muito do que é chamado arte é tão remoto e estranho que força os limites da credulidade e solapa a apreciação. A seguir, algumas tentativas de diversas pessoas para definir arte:

Fotoabstracionista Arthur Dove (anterior a 1920): "[Arte] é a forma que a idéia toma na imaginação e não a forma tal qual existe no exterior."

Expressionista Oskar Kokoschka (1936): "[Arte é] uma tentativa de repetir o milagre que a mais humilde das camponesas é capaz a qualquer momento, o de produzir a vida magicamente, a partir de nada."

Realista Ben Shahn (1967): "[Arte é] a descoberta de imagens durante a obra, o reconhecimento de formas e contornos que emergem e despertam uma resposta em nós."

Ou, como o artista *pop* Andy Warhol disse quando lhe perguntaram se seu filme de seis horas de duração, mostrando um homem dormindo, era arte: "Bem, primeiro, foi feito por um artista e, segundo, isso revelaria arte."

PINTURA DE AÇÃO

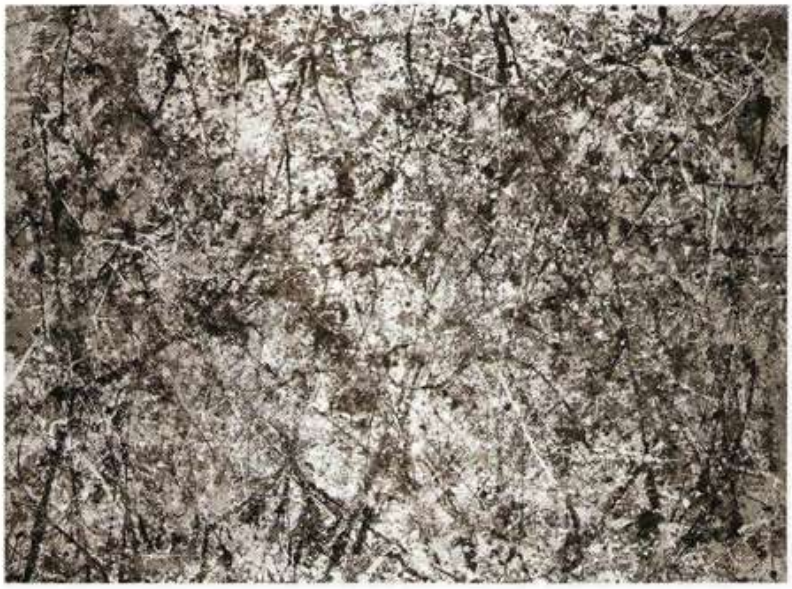
O crítico Harold Rosenberg foi o primeiro a usar o termo "pintura de ação" para explicar o método de trabalho do Expressionismo Abstrato, ao escrever: "a tela começou a aparecer... como uma arena para a ação... O que iria acontecer na tela não era uma pintura, mas um evento." Segundo a teoria, o pintor improvisa uma imagem enquanto age. O quadro resultante registra um momento da vida do artista.

Os mais famosos e mais apreciados expressionistas abstratos são:

ARSHILE GORKY (1904-48) iniciou a pintura "automática" nos Estados Unidos. Chamado por de Kooning de o "contador Geiger da arte", Gorky caracterizou o desenvolvimento dos artistas da vanguarda americana ao mudar do Cubismo para o Surrealismo e depois se libertar dos modelos europeus. O pintor armênio-americano dava pinceladas livres, lavadas, em cores iluminadas, por dentro de contornos claramente biomórficos. Ele favorecia borrões ovais de cores primárias fluentes, como amarelo e vermelho, lembrando ovos gotejantes. As crianças fugiam aterrorizadas desse pintor de um metro e noventa, geralmente vestido de preto da cabeça aos pés, como o Conde Drácula. Depois de uma série de infortúnios — perdeu a esposa, a saúde e sua obra num incêndio —, Gorky se enforcou num depósito de lenha. Deixou uma mensagem: "Adeus, meus Amados."

"Water of the Flowery Mill", Gorky, 1944. MMA. NY.

JACKSON POLLOCK (1912-56) transmitiu o que ele chamou de "energia tornada visível" em seus quadros abstratos do tamanho de murais, que incorporavam seu estado psíquico no momento da criação. "O novo demanda novas técnicas", ele disse, jogando fora cavalete, paleta, pincéis e convenção artística para fazer quadros comerciais, arremessando salpicos de tinta num rolo de tela crua espalhado no chão do celeiro. Os quadros "pingados" resultantes, iniciados em 1947, são uma rede densa de linhas fluidas entrelaçadas. Assim como o universo em expansão depois do Big Bang, as arrebatadoras tramas em tinta preta, branca e prata parecem irromper em complexos ritmos visuais, não oferecendo um centro de interesse nem um sentido de limite. "Nele", disse o crítico Clement Greenberg, "tivemos a verdade."



"Nº 1, 1950 (Lavender Mist)", Pollock. NG. Washington. DC

QUADROS LOUCOS, VIDA LOUCA

Jackson Pollock ataca as teclas de um piano de cauda com um picador de gelo. Pollock sacode uma mesa cheia de copos e enfia os dedos nos cacos para desenhar com pingos de sangue na toalha da mesa. Pollock esmurra uma mesa com tanta fúria que uma caixa de fósforos acende espontaneamente. Ardendo de intensidade, Pollock convenceu uma geração de artistas que a arte vem de dentro e não de fora. Seu comportamento exaltado é lendário. Brigava nos bares, urinava em vasos de plantas, arrancava portas das dobradiças e morreu bêbado num acidente de carro aos 44 anos.

A despeito da turbulência de sua vida e da desestruturação de seus quadros, a arte de Pollock era tudo menos desavisada. Certa vez ele telegrafou a um crítico que não enxergou a arte numa tela coberta de tinta de caneta esguichada com uma seringa: "NÃO É CAOS, DIABOS!"

Quando Hans Hofmann visitou pela primeira vez o estúdio de Pollock, ficou surpreso com a ausência de modelos ou esboços. "Você trabalha com a natureza?", ele perguntou. Pollock respondeu: "Eu sou natureza."

WILLEM DE KOONING (nasc. 1904), o Grande Mestre do Expressionismo Abstrato, foi como clandestino da Holanda para os Estados Unidos. Levando uma sólida formação acadêmica e a habilidade de Ingres para o desenho, ele trabalhou em estilo realista até 1948, quando desenvolveu seu estilo maduro, de golpes de pincel. Ao contrário de seus pares, de Kooning manteve o interesse na figura humana e é conhecido por uma série de quadros "Mulher" (que ele comparou à Vênus de Willendorf). Essas imagens frontais parecem se dissolver e ao mesmo tempo emergir em pinceladas fortes. Suas telas parecem cruas e inacabadas, mas de Kooning as pintava sempre nas cores que eram sua marca registrada: amarelo, rosa e tons de camurça.

"Mulher I", de Kooning, 1950-52. MoMA, NY.

"Mahoning", Kline, 1956. Whitney, NY.

FRANZ KLINE (1910-62) converteu-se à abstração depois de ver seus esboços ampliados por um projetor de *slides*. Impressionado com a força das gigantescas pinceladas negras contra o fundo totalmente branco, começou a pintar barras de verniz preto sobre imensas telas brancas, usando uma brocha de pintar paredes. Kline derivou suas volumosas formas lineares de produtos industriais como vigas e trens. Em suas palavras, "o teste final de um quadro é: a emoção do pintor aparece?"

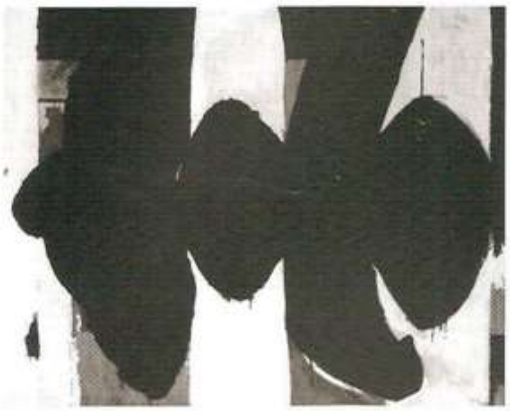
BLACK MOUNTAIN COLLEGE

A mais descontraída dentre as escolas das estrelas da arte foi a experimental Black Mountain College, na Carolina do Norte, em sua breve carreira de glória entre 1933-57. Seus mestres e alunos eram uma espécie de "Quem é Quem" na vanguarda americana, contando com os pintores Albers, Shahn, de Kooning, Kline, Motherwell, o compositor John Cage, o dançarino Merce Cunningham, o arquiteto Buckminster Fuller e os poetas Charles Olson e Robert Creeley. Foi em Black Mountain que Rauschenberg concebeu pela primeira vez seus compósitos objetos-mais-tela. Certo dia, Rauschenberg ficou perplexo com um quadro em que ele tinha trabalhado na noite anterior: uma borboleta branca tinha se colado na grossa camada de tinta preta. Nascia o "combinado".

HANS HOFMANN (1880-1966) foi um precursor dos defensores do pigmento livre. Professor de grande prestígio, influenciou uma geração de discípulos com sua teoria do "empurra-puxa" (repulsão/atração de certas cores). Um dos primeiros a experimentar com tinta jogada na tela, esse pintor alemão-americano é famoso pelos retângulos de cores contrastantes, agudas, que parecem colidir.

"The Gate", Hofmann, 1960. Guggenheim, NY.

CLYFFORD STILL (1904-80) era tão intenso e brusco quanto seus quadros. Pioneiro da pintura praticamente monocromática, Still trabalhava as formas irregulares dos quadros com uma colher de pedreiro. Seus primeiros trabalhos consistiam em áreas verticais recortadas em tons de terra. Mais tarde veio a usar cores mais vivas, mas mantendo sempre um padrão de "cortina rasgada", sem qualquer foco central.



"Elegia à República Espanhola, nº 34", Motherwell, 1953-54
Albright Knox Art Gallery, Buffalo

ROBERT MOTHERWELL (1915-91) era o intelectual rico do grupo. Depois de estudar filosofia em Harvard e Stanford, inspirou-se no Modernismo europeu para adotar a pintura abstrata. Motherwell é conhecido por mais de cem quadros intitulados "elegias", dedicados à república espanhola oprimida. Esses trabalhos apresentam formas ovais enfiadas entre tiras verticais irregulares em preto, branco e marrom.

Outros expressionistas abstratos, menos famosos mas não necessariamente menos importantes, são: Adolph Gottlieb (1903-74), mais conhecido pelas pinturas "explosivas" estilizadas em que formas circulares flutuam acima de uma explosão de massas de tinta. James Brooks (1906-92) inventou a pintura de manchas (pintura sobre tela crua, absorvente, que cria um efeito de imprecisão). William Baziotes (1912-63) pintava um mundo submerso imaginário. Ad Reinhardt (1913-67) combinou Mondrian com o Expressionismo Abstrato em abstrações geométricas e mais tarde fez os famosos quadros "preto sobre preto". Bradley Walker Tomlin (1899-1953) é conhecido pelas pinceladas caligráficas semelhantes a arranhões de pássaros. Philip Guston (1913-1980) sobrepunha pinceladas carregadas em hachuras cruzadas de cores luminosas e mais tarde tornou-se um artista figurativo. Lee Krasner (1911-84), mulher de Pollock, sugeria formas humanas sem defini-las exatamente. Ibram Lassaw (nasc. 1913), um dos primeiros artistas americanos a fazer escultura abstrata, em 1950 soldava grades abertas e treliças de metal. Esteban Vicente (nasc. 1903) usa um compressor de ar para pulverizar cores luminosas em pinturas abstratas.

JOAN MITCHELL

Pertencente à segunda geração do grupo, a artista Joan Mitchell (nasc. 1926), de Chicago, ainda mantém viva a chama do Expressionismo Abstrato. Suas pinceladas rápidas, riscadas sobre um campo branco e liso, são versões abstratas de paisagens em dourado, amarelo e azul. Embora suas pinceladas pareçam apressadas, como se o quadro inteiro fosse produzido num arroubo de improvisação, Mitchell afirma que "a idéia de 'pintura de ação' é uma piada. Aqui não tem 'ação'. Pinto um pouco, sento, olho para o quadro. Às vezes fico olhando durante horas. Depois a pintura me diz o que fazer".

"Sem Título", Still, 1946, MMA, NY

PROJETO FEDERAL DE ARTE

Nos piores tempos da Depressão, o presidente Roosevelt pôs dez mil artistas para trabalhar. "Que diabo! Eles têm que comer, como qualquer pessoa", disse Harry Hopkins, assessor de Franklin Delano Roosevelt. No mais ambicioso programa governamental de incentivo à arte, o tesouro dos Estados Unidos pagava 23.86 dólares semanais a artistas como Thomas Hart Benton, John Steuart Curry, Ben Shahn, Isamu Noguchi e Arshile Gorky e Jackson Pollack, que viriam a ser conhecidos como expressionistas abstratos. Enquanto o programa durou, de 1935 a 43, esses artistas — muitos jovens e desconhecidos — produziram uma obra a cada dois meses, num total de cem mil pinturas em cavalete, oito mil esculturas e mais de quatro mil murais de prédios públicos. Os subsídios permitiram a uma geração de artistas o luxo de experimentar novos estilos. O pintor Stuart Davis atribuiu "o nascimento da arte americana" ao Projeto Federal de Arte. O apoio do governo catalisou uma explosão de inovação e catapultou Nova York para a linha de frente da arte avançada.

EXPRESSIONISMO FIGURATIVO: MAIS QUE UM ROSTO BONITINHO

Em reação contra a tendência dominante da abstração completa, alguns pintores do pós-guerra mantiveram viva a pintura figurativa. Começaram, porém, com o princípio modernista de que a arte deve expressar uma verdade além da aparência e conservaram a figura apenas para dobrá-la à sua vontade.

***DUBUFFET:* FORÇA BRUTA.** Enquanto a liderança da arte se mudava de Paris para Nova York, Jean Dubuffet (1901-85) deixava sua marca de artista continental mais original ao descartar completamente a tradição européia. Ele descrevia sua arte como "substituição da arte ocidental pela da floresta, dos lavatórios, da instituição mental" e inventou um novo termo para defini-la: *L'Art Brut*, a arte em estado bruto.

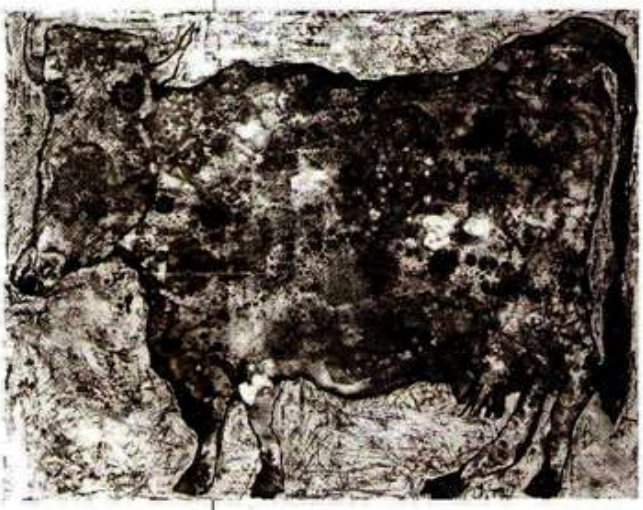
Dubuffet acreditava que a arte, tal como era praticada há séculos, tinha perdido a força e mostrava-se seca e sem vida se comparada às imagens arrebatadoras que ele descobria rabiscadas nos muros ou produzidas por pessoas à margem da sociedade, como os criminosos e os doentes mentais. "Minha intenção era revelar", ele disse, "que é exatamente o que [outros] acham feio, aquilo que se esquecem de olhar, que é de fato o mais maravilhoso."

Para Dubuffet, somente amadores podiam despertar a imaginação sem autocensura. A arte profisional, para ele, era "miserável e muito deprimente". A arte dos marginalizados pela sociedade era a "arte mais pura e crua, brotando unicamente do jeito para a invenção de quem a produz e não, como na arte culta, da habilidade de macaquear outros".

ARTE MARGINAL. Assim como *L'Art Brut* de Dubuffet, a arte marginal, ou trabalho à margem da corrente principal da arte profissional, é produzida pela orientação interna de artistas autodidatas. Esses trabalhos incluem não só ambientes inteiros, como a Watts Towers, de Simon Rodia, em Los Angeles, mas pinturas e esculturas de implacável criatividade.

A arte marginal abrange obras de insanos e criminosos, bem como de artistas sem formação técnica. Em geral, quem a pratica tem um compromisso obsessivo com o trabalho e usa todo e qualquer material que lhe caia nas mãos, desde aparas de metal a pedaços de troncos de árvores. O doente mental suíço Adolf Wolfli, por exemplo, enchia irrefreavelmente de desenhos densos qualquer superfície a seu alcance. O artista Jimmie Lee Sudduth, da Carolina do Norte, pinta com terra misturada com água açucarada, esguichada de sacos plásticos, em 36 cores de barro. Quando não encontra na terra a cor exata que deseja, Sudduth mistura um monte de pétalas de rosa para obter o vermelho ou nabiças silvestres verdes para obter — que mais seria? — o verde. "Não gosto muito de usar tinta", ele diz.

"Vaca com o Nariz Sutil", Dubuffet, 1954, MoMA, NY. *A obra de Dubuffet representa, segundo ele, "valores selvagens". Descartando a convenção do óleo sobre tela, Dubuffet lançou mão de novos materiais, bem como de uma nova mentalidade, e incorporou barro, cinzas, cascas de banana, asas de borboleta e tinta de galinha em suas obras. Misturando a esses materiais óleo, cimento, asfalto ou betume, obtinha uma pasta espessa em cuja superfície ele riscava desenhos intencionalmente primitivos.*



"Trono do Terceiro Céu da Assembléia Geral do Milênio da Nação", Hampton, c. 1950-64, National Museum of American Art, Washington, DC. *Porteiro de profissão, James Hampton criou essa obra nas horas vagas, trabalhando na garagem. A estrutura lotteada a ouro e prata é um trono para o Messias.*

***BACON:* O PAPA DA PINTURA.** O artista londrino Francis Bacon (1909-92), descendente do Sir Francis Bacon elizabetano, ficou famoso por suas horríveis figuras distorcidas, que parecem monstros se derretendo. Apresentada a um grande público em 1945, as imagens eram tão "inatenuadamente horrendas", segundo o crítico John Russell, "que a mente se fecha com um estalo à visão delas". Bacon pintava figuras humanas como monstruosos embriões meio humanos e meio animais, com focinho em lugar do nariz, cavidade ocular sanguinolenta, bocas sem cabeça, pés se dissolvendo em poças. Ao mesmo tempo em que o olho do espectador foge das imagens de Bacon, seu manejo da pintura é tão sedutoramente belo que é difícil desviar o olhar.

Pintor autodidata, Bacon procurava conscientemente formas que tivessem um impacto visceral na emoção do espectador. Ele acreditava que a fotografia eliminava a necessidade de o artista registrar a realidade e esperava que seus retratos deformados deixassem, em suas palavras, "um rastro de presença humana, como a lesma deixa a gosma". Para sugerir a verdade, ele a distorcia. "O fato deixa seu fantasma", dizia Bacon. É característica sua a colocação das figuras, torcidas e borradas, num ambiente realista e em luz forte. "Ao me afastar", disse ele, "chego mais perto."

JARDIM DO PARAÍSO: SANTUÁRIO DA ARTE MARGINAL

"Um homem de visões" é como o pintor Howard Finster (nasc. 1916) assina seus trabalhos. Sua primeira visão aconteceu aos três anos de idade, num canteiro de tomates, quando uma aparição de sua irmã, recentemente falecida vítima de hidrofobia, anunciou que ele seria um homem de visões. Desde então ele tem tido milhares de visões, algumas bíblicas, como bandos de anjos, outras mais futuristas, como naves espaciais.

Na qualidade de ministro fundamentalista, Finster fez pregações durante 45 anos, até o dia em que caiu tinta em seu dedo e um rosto lhe disse para pintar arte sacra. Finster aterrou dez quilômetros quadrados de pântano em Summerville, Georgia, para criar um ambiente evangélico que ele chama Jardim do Paraíso. Pavimentou caminhos com vidro colorido, imitações de diamantes, fragmentos de espelho, mármore e ferramentas enferrujadas. Construiu uma estrutura de sete metros que ele batizou de Torre Bicicleta, feita com sucata de armações de bicicletas, cortadores de grama e rodas. O que outros consideram lixo são jóias para Finster. "Muita gente diz que sou louco", ele admite. "Noé não conseguiu ajuda para fazer a arca porque achavam que ele era louco."

LINGUAGEM CORPORAL. Bacon nunca trabalhou com modelos vivos, apesar de ter feito muitos retratos de amigos, baseando-se na memória ou em fotos. "Quem eu posso fazer em pedaços", ele perguntava, "senão os amigos?" Freqüentemente encontrava inspiração em ilustrações de ferimentos horríveis ou de desfigurações causadas por doenças, o que explica a impressão de corpos em decomposição transmitida por suas imagens. Temas de guerra, ditadores e carne são constantes em suas obras, bem como imagens de móveis tubulares, tapete vermelho, persianas com as cordas pendentes, guarda-chuva, cão raivoso e figura humana ensangüentada no leito.

Um excêntrico que dedicava seu tempo à pintura, ao jogo e à bebida, ou se entregava a devaneios em posição fetal, Bacon chamava seu trabalho de "desespero hilariante". Embora os curadores de museus admirassem sua obra, o artista sabia que deixava estupefatos os colecionadores. Ao ser apresentado às pessoas, ele as imaginava pensando: "Ah! Matadouros!". Bacon nunca amenizou seu estilo, admitindo: "Quem já ouviu falar que alguém comprou um quadro meu porque gostou?"

A VIDA DE UMA MULHER

"Auto-retrato", Kahlo, 1940, coleção particular. *O trabalho da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-54) era escandaloso em sua espontaneidade. O cerne de seus duzentos quadros são auto-retratos vestindo fantasias, abordando temas raramente presentes na arte ocidental: nascimento, aborto e menstruação. Baseando seu estilo de pintura na arte popular indígena e nas imagens católicas, ela gostava de ter o papel principal como modelo em seus quadros, sempre usando coloridos trajes mexicanos. Inválida, submeteu-se a 32 operações num período de 26 anos e, depois que sua perna foi amputada, usava uma bota de couro vermelho com incrustações de galões e sinetinhos chineses, cobrindo a prótese em madeira, para "dançar sua alegria".*

Na ocasião de sua primeira exposição individual, o médico disse que ela não poderia comparecer, pois estava muito doente. Kahlo se fez transportar numa maca e se apresentou como parte da obra exposta. Morreu pouco depois. Quando colocaram seu corpo no forno crematório, o calor intenso pôs seu cadáver sentado. Seu cabelo ardia, formando um anel de fogo em torno da cabeça, e o pintor David Siqueiros disse que ela parecia estar sorrindo no centro de um girassol.

"Cabeça Cercada por Cortes de Carne", Bacon, 1954, Art Institute of Chicago. *Bacon era fascinado pelo retrato do papa Inocêncio X, obra de Velázquez, e fez uma série de versões grotescas, às vezes com o papa gritando em pinturas espectrais entre bastões borrados. Ele reciclou o quadro de Velázquez em muitos estudos, mas afirma que nunca viu o original. Aqui, o papa grita emoldurado por cortes de carne luminescentes, sugerindo a crença de Bacon de que "somos todos carcaças".*

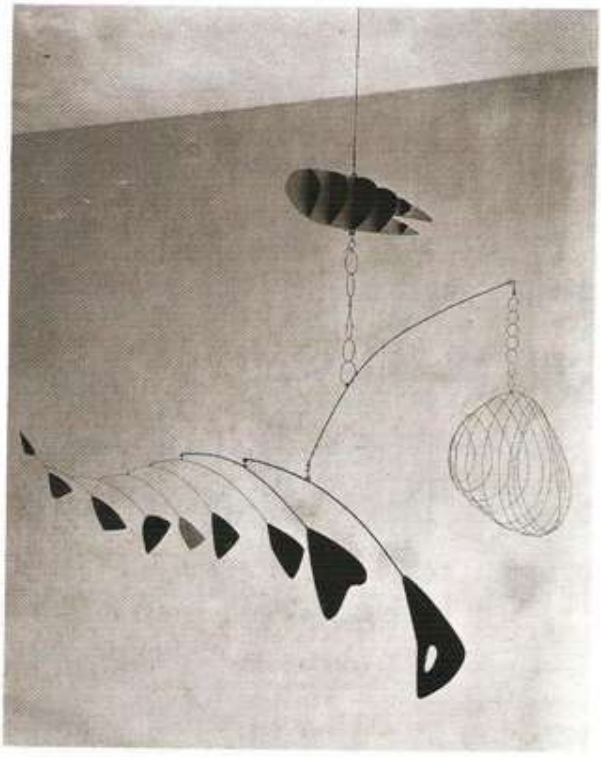
ESCULTURA DO PÓS-GUERRA

Os escultores no pós-guerra trabalhavam com novos materiais, como sucata de metal, novas técnicas, como a solda, e novas formas, como colagens e móbiles. Embora a abstração fosse o modo dominante, o traço principal da arte era a experimentação.

***MOORE:* O MAIS FAMOSO ESCULTOR DA INGLATERRA.** Henry Moore (1898-1986) se baseou claramente no biomorfismo dos surrealistas Jean Arp e Joan Miró e em formas naturais de conchas, seixos e ossos. Os temas de que mais se ocupou em sua carreira foram as figuras reclinadas, mãe e filho, e família. Apesar de minimizar os detalhes da superfície e de simplificar em demasia as formas, os amplos contornos das peças de Moore são seminaturalistas, perfurados por buracos tão importantes quanto as partes sólidas.

Para descobrir formas sugestivas, Moore estudava artefatos, objetos anglo-saxões, sumerianos e pré-colombianos, do mesmo modo que estudava a natureza. Seu objetivo não era a beleza, mas a força da expressão. Outro princípio dele era ser "honesto com o material". Quer trabalhasse em madeira, pedra ou bronze, Moore respeitava o veículo da obra. A figura parece emergir do material, o desenho se harmoniza com texturas e veios naturais.

"Mãe Reclinada com Filho", Moore, 1960-61. Walker Art Center, Minneapolis. *As figuras estilizadas de Moore, agrupadas ou únicas, têm buracos característicos.*



"Armadilha de Lagosta e História de Peixe", Calder, 1939. MoMA, NY. *Calder balançou as bases da escultura ao inventar o móbile, que combina espontaneidade e trancadeira.*

***CALDER:* DESAFIO À GRAVIDADE.** "O mínimo que se pode esperar da escultura", disse Dalí, "é que fique quieta." O artista americano Alexander Calder (1898-1976) discordou e inventou uma nova forma de arte: a escultura em movimento. Dubuffet batizou as esculturas flutuantes de Calder de "móbiles".

Calder teve essa idéia quando, em visita ao estúdio de Mondrian, viu os retângulos coloridos colados nas paredes e quis fazer "Mondrians se mexendo", segundo ele. Conseguiu em 1932, usando discos e folha de metal pintados de preto, branco e cores primárias suspensos em arame e madeira. Dado que o conjunto se balançava ao menor sopro de brisa, o resultado era uma constante mudança de formas, que Calder apelidou de "desenhos tetradimensionais". Em "Armadilha de Lagosta e História de Peixe", as formas nadam no espaço, realinhando-se ao menor movimento do ar. Em 1953, Calder inventou o que Jean Arp apelidou de *stábiles*, estruturas não-moventes em aço, cujos planos de interseção brotam em pontos minúsculos do chão.

Calder desejava que seu trabalho causasse surpresa e prazer. Enquanto a escultura era tradicionalmente maciça e pesada, a sua era aberta e arejada. Ele era tão imprevisível quanto sua obra. Certa vez, um amigo o surpreendeu pintando em seu estúdio com um pedaço de algodão preso ao nariz com um pregador de roupa porque ele estava resfriado e não podia parar para assoar. Quando um visitante dogmático perguntou como ele sabia que uma peça estava pronta, Calder respondeu: "Quando toca a sineta para o jantar."

***SMITH*: HOMEM DE AÇO.** O escultor mais importante associado à Escola de Nova York foi David Smith (1906-65). "Quando começo uma escultura, nem sempre tenho certeza de como vai acabar", ele dizia. Smith convidava o acaso e a surpresa a entrarem no processo de criação, acreditando que a escultura deveria colocar uma questão e não oferecer uma resposta.

"O aço, isso é o natural para mim", admitia Smith, como bom descendente de ferreiro (em inglês, *blacksmith* significa *ferreiro*), e chamava seu local de trabalho *Terminal Iron Works* (Oficina Metalúrgica Terminal), porque mais parecia uma oficina cheia de máquinas do que um estúdio de artista. Smith aprendeu suas técnicas na linha de produção de automóveis Studebaker, onde descobriu os segredos da solda e do rebite. Sem formação em escultura, ele fundia peças metálicas de máquinas em desenhos abertos, lineares. Smith é mais conhecido por sua série Cubi, de cubos e cilindros de aço inoxidável em equilíbrio. Em balanço, no espaço, quadrados e retângulos parecem pairar momentaneamente à beira do desmoronamento. Embora semi-abstratas, essas peças contêm uma sugestão da forma humana.

Quando Smith morreu, num acidente de carro, seu amigo Robert Motherwell fez seu panegírico nesses termos: "Oh, David, você era delicado como Vivaldi e forte como um caminhão Mack."

"Cubi X", Smith, 1963. MoMA, NY. *Smith foi um dos primeiros a usar solda na escultura de suas composições geométricas.*

"Quarantania I", Bourgeois, 1948-53. MoMA, NY. *Bourgeois é conhecida por seus conjuntos em madeira.*

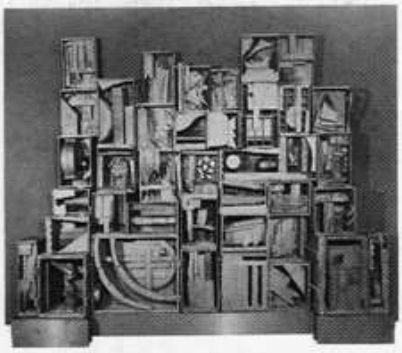
***BOURGEOIS:* A MULTIDÃO SOLITÁRIA.** Enquanto Calder e Smith lideravam novas formas em metal, a escultora franco-americana Louise Bourgeois (nasc. 1912) quebrava as tradições com seus trabalhos em madeira. Sua primeira exposição, em 1949, apresentava construções de postes de madeira finos como aspargos de dois metros de altura. Bourgeois reunia diversas colunas delgadas pintadas de preto porque, segundo ela, "o mundo está de luto".

O relacionamento — ou a falta dele — entre os indivíduos era a eterna preocupação de Bourgeois. Ao intitular uma escultura "Um e Outros", ela explicou: "Este é o solo onde cresce todo o meu trabalho."

Quando criança, Bourgeois estudou geometria na Sorbonne, encontrando refúgio de seus medos e ansiedades na precisão matemática. Ao estudar arte com o pintor cubista Léger, ela se aplicava em ser matematicamente correta. "Não precisa ser tão rígida e precisa", dizia Léger, "pode mudar um pouco a geometria."

***NEVELSON:* NA PAREDE ATRÁS DA PORTA.** "Não queria que fosse escultura e não queria que fosse pintura", disse a escultora americana Louise Nevelson (1900-88) sobre sua obra. "Eu queria outra coisa, queria uma essência." A "essência" que Nevelson criou foi uma nova forma de arte. Suas típicas "paredes esculpidas" consistem em cubículos abarrotados de refugos de carpinteiro: pilares, balaústres, remates, moldes. Ela pintava paredes inteiras, de três metros e meio de altura, compostas por diversos compartimentos geométricos, de uma só cor: geralmente preto chapado, mais tarde branco ou dourado. "Dei forma à sombra", dizia Nevelson.

Desde criança, recém-chegada da Rússia em Rockland, Maine, onde seu pai dirigia uma serraria, Nevelson sempre soube de sua vocação artística. "Minha vida já tinha um desenho desde o começo, e essa é a razão por que não preciso fazer projetos nem desenhos para a escultura. O que estou dizendo é que não me tornei nada. Eu já era artista." Sobre os muitos anos sem reconhecimento, Nevelson dizia: "Eu só seguia em frente porque não me apaziguava".



"Sky Cathedral", Nevelson, 1958. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. *Pioneira na escultura ambiental, Nevelson fazia colagens de refugos de madeira em paredes inteiras.*

CAMPO DE COR

No final dos anos 1940 e começo dos 1950, os pintores da Escola de Nova York difundiram uma variante da pintura de ação em que o foco eram vastas extensões, ou "campos" de cor. A pintura de "campos de cor" era invariavelmente abstrata, em telas imensas, quase de tamanho mural.

MATERIAL DA IVY LEAGUE*

No início dos anos sessenta Mark Rothko se dispôs a doar um tríptico e dois grandes murais para a Universidade de Harvard. O presidente de Harvard na época, Nathan Pusey, que tinha um conhecimento ínfimo de arte abstrata, chegou certo dia ao estúdio de Rothko para inspecionar o presente. O corpulento artista, vestido como um reles pintor de paredes, serviu ao visitante uma boa dose de uísque num copo manchado de tinta. Pusey olhava para os "quilômetros" de retângulos coloridos como dominós sem pintas. Rothko olhava para Pusey. "Bem, o que acha deles?", o pintor perguntou, por fim. Inseguro quanto à resposta adequada, Pusey disse: "Muito triste". A face de Rothko se iluminou: Pusey estava "por dentro"!

* *Ivy League* foi como se chamou um grupo de universidades tradicionais do leste dos Estados Unidos famosas por seus altos padrões acadêmicos e prestígio social. (N.T.)

"Azul, Laranja, Vermelho", Rothko, 1961. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC. *Rothko pintava barras de cor que pareciam se dissolver uma na outra.*

***ROTHKO:* RETÂNGULOS BORRADOS.** "Alguns pintores querem dizer tudo", disse o russo-americano Mark Rothko (1903-70), "mas acho que é mais esperto falar pouco." Rothko falava pouco, mas sugeria volumes em seus quadros de quase três metros de altura consistindo de dois ou três retângulos empilhados, de bordas maldefinidas.

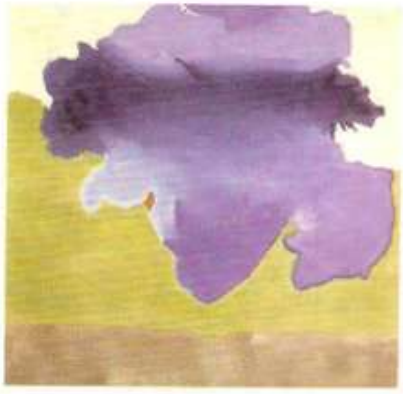
Interessado na relação entre uma cor e outra, Rothko construía grandes manchas de pigmento pairando dentro de um campo de cor. Apagando todas as marcas de pincel, ele eliminava também qualquer tema reconhecível. Numa afirmação conjunta com o pintor Adolf Gottlieb, Rothko escreveu: "Preferimos a expressão simples do pensamento complexo." Quanto mais seus quadros se tornavam simples, maiores se tornavam. "Um quadro grande é uma transação imediata", dizia Rothko, "ele carrega você para dentro dele."

À medida que Rothko mergulhava na depressão e no alcoolismo, suas pinturas perdiam a aura de calma e silêncio e se tornavam escuras e melancólicas. Seus murais para a capela da Universidade de St. Thomas, em Houston, são em preto, marrom e púrpura beringela. Um ano mais tarde, pôs fim à própria vida.

"Dia Um", Newman, 1951-52. Whitney, NY. *Newman é conhecido pelos campos monocromáticos amenizados por uma listra contrastante.*

***NEWMAN:* LISTRAS ZIP.** Barnett Newman (1905-70) foi o mais radical abstracionista da Escola de Nova York. Abriu mão da textura, do pincel, do desenho, do sombreado e da perspectiva em troca de campos chapados de pura cor divididos por uma ou duas listras descentradas (que ele chamava de *zips*). Enquanto a pintura expressionista abstrata parecia explodir de energia, os quadros de Newman são condensados, apoiando-se totalmente no poder evocativo da cor.

Intelectual em luta com profundos temas filosóficos e religiosos, Newman tentava encontrar equivalentes visuais para suas preocupações místicas, como em sua série de Estações da Cruz, na Washington National Gallery of Art. A dimensão colossal de suas telas (uma delas tem seis metros de largura) era indispensável para isso. "A escala iguala o sentimento", dizia Newman. Para ele, o "vácuo" amenizado unicamente por uma listra parecia sublime, cheio de luz, de significado e do "caos do êxtase".



"A Baia", Frankenthaler, 1963. Detroit Institute of Arts. *Frankenthaler desenvolveu a pintura de manchas porque, segundo ela, o quadro "pedia para ser encharcado, e não repousar" em cima da tela.*

***FRANKENTHALER:* PINTURA DE MANCHAS.** Quando a pintora nova-iorquina Helen Frankenthaler (nasc. 1928) viu a obra em preto-e-branco de Jackson Pollock pela primeira vez, ficou perplexa. "Foi como se eu chegasse de repente num país estrangeiro e não soubesse a língua", ela disse, "mas quisesse muito morar lá... e dominar a língua." Pouco depois ela visitou o estúdio de Pollock e aprendeu sua técnica de jorrar tinta. Em 1952, ela combinava duas fontes de inspiração: os métodos de Pollock e as aquarelas de Marin. Usando óleo diluído até a consistência de aquarela e um pano cru de vela de barco aberto no chão, ela deixava jorrar a tinta de uma lata, direcionando o fluxo com esponjas e trapos.

Os quadros exclusivos resultam da encruzilhada do acaso com o controle. "Acho que os acidentes são uma sorte", dizia Frankenthaler, "se você sabe usá-los." As formas coloridas de Frankenthaler flutuam como uma caligrafia dilatada. As aguadas de pigmento impregnam a tela em vez de repousarem na superfície, de modo que o tecido branco brilha através da tinta, irradiando a luz na cor, como nos vitrais. As zonas mais densas contrastam vivamente com o campo aberto, extenso, de cor vibrante.

***LOUIS:* VEÚS E VARIAÇÕES.** O artista americano Morris Louis (1912-62) descobriu seu estilo quando viu o que Frankenthaler fazia. O trabalho dela, disse ele, era "uma ponte entre Pollock e o que era possível". Morris aperfeiçoou o método espontâneo-porém-composto de manchar a tela. Jogando tinta acrílica diluída, ele inclinava a tela crua para guiar o fluxo em várias formas características: véus, listras e florais. Apoiando-se unicamente na queda direcionada da tinta, Louis produzia quadros sem uma única pincelada. Eliminando a "escrita" do pintor, seus trabalhos se comunicam puramente mediante a cor.

Marca registrada de Louis é a pintura de "véu": tonalidades sobrepostas produzidas pelo pigmento derramado na tela em posição vertical. Ele criou também motivos "florais" de cores esfumaçadas que lampejam em leques. Suas "listras" correm do topo à base em canais multicoloridos. Louis fez uma experiência, deixando um enorme espaço vazio no meio da tela, emoldurado por faixas diagonais de cores nos cantos. O espaço branco central, mais que um vácuo negativo, concentra um impacto positivo.

A PAIXÃO DE NEWMAN

Barnett Newman pintou uma série de 14 quadros (1958-66) em tela crua, usando apenas tinta preta e branca. Esses quadros austeros, cada um composto apenas por um par de listras, representam os 14 estágios da Paixão de Cristo, do tribunal ao túmulo. Certa vez, num jantar formal no New York Plaza Hotel, trajando *smoking* e usando um monóculo, dignissimo, Newman encontrou um padre e perguntou: "Já viu meus quadros das Estações da Cruz? Foram expostos no Vaticano e o papa me disse que eu trouxe a cristandade para o século XX". O pintor Lee Krasner, para quem a arte era a única religião verdadeira, interrompeu: "Pelo amor de Deus, Barney, não está sendo um pouquinho pretensioso?"

"Ponto de Tranqüilidade", Louis, 1959-60. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC. *Louis jogava a tinta em vários padrões distintos lembrando véus, listras e desenhos florais.*

O Século XX e Além: Arte Contemporânea

O problema de avaliar a arte contemporânea é que ela ainda está viva e em crescimento. A história irá dizer quem viverá na memória e quem desaparecerá. O que é claro, entretanto, é que desde 1960 os movimentos vêm e vão num piscar de olhos. O fio condutor comum a todos é a oposição ao Expressionismo Abstrato. É como se a sombra projetada por Jackson Pollock se estendesse tão longe que os ramos futuros tivessem que se esgueirar por baixo da árvore até encontrarem seu próprio lugar ao sol. Os pintores *hard edge* e os escultores minimalistas, criando formas semelhantes a máquinas, aniquilaram o culto à personalidade da pintura de ação. Os artistas *pop* abraçaram as imagens comerciais, os conceitualistas reduziram a idéia de arte feita à mão ao nível zero, deixando a arte existir mais na mente do que na tela. Todos esses movimentos se centralizaram em Nova York, onde era possível pensar que a pintura estava morta e acabada.

Mas por volta de 1980, a Europa voltou à cena. Pintores alemães e italianos, conhecidos como neo-expressionistas, devolveram a figura à pintura e imagens reconhecíveis à corrente artística principal, infundindo em suas telas intensas, emocionais, preocupações autobiográficas e sociais. Na arte pós-moderna da geração seguinte, tudo era avidez. Todas as formas, os materiais e os conteúdos possíveis foram expandidos a tal ponto que nada parecia além dos limites, e os artistas se viam diante do desafio da verdadeira originalidade e não da simples novidade. À medida que o século XX caminha para seu término, a arte se torna mais internacional, sem uma área geográfica dominante, e mais diversificada que nunca. Depois de um século de experimentação, o legado é a liberdade total.

HISTÓRIA DO MUNDO		HISTÓRIA DA ARTE
	1959	"Fotografia de rua" na moda
Kennedy eleito presidente	1960	Stella expõe telas *hard edge*
		Yves Klein usa mulheres nuas como "pincéis"
Primeiro homem na órbita da Terra, construção do Muro de Berlim, pílula anticoncepcional	1961	
	1962	Primeira exposição de arte *pop*
Assassinato de John F. Kennedy	1963	
Ato dos Direitos Civis aprovado. Beatles ganham fama	1964	Começo da arte op
	1965	Minimalismo é reconhecido
Começa revolução cultural na China	1966	Venturi publica teoria da arquitetura pós-moderna
Demonstração de estudantes contra a Guerra do Vietnã	1967	Desenvolvimento da arte conceitual
Assassinato de Robert Kennedy e Martin Luther King Jr., manifestação de estudantes em Paris	1968	Arte da Terra documentada, exposição de arte processo
Armstrong anda na Lua, festival de Woodstock	1969	Judy Chicago funda programa de arte feminista
Primeiro Dia da Terra lança movimento ambiental	1970	
	1972	Exposição de fotorrealismo
Mulheres ganham direito de aborto	1973	Leilões aumentam preços de arte
Nixon renuncia	1974	
	1975	Exposição de arte *graffiti*
	1976	Exposição de arte performática
	1977	Beaubourg é aberto em Paris, turnê do tesouro de Tutancâmon
	1978	Abertura da Ala Leste de I. M. Pei na National Gallery of Art
Inauguração da MTV	1981	Exposição de Neo-Expressionismo
AIDS identificada	1982	Arquitetura pós-moderna reconhecida
Gorbachev começa reforma	1985	
Challenger explode, usina nuclear de Chernobil em chamas	1986	Instalações são a tendência
Queda da bolsa de valores	1987	
Democracia esmagada na China, cai o muro de Berlim, jorra petróleo em Exxon Valdez	1989	Senador Jesse Helms ataca arte "obscena"
Tempestade no deserto vence Iraque	1991	

HARD EDGE

Por volta de 1948, o Expressionismo Abstrato entrou em cena com força total. Emocional, impulsivo, trazia nas pinceladas a assinatura do artista. Dez anos depois, os pintores se definiam como tudo o que os expressionistas abstratos não tinham sido, como se levassem ao pé da letra o *slogan* do pintor minimalista Ad Reinhardt: "Uma Nova York mais limpa depende de você." Os pintores *hard edge* (margem dura) limparam a arte, eliminando o ato dos pintores de ação.

O *hard edge* abstraiu o Expressionismo do Expressionismo Abstrato. Em vez da abstração espontânea, subjetiva, a nova tendência oferecia uma abstração calculada, impessoal. A pintura *hard edge* usa formas simples e contornos rígidos. Os quadros são precisos e frios, como se feitos à máquina. O movimento intensificou a propensão modernista a ver a obra-de-arte como um objeto independente e não como uma visão da realidade ou do psiquismo do pintor. No *hard edge*, a superfície pintada nada mais é que uma área coberta de pigmento que termina na quadratura da tela. Frank Stella o resume da melhor maneira: "O que você vê é o que você vê."

"Homenagem ao Quadrado: 'Ascendente'", Albers, 1953. Whitney, NY. *Teórico da cor, Albers demonstrou o efeito de uma cor sobre outra. Aqui, as faixas cinza e azul da base e dos lados parecem mais escuras que as faixas superiores, apesar de as tonalidades serem uniformes em todo o conjunto.*

***ALBERS:* O QUADRADO MAIS QUADRADO.** O santo padroeiro do *hard edge* foi o germano-americano Josef Albers (1888-1976), pintor e teórico da cor. Professor da Bauhaus, Albers foi para os Estados Unidos, onde deu um curso chamado "Fabricação de Efeitos" no experimental Black Mountain College, na Carolina do Norte. Em toda a sua longa carreira de professor, a obsessão de Albers era o efeito de uma cor sobre outra, ou, como ele dizia, "como as cores influenciam e modificam umas às outras: que a mesma cor, por exemplo — com diferentes bases e vizinhanças —, pareça diferente".

Na primeira aula, Albers perguntou: "Meninos, qual de vocês sabe desenhar uma linha reta?" De costas para os alunos, ele foi andando para o lado segurando um giz encostado no quadro e o resultado foi uma linha de três metros de comprimento absolutamente reta. Em pouco tempo ele conseguiu que seus discípulos dominassem técnicas quase impossíveis, como desenhar letras e números de trás para diante segurando o lápis com os dedos dos pés. Albers ensinava o controle, não a liberdade da técnica.

Seu próprio trabalho refletia essa disciplina extremada. Desde os anos 1950 ele se concentrava em variações da forma mais neutra, mais estável que conseguiu encontrar: o quadrado. Sua série Homenagem ao Quadrado consiste em quadrados superpostos em matizes sutilmente variados, um texto verdadeiro demonstrativo de como as cores interagem. Albers queria que o espectador tomasse consciência de "uma emocionante discrepância entre o fato físico e o efeito psíquico da cor" — a ilusão ótica da cor.

***NOLAND:* NO ALVO.** Kenneth Noland (nasc. 1924), aluno americano de Albers, aprendeu bem as lições de cores, mas, em vez de quadrados, ele se especializou primeiro em círculos concêntricos. Confinando-se no círculo (chamados quadros "alvo", com início em 1958), Noland estabeleceu o centro da tela (o "olho de boi") como um artifício estruturante, forçando o espectador a focalizar outros elementos formais. "Eliminando as considerações estruturais", ele diz, "pude me concentrar na cor."

Em meados da década de sessenta, Noland mudou sua marca registrada: divisas imensas, vivamente coloridas. Na composição tradicional, as formas são coerentes em volta de um ponto focal central, mas nos quadros de Noland as divisas em forma de asas parecem voar para fora da borda da tela. Noland desafiou a tradição também ao quebrar o formato retangular da pintura. Pioneiro da formatação, ele usou telas em formato de diamante, triângulos e formas irregulares.

Noland tentava apagar sua identidade das telas usando desenhos controlados, cores intensas e composições geométricas que ele chamava de "autocancelamento", opostas à "autoafirmação". Em vez de gritar "Olhem para mim!", a fim de chamar a atenção para a visão interna do artista, como no Expressionismo Abstrato, a vanguarda do *hard edge* afirma calma-

"Sinistra Dobra", Noland, 1964. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC. *Noland dividia o espaço com formas e cores precisamente definidas para evocar sensações visuais calculadas.*

mente: "Olhe para você mesmo." Não se trata de angústia interna, apenas de superfície externa.

***KELLY:* MASSAS PERFORMÁTICAS.** Mais que o pincel, os instrumentos dos pintores *hard edge* eram a tinta acrílica de secagem rápida e a máscara de adesivo para fazer os contornos claros, incisivos. O artista americano Ellsworth Kelly (nasc. 1923) delineava formas tão exatas que pareciam feitas com máquina de barbear. Ainda assim, ele afirmava: "Não estou interessado em bordas... quero a *performance* das massas."

E *performance* não lhes falta. Kelly combina formas enormes, tão simples que chegam a oscilar. O espectador fica numa enrascada para dizer qual é o primeiro plano e qual é o fundo. Em alguns de seus quadros, uma forma muito grande parece estar confinada a duras penas dentro da tela, enquanto em outros a imagem dá a impressão de continuar fora da moldura. Nos dois casos, Kelly coloca uma tensão flutuante entre formas estáticas/dinâmicas e fechadas/abertas. Em "Azul, Vermelho, Verde", a elipse rasgada, irregular, corta o retângulo verde como uma água acidental num campo de golfe. A forma verde parece ser simultaneamente um plano liso e um fundo levemente recessivo.

Kelly usou também telas em formatos irregulares, geométricos e curvos. É sua característica combinar duas cores arrojadas, intensas, e formas básicas em telas de tamanho mural.

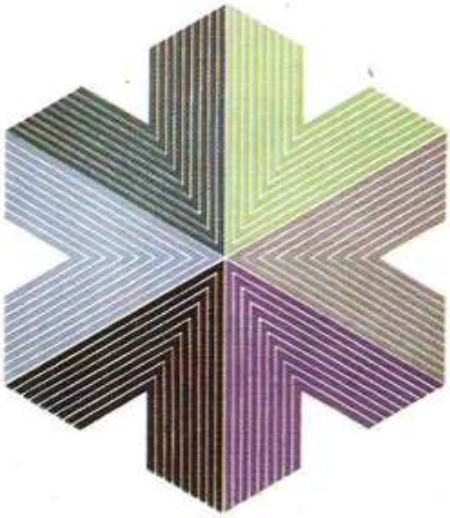
"Azul, Vermelho, Verde", Kelly, 1962-63, MMA, NY. *Os pintores hard edge usavam formas simples e cores limitadas em desenhos precisos, impessoais.*

***STELLA:* DESENHO MECÂNICO.** Um dos mais originais dentre os artistas americanos contemporâneos é Frank Stella (nasc. 1936). Ele insiste no quadro como objeto auto-suficiente: "Tudo o que quero de meus quadros, e tudo que já obtive deles, é o fato de se poder ver a idéia inteira, sem confusão."

Stella estabeleceu sua identidade com uma série de quadros de listras pretas, consistindo em frisos negros como fuligem separados por riscos estreitos brancos. Quebrando o retângulo, suas telas recortadas em outros formatos são uma maneira de desfazer a ilusão de que o quadro é uma janela num espaço ilusionista. Recusando a pintura tradicional em cavalete, que conta uma história, faz um "discurso" ou apresenta uma metáfora, Stella diz que seus quadros são uma "superfície plana com tinta em cima — nada mais".

Frank Stella sacrificou deliberadamente a manipulação personalizada para usar tinta de paredes e tinta metálica. Em sua série "transferidor", de quadros em tamanho grande baseados em arcos de transferidor que se interceptam em cores fluorescentes, ele baseou tanto o formato da tela como o tema num instrumento mecânico de desenho. Desde a década de 1960 até os anos oitenta, em série após série, suas composições foram determinadas por meios mecânicos, diagramadas com régua, régua-tê e gabaritos de curva francesa em papel quadriculado. Nos anos setenta, o artista entrou no que chamou sua "fase barroca" e desenvolveu um novo formato, em 3-D, margeando a fronteira da pintura com a escultura.

"Estrela da Pérsia II", Stella, 1967. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC. *Stella enfatiza a pintura como um objeto independente, em suas telas que fundem desenho e formato.*



ARTE PRÉ-POP

Para um movimento que começou tão longe das correntes tradicionais, o Expressionismo Abstrato entrou em extinção mais depressa do que era de se esperar. Ao fim de dez anos, seus fundadores e seu estilo pareciam inapelavelmente banais. Com a pretensão de fazer pintura de ação, os artistas faziam uma despudorada imitação, jogando galões de tinta sobre as telas para faturar sobre algo que rapidamente se tornou uma padronização. Jovens inovadores de meados dos anos cinqüenta se rebelaram contra essas falsas abstrações. "Não foi um ato de hostilidade", disse Jasper Johns, explicando por que escolheu um caminho diferente do trilhado por Pollock. "Foi um ato de autodefinição."

Robert Rauschenberg, que, juntamente com Johns, liderou a ruptura, disse: "Vi que as idéias não são bens imóveis. Existe espaço suficiente para se mover, e não é preciso ficar no mesmo lugar ou na imitação. Todo mundo fazia como Kooning, Newman, Reinhardt. Só dois artistas não copiavam outros artistas: Jasper Johns e eu." Em 1953, num ato que foi a quintessência do desafio, Rauschenberg produziu uma obra-de-arte apagando um desenho feito por de Kooning. Esse gesto de "cabeças vão rolar" simboliza o momento em que o movimento iniciado por Rauschenberg e Johns pôs fim ao domínio da abstração no mundo da arte.

"Monograma", Rauschenberg, 1955-56. Moderna Museet, Estocolmo. Nessa "combinação", Rauschenberg montou um bode angora envolvido por um pneu de carro sobre uma base de colagem de tela para mostrar que todos os materiais têm igual valor na arte.

***RAUSCHENBERG:* A FORMA É IGUAL AO FATO.** Rauschenberg (nasc. 1925) foi quem mais contribuiu, no pós-guerra, para libertar o artista da compulsão de registrar as próprias emoções. Reciclando sucata e lixo antes que a reciclagem ficasse chique, Rauschenberg inventou uma forma híbrida de arte, meio pintura e meio escultura, a que ele chamou de "combinação". Vasculhando as ruas de Nova York à procura de sucata, ou escultura-esperando-para-ser-descoberta, segundo ele, o artista adicionava à pintura em tela materiais excêntricos como sinais de trânsito enferrujados, punhos de camisa puídos e uma águia empalhada. "Um par de meias não é menos adequado para um quadro" do que óleo sobre tela, ele dizia. "Eu queria que as imagens guardassem o sentimento do mundo externo em vez de cultivar o incesto da vida de estúdio."

Numa famosa declaração que explica sua apropriação de objetos perdidos, Rauschenberg disse: "Pintar tem relação com a arte e com a vida... Tento atuar na lacuna entre as duas." Atuar entre as duas significava que nada estava além dos limites. "Um quadro", ele dizia, "é mais parecido com o mundo real quando é feito de mundo real." Nessa abordagem de oportunidades iguais, Rauschenberg lembra seu mentor, o compositor de vanguarda John Cage, que fazia música com o silêncio (na verdade, os sons do público irrequieto). Quando elogiaram uma composição sua, Cage olhou pela janela e disse: "Não creio que sou melhor que qualquer coisa lá fora."

FUSÕES E AQUISIÇÕES. "Multiplicidade, variedade e inclusão" é como Rauschenberg chamava os temas de sua arte. Durante quarenta prolíficos anos, ele fundiu o questionamento radical dadaísta da prática aceita com as enérgicas pinceladas do Expressionismo Abstrato e a fé surrealista no acaso. Nesse processo, adquiriu um estilo pessoal distinto, baseado no risco. "Se a arte não é surpresa", disse ele, "não é nada."

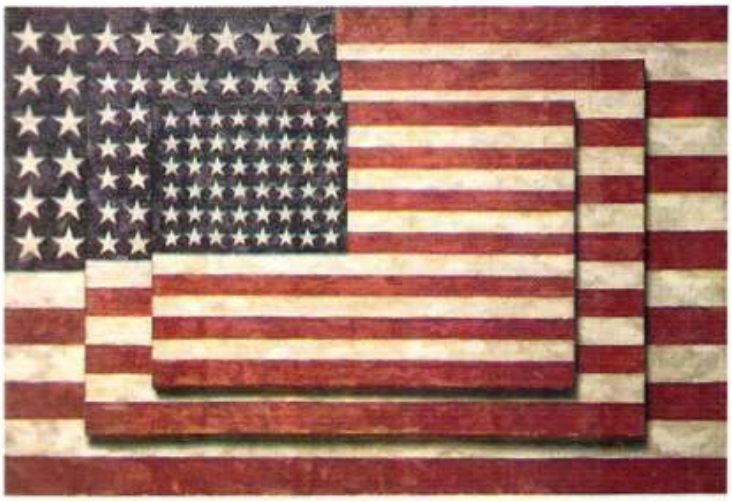
Um exemplo dessa abertura de possibilidades ocorreu certa manhã de maio, quando ele acordou inspirado para pintar, mas não tinha dinheiro para comprar a tela. Encontrando em seu quarto um velho edredom, colocou-o no esticador de tela, junto com seu travesseiro, e sapecou tinta. Embora as indignadas autoridades italianas se recusassem a expor a obra resultante ("Cama"), o artista a considerou "um dos quadros mais simpáticos que pintei. Meu medo era que alguém quisesse se deitar nele." Rauschenberg geralmente comprava tintas sem rótulo em promoção em lojas de ferragens. Nunca sabia que cor iria usar até abrir a lata. "É a diversão de fazer alguma coisa que nunca vi antes", ele dizia. "Se eu já souber o que vou fazer, não faço."

Na década de 1980, Rauschenberg lançou uma campanha articulada por ele mesmo chamada ROCI (pronunciava Rocky, que era o nome de sua tartaruga) — Intercâmbio Cultural Rauschenberg no Exterior (*Rauschenberg Overseas Culture Interchange*) — para promover a paz através da arte.

***JOHNS:* MESTRE ZEN DA ARTE AMERICANA.** Oposto à passional receptividade, movida a uísque, do caos de Rauschenberg, é o frio cálculo de Jasper Johns (nasc. 1930). "Jasper Johns era Ingres, Rauschenberg era Delacroix", segundo Leo Castelli, o *marchand* que trabalhou com os dois a vida inteira. No entanto, os dois trocavam idéias quando tinham estúdios no mesmo prédio de armazém em Nova York, de 1955 a 1960. Ambos devolveram à arte imagens reconhecíveis e ambos trabalharam na decoração de vitrines da Tiffany e da Bonwit Teller. Uma vitrine da Tiffany ostentava batatas falsas, terra verdadeira e diamantes verdadeiros. Como um quadro de Johns, combinava artifício e realidade que brilhavam com inesperadas jóias.

NÃO SÓ OLHAR, MAS VER. Para Johns, assim como para Duchamp, a arte era um exercício intelectual. Nos anos cinqüenta e sessenta, ele elegeu como temas objetos bem conhecidos, de duas dimensões, como bandeiras, alvos e mapas, "coisas que a mente já conhece", dizia ele, que "me deram espaço para trabalhar em outros níveis". Em "Três Bandeiras", três telas em tamanhos decrescentes fixas uma sobre a outra retratam realisticamente um objeto familiar. Ao mesmo tempo, a superfície de textura enriquecida com encáustica (pigmento misturado com cera) deixa patente a artificialidade. Contrastando a estrutura impessoal da bandeira com a caligrafia artística pessoal, Johns deu nova identidade ao objeto que, tanto como as flores de O 'Keeffe, é olhado com banalidade, "mas não é visto, não é examinado".

Certa vez, falando sobre o sucesso de Leo Castelli, de Kooning disse: "Ele saberia vender até latas de cerveja", o que despertou imediatamente um dos mais provocativos trabalhos de Johns: "Bronze Pintado" (1960), dois cilindros em bronze, com rótulo em *trompe l'oeil* de cerveja Ballantine. Assim, duas latas de cerveja se transformavam, como sapatinhos de bebê mergulhados em bronze, em troféus permanentes. Johns desafiava o espectador a responder: são latas ou é escultura? Realidade ou arte? "Eu estava interessado na invisibilidade que essas imagens tinham adquirido", disse Johns, "e na idéia de conhecer uma imagem em vez de apenas olhar de passagem."



"Três Bandeiras", Johns, 1958. Whitney, NY. *Johns, juntamente com Rauschenberg, foi o primeiro a se rebelar contra o Expressionismo Abstrato, devolvendo à arte imagens reconhecíveis.*

Sua arte é um estudo da ambigüidade e da metamorfose. Às vezes Johns cobria a tela com as hachuras cruzadas tradicionalmente usadas pelos desenhistas para indicar profundidade, tomando-as como motivo para uma superfície plana. "Pegue um objeto. Faça alguma coisa com ele. Faça alguma coisa a mais com ele", era o credo de Johns. Sua arte era intencionalmente oblíqua, fria e distanciada, mas aberta a múltiplas interpretações.

Em 1985, reconhecido como um dos artistas vivos mais estimados, Johns começou a fazer quadros mais pessoais. Introduziu uma figura (um auto-retrato obscuro) em Quatro Estações, uma série que explora a passagem do tempo. Embora sua obra tenha claras implicações autobiográficas, como sempre, os símbolos de Johns intrigam mais do que esclarecem.

HAPPENINGS

Como parte da cena *pop*, artistas como Allan Kaprow e Jim Dine programavam *happenings* com a finalidade de tirar a arte das telas e trazê-la para a vida.

Robert Rauschenberg alugou trinta tartarugas terrestres grandes para o *happening* "Spring Training" (Treino de Primavera). As tartarugas ficaram andando pelo palco escuro, com lanternas presas nos cascos, enviando focos de luz em todas as direções, enquanto Rauschenberg, vestido com calças de jóquei, perambulava mexendo os dedos dos pés e das mãos. Depois, ele e um amigo se carregaram um ao outro nas costas, como troncos. No clímax, Rauschenberg, de *dinner jacket* branco e pernas de pau, jogou água num balde de gelo-seco preso à sua cintura. Nuvens de vapor se elevaram em espirais em volta dele, final que ele mais tarde classificou de "dramático demais". Quando terminou, Rauschenberg enfiou as tartarugas num táxi, elogiando a *performance* delas. "As tartarugas mostraram ser verdadeiras artistas, não foi? Guardaram tudo para o espetáculo. Elas não têm muito, por isso guardaram."

ARTE POP

Uma vez que Rauschenberg e Johns reintroduziram a imagem reconhecível, no início dos anos sessenta o palco estava armado para artistas que colhiam temas diretamente da cultura popular (*pop*). Com um estrondoso WHAAM!, os quadros derivados de história em quadrinhos de Roy Lichtenstein tomaram como alvo direto a arte abstrata dos anos cinqüenta. Além de Lichtenstein, artistas como Andy Warhol, Claes Oldenburg e James Rosenquist, todos com carreira comercial anterior, basearam seus trabalhos nas imagens dos anúncios em neon da Times Square, da comunicação de massa e da propaganda.

Esse retorno aos temas pictóricos figurativos estava longe de ser um retorno à tradição. A arte *pop* elevou a ícones os mais crassos objetos de consumo, como hambúrgueres, louça sanitária, cortadores de grama, estojos de batom, pilhas de espaguete e celebridades como Elvis Presley. "Não há motivo para não considerar o mundo um grande quadro", disse Rauschenberg. Os artistas *pop* também faziam arte impessoal, reproduzindo garrafas de Coca-Cola ou caixas de sabão em pó num estilo anônimo, lustroso como um impresso. Com espírito bem-humorado, a nova arte apagava a pretensão da pintura de ação.

Em 1962, os artistas *pop* despontavam no superestrelato como cometas nos quadrinhos de super-heróis. Era fácil gostar do *pop*. As cores brilhantes, os desenhos dinâmicos — às vezes ampliados em tamanho heróico — e a qualidade mecânica lhe davam uma lustrosa familiaridade. Da noite para o dia, o *pop* se tornou um fenômeno de *marketing* tanto quanto um novo movimento artístico. Os colecionadores comparavam a disparada dos preços com a alta de suas ações da IBM. Enquanto isso, o estoque ultrapassado do Expressionismo Abstrato deixava as galerias fora de combate. Um invejoso colocou um cartaz ao lado da exposição de latas de sopa Campbell de Warhol: "Compre a própria por 29 cents."

Para o arquiteto Philip Johnson, colecionador de *pop*, arte era mais que o enriquecimento financeiro. "O que a arte *pop* fez por mim foi tornar o mundo um lugar mais prazeroso para viver", ele disse. "Vejo as coisas com um olhar totalmente diferente — em Coney Island, nos cartazes, nas garrafas de Coca-Cola. Uma das obrigações da arte é fazer você olhar o mundo com prazer. A arte *pop* é o único movimento neste século que tentou fazer isso."

LICHTENSTEIN: IMAGENS DOS QUADRINHOS

Desde 1962, o artista *pop* americano Roy Lichtenstein (nasc. 1923) vinha parodiando a violência impensada e o romance assexuado das histórias em quadrinhos, que revelam a futilidade da cultura americana. Lichtenstein diz que pintava quadrinhos de guerra e berrantes romances melodramáticos porque "era difícil fazer um quadro suficientemente desprezível, a ponto de ninguém querer pendurá-lo. Todo mundo pendurava tudo. Até pendurar um trapo gotejante era aceitável. [Mas] a única coisa que todo mundo odiava era a arte comercial. Ao que parece, não a odiavam tanto assim também."

"Whaam!", Lichtenstein, 1963. Tate Gallery, Londres.
O estilo característico de Lichtenstein toma emprestados temas e técnicas das revistas em quadrinhos. Usando cores primárias berrantes com branco e preto, ele delineia formas simplificadas, incorporando pontos mecânicos de impressão (benday) e imagens estereotipadas. Ampliando os painéis da revista para o tamanho de cartazes, Lichtenstein agride o espectador com sua trivialidade.

***WARHOL:* O PAPA DO *POP*.** Quem já esteve num museu de arte conhece o pintor americano Andy Warhol (1930-87). Warhol pegava seus temas nas prateleiras de supermercados e nas manchetes de tablóides e apresentava uma produção de massa com imagens de Marilyn Monroe ou de latas de sopa Campbell, numa espécie de linha de montagem, repetindo a imagem por meio de silk-screen. As imagens populares trouxeram a arte para fora dos museus.

"Depois que você vê o *pop*", disse Warhol, "não pode mais ver os Estados Unidos da mesma maneira." Warhol não só forçou o público a reexaminar as cercanias de seu cotidiano, mas marcou a perda de identidade na sociedade industrial. "Pinto isso porque eu queria ser uma máquina", ele dizia. Warhol adorava fazer declarações cínicas, que causassem escândalo: "Acho que seria sensacional se todo mundo fosse idêntico", ou "Quero que todo mundo pense da mesma maneira. Acho que todo mundo devia ser máquina." Tão logo os críticos chegaram à conclusão de que sua medonha peruca platinada, a maquiagem pálida e os óculos escuros escondiam um incisivo comentarista social, Warhol acabou com a história: "Se querem conhecer Andy Warhol, olhem para a superfície dos meus quadros, dos meus filmes, para mim, e isso sou eu. Não há nada por trás disso."

Warhol começou como um bem-sucedido ilustrador de propaganda de sapatos. Morava em Nova York com a mãe e 25 gatos. Em 1960, fez quadros acrílicos de Super-Homem, Batman e Dick Tracy. Entre 1962-65, acrescentou as famosas latas de sopa, garrafas de Coca-Cola, signos do dólar, retratos de celebridades e cenas de catástrofes diretamente do *National Inquirer*. Autopromotor por natureza, Warhol fez de si mesmo uma sensação da mídia e instalou sua corte num estúdio no centro da cidade, chamado The Factory (A Fábrica).

De 1963 a 68, Warhol fez mais de sessenta filmes que atingiam novas dimensões da banalidade. Um filme mudo, "Sleep" ("Sono"), tem seis horas de duração, captando cada não-nuance de um homem dormindo. "Gosto de coisas chatas", dizia ele.

Embora os trabalhos de Andy Warhol sejam imediatamente identificáveis, ele se opunha ao conceito de arte como objeto feito à mão expressando a personalidade do artista. Ao fazer arte a partir do cotidiano, em suas múltiplas imagens repetidas infinitamente como nos anúncios de saturação, ele trouxe a arte para as massas. Se a arte reflete a alma da sociedade, o legado de Warhol é nos levar a ver a vida americana como repetitiva e despersonalizada. "Andy mostrou o horror do nosso tempo tão resolutamente quanto Goya em sua época", disse o pintor contemporâneo Julian Schnabel.

O JOGO DA FAMA

Segundo Warhol, ele só queria o anonimato. Convidado para uma turnê de palestras, mandou um imitador de Warhol em seu lugar. Depois de 1968, deixou seus trabalhos de arte totalmente entregues a assistentes. Por outro lado, porém, não se poupava sofrimentos para obter publicidade pessoal e circulava freneticamente entre o *Beautiful People*. Em certo sentido, sua imagem era sua principal obra-de-arte.

Em 1968, um figurante em alguns de seus filmes, que se autodenominava membro único da SCUM (Escória, Society for Cutting Up Men (Sociedade para Cortar Homens), deu-lhe um tiro. Gravemente ferido, Warhol oscilou entre a vida e a morte. Ao emergir da UTI, suas primeiras palavras foram para se informar sobre a cobertura da mídia. Aproveitando sua quase extinção, Warhol posou para fotos oportunistas exibindo a cicatriz para as câmeras.

"A fama é como amendoim", disse Warhol. "Quando você começa, não consegue parar." Estrela da mídia com direito a tudo, certa vez o *marchand* Ivan Karp lhe perguntou o que mais ele desejaria. "Quero mais fama", cochichou Warhol. Embora ele tenha feito a previsão de 15 minutos de luzes da ribalta por pessoa, as suas duraram 25 anos.

"100 Latas de Sopa Campbell", Warhol, 1962. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. *Famoso por suas imagens em série de artigos de consumo em estilo gráfico hard edge, Warhol queria uma arte semelhante à máquina, sem emoção nem crítica social.*

"Toalete Mole", Oldenburg, 1966. Whitney, NY. *Transformando objetos corriqueiros, Oldenburg pretendia levar o espectador a apreciar suas qualidades como objetos de design.*

***OLDENBURG:* METAMORFOSE.** Envolvido entre 1959 e 1965 com *happenings*, uma forma inicial de arte performática, o escultor americano Claes Oldenburg (nasc. 1929) desenvolveu ampliações tridimensionais de objetos do cotidiano em grandes proporções. "Quero que as pessoas se acostumem a reconhecer a força dos objetos", disse Oldenburg. Os objetos comuns, segundo ele, "contêm uma magia funcional contemporânea", mas perdemos essa capacidade de apreciação porque nos focalizamos em seu uso.

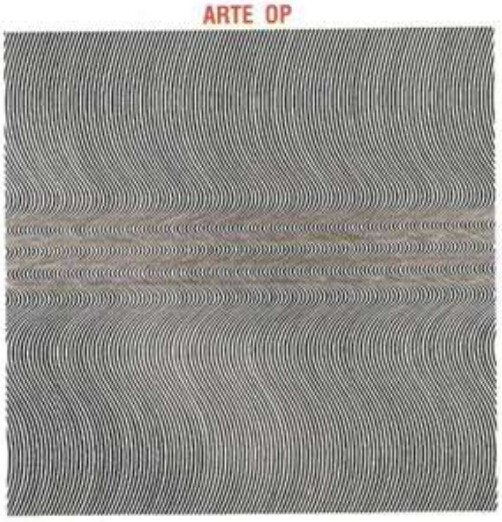
Oldenburg ampliava a escala de objetos como pregadores de roupa, bastões de beisebol e estojos de batom para o tamanho épico de cartazes da Times Square. Ele alterava também sua composição, construindo uma máquina de escrever de vinil mole, pregador de roupa feito de aço e saco de gelo feito de tela pintada recheada de paina.

As esculturas moles de Oldenburg equivalem a versões em 3-D dos relógios derretidos de Dalí. As ampliações e as transmutações "devolvem a força ao objeto", ele disse, porque desorientam o espectador e lhe dão uma sacudidela para sair do torpor. O "Toalete Mole", por exemplo, vira do avesso a expectativa de quem vê a obra. O que deveria ser rígido é mole e bambo, o que deveria ser sanitário parece anti-higiênico. "A gravidade é minha principal criadora de formas", diz Oldenburg.

Além da escultura mole, Oldenburg é famoso por suas propostas de monumentos cívicos, a maioria dos quais existe apenas em projetos no papel. Sua sugestão é substituir os memoriais padronizados, como soldados e canhões, por ampliações colossais de objetos corriqueiros como colheres, cigarros, bananas descascadas. Para o rio Tâmisa, em Londres, ele propôs imensos vasos sanitários flutuantes, que ficassem subindo e descendo com as marés.

Assim como James Rosenquist, que antes de se tornar artista *pop* era pintor de cartazes, Oldenburg se interessava pelo poder da escala como uma propriedade da arte. "Eu altero para desdobrar o objeto", dizia Oldenburg, para nos fazer "ver", possivelmente pela primeira vez, um objeto que olhamos todos os dias.

ARTE OP



"Corrente", Riley, 1964. MoMA, NY. *A arte op, ou "ótica", foi desenvolvida em meados dos anos sessenta pela pintora inglesa Bridget Riley, pelo franco-húngaro Victor Vasarely e pelos americanos Richard Anuszkiewicz e Lawrence Poons. Essse estilo combina cor e motivos abstratos para produzir ilusões óticas de movimentos pulsantes.*

O APELO DA MOLDAGEM

"Siga/Pare", Segal, 1976. Whitney, Nova York. *Por volta de 1960, o escultor americano George Segal (nasc. 1924) criou uma nova forma de arte: figuras moldadas em gesso situadas em ambientes reais. Envolvendo pessoas reais em bandagens cirúrgicas, ele criou esculturas brancas e rígidas, sinistramente vivas. Apesar de moldadas em criaturas vivas, as pessoas de Segal são fantasmagóricas e despersonalizadas. Geralmente em grupo, como num ônibus, elas projetam solidão e alienação. As esculturas tristes de Segal estão para o pop como os sérios quadros de Hopper estão para a pintura da cena americana. Como os outros artistas pop, contudo, Segal funde a realidade com a irrealidade para intensificar o impacto da experiência ordinária.*

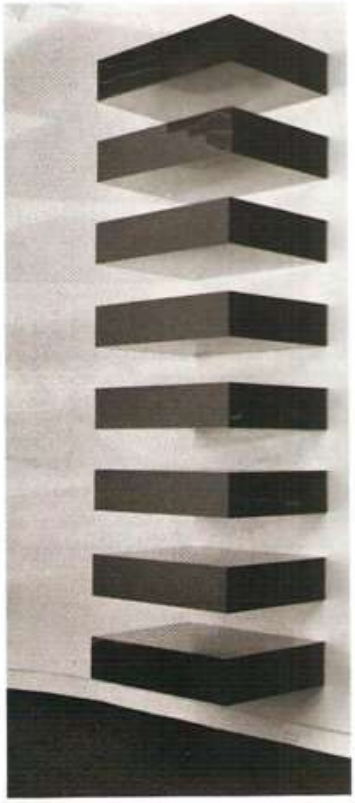
MINIMALISMO: A ESCOLA DA FRIEZA

Para o artista moderno, a conclusão inevitável da necessidade de reduzir a arte ao básico foi o Minimalismo. Embora as telas monocromáticas dos pintores Robert Ryman, Brice Marden, Robert Mangold e Agnes Martin sejam chamadas de minimalistas, elas pertencem originalmente a uma escola de escultura. Seus fundadores foram escultores americanos, como Donald Judd, que definiu o Minimalismo como "se livrar daquilo que as pessoas costumavam achar essencial à arte".

GEOMETRIA SÓLIDA. Os minimalistas, tal como os pintores *hard edge*, erradicaram a marca pessoal, toda emoção, toda imagem e mensagem. Para obter um efeito tão "puro" e anônimo, usavam materiais pré-fabricados em formas geométricas simples, como caixas de metal e tijolos.

O Minimalismo foi uma reação contra a presunção do Expressionismo Abstrato e a vulgaridade do *pop*. Tendo eliminado a personalização e o consumismo, o legado dos minimalistas foram formas mecânicas frias para o espectador fazer delas o que os artistas fariam. Prateleiras de metal numa parede ou vidraças no chão da galeria e uma prancha encostada na parede são arte minimalista. A exposição minimalista definitiva foi a do artista francês Yves Klein, que mostrava absolutamente nada, apenas as paredes da galeria caiadas de branco, contendo objeto algum e tela alguma (dois patrocinadores compraram quadros não-existentes — e Klein exigiu o pagamento em ouro). "Comparados a eles", disse o *marchand* Leo Castelli, "Mondrian é expressionista."

Para esses escultores, a forma mínima garante a intensidade máxima. Eliminando as "distrações" do detalhe, da imagem, da narrativa — isto é, tudo —, eles pretendem forçar a atenção total do espectador para o que sobrou. "A simplicidade da forma", disse Robert Morris, "não equivale necessariamente à simplicidade da experiência."



"Sem título", Judd, 1969. Norton Simon Museum of Art, Pasadena, CA. *O Minimalismo é a arte reduzida ao mínimo absoluto, totalmente abstrata e fabricada industrialmente, sem menção à emoção e à personalidade do artista ou a qualquer imagem reconhecível.*

MINIMALISMO

LOCAL: Estados Unidos em 1960-70

FORMA: Abstrata, módulos geométricos

ASPECTO: Limpo, nu, simples

TÉCNICA: Feito à máquina

SIGNIFICADO: Você é o juiz

MINIPERFIL DOS MAIS IMPORTANTES MINIMALISTAS

DONALD JUDD (nasc. 1928) faz caixas de aço inoxidável industrializado, de Plexiglas e de compensado, colocadas em fileiras verticais na parede. "Forma, volume, cor, superfície são alguma coisa em si mesmas."

CARL ANDRE (nasc. 1935) foi para o extremo oposto da escultura vertical tradicional, figurativa, sobre pedestal. Fez arranjos de tijolos, blocos de cimento e lajes lisas no chão em configuração horizontal, como em sua fileira de sete metros de tijolos no chão.

DAN FLAVIN (nasc. 1933) esculpe em luz, ligando tubos fluorescentes à parede em rígidos desenhos geométricos que criam campos de cor. Dica: olhe para a luz, não para os tubos.

SOL LE WITT (nasc. 1928) cria formas simples em série, como cubos brancos ou pretos, abertos ou fechados. Embora mais tarde tenha adicionado cores primárias, Le Witt enfatiza que a arte deve "comprometer a mente, não os olhos e a emoção".

ROBERT MORRIS (nasc. 1931) é conhecido por esculturas de grandes proporções, geométricas e *hard edge*, como maciços ângulos retos. "Formas unitárias não reduzem relacionamentos, mas os ordenam", ele disse. Morris faz também esculturas antiforma em materiais macios, pendentes, como feltro. As peças escorrem pela parede, esculpidas pela gravidade.

RICHARD SERRA (nasc. 1939) tornou-se infame por sua imensa escultura em metal "Tilted Arc" ("Arco Inclinado"). A peça despertou tamanho ódio numa praça pública de Nova York que foi removida em 1989. A escultura, enviada por Serra para a exposição Carnegie International de 1991, consistia de dois retângulos pretos, cada um preso numa parede, sendo um colocado mais alto e o outro perto do chão.

ARTE CONCEITUAL: ARTE VISUAL INVISÍVEL

"A pintura morreu", proclamava o mundo da arte no final dos anos sessenta e começo dos setenta. Não só a pintura, mas a escultura também, na opinião de um grupo chamado Artistas Conceituais. "As obras-de-arte são pouco mais que curiosidades históricas", disse Joseph Kosuth. Isso não significava que a arte estava morta. Esse desenvolvimento era apenas parte de uma tendência chamada "desmaterialização da arte objeto". Em termos simples: se uma idéia criativa é fundamental para a arte, produzir um objeto concreto provocado pela idéia é supérfluo. A arte reside no conceito essencial, não no trabalho real. Os minimalistas varreram da arte a imagem, a personalidade, a emoção, a mensagem e a produção manual. Os conceitualistas deram um passo além e eliminaram o objeto. "A própria idéia, mesmo se não é tornada visual, é uma obra-de-arte tanto quanto qualquer produto", disse o escultor Sol Le Witt, que deu o nome ao movimento.

Os principais artistas conceituais são os alemães Joseph Beuys (1921-86), Hanne Darboven e Hans Haacke, os americanos Le Witt, Kosuth, John Baldessari, Jenny Holzer, Bruce Nauman, Chris Burden, Jonathan Borofsky e o búlgaro-americano Christo. De fato, os artistas conceituais criam obras, mas são obras que mal lembram a arte tradicional. O rótulo de arte conceitual é um grande guarda-chuva abarcando diversos movimentos — qualquer coisa que não seja pintura ou escultura, que enfatize o pensamento do artista e não a manipulação de materiais.

Qualquer ato ou pensamento pode ser considerado arte conceitual. O artista nipo-americano On Kawara, por exemplo, pinta a data de cada dia num pequeno painel cinzento, desde 25 de janeiro de 1966, e expõe datas selecionadas ao acaso. Les Levine dirige um restaurante *kosher* canadense como obra-de-arte. Morgan O'Hara registra obsessivamente como ela passa cada momento de sua vida. John Baldessari colocou as letras C-A-L-I-F-Ó-R-N-I-A em diferentes locais do estado. Tudo é arte conceitual, desde que a idéia, não o objeto, seja primordial. Seguem-se algumas de suas formas.

ARTE PROCESSO. Enquanto os escultores minimalistas montavam peças pré-fabricadas, Robert Morris achava que o processo de criar arte era mais importante que a peça acabada. Tal como no existencialismo — mas pegando também uma página do Expressionismo Abstrato —, o artista descobre significados ao fazer. Em 1961, Walter de Maria descreveu um projeto de arte processo: "Tenho pensado em construir um quintal de arte. Seria uma espécie de buraco grande no chão. Na verdade, não seria bem um buraco. Um buraco teria que ser cavado. Cavar o buraco já seria parte da arte."

ARTE AMBIENTAL. Os artistas conceituais freqüentemente trabalham longe de museus e galerias. Artistas da terra, como Robert Smithson (p. 21)

A MENSAGEM É A MÍDIA

"Seleções", Holzer, 1989. Solomon R. Guggenheim, NY. *Um subconjunto da arte conceitual desde os anos setenta é a arte da mídia. A artista americana Jenny Holzer (nasc. 1950) usa veículos da comunicação de massa, como cartazes, trazendo a arte para os espaços públicos fora dos museus. Ela começou colocando adesivos pequenos, anônimos, com epigramas ambíguos, do tipo biscoitos da sorte chineses, como "DINHEIRO CRIA GOSTO", em coletores de lixo e postes de estacionamento. Depois ela os colocou em anúncios eletrônicos, numa escala de 6 x 12 metros, de Las Vegas a Times Square. A partir de faixas elétricas e dítos banais, ela constrói uma forma de teatro emocional para combater a apatia pública em relação à arte.*

CONVERSAS COM UM COIOTE

Muito do ceticismo público do gênero "você chama isso de arte?" está em relação direta com o extremismo de algumas formas de arte contemporânea. Mas para a geração que emergiu no final dos anos sessenta, a arte podia ser feita a partir de absolutamente qualquer evento, idéia ou material. Um artista deu instruções por telefone aos operários de um museu para montarem uma obra sua, que o "artista" jamais tinha visto ou tocado. Joseph Beuys passou uma semana inteira conversando com um coiote. Vito Acconci esmagava baratas com a barriga e Piero Manzoni enfatou seus próprios excrementos para expor numa galeria de arte em Nova York. Kim Jones ganhou o apelido de "Mudman", "Homem de Lama", depois que perambulou pelas ruas do Soho vestindo apenas uma tanga e todo enlameado. Julian Schnabel arrastou uma lona encerada presa à traseira de um jipe, para ficar bem curtida, depois bateu uma toalha de mesa encharcada de tinta sobre o encerado para criar uma imagem.

levou adiante vários projetos, usando tratores e movimentando toneladas de terra. Christo, o artista dos embrulhos (nasc. 1935), especializou-se em embrulhar temporariamente prédios e pontes — e até um milhão de metros quadrados da costa australiana — com plástico. Em 1983, ele envolveu 11 ilhas da Biscayne Bay, na Flórida, em tule de polipropileno cor-de-rosa.

ARTE PERFORMÁTICA. Um evento montado para apresentar o artista falando, cantando ou dançando, a arte performática exige que o artista use o corpo diante de um público. Joseph Beuys percorreu uma galeria em Düsseldorf desempenhando "Como Explicar Quadros a Uma Lebre Morta" (1965). Com o rosto coberto com uma folha dourada e mel, ele explicou vários quadros a um coelho morto que levava no colo. Em sua *performance* "Seedbed" "Sementeira", em 1972, Vito Acconci se masturbou durante seis horas debaixo de uma rampa na galeria Sonnabend, transmitindo seus gemidos e murmúrios por alto-falantes.

INSTALAÇÕES. Exposições ocupando uma sala inteira cheia de um conglomerado de objetos disparatados, como palavras, vídeos, fotos e de objetos comuns, como latas de cerveja, comentando assuntos políticos do momento, como AIDS. Embora os objetos não pareçam ter relação entre si, espera-se que o espectador chegue ignorante no ambiente e saia esclarecido sobre algum tema controverso que o artista lhe revela.

Jonathan Borofsky transformou a Paula Cooper Gallery num estúdio quando desenhou nas paredes e convidou os visitantes a jogar pingue-pongue numa mesa pintada de preto-e-branco. No chão, uma pilha de papéis com números de zero a 2.687.585 (Borofsky resolveu contar até o infinito). Centenas de panfletos contra jogar lixo no chão cobriam o chão. (A mãe do artista começou a recolhê-los antes da abertura da exposição, até que alguém a deteve, explicando que a idéia era pisar neles.)

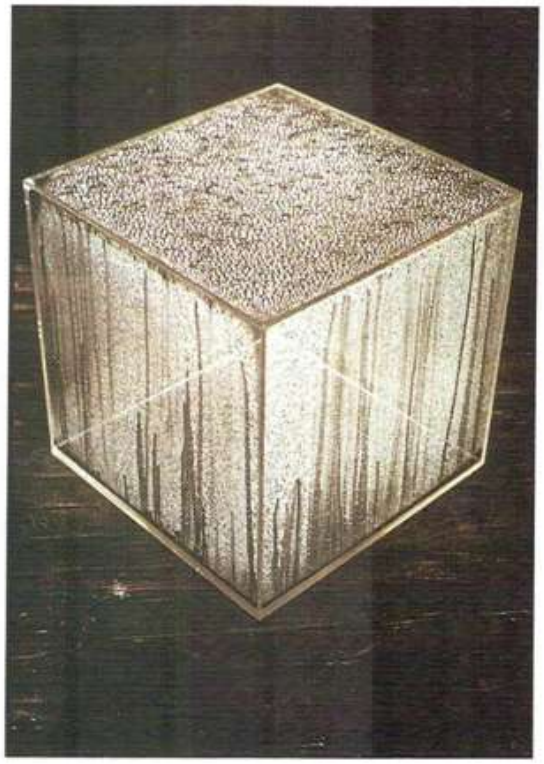
ZONA DE PERIGO

Na Califórnia, o performático e escultor Chris Burden, chamado "o Evel Knievel da vanguarda", faz de suas exposições um caso de vida ou morte para tirar a arte do elitismo e trazê-la para o mundo real de perigos e ameaças. Para "explorar" a violência, ele fez com que um amigo atirasse em seu braço diante dos convidados numa galeria de Los Angeles. Em "Doorway to Heaven", "Umbral do Céu" — 1973, Burden ligou dois fios elétricos em seu peito nu, batendo o recorde de cintilação da aura numa impressionante fotografia. Um grupo vienense exagerou ao lambuzar com sangue e tripas de carneiro os participantes e depois crucificá-los de cabeça para baixo numa galeria. Um deles morreu em conseqüência de automutilação.

PROCESSO SIM, PRODUTO NÃO

"Cubo de Condensação", Haacke, 1963-65. John Weber Gallery, NY.

Hans Haacke *(nasc. 1936), artista esquerdista radicado nos Estados Unidos, concentra-se mais no ato de trabalhar que na obra propriamente dita. Em "Poll of MoMA Visitors", "Pesquisa com os Visitantes do MoMA" — 1970, ele colheu opiniões de freqüentadores de museus sobre a Guerra do Vietnã. Desde 1963, constrói caixas transparentes contendo fluidos que flutuam conforme a temperatura e a pressão. Incorporando o comportamento do vento, ar e água a seu trabalho, o "clima" do ambiente, que varia de hora para hora, se tornou "colaborador" de Haacke.*

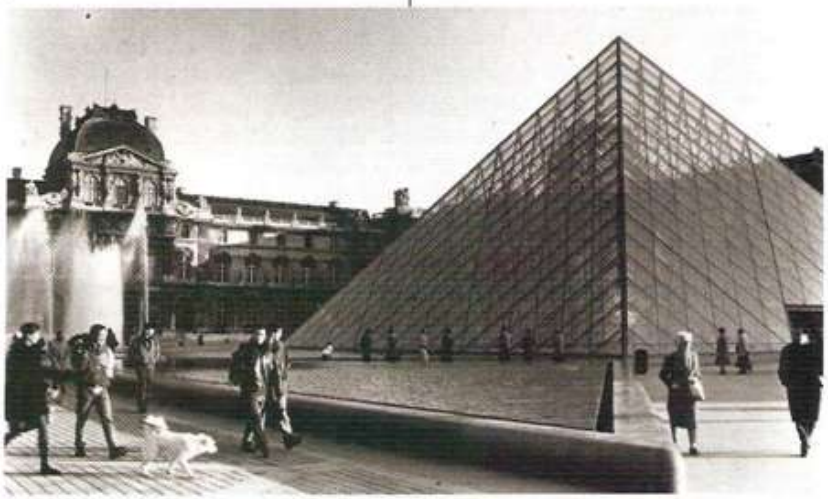


ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

Nos anos setenta e oitenta os *designers* trocaram os bancos Barcelona inspirados em Mies e as cadeiras de Breuer (francamente, nunca foram muito confortáveis) por bancos Adirondack e cadeiras de balanço Shaker. Formou-se um consenso de que o Modernismo inspirado na Bauhaus era, segundo um crítico, "morte polida". Os prédios no estilo internacional baseados na grade e na folha de vidro haviam se multiplicado a tal ponto que eram o estilo residencial dos quartéis-generais corporativos em todo o mundo. Os críticos denunciavam sua anonimidade e ansiavam por paixão e personalidade.

O Modernismo parecia um beco sem saída, e o Pós-Modernismo surgia como alternativa. Em lugar das formas quadradas e anti-sépticas da régua-tê, a nova arquitetura usava contornos complexos, curvilíneos. O Pós-Modernismo ressuscitou a cor, o ornamento e os toques históricos como o domo, o arco, a abóbada. Enquanto um estilo determinado não se consolida, os arquitetos atuais experimentam novas formas que têm um ar quase barroco. O que é claro no Pós-Modernismo é o pluralismo.

***PEI:* O ÚLTIMO MODERNISTA.** I. M. Pei (nasc. 1917) tornou-se o expoente máximo do estilo internacional no período pós-guerra. Os prédios de Pei declaram sua identidade, em primeiro lugar, como objetos abstratos e, em segundo, como monumentos refinados. Freqüentemente em forma triangular e com uma imensa escultura de Henry Moore na frente, eles são monocromáticos e severos como a escultura minimalista.



Entrada do Louvre, Pei, 1989. Paris. *As construções de Pei têm formas geométricas simples e despojadas.*

Pennzoil Place, Johnson e Burgee, 1976. Houston. *Inicialmente defensor do estilo internacional, mas tarde Johnson veio a projetar edifícios que rompem com o formato de caixa branca e admitem referências históricas.*

***JOHNSON:* O PONTO DE MUTAÇÃO.** Na primeira metade de sua carreira, o arquiteto americano Philip Johnson (nasc. 1906) foi aprendiz do estilo internacional do mestre Mies van der Rohe. Em 1956, ambos trabalharam no revolucionário Park Avenue Seagram Building (na rua 53). Em 1949, Johnson construiu a penúltima caixa de vidro, Glass House, em New Canaan, Connecticut, onde as folhas de vidro tomam toda a fachada. Havia atingido o máximo a partir do mínimo: puro, limpo, abstrato — todas as qualidades do "estilo internacional" que ele também defendeu em seu livro de grande influência, "O Estilo Internacional".

Em meados dos anos setenta, Johnson sentiu uma mudança no ar e empunhou a bandeira do Pós-Modernismo. Pennzoil Place, em Houston (1976), parece uma gigantesca escultura minimalista, mas diverge do anonimato ameno, retangular, do estilo internacional no arrojo da forma e da cor escura. Consiste em duas torres separadas por uma fenda de três metros, unidas no fundo por uma cunha de vidro que abriga um saguão. Johnson afilou o telhado num elegante ângulo de 45 graus. Seu P.P.G. Place em Pittsburgh é uma obra-de-arte pós-moderna, ostentando uma torre e torreões góticos — como as Casas do Parlamento — e executada em luzidio vidro espelhado. O "arranha-céu Chippendale", que Johnson e seu sócio John Burgee projetaram para a AT&T, lembra a Capela Pazzi de Brunelleschi do século XV, com sua base de arcos e colunata. O topo em frontão parece um relógio avoengo do século XVIII. Graças a Johnson, citar o passado passou a ser chique. Como ele disse a seus alunos, "não se pode ignorar a história".

***BEAUBOURG:* CULTURA CONTEMPORÂNEA POR EXCELÊNCIA.** Um prédio que não se encaixa em qualquer categoria, exceto talvez uma futuro-fantasia, é o Centre Pompidou, conhecido como Beaubourg, em Paris. Se o Pennzoil de Johnson lembra a escultura minimalista, o Beaubourg é um festival dadaísta. Projetado para colocar Paris novamente à testa da arte contemporânea, o Beaubourg abriga laboratórios e espaços para exposições de arte moderna, desenho industrial, música de vanguarda (principalmente gerada por computador) e filmes. Depois da Torre Eiffel, é a mais popular atração de Paris.

O edifício exibe toda a sua tecnologia, deixando todos os serviços funcionais aparentes. Dutos de aquecimento e refrigeração, escadas, elevadores, escadas rolantes, canos de água e gás se entrecruzam no exterior do esqueleto de aço. A cor é elemento vital, sendo os componentes codificados por cores segundo a função: vermelho nas rampas e nos locais de transporte de pessoas, verde em canos de água, azul no ar-condicionado e amarelo na fiação elétrica. Quem, senão os parisienses, faria uma rede de encanamento com tanto estilo?

Os desenhistas procuraram criar uma forma radicalmente nova de construção para uma instituição que vai muito além de um museu convencional. Quem quer que ande pelos corredores onde compositores apertam botões para criar música de *bips* e chiados descobre imediatamente que entrou numa nova revolução francesa. A praça pública do lado de fora borbulha com *performances* de malabaristas, cantores, instrumentistas, engolidores de fogo. "Se a calma abençoada, culta, do museu tradicional se perdeu, tanto melhor", dizia o então diretor Pontus Hulten. "Caminhamos para uma sociedade em que a arte irá desempenhar um grande papel, e é por isso que o museu está aberto a disciplinas que foram um dia excluídas dos museus..."

Centre Pompidou, Piano e Rogers, 1977. Paris. *Esse prédio homenageia a tecnologia, deixando canos, escadas, fios e corredores aparentes na fachada.*

***GRAVES:* O TRIUNFO DO PÓS-MODERNISMO.** Um arquiteto pós-moderno para quem a cor é o componente central é Michael Graves (nasc. 1934). Em vez de colocar a cor na função, como no Beaubourg, Graves a ajusta segundo a natureza: terra, folhagem, céu. "Meu senso de cor é muito infantil", ele disse. "Não quero infringir o código." Graves usa a cor "representativa", revestindo a base da construção em tons de terra, como terracota e verde-escuro, e graduando até o azul no sofito.

No final da década de 1970, Graves se converteu ao Pós-Modernismo e misturou elementos clássicos e fantasia (desenhou o novo quartel-general da Disney, inspirado em Mickey Mouse). Atualmente, ele pontua suas fachadas multicores com *flashbacks* arquitetônicos, passando pelo Classicismo das belas-artes, por uma revivescência egípcia e pelo Modernismo. Em seu Portland Public Services Building (1983), apelidado de "O Templo", Graves dividiu a torre em três seções, sugerindo a base, o fuste e o capitel da coluna clássica.

Sua marca registrada são as entradas dramáticas. Ao contrário do livre fluxo do Modernismo, ele amplia a passagem entre o público e o privado, o fora e o dentro. Um artifício típico é a "pedra angular vazada". Em lugar da pedra angular no ápice do arco tradicional, Graves abre uma janela, realçando o drama do portal central como ponto focal.

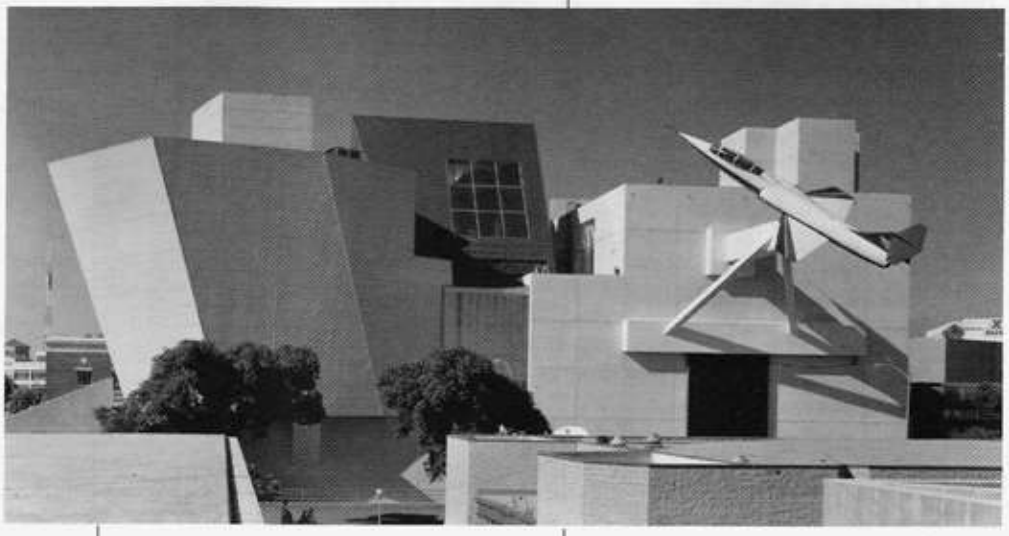
Clos Pegase Winery, Graves, 1987. CA. *Graves reintroduziu a cor e o detalhe histórico na arquitetura.*

***GEHRY:* CALIFORNIA DREAMIN'.** O mais provocante arquiteto pós-moderno é inquestionavelmente Frank O. Gehry (nasc. 1929). Nascido no Canadá, Gehry cursou a escola de arquitetura enquanto trabalhava como motorista de caminhão. Atualmente trabalha em Los Angeles, pioneiro do que ele batizou de "arquitetura *cheapskate*" (patim barato). Suas construções são facilmente identificáveis pelo emprego de materiais industriais despretensiosos, como compensado, cerca de correntes, papelão corrugado e blocos de concreto de cinzas. Por quê? "Eu tinha um monte de clientes pobres", ele respondeu.

A necessidade experimental também entra em seus cálculos. Ao ver a escultura minimalista de Carl Andre e Donald Judd, feita de tijolos refratários e compensado, Gehry interessou-se pela "idéia de que se pode fazer arte com qualquer coisa" e gostou também do ar informal que esses materiais "antiestéticos" conferem ao *design*.

Gehry projetou ainda prédios pós-modernos que expressam seu propósito através da forma. A Loyola Law School (Escola de Direito Loyola — 1985), em Los Angeles, tem colunas polidas e espaços que fazem eco com a *stoa* (pavilhão colunado) e com a *ágora* (área aberta para encontros) da Grécia antiga, terra natal da lei ocidental. O California Aerospace Museum explode no dinamismo de ângulos salientes que sugerem vôo.

Indivíduo singular, que tenta insinuar uma forma de peixe em toda construção, Gehry faz um trabalho tão peculiar quanto sua aparência. "Tento responder a um tempo particular", ele diz, "porque acho que não se pode escapar dele."



California Aerospace Museum, Gehry & Associates, 1984, Los Angeles. *As formas de Gehry parecem prestes a levantar vôo nesse projeto que reflete a finalidade do prédio.*

***VENTURI:* MENOS É CHATO.** Se Frank Gehry é o selvagem do Pós-Modernismo, o arquiteto americano Robert Venturi (nasc. 1925) é o Total. Teórico maior do Pós-Modernismo, Venturi demoliu o famoso "menos é mais" de Mies, contra-atacando com "menos é chato". Em vários livros importantes, como *Learning from Las Vegas* (*Aprendendo com Las Vegas*), ele argumenta que a arquitetura deve não só aceitar os estilos históricos, mas respeitar as construções vernáculas "bobas e ordinárias". Segundo Venturi, "a Rua Principal tem sempre razão".

Venturi pratica o que prega. Convencido de que a arquitetura deve acomodar uma multiplicidade de estilos, numa única estrutura (uma pousada em Vail, Colorado) ele combinou fontes tão diversas como o chalé suíço, o Palladio, o *Art Nouveau* e o estilo internacional de Le Corbusier. Mais que ninguém, Venturi merece o crédito pela invenção do pluralismo vivaz da arquitetura pós-moderna.

Em Guild House, uma casa para aposentados na Filadélfia, ele criou um projeto deliberadamente modesto, despretensioso. Usou um letreiro em estilo de pôster e coroou com uma antena de televisão o arco que funciona como ponto focal. O edifício de tijolo aparente não tem ostentação, não faz grandes declarações e se mistura completamente com os vizinhos anônimos. Os críticos desaprovaram essa banalidade intencional. "Não leve tão a sério", disse seu sócio, John Rauch, quando perderam outro contrato. "Você é apenas um fracasso. Eu sou um assistente de fracasso."

Recentemente, Venturi realizou projetos importantes, como os prédios do *campus* da Princeton University, com fachada quadriculada em vermelho e branco, motivo do logotipo do Purina, alimento para cães. Sua Sainsbury Wing da London National Gallery (1991) é uma coleção de alusões históricas irreverentes, e seu colorido Seattle Art Museum (1991) tem a mesma qualidade lúdica.

LEVANTAMENTO DA ARQUITETURA

Ao longo deste livro, surgem várias referências à evolução da arquitetura. A página 39 apresenta a arquitetura renascentista, por exemplo, e a página 146 aborda o estilo internacional. Segue-se um rápido levantamento de nomes importantes na história da arquitetura ocidental.

NASCIMENTO DA ARQUITETURA

STONEHENGE — o mais famoso monumento megalítico, usado para rituais, c. 2000 a.C.
ZIGURATE — templo de tijolos de barro, em degraus, local de encontro do homem com os deuses, na Suméria, c. 2100 a.C.
PIRÂMIDE — gigantesco monumento aos faraós mortos; Imhotep, primeiro arquiteto não-anônimo, construiu pirâmide de degraus para o faraó egípcio Zoser, c. 2780 a.C.
PARTENON — Ictinos e Fídias aperfeiçoaram o estilo dórico do templo grego, 447-432 a.C.
PANTEON — melhor exemplo da arquitetura monumental romana, explorou totalmente arcos, abóbadas, domo, concreto, c. 118-28 d.C.
BIZANTINO — Antemio de Tales e Isidoro de Mileto apoiaram o domo da Hagia Sofia em pendentes para permitir o fluxo de luz, 532-37.
ROMANO — estilo de igreja com pilastras e torres volumosas, arco redondo, como St. Sernin, início c. 1080
GÓTICO — abóbada apoiada em arcobotantes, forte orientação vertical e arcos em ponta, como a Catedral de Chartres, 1194-1260

RENASCENÇA E BARROCO

BRUNELLESCHI (1377-1446) — primeiro grande arquiteto da Renascença italiana, redescobriu as formas e a simplicidade clássicas
ALBERTI (1404-72) — formulou teoria arquitetônica baseada em regras de proporção
BRAMANTE (1444-1514) — arquiteto da Alta Renascença, restaurou a Basílica de São Pedro
MICHELANGELO (1475-1564) — remodelou a colina Capitolina, em Roma
PALLADIO (1508-80) — composições de arco e coluna em vilas simétricas copiadas em todo o mundo
BERNINI (1598-1680) — projetou igrejas, capelas e fontes romanas de efeito teatral
BORROMINI (1599-1667) — usou curvas e contracurvas, rica decoração de superfície
CUVILLIÉS (1695-1768) — decorou extravagantes aposentos rococó baseados em espelhos, dourados, estuque profusamente trabalhado

SÉCULO XIX

JEFFERSON (1743-1826) — reviveu o estilo Palladio/Clássico em neotemplos
EIFFEL (1823-1923) — projetou torre que ganhou seu nome em 1889, um triunfo da engenharia e dos materiais industriais
SULLIVAN (1856-1924) — desenvolveu arquitetura moderna com conceito de formas segundo a função
GAUDI (1852-1926) — arquiteto espanhol do *Art Nouveau*, estilo linear fluido baseado em formas orgânicas

SÉCULO XX

WRIGHT (1869-1959) — inovador americano, lançou edifícios "orgânicos" de linhas fluentes
GROPIUS (1883-1969) — liderou a tendência do funcionalismo na Bauhaus
MIES VAN DER ROHE (1886-1969) — aperfeiçoou arranha-céus simples, despojados, com paredes de cortina de vidro
LE CORBUSIER (1887-1965) — saiu dos edifícios polidos do estilo internacional para fantasias esculturais
JOHNSON (nasc. 1906) — evoluiu do estilo internacional para o Pós-Modernismo
PEI (nasc. 1917) — prédios rígidos, geométricos como a escultura abstrata
GEHRY (nasc. 1929) — arquiteto "descontrutivista" cujos prédios de partes desconexas têm aspecto inacabado, *semipunk*
GRAVES (nasc. 1934) — introduziu cor e referências históricas no *design* moderno
VENTURI (nasc. 1925) — teórico líder da diversidade na arquitetura

FOTOGRAFIA: AS NOVIDADES

A fotografia "direta", sem retoques, adotada por Alfred Stieglitz, contou com defensores até a Segunda Guerra Mundial e depois cedeu seu lugar a uma utilização mais subjetiva do veículo. Nesse novo estilo introspectivo, mais do que apresentar informação objetiva em forma documental, a câmera expressa sentimentos e manipula a realidade para criar símbolos e fantasias. O fotojornalista W. Eugene Smith, em seus emocionantes retratos de crianças japonesas aleijadas por envenenamento com mercúrio, empregou fotos para criticar a sociedade com "paixão racional". Mais do que simples tendência ou movimento, o traço primordial da fotografia contemporânea é a diversidade. Os fotógrafos que mencionamos a seguir representam alguns dos tipos de fotografia praticada desde o fim do Modernismo até o Pós-Modernismo.

***ABBOTT:* "O PASSADO EMPURRANDO O PRESENTE".** A fotógrafa americana Berenice Abbott (1898-1991) começou sua carreira na idade heróica, quando a fotografia se firmava como forma de arte. Tornou-se conhecida devido à série de cenas de ruas de Nova York, produzida nos anos 1930. No estilo fotográfico modernista, Abbott emoldurava dinamicamente as composições, jogando o foco em ângulos agudos para o alto ou para baixo, a fim de captar a vitalidade da cidade. Sua intenção era mostrar "o espírito da metrópole, mas permanecendo fiel ao seu fato essencial, seu tempo corrido", para evocar "o passado empurrando o presente".

"Vista Noturna, NY", Abbott, 1932. Commerce Graphics Ltd. Inc. *Nessa foto tirada do alto do Empire State Building, o panorama transmite a energia e o romance da cidade.*

***BOURKE-WHITE*: A FOTOENSAIO.** Quando Henry Luce contratou a fotógrafa americana Margaret Bourke-White (1904-71) para a revista *Fortune*, disse-lhe que as fotos deveriam ser belas e factuais. Seu impulso obsessivo para a perfeição da composição jamais a deixou esquecer de incluir a verdade essencial da situação. Bourke-White fez fotoensaios clássicos, levando a milhões de leitores a realidade das indústrias americana e soviética e imagens da Depressão nos Estados Unidos. Repórter agressiva e destemida, ela embarcava em aviões e se pendurava em guindastes para colher a foto exata. Seu colega Alfred Eisenstaedt dizia que ela possuía "a atitude ideal" para o fotojornalismo: "No auge de sua brilhante carreira", ela "era disposta e decidida como uma principiante no primeiro emprego. Era capaz de acordar de madrugada para fotografar um farelo de pão, se preciso fosse." "Às vezes tenho vontade de matar quem me atrapalha quando estou tirando uma foto", disse Bourke-White. "Fico irracional. A imagem está ali num momento único, no instante seguinte, já se foi — perdida para sempre."

Na Segunda Guerra Mundial e na Guerra da Coréia, seguindo o conselho do fotógrafo de guerra Robert Capa ("Se a foto não está boa, é porque você não está bem perto"), Bourke-White encarava o perigo na linha de frente. Na libertação do campo de Buchenwald, ela registrou impavidamente a expressão aturdida dos sobreviventes. Seu trabalho para a revista *Life* tanto popularizou a fotoensaio como abriu caminho para a competição com os homens no fotojornalismo, provando que as mulheres eram física e tecnicamente capazes das exigências do trabalho.

"Na Época da Enchente de Louisville", Bourke-White, 1937. coleção George Arents Research Library, Syracuse University, NY. *O estilo largo, de cartaz, de Bourke-White mostra desempregados na fila do pão durante a Depressão, revelando a ironia do abismo entre a realidade e o sonho americano.*

"Dunas de Areia, White Sands National Monument, N.M.", Adams, c. 1942, cortesia de Trustees for Ansel Adams Trust, NY. *Mestre da fotografia de paisagem, Ansel Adams se tornou uma lenda por sua habilidade técnica, como se observa no equilíbrio e no controle dessa imagem, composta com a claridade exata.*

***ADAMS*: O OESTE AMERICANO.** Quando tinha 14 anos, Ansel Adams (1902-84) tirou a primeira foto, com uma câmera fechada Brownie, de picos da montanha no Yosemite Valley. Nas seis décadas seguintes ele tirou fotos do Yosemite, sendo cada uma delas a tradução perfeita da natureza virgem. "Campo enorme — espaço para coração e imaginação", era como ele o descrevia. O notável fotógrafo do oeste americano nunca se cansou dessas cenas. Montanhês e conservador, Adams amou intensamente a vida agreste e acreditava que "uma boa fotografia é a plena expressão do que se sente".

Juntamente com Stieglitz, Weston e Paul Strand, Adams foi um ardente defensor da fotografia "direta". Evitando ângulos de câmera artificiais, ele visualizava antecipadamente a imagem final numa câmera com formato amplo de visão. Isso lhe permitia captar a cena com riqueza de textura, meticulosidade de detalhes e um espectro tonal infinito do claro ao escuro. A qualidade da luz, acima de tudo, infunde drama nas cenas de Adams. As tonalidades variam do branco mais alvo ao negro azeviche, dividindo a foto sem marcar zonas distintas. Tendo formação de pianista, Adams trouxe para a fotografia o mesmo controle e técnica, conseguindo imagens de virtuose, de brilhante claridade. Segundo ele, um fotógrafo é "um instrumento de amor e revelação".

FOTOGRAFIA DE RUA. Nos anos sessenta, com o advento da arte *pop* e a ênfase de Venturi na arquitetura vernácula, surgiu um novo estilo de fotografia, chamado "instantâneo estético". Os profissionais focalizavam intencionalmente imagens casuais, sem pose, parecendo trabalho de amador, para eliminar traços de artifícios. Nessa abordagem frontal, "fotógrafos de rua" como Diane Arbus, Robert Frank, Bruce Davidson, Garry Winogrand, Lee Friedlander e Joel Meyerowitz documentavam a "paisagem social" das cidades.

Arbus, conhecida por suas imagens de "aberrações"— travestis, hermafroditas, gigantes, anões — introduziu um olhar mais angustiante. Entretanto, ela focalizava essas pessoas marginalizadas sem um julgamento prévio. Mais bizarras são as fotos de pessoas "normais", colhidas em poses distraídas que as transformam em grotescas. Numa foto de mãe e filho, os dedos da mãe parecem espremer a vida do filho, que olha fixamente para a câmera com um rio de baba escorrendo-lhe da boca. Numa retrospectiva no Museu de Arte Moderna em 1972, as imagens de Arbus pareciam tão feias que o público cuspia nas fotos.

"New York (Espelho Quebrado)", Levitt, 1942, Laurence Miller Gallery, NY. *O estilo direto de Helen Levitt mostra a complexidade e a humanidade da melhor "fotografia de rua".*

UELSMANN: TERRA DA FANTASIA. Um fotógrafo americano que explora o bizarro numa via totalmente diferente de Arbus é Jerry N. Uelsmann (nasc. 1934). Uelsmann faz sanduíches de seis ou mais negativos superpostos no papel. Combinando essas imagens sem marcar uma definição, ele obtém cenas totalmente irreais a partir de objetos reais. "A mente conhece mais do que o olho e a câmera consegue ver", ele disse. No início de sua carreira, Uelsmann retratou mulheres como imagens de fertilidade, corpos nus brotando da relva, embutidos nas pedras ou flutuando no mar. Seu trabalho tem mais sucesso quando ele transmuta objetos comuns em símbolos insólitos, que trazem "o mais profundo de um mundo de mistério, enigma e realidade interna".

"Navegação sem Números", Uelsmann, 1971, cortesia do artista. *Uelsmann superpõe camadas de negativos diferentes a fim de produzir fotomontagens que restituem a magia à fotografia.*

"A História de Quem Resolveu Estudar o Medo", Baldessari, 1982. Sonnabend Collection, NY. *O artista conceitual John Baldessari é considerado um pioneiro do Pós-Modernismo. Esta narrativa em foto sequencial mostra a tendência contemporânea de combinar imagens e texto.*

FOTORREALISMO

Também conhecido como hiper-realismo, o fotorrealismo vicejou nos Estados Unidos de meados dos anos sessenta a meados dos setenta. Influenciado pela arte *pop*, esse estilo reproduz a fotografia em pintura com tanta fidelidade que um crítico o chamou de "Leica-ismo". Para obter essa semelhança quase absoluta, o artista projeta um *slide* na tela e usa instrumentos de arte comercial, como o *airbrush*. Na pintura, a reprodução da realidade é tão pormenorizada que a tela rivaliza com as obras do mestre quinhentista Jan van Eyck. Apesar do caráter factual da superfície, contudo, os fotorrealistas diferem de seus antecessores. O realismo pós-moderno adota o efeito plano da imagem na câmera e trata os objetos como elementos de uma composição abstrata.

HANSON: ESCULTURA FOTORREAL

Se você fizer uma pergunta a um guarda de museu e ele não responder, não se irrite. Talvez o "guarda" seja uma estátua de Duane Hanson. As peças em tamanho natural de Hanson, vestidas com roupas reais, têm tanta semelhança com os vivos que, perto delas, as estátuas de cera parecem abstratas.

A partir de moldes de cera tirados de pessoas vivas, Hanson constrói modelos em fibra de vidro e os complementa com peruca, óculos e jóias de modo a não se distinguirem de uma pessoa de verdade. Seu "Turistas" (1970) inclui um senhor idoso vestindo bermuda xadrez e camisa florida, levando uma câmera, tripé e lata de filme. A esposa usa uma echarpe mal ajambrada, sandálias douradas e calça justa de poliéster. Na rua, as pessoas teriam ignorado esses turistas, mas olham fascinadas esses espécimes conhecidos quando são expostos numa galeria.

A maioria dos fotorrealistas se especializa num determinado tema. Richard Estes faz janelas urbanas com um reflexo perfeito. Audrey Flack pinta naturezas-mortas simbólicas, Malcolm Morley retratou viajantes em cruzeiros de navio durante sua fase fotorrealista e Chuck Close pinta canecas ampliadas.

***ESTES:* JANELAS DO MUNDO.** Richard Estes (nasc. 1936) tira o melhor partido da câmera. Seu foco perspicaz em cenas de rua tem maior profundidade de campo e precisão de detalhes a longa distância do que uma câmera jamais captou. Estes projeta a foto na tela e pinta as imagens num processo semelhante ao de outro mestre do realismo, Vermeer, com sua câmera obscura. Mas onde o tema de Vermeer era a luz, o de Estes são os reflexos. Suas luminosas janelas de vidro laminado contêm um labirinto de imagens superpostas. As telas retratam um mundo claro, polido, mas ao mesmo tempo um mundo de distorções e ambigüidade.

Outro fotorrealista que pinta reflexos em vitrines é Don Eddy (nasc. 1944). Quando adolescente na Califórnia, Eddy fazia desenhos espalhafatosos a *airbrush* em pranchas de surfe e carros envenenados e mais tarde trabalhou como fotógrafo. Suas telas em *technicolor* fundem as duas técnicas, realçando a precisão dos detalhes e a hiperclaridade.

***FLACK:* NATUREZA-MORTA PÓS-MODERNA.** Audrey Flack (nasc. 1931) também tomou emprestado um truque dos artistas da Renascença holandesa: a pintura *vanitas*, ou natureza-morta com objetos que simbolizam a brevidade da vida. As pinturas de Flack, porém, tratam de temas do século XX, como o feminismo. Cada objeto é uma alegoria do papel da mulher no mundo moderno — como a rainha do xadrez em "Queen" — versátil, poderosa, mas em última análise, subordinada.

"Fanny/Pintura a Dedo", Close, 1985. Pace Gallery, NY. Trabalhando com fotos, Close constrói notável semelhança com uma grande quantidade de manchas diminutas.

***CLOSE:* CLOSE-UP.** Desde 1967, Chuck Close (nasc. 1940) pintou gigantescas fotos de passaporte de seus amigos. Dominando uma técnica impressionante, ele produz retratos pormenorizados que, a certa distância, parecem insólitas fotos de gigantes ampliadas. De perto, porém, o espectador descobre o processo de representação da imagem, pois Close emprega meios não-ortodoxos de pintura, como uma imagem pintada com suas próprias impressões digitais, o que dá a impressão de flutuação. Assim como a técnica pontilhista de Seurat, os muitos pontinhos que formam a imagem piscam para a frente e para trás na mente do espectador. Num momento é a imagem escrita e escarrada de uma pessoa, e no momento seguinte é um padrão animado de manchinhas.

NEO-EXPRESSIONISMO

Em 1975, os minimalistas escreviam obituários para a pintura, afirmando que o futuro pertencia ao vídeo, à arte performática e à arte conceitual — rolimãs espalhados pelo chão, por exemplo. Bem, assim como a morte de Mark Twain, o Falecimento da Pintura foi muito exagerado. Nos anos oitenta, a pintura estourou com força total. E não a pintura de conteúdo zero, ou não-cor, mas aquela que despenca na cabeça como música *heavy metal*.

O novo movimento nasceu na Alemanha e atingiu o clímax da apreciação internacional na década de 1980. Foi chamado de Neo-Expressionismo porque reabilitou as distorções angulares e o forte conteúdo emocional do Expressionismo Alemão. O Neo-Expressionismo trouxe de volta traços que haviam desaparecido, como o conteúdo reconhecível, a referência histórica, a subjetividade e a crítica social. Ressuscitou a imagem, a pintura de cavalete, a escultura entalhada e moldada e a pincelada violenta, personalizada. Tijolos no chão e prateleiras na parede não mais iriam destroná-la. Enquanto a arte dos anos setenta era fria como gelo, a dos oitenta era quente, quente, quente. Os líderes foram os alemães Anselm Kiefer, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Georg Baselitz e os italianos Francesco Clemente, Sandro Chia e Enzo Cucchi. O Neo-Expressionismo marcou o renascimento da Europa como uma força artística reconhecida.

BEUYS: O GURU DO NEO-EXPRESSIONISMO

A figura de proa do Neo-Expressionismo foi Joseph Beuys (1921-86). Professor e artista, ele ensinou uma geração de jovens alemães a reexaminar sua história sem ilusões. Beuys era um radical tanto na arte como na política. Membro da ala esquerda do Partido Verde, queria regenerar a humanidade e acreditava que todo mundo era artista. Desviou a atenção da arte-enquanto-objeto para o artista-enquanto-ativista. Criou uma imagem mítica de si mesmo, adregando, com fervor religioso, seu credo revolucionário aos seus jovens seguidores e na imprensa.

Parte do status heróico de Beuys decorre de sua experiência na guerra. Piloto da Luftwaffe, ele caiu na Criméia (o chapéu que sempre usava escondia as cicatrizes) e foi acolhido por nômades tártaros, que o envolveram em feltro e gordura para mantê-lo aquecido no frio abaixo de zero. Mais tarde, Beuys empregou esses materiais em seus trabalhos, bem como substâncias industriais. Em sua exposição no Guggenheim, havia uma grande banheira cheia de gordura de porco, e diversas vezes ele expôs pilhas de feltro e de ferro, cobre e chumbo como obras-de-arte. Beuys foi também um artista performático e montou espetáculos irracionais, como a conversa com um coelho morto. Tal como o milagre econômico alemão no pós-guerra, Beuys reenergizou a arte alemã.

"Ao Pintor Desconhecido", Kiefer, 1983. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. *Kiefer usa tinta escura e espessa para representar a terra calcinada, evocando o horror do holocausto.*

***KIEFER:* TERRA CALCINADA.** Considerado pelo crítico de arte Robert Hughes "o melhor pintor de sua geração nos dois lados do Atlântico", Anselm Kiefer (nasc. 1945) se tornou a estrela dos anos oitenta graças à sua preferência pela arte narrativa. O tema tratado por ele provoca forte reação: a história da Alemanha e dos judeus desde os tempos antigos até o holocausto. Kiefer representa seu tema central — a terra calcinada — com tinta espessa, escura, misturada com areia e palha. Desde cedo ele mostrou sua fascinação pelas atrocidades nazistas. Enquanto jovem artista de obras conceituais, tirou fotos de si mesmo em uniforme nazista fazendo a saudação *Sieg Heil*. "Não me identifico com Nero nem com Hitler", ele explicou, "mas tenho que reencenar um pouquinho do que eles fizeram a fim de entender a loucura."

Os meios encontrados por Kiefer para retratar o fascismo não são nada ortodoxos. Além de usar areia e palha, seus quadros são colagens de tinta acrílica, alcatrão, epóxi, fio de cobre, chumbo derretido e sólido e cacos de cerâmica.

"Francesco Clemente Pinxit", Clemente, 1981. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond. *Clemente distorce o corpo para expressar medos e fantasias irracionais.*

***CLEMENTE*: LINGUAGEM CORPORAL.** Outro artista europeu que emprega com sucesso o modo expressionista é Francesco Clemente (nasc. 1952). Em diversos veículos (aquarela, pastel, afresco e óleo), Clemente retrata estados alucinatórios, pesadelos, mediante imagens de partes fragmentadas do corpo. Estou interessado no corpo enquanto condutor entre o que mostramos no exterior e o que sentimos por dentro", ele disse.

Os retratos de Clemente revelam mais que o corpo humano nu. Eles sugerem fantasias e necessidades reprimidas que tanto repugnam quanto fascinam. Seus rostos são sempre distorcidos pela tensão psíquica, *à la* Munch, e apresentados em cores não-naturais. Num de seus quadros, dois pés exsudam uma substância marrom parecendo sangue, fezes e lama.

***BASELITZ:* O MUNDO DE CABEÇA PARA BAIXO.** O pintor e escultor Georg Baselitz (nasc. 1938), juntamente com Beuys, liderou o revival do Expressionismo Alemão. Artista controvertido, desde 1969 retrata figuras de cabeça para baixo a fim de mostrar seu desdém pelas convenções.

Tal como Kiefer, Baselitz aborda a Segunda Guerra Mundial e suas conseqüências. Nos anos sessenta, pintava pilotos arrogantes e pés rosados gangrenosos. Quando criança, Baselitz testemunhou o bombardeio de Dresden, em 1945, o que inspirou um trabalho importante, "45". Essa obra consiste em vinte quadros grandes, em madeira, de rostos de mulheres (de cabeça para baixo). Os rostos são propositalmente distorcidos parecendo aterrorizadas bonecas *Raggedy Ann* de pele rosada e cabelos vermelhos. Transcendendo o efeito cômico, aparece a madeira violentamente marcada, em que as imagens atacadas com cinzel, serra elétrica e plaina parecem estar sob fogo cerrado. Violentos vórtices de cunha e goiva giram para fora dos rostos, como marcas em vítimas de um bombardeio.

***BASQUIAT:* MENINO IMPOSSÍVEL.** Jean-Michel Basquiat (1960-88) morreu de overdose aos 28 anos. *Enfant Terrible* dos anos oitenta, ele viveu, pintou e morreu violentamente.

Pintor autodidata fugido da escola, Basquiat deixou sua primeira marca por volta de 1980, pichando *slogans* nos muros no centro de Nova York. Um dos dois membros do time conhecido como SAMO (*same old shit*) [sempre a mesma merda], ele deixou observações sociais anônimas do tipo: "Passeando no conversível de papai com dinheiro do fundo de custódia", ou "SAMO, antídoto para a baboseira *nouveau-ondô*". Descendente de haitianos e porto-riquenhos, em 1981 Basquiat começou a pintar e foi imediatamente tomado pelo mundo da arte. Suas telas intensas, frenéticas, atulhadas de caracteres típicos do *graffiti* e das figuras de quadrinhos, fizeram dele um *superstar* do Neo-Expressionismo.

Durante alguns anos ele trabalhou com seu amigo e mentor Andy Warhol, antes da morte de Warhol, em 1987. Sua ágil arte de rua transmite a violenta energia e a movimentada espontaneidade do ritmo rap. Com seu ritmo acelerado e seu estilo de vida autodestrutivo, Basquiat teve os 15 minutos de fama previstos por Warhol, tornando-se lenda e vítima da cena superaquecida da arte dos anos oitenta.

A NOVA GERAÇÃO: ARTE PÓS-MODERNA

A arte nos anos noventa é tão diversificada quanto o mundo pós-Guerra Fria. Seguindo o ritmo das nações, que mudam de cor com a rapidez de camaleões, também a arte encontra-se num estado de fluxo. Ainda assim, há certas atitudes recorrentes, que mantêm uma freqüência significativa. Por exemplo: a arte dos anos noventa nada é se não for política. Instalações carregadas de textos exortam o espectador a refletir sobre temas como a epidemia de AIDS, os problemas ambientais, os sem-teto, racismo, sexo e violência. Os materiais e os formatos são tão variados quanto os temas e admitem formas alternativas, como a arte performática, gêneros híbridos, como a arte derivada da fotografia, e continua se multiplicando. Os pós-modernistas podem afirmar que a rejeição modernista da realidade está obsoleta, mas o processo de reinvenção da arte continua inabalável.

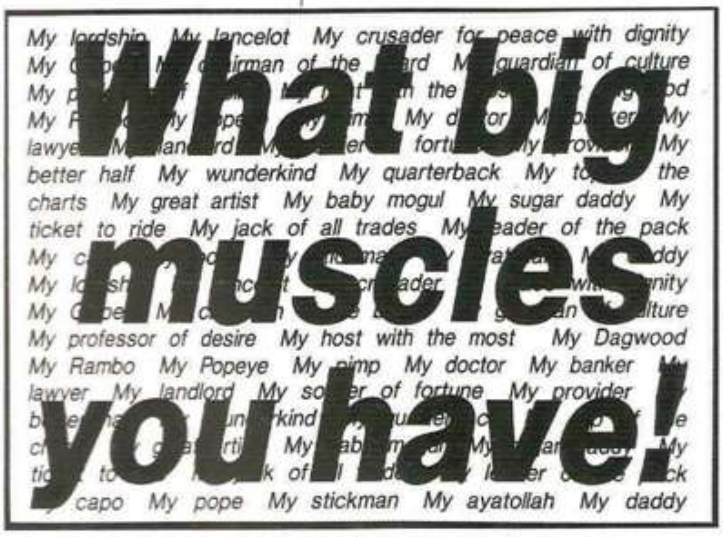
APROPRIAÇÃO: A ARTE DA RECICLAGEM. Um conceito-chave do Modernismo esvaziado pela arte dos anos oitenta é a idéia de arte objeto, do original feito à mão. Esperava-se que essa obra magna fosse a afirmação definitiva, o produto final do progresso gradual do artista. Esqueçam o progresso, diziam os pós-modernistas, para quem "novo" não equivalia necessariamente a "melhor". O futuro da arte jaz mais no passado do que na imaginação individual.

Os artistas passaram a se apropriar de imagens de fontes diversas, como fizeram os artistas *pop*, mas recorrendo tanto à história da arte e à mitologia quanto à comunicação de massa. Combinavam imagens preexistentes com as suas próprias (como nos trabalhos de Julian Schnabel e David Salle), ou apresentavam imagens apropriadas como se fossem suas (as montagens de obras famosas de Louise Lawler, as óbvias falsificações de obras-de-arte de Mike Bidlo, as fotografias que Sherrie Levine tirou das fotografias de Edward Weston). Jeff Koons remoldou peças *kitsch*, como um coelho inflável, em aço inoxidável. Trilhando caminhos familiares, os artistas da apropriação buscavam anexar a força dos originais e ao mesmo tempo revelar sua força de manipulação como propaganda.

"Esperança", Schnabel, 1982. Whitney, NY. *Schnabel sobrepõe diferentes imagens e objetos, mostrando como a arte da apropriação recicla elementos preexistentes em novos discursos.*

ARTE DERIVADA DA FOTOGRAFIA: REPRISE. Uma forma da arte de apropriação usa imagens fotográficas em combinações inesperadas, de modo a reinterpretar a história e comentar temas sociopolíticos. Apoiando-se mais na reprodução industrial do que na imagem feita à mão, essa nova forma de arte híbrida fragmenta, sobrepõe e justapõe imagens fotografadas (como nas fotomontagens amareladas, gastas, de Doug e Mike Starn, conhecidos como os gêmeos Starn), a fim de mudar seu contexto e seu significado.

***KRUGER:* BARRAGEM DE CARTAZES.** Nascida em New Jersey, Barbara Kruger (nasc. 1945) corta imagens fotográficas e costura com textos, numa arte feminista apaixonada, que causa impacto. As agressivas polêmicas de Kruger empregam um estilo gráfico de arremedo da propaganda, com imagens de confronto que tomam de assalto o espectador. "Quero falar e ouvir perguntas impertinentes e comentários grosseiros" disse ela. "Quero estar do lado da surpresa e contra as certezas dos quadros e da propriedade."



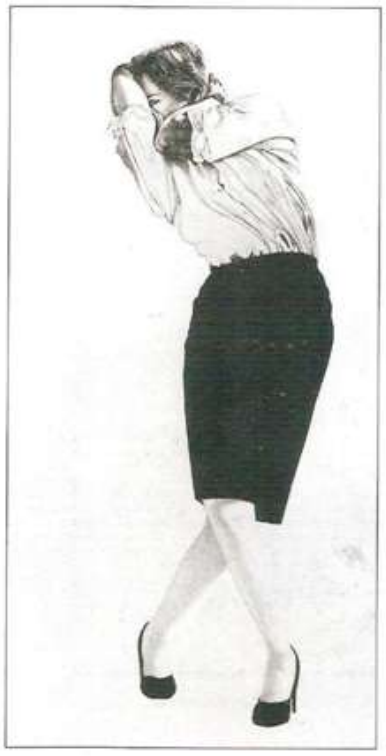
"Sem Título (Que Belos Músculos Você Tem!)", Kruger, 1986. Centre Pompidou, Paris. *As espasmódicas combinações de linguagem e imagem de Kruger alardeiam temas políticos como censura, aborto, violência doméstica e intolerância.*

"Sem Título # 228", Sherman, 1990. Metro Pictures, NY. Sherman fotografa a si mesma caracterizada como personagens de pinturas dos Grandes Mestres.

***SHERMAN:* MELODRAMA EM TRAJES DE ÉPOCA.** A artista americana Cindy Sherman (nasc. 1954) se especializou em auto-retratos fabricados, nos quais fotografa a si mesma vestida como estereótipo de Hollywood ou de pinturas dos Grandes Mestres. Nos anos setenta ela "estrelou" filmes imaginários em preto-e-branco, baseados em clichês do cinema *noir* dos anos cinqüenta. Imagens simuladas de ingênua aterrorizada de olhos arregalados trazem implícitos o sexo e a violência, bem como as limitações dos papéis femininos tradicionais — sempre vítima, nunca conquistadora.

Nos anos oitenta, seu trabalho mudou para grandes impressos coloridos, em que ela se fantasia tanto de mulher como de homem, mas sempre de personagens extraídos de obras-primas. No entanto, por mais que ela se assemelhe a um monge de Holbein, uma cortesã de Fragonard ou uma matrona de van Eyck, suas recriações são deliberadamente artificiais, enfatizando toques óbvios da falsificação, como um nariz postiço, peruca ou peito de látex. Embora esses auto-retratos fraudulentos pareçam um estrelato narcisista, são "retratos da emoção personificada", afirmou Sherman, "e não retratos meus". Seu objetivo admitido é: "Tento fazer as pessoas reconhecerem alguma coisa delas mesmas, e não minhas."

***LONGO:* A CIDADE É O CINEMA.** O artista americano Robert Longo (nasc. 1953) se intitula "o anticristo da mídia, retornando à cultura que me criou". Líder da apropriação, ele transforma imagens comerciais e cinemáticas em pinturas de alto impacto, com dimensão de cartazes, que projetam a violência e a ameaça da cidade à noite. Seus trabalhos imensos, fortes, em multimídia, fervilham de intensidade, empregando o estilo altamente contrastante da comunicação de massa para manipular a reação do público. "Quero que o espectador veja alguma coisa ao mesmo tempo bela e horrível", diz Longo. "Procuro uma força positiva na imagem negativa."



"Cindy", Longo, 1984. Whitney, NY. Longo se apoia nas imagens cinemáticas e comerciais para transmitir um clima de ameaças da vida urbana.

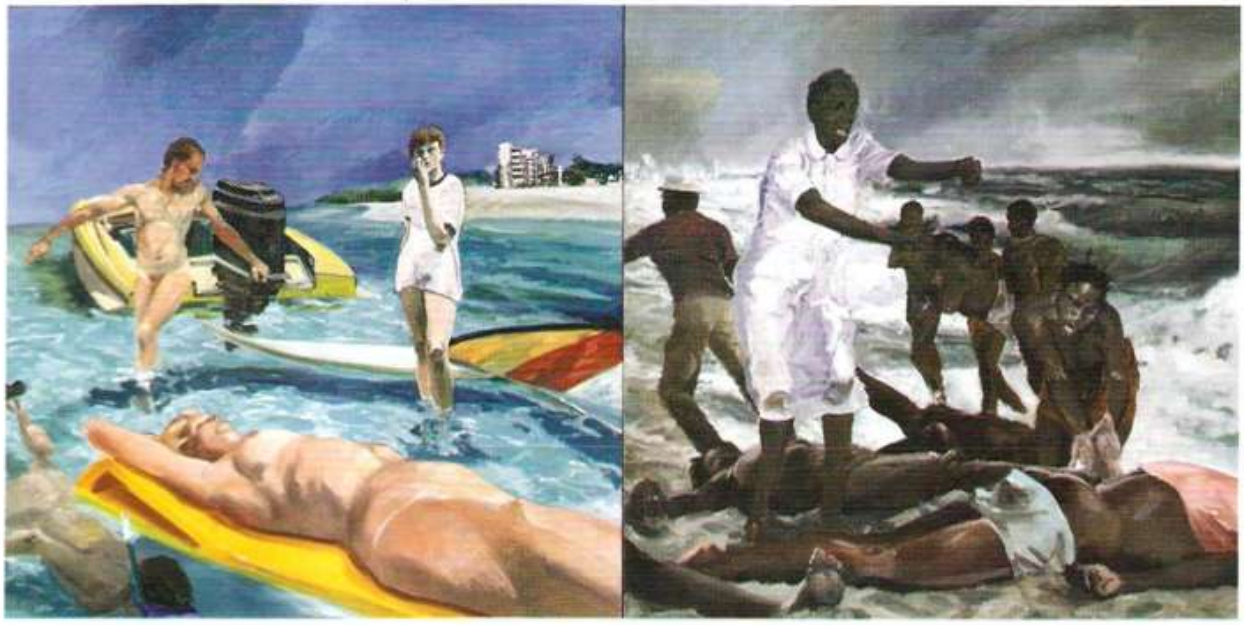
ARTE NARRATIVA: TEMPO DE HISTÓRIAS. A arte dos anos oitenta viu o renascimento da pintura como uma maneira acessível de contar histórias. As telas monocromáticas de Mark Tansey exibem uma versão imaginária da história, como a ocupação do SoHo por tropas alemãs (uma astuciosa manobra contra a tomada da arte pelo Neo-Expressionismo alemão). Faith Ringgold combina texto e imagem em colchas de retalhos que recontam a vida das mulheres negras. Os quadros feministas de Sue Coe recordam eventos do tipo "Mulher Entra no Bar — É Estuprada por 4 Homens — Enquanto 20 Homens Assistem". Os quadros declaradamente políticos de Leon Golub protestam contra a guerra e o abuso de poder. Para Golub, a arte não é confortável nem agradável, mas desestabilizadora: "A obra deve conter uma provocação." Outros que empregam imagens para divulgar interesses autobiográficos são David Hockney (com suas piscinas, palmeiras e fotomontagens da Califórnia), Jennifer Bartlett (que explora facetas múltiplas de uma cena em séries de imagens), Susan Rothenberg (em suas plumosas pinturas de dançarinas) e Elizabeth Murray (que fragmenta objetos domésticos em misteriosos quebra-cabeças detonados).

***FISCHL:* PSICODRAMA BURGUÊS.** O pintor nova-iorquino Eric Fischl (nasc. 1948) estourou no mundo da fama com "Sonâmbulo", em 1979, quadro que mostra um adolescente mal-encarado se masturbando numa piscina infantil no quintal. Os críticos receberam suas inquietantes imagens como uma denúncia do fracasso do sonho americano. Tal como nos contos de John Cheever, os quadros de Fischl, na superfície, mostram amenidades ordinárias, mas o subtexto exala solidão, desespero e horror. Sexualmente carregadas, as imagens da vida confortável da classe média americana guardam um laivo de "tem alguma coisa esquisita nesse quadro". As histórias sugeridas nas telas exigem a participação do espectador para resolver suas ambigüidades.

Depois de retratar a cidade de Levittown como Gomorra, Fischl voltou-se para locais mais exóticos, ambientando suas exuberantes cenas no Caribe, no Marrocos, na Índia e na Riviera. Apesar do brilho polido ironizando folhetos de viagens, o perigo e o enigma estão sempre à espreita. "A nova pintura é meu ser no mundo; a outra era sobre o mundo em mim", disse Fischl. "São igualmente aterradoras."

"Uma Visita A/Uma Visita Da/Ilha", por exemplo, contrasta prósperos turistas indolentes banhando-se na ignorância do mundo violento que ameaça a classe trabalhadora negra. O que une as duas metades do díptico é a nuvem de tempestade se formando sobre os despreocupados brancos em férias, tempestade que traz a morte aos vulneráveis nativos. Nas palavras de Fischl: "Tento criar o efeito de algo não dito."

"Uma Visita A/ Uma Visita Da/ Ilha", Fischl, 1983. Whitney, NY. Os quadros narrativos de Fischl são psicologicamente tensos e emocionalmente complexos. Fischl: a participação do espectador para decifrar seu significado.



ARTE *GRAFFITI*. Baseado na palavra italiana para "rabisco", *graffiti* são palavras, desenhos, expressões ou garatujas rabiscados em muros e paredes. Encontrado até nas tumbas do Egito, o *graffiti* foi levado aos estúdios pelos pintores Cy Twombly, o francês Jean Dubuffet e o espanhol Antoni Tàpies. A verdadeira arte do *graffiti* é uma arte das ruas. Armados com pincel atômico e latas de *spray*, milhares de grafiteiros marcaram a cena urbana nas décadas de setenta e oitenta, cobrindo vagões inteiros do metrô de Nova York com palavras e imagens derivadas de quadrinhos e desenhos animados.

ARTE POLÍTICA. Na arte dos anos oitenta e noventa, as palavras são talvez tão importantes quanto as imagens, quando textos-denúncias se impõem aos freqüentadores de museus. Muito da arte puramente visual tem um evidente apelo feminista, como nas obras de Mary Kelly. A instalação "O Jantar" (1979), de Judy Chicago, inclui uma "mesa" e lugares marcados representando as grandes mulheres da história. Artistas da *performance* como Laurie Anderson, Karen Finley e Eric Bogosian também discursam contra o sexismo, o racismo e a injustiça econômica em monólogos teatrais na multimídia da arte. Em sua peça performática "A Ovelha Negra", Finley esgoela sua indignação diante da estrutura do poder masculino e branco. Trajando apenas calcinhas e lambuzada de chocolate simulando excremento, Finley usou seu corpo como símbolo da degradação da mulher.

ESCULTURA PÓS-MODERNA. O óleo sobre tela pode ter retornado à pintura, mas a única certeza sobre a escultura contemporânea é que a figura sobre pedestal desapareceu há muito tempo — e provavelmente para sempre. Diversas tendências se evidenciam, contudo, tais como o emprego de um amplo leque de materiais, de bonecas a mobílias e produtos industriais. Mario Merz, líder do movimento italiano Arte Povera (que significa "arte pobre"), usa borracha, jornais, fardos de feno e tubos de neon em suas peças em forma de iglu. Refletindo o entusiasmo atual com a velocidade e a tecnologia, outros escultores usam peças de máquinas para incorporar movimento à obra. Mark di Suvero, ex-operador de guindaste, solda eixos de aço em formas abstratas cinéticas que rodopiam como mastodontes cambaleantes.

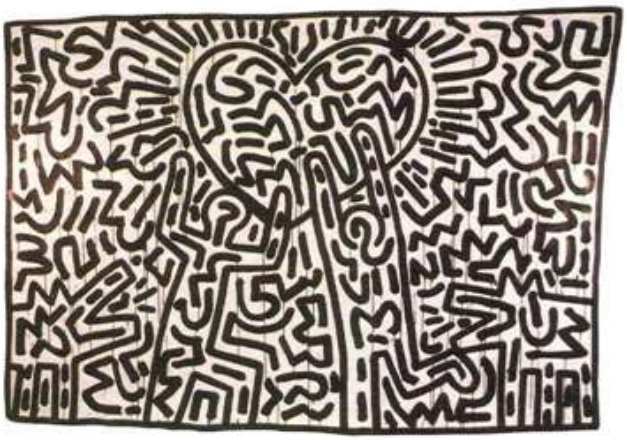
Tanto o americano John Chamberlain como o escultor francês César encontraram verdadeiros tesouros nos cemitérios de automóveis. As ferragens retorcidas de paralamas empenados e carros destruídos em batidas são ainda mais torcidas em macabras formas de metal, tão impressionantes quanto restos de desastre na beira da estrada.

As instalações estão na moda, abrangendo desde os apelos pela justiça no Terceiro Mundo, do artista chileno Alfredo Jaar (nasc. 1956), até os ambientes de fantasia, que lembram jardins coloridos subaquáticos, da americana Judy Pfaff.

A escultura semi-abstrata referida a objetos reconhecíveis ganha vida nas mãos dos artistas americanos Martin Puryear (nasc. 1941) e Nancy Graves (nasc. 1940). As peças de bronze moldado e pintado de Graves são explosões lúdicas de formas estranhamente enxertadas, como folhas de lavanda e leque de palmeira rodopiando no ar. Puryear é conhecido por seus magníficos trabalhos em madeira.

A arte figurativa é sinistramente evocativa nas obras da americana Kiki Smith (nasc. 1954), que baseia sua escultura no corpo humano, "nosso veículo primário para experimentar a vida". Pouco depois da morte de seu pai, o expressionista abstrato Tony Smith, Kiki produziu uma peça ao mesmo tempo assustadora e consoladora: um vidro de conserva contendo uma mão de cera revestida de algas, flutuando em água verde-escura. Formada em Técnica de Emergência Médica, Smith apresenta o corpo simultaneamente como um frágil espécime clínico e como um vaso espiritual com forte capacidade de recuperação.

GRAFISMO *GRAFFITI*. *O primeiro artista de formação profissional a usar o estilo graffiti foi Keith Haring (1958-90), de Nova York. Apesar de suas freqüentes prisões por desfigurar a propriedade pública, os usuários do metrô logo passaram a apreciar as marcas registradas de Haring: o "bebê radiante", cachorro latindo, espaçonaves zunindo e televisão alada. "Tudo que jamais sonhei alcançar na arte foi alcançado no primeiro dia em que desenhei no metrô e as pessoas aceitaram", ele disse. Quando Haring morreu de AIDS, a arte graffiti, que tinha sido rapidamente comercializada, desapareceu como força artística.*



"Sem Título", Haring, 1982, cortesia do espólio de Keith Haring.

O QUE ESTÁ ACONTECENDO AGORA. A arte nos anos noventa, assim como a vida nesta década, reflete o instável crepúsculo do século XX. Oferece mais perguntas que respostas, mais desafios que certezas. Como disse o pintor contemporâneo Mark Tansey, "Um quadro pintado é um veículo. A gente pode desmontá-lo na garagem ou entrar nele e ir para algum lugar". Até o momento, a arte dos anos noventa abrange do figurativo ao abstrato, do "engraçado" ao "sério", do feito à mão ao fabricado por meios mecânicos. Seguem-se alguns dos artistas que emergiram na cena atual e os estilos que os colocaram no mapa:

ROBERT ARNESON — artista da Califórnia, fundador da *Funk Art* com bustos de cerâmica intencionalmente vulgares
ASHLEY BICKERTON (nasc. 1959) — conhecido por esculturas abstratas em paredes com espessas crostas de tinta
ROSS BLECKNER (nasc. 1949) — pinturas abstratas de grandes proporções com sutis variações de cores e motivos
CHRISTIAN BOLTANSKI — artista conceitual francês especializado em instalações
JONATHAN BOROFSKY (nasc. 1942) — cria grandes instalações em veículos misturados, com pintura, escultura, texto, vídeo e objetos encontrados
SOPHIE CALLE — artista francesa conhecida por fotos-seqüências narrativas
JIM DINE — pinta imagens *pop*: ferramentas, roupões, corações
ROBERT GOBER (nasc. 1954) — explora a carne e o corpo em esculturas feitas de cera e cabelo humano
GROUP MATERIAL e GRAN FURY (inclui David Wojnarowicz, 1945-92) — exposições coletivas de dois artistas ativistas tratando de temas relativos à AIDS
GUERILLA GIRLS — exposição coletiva de artistas esquerdistas que produzem pôsteres de protesto contra censura, sexismo (exemplo: Mona Lisa com folha de figo cobrindo a boca)
REBECCA HORN — combina peças mecânicas que se movem em instalações feministas
JÖRG IMMENDORFF — neo-expressionista alemão obcecado com temas político-sociais
ALEX KATZ — imagens radicalmente estilizadas em pinturas limpas, figurativas
MIKE KELLEY (nasc. 1954) — assinatura do trabalho: bonecas e animais de pano, velhos e sujos
BRUCE NAUMAN (nasc. 1941) — artista conceitual conhecido por cabeças moldadas em cera e videoinstalações
NAM JUNE PAIK — "pai" da videoarte
ANTOINE PREDOCK (nasc. 1937) — excêntrico arquiteto do Novo México, que venera local e paisagem
TIM ROLLINS (nasc. 1955) e K.O.S. (Kids of Survival) [filhos da sobrevivência] — trabalho conjunto do artista com adolescentes do South Bronx que pintam em páginas de livros
RICHARD PRINCE (nasc. 1949) — artista de apropriação que inventou a "re-fotografia", ou fotografia de fotografia; faz também quadros de quadrinhos em *silk-screen*
LUCAS SAMARAS (nasc.1936) — cria imagens surreais alterando fotografias
NANCY SPERO (nasc. 1926) — artista feminista que superpõe imagens e linguagem escrita
DOUG e MIKE STARN (os gêmeos Starn, nasc. 1961) — manipulam, desfiguram e recombinam fotografias
PAT STEIR (nasc. 1940) — conhecida por cascatas abstratas de tinta, inspiradas em cachoeiras
PHILIP TAAFFE (nasc. 1955) — faz pintura abstrata composta por motivos bizantinos
CARRIE MAE WEEMS (nasc. 1953) — fotos em preto-e-branco, borradas, com iluminação esdrúxula, combinadas com textos (exemplo: "Fiquei ao lado de homens por tanto tempo que esqueci que as mulheres tinham um lados")
TERRY WINTERS (nasc. 1949) — pinta formas orgânicas em cores terrosas

ÍNDICE

[de acordo com a ordem no original]

Títulos em *itálico* referem-se a ilustrações

A arte pela arte, 87
A Visita a/A Visita de/Uma Ilha, 192, *192*
Abbott, Berenice, 152, 184, *184*
Abstração em Campo de Cor, 166-67
Acconci, Vito, 178-79
Aço, *155*
Action painting (pintura de ação), 23, 128, 158-61, 165-68, 170-72, 174, 177, 193
Adams, Ansel, 185, *185*
Água do Mundo Florido, *159*
Albers, Josef, 160, 170, *170*
Alegre Beberrão, O, 53, *53*
Alho-poró, *153*
American Scene School, 155-56
Andre, Carl, 177, 182
Antêmio de Tales, 25, *25*
Ao pintor desconhecido, *157*, *188*
Apolo conduz a noiva, Beatriz, a Barba-ruiva da Burgúndia, 46
Árabes de Rua na Área da Rua Mulberry, *94*, *157*
Arbus, Diane, 185-86
Armadilha de Lagosta e História de Peixe, 164, *164*
Arp, Jean, 148, *148*, 164
Arquitetura, 14-18, 28-29, 39, 49, 59, 65, 89-90, 126-27, 146-47, 180-83
Arranjo em cinza e preto nº 1, 61, 87, *87*
Art Nouveau, 91, 127, 182
Arte africana, 22-23, 130, 137
Arte Ambiental, 178
Arte Contemporânea, 168-94
Arte de apropriação, 19
Arte Hopi, 20, *20*
Arte Marginal, 162-63
Arte Nativo-Americana, 20-21
Arte Performática, 179
Arte Povera, 193
Arte Pré-colombiana, 20-21, 164
Arte Pré-histórica, 4-5
Arte Pré-Pop, 172-73
Arte Romana, 24, 26-27
Arte Tribal, 21-23, 130
Árvore Cinza, *145*
As Banhistas, 105
As Meninas (As Damas de Honra), 60, *60*, 74
Astecas, 20
Atget, Eugène, 152, *152*
Atravessando o Regato, *80*
Auto-retrato (Kahlo), *163*
Auto-retrato (Modersohn-Becker), *123*
Auto-retrato com Chapéu de Palha (Van Gogh), *120*, 121
Auto-retrato com Orelha Enfaixada (Van Gogh), 121, *121*
Auto-retratos (Rembrandt), 55, *55*
Azul, Laranja, Vermelho, *166*
Azul, Vermelho, Verde, 171, *171*

Bacanal dos Adrianos, 38
Bacon, Francis, 61, *61*, 163, *163*
Baía, A, 167
Baldessari, John, 178, *186*
Balsa da Medusa, *A*, x, x-1, 76, 76-77, *98*
Balzac, 111, *111*
Bandolim, *138*
Banhistas Grandes, 117, *117*
Bar no Folies-Bergère, 97, 101, *101*
Baselitz, Georg, 188-89
Basílica de São Pedro, 37, 48, 49, *49*, 59
Basquiat, Jean-Michel, 189
Batalha de Issus, *25*
Baudelaire, Charles, 70, 77, 84, 101, 125
Bauhaus, 146, 170, 180
Bazille, Jean-Frédéric, 105
Baziotes, William, 161
Bearden, Romare, 86, 156, *156*
Beardsley, Aubrey, 91, *91*
Beaubourg, Paris, 181, *181*
Bellows, George, 155, *155*
Benton, Thomas Hart, 155, *155*, 161
Bernini, Gianlorenzo, *48*, 48-49, *49*
Beuys, Joseph, 178-79, 188-89
Bierstadt, Albert, 82, *82*, 95
Big Ben, 131
Bingham, George Caleb, 82, *82*
Black Mountain College, 160, 170
Boccioni, Umberto, 139, *139*
Bonheur, Rosa, 83, *83*
Borofsky, Jonathan, 178-79
Borromini, Francesco, 49, *49*
Bosch, Hieronymus, 41, *41*
Botticelli, Sandro, 33, *33*
Boucher, François, 64, *104*
Bourgeois, Louise, 165, *165*
Bourke-White, Margaret, 184, *184*
Brady, Matthew, 93, *93*
Bramante, Donato, 39, *39*
Brancusi, Constantin, 110-11, 133, *133*
Braque, Georges, 134, 136-38
Breton, André, 128, 149, 151
British Royal Academy of Arts, 59, 68, 72, 80
Bruegel, o Mais Velho, 6
Bruegel, Pieter, 41, *41*
Brunelleschi, Filippo, 39, *39*, 180
Burden, Chris, 178-79
Burgee, John, 180, *180*

Cabeça Cercada por Cortes de Carne, *61*, *163*
Caçadores na Neve, 41, *41*
Cadernos (Da Vinci), 35, *35*
Calder, Alexander, 164, *164*, 165
California Aerospace Museum (Museu Aeroespacial da Califórpia), 182, *182*
Cameron, Julia Margaret, 95, *95*
Campidoglio, Roma, 37
Canyon de Chelley, Arizona, 93
Capela Pazzi, Florença, 39, *39*, 180
Capela Sistina, 37, *37*
Caracalla, Termas de, 17, 25
Caravaggio, 46, 46-48, *98*
Carlos I na Caça, 51, *51*
Carlos IV da Espanha, 74, *74*
Carro de Feno, O, *79*
Carros-ambulância e condutores no Hospital Harewood, 93
Carson-Pirie-Scott, Loja de Departamentos, Chicago, 127, *127*
Cartier-Bresson, Henri, 152, *152*
Casa de Schroeder, *146*
Casa Milà, Barcelona, 65
Casal, *23*
Casamento Arnolfini, 40, *40*
Casas do Parlamento, 76, 180
Casseata (Casa Kaufmann), *147*
Cassatt, Mary, 106, 108, *108*
Castelli, Leo, 102, 173, 177
Catedrais Góticas, 28-29
Catedral de Chartres, 29, *29*
Catedral de Rouen, Fachada Ocidental, Luz do Sol, *102*
Catedral de Rouen, Pôr-do-sol, 97, 102
Catedral de São Paulo, 39, 59, *59*, 72
Cavaleiro Azul, *144*
Cavalo, pintura em caverna em Lascaux, França, *4*
Caverna, pintura em, 4, *4*
Cavernas de Altamira, Espanha, 4
100 Latas de Sopa Campbell, *175*
Cena de Caça de Aves Selvagens, do túmulo de Nebaumun, Tebas, 8
Cena de Rua em Berlim, 142
Cena do Breakfast, de Mariage à la Mode, 57, *57*
Centre Pompidou, Paris, 181, *181*
Cézanne, Paul, 103, 109, 112-13, *113*, *116*, 116-17, *117*, 130, 132, 137
Chagall, Marc, 150, *150*
Chame, Eu Sigo; Eu Sigo; Deixe-me Morrer, 95
Champollion, Jean-François, 8
Chia, Sandro, 188
Chiaroscuro, 33, 55, 78
Chintz Cray, 90
Church, Frederic Edwin, 82
Chuva, Vapor e Velocidade — A Grande Ferrovia Ocidental, 80, *80*
Cidadela do Rei Sargão II, 6, *6*
Cigana Adormecida, *A*, *124*
Cindy, *191*
City Night, *141*
Clemente, Francesco, 188-89, *189*
Clínica Agnew, A, 86
Clos Pegase Winery, Califórnia, *14*, 181
Close, Chuck, 187, *187*
Cole, Thomas, 81, *81*
Coliseu, 18, *18*
Comerciantes de Peles Descendo o Missouri, *82*
Composição em Vermelho, Azul e Amarelo, *145*
Comuna de Paris, 101
Conceitualismo, 148, 168, 178-79, 186, 188
Constable, John, 79, *79*, 80, 102
Construtivismo, 139-40
Contrapposto, 13, *13*
Contra-Reforma, 45-46, 48
Conversão de São Paulo, A, 46, 47-48, 98
Copley, John Singleton, 73, *73*
Copo de Vermute, O, *106*, 107
Coro da Catedral de Beauvais, *28*
Corot, Jean-Baptiste-Camille, 78, 84, *84*, 94, 108
Corrente, 176
Corvos sobre Plantação de Milho, 113, 122
Courbet, Gustave, 84, *84*, 95, 103, 108, 128
Creeley, Robert, 160
Criação de Adão, 37, *37*
Criada de Cozinha, *A*, 56, *56*
Crianças Brincando nas Ruínas, *152*
Crystal Palace, Londres., 89, *89*
Cubi X, 165, *165*
Cubismo Analítico, 138, 140
Cubismo Sintético, 138
Cubismo, 22-23, 112, 117, 119, 128, 130-31, 134, 136-39, 145-46, 152, 159
Cubo de Condensação, *179*
Curry, John Steuart, 155, 161
Curva do Boi, *A* (o Rio Connecticut Perto de Northampton), 81, *81*
Cuvilliés, François de, *65*

Da Vinci, Leonardo, 33, *34*, *34-35*, 35, 96
Dadá, 148-50, 152, 158, 172
Daguerre, Louis-J.-M., 92, *92*, 95

Dalí, Salvador, 149, 151, *151*, 164, 176
Dança (primeira versão), *135*
Daumier, Honoré, 83, *83*, 94, *157*
Davi(Donatello), 33, *33*
Davi(Michelangelo), 13, 48
David, Jacques-Louis, 68-69, 98
Davis, Stuart, 154, 161
De Chirico, Giorgio, 149, *149*, 152
De Kooning, Willem, 128, 160, *160*, 172-73
De Stijl, 145
Degas, Edgar, 95, 97, 99, 105, *106*, 106-7, *107*, 108, 115-16
Del Sarto, Andrea, 102
Delacroix, Eugène, 70, 77, *77*, 78, *78*, 95, 173
Delaroche, Paul, 95
Demuth, Charles, 141
Denis, Maurice, 119
Der Blaue Reiter, 142-43
Derain, André, 130-31, *131*
Descida da Cruz, 50, *50*
Dia Um, 166
Die Brücke, 142
Dinheiro do Tributo, O, 32, *32*
Dionisio no Barco, *12*
Doherty, Robert J. ,153
Donatello, 33, *33*, 110
Dove, Arthur, 154, 158
Dubuffet, Jean, 162, *162*, 164, 193
Duchamp, Marcel, 148, *148*, 150, *150*, 152, 173
Dufy, Raoul, 130, 132
Dunas de Areia, White Sands National Monument, N. M. (Monumento Nacional Areias Brancas), *185*
Durand, Asher B., 81, 102
Dürer, Albrecht, 42, *42*, 43, *43*

Eakins, Thomas, 86, *86*
École des Beaux-Arts, 110, 126-27, 132
Eddy, Don, 187
Egito, 8-11
Eiffel, Alexandre-Gustave, 90, *90*
Eiffel, Torre, 90, *90*, 181
Eisenstaedt, Alfred, 184
El Greco, 45, *45*
El Lissitzky, 140
Elegia à República Espanhola, nº 34, 161, *161*
Elgin, Lorde, 14, 68
Embarcação, *93*
Ensor, James, 142-43
Enterro de Focion, *62*
Era Industrial, 89-90
Ernst, Max, 149-51
Escola Ashcan, 141, 154-56
Escola Barbizon, 84, 99
Escola de Atenas, *38*
Escola Hudson River, 81-82
Escola Veneziana, 38
Espelho Falso, O, *151*
Esperança, *190*
Esquimó, arte, 20, *20*
Estale o Chicote, *85*
Estilo Beaux-Arts, 126, 181
Estilo Geométrico Grego, 12, 15
Estilo Internacional, 146-47, 180, 182
Estrela da Pérsia II, *171*
Estúdio, O, *138*
Eu e a Aldeia, *150*
Exekias, *12*
Expressionismo Abstrato, 23, 128, 158-61, 165-68, 170-72, 174, 177, 193
Expressionismo, 119, 132, 144
  Abstrato, 23, 158-61, 165-68, *170*, 170-72, 174, 177, 193
  Alemão, 130, 142-44, 188-89
  Figurativo, 162-63
  Início, 123-24
  Neo-, 168, 188-89
Êxtase de Santa Tereza, O, 48, *48*

Família de Carlos IV, 61, *74*, *74*
Família Peale, A, 72, *72*
Fanny Pintura a Dedo, 187
Fantin-Latour, Henri, 99, *99*
Feira de Cavalos, A, 83, *83*
Fídias, 14
Finster, Howard, 163
Fischl, Eric, 192, *192*
Flavin, Dan, 177
Fonte, *148*
Formas Únicas de Continuidade no Espaço, 139, *139*
Fotografia, 86, 152-53, 184-86
  impacto sobre a pintura, 95
  nascimento da, 92-95
  primeiro retrato, 95
  tipos de popular, 93-95
Fotorrealismo, 88, 187
Fovismo, 23, 119, 128, 130-35, 139
Fragonard, Jean-Honoré, 64-104
Francesa, Académie Royale, 59, 68, 101-2
Francesco Clemente Pinxit, *189*
Frankenthaler, Helen, 167, *167*
Friedrich, Caspar David, 76
Frieze, Vila dos Mistérios, *19*
Futurismo, 139-40

Gainsborough, Thomas, 58, *58*, *88*
Garnier, Charles, *126*
Gaudí, Antonio, 65, *65*, 91
Gauguin, Paul, 23, 108-9, 112-13, *113*, *118*, 118-19, *119*, 120-21, 128, 130
Gehry, Frank O., 182, *182*
Gentileschi, Artemisia, 47
George Reynolds, Salto com Vara, *86*
George Washington (O Retrato do Ateneu), 73, *73*
Géricault, Théodore, *x*, x-1, 70, 76-77, *77*, 98
Giacometti, Alberto, 23, 131, 149
Giorgione, 38, *71*, 100
Giotto, 26, *26*, *98*, 117, 124, 137
Gizé, Pirâmides de, *7*
Glackens, William, 154
Goethe, Johann Wolfgang von, 68, 76
Golub, Leon, 192
Gorky, Arshile, 158-59, *159*, 161
Gosto de Olyànpia de Cara Preta, *71*
Gótico norte-americano, 155, *156*
Gottlieb, Adolph, 161, 166
Goya, Francisco de, 61, *71*, *74*, 74-75, *75*, 78, *157*, 175
Graffiti, arte do, 193
Grande Pirâmide de Quéops, 10, *11*
Graves, Michael, *14*, 181, *181*
Gravuras em Madeira (Gravuras Japonesas), 106, 108-9, *109*, 115
Gravuras:
  a ponta-seca, 108
  execução, 43
  japonesas, 106, 108-9, *109*, 115
  silk-screen, 109
Grécia:
  Arquitetura, 14-15
  Arte, 16
  Escultura, 13
  Pintura, 12
Greenberg, Clement, 98, 159
Greenough, Horatio, 72
Gris, Juan, 138
Grito, O, 123, *123*
Gropius, Walter, 146
Grosz, George, 144
Guardi, Giovanni Antonio, 38
Guernica, 137, *137*, *157*
Guggenheim Museum, Nova York, *147*
Guimard, Hector, *126*

Haacke, Hans, 178-79, *179*
Hagia Sophia, 25, *25*
Hals, Franz, 50, 53, *53*
Hampton, James, *162*
Hans Holbein, o Jovem, *32*, 42-43, 60
Hanson, Duane, 187
Happenings, 173, 176
Hard Edge, 168, 170-71, 177
Hardouin-Mansart, François, 63
Haring, Keith, 193, *193*
Harnett, William Michael, 88, *88*
Hartley, Marsden, 154
Heda, Willem Claesz, 52, *52*
Heine, Heinrich, 144
Herculano, 68
Hiper-realismo, 187
História de Quem Resolveu Estudar o Medo, A, *186*
Hobbema, Meindert, 52
Hofmann, Hans, 158-60, *160*
Hogarth, William, 57, *57*, 83, 157
Holzer, Jenny, 178, *178*
Homenagem ao Quadrado: Ascendente, 170, *170*
Homer, Winslow, 85, *85*
Hopper, Edward, 155-56, *156*
Hunt, Richard Morris, 126

Ia Orana Maria, *113*, 119, *119*
Idade da Máquina, 78, 83, 89-90, 146, 157
Idade do bronze, A, 13, 110, *110*
Idade Média, 24-29
Ilha da Páscoa, 5
Império Romano, 16-19
Impressão: Nascer do Sol, 96, 102
Impressionismo, 96-109, 112, 120, 123
Improviso 31 (Batalha no Mar), *143*
Ingres, Jean Auguste Dominique, 70, *70*, 78, *78*, 106, 160, 173
Interior do Meu Ateliê, Uma Alegoria Real, Resumindo Sete Anos de Minha Vida Como Artista, 84, *84*
Interior Holandês II, *149*
Irmandade Pré-Rafaelita, 90
Isidoro de Mileto, 25, *25*
Itkinos, *14*

Jane, Condessa de Harrington, 58, *58*
Jardim das Delícias Terrenas, O, *41*
Jefferson, Thomas, *14*, 39, 68, 72
Johns, Jasper, 172-73, *173*, 174
Johnson, Philip, 174, 180, *180*, 181
Jovem Cantando e Tocando Cítara, *12*
Jovem Mãe Costurando, 108
Judd, Donald, 177, *177*, 182
Jugendstil (Estilo Jovem), 91
Juízo Final, O (Catedral de Autun), 26
Juízo Final, O (Michelangelo), 37, *37*, 45, 110
Juramento dos Horácios, 69, *69*, 98
Justiniano e Cortesãos, *25*

Kagle, *22*
Kahlo, Frida, 163, *163*
Kallikrates, *14*
Kandinsky, Wassily, 143, *143*, 144
Kawara, On, 178
Kelly, Ellsworth, 171, *171*
Kiefer, Anselm, 157, *188*, 189
Kirchner, Ernst Ludwig, *142*, 142-44
Klee, Paul, 143-44, 144
Klein, Yves, 177
Klimt, Gustave, 142
Kline, Franz, 158, 160, *160*
Kokoschka, Oskar, 142, 144, 158

Kollwitz, Käthe, 142, *142*
Kouros, 15
Krasner, Lee, 161, 167
Kruger, Barbara, 190, *190*
Kwakiutls, 20

L'Art Brut, 162-63
L'Atelier des Batignolles, 99, *99*
La Fontaine, Jean de, 63
La Gioconda, *34*
La Grande Odalisque, 70, *70*
La Tour, Georges de, 62, *62*
Lamentação, A, 98
Lange, Dorothea, 153, *153*, 157
Lassaw, Ibram, 161
Lawrence, Jacob, 86, 156
Le Brun, Charles, 63
Le Cirque, *113*, 114, *114*
Le Corbusier, 146, 182
Le Déjeuner sur l'herbe, *98*, *100*, 100-101
Le Moulin de la Galette, 97, 104, *104*
Le Nôtre, André, 63
Léger, Fernand, 138, 165
Leoa Agonizante, A, 7, *7*
Les Bêtes de la Mer, 135, *135*
Les Demoiselles d'Arignon, 22, *22*, 98, 137, 141
Levitt, Helen, *185*
Libertação do Peão, A, *21*, *157*
Lichtenstein, Roy, 174, *174*
Lipchitz, Jacques, 117, 133
Lista Verde, A (Madame Matisse), *134*
Livro de Kells, 27
Longo, Robert, 191, *191*
Lorrain, Claude, 62
Louis, Morris, 167, *167*
Louvre, entrada para o, 7, *180*
Lower Manhattan (Composição Derivada do Alto do Edifício Woolworth), *154*
Luís XIV da França, 46, 62-63
Luks, George, 154
Luxembourg, Fontaine Carpeaux, *152*

Macieira em Flor, 145
Madalena Arrependida, 62
Madona e Criança, *24*
Mãe Migrante, Califórnia, 153, *153*, 157
Mãe Reclinada com Filho, *164*
Magritte, René, 149, 151, *151*
Mahoning, 160
Maias, 20
Maja Desnuda, A, *71*
Malevich, Kasimir, 140
Mallarmé, Stéphane, 87, 124
Man Ray, 152, 152
Maneirismo, 44-46
Manet, Edouard, 61, 71, 95, 97-98, *98*, 99, *100*, 100-101, *101*, 105-6, 108, 116, 128
Mansart, François, 63
Manuscritos, Iluminados, 27
Manzoni, Piero, 178
Marco Aurélio, estátua de, *17*, 37
Marie chega a Marselha, 51, *51*
Marin, John, 154, *154*, 167
Marinetti, F. T., 139
Marquesas, ilhas, 119
Marsh, Reginald, 156
Masaccio, 32, *32*, 33, 137
Máscara Funerária de Ouro, *20*
Máscaras Africanas, 22, 130, 137
Matisse, Henri, 101, 119, 130, *134*, 134-35, *135*, 137-38, 144, 150
Médici, Lorenzo de, 36
Médici, Marie de, 51, *51*
Medieval, arte, 24-29
Mercado de Feno, *154*
Merz, Mario, 193
Mesopotâmia, 6-7
Metrô (Paris), entrada do, *126*
Michelangelo, *13*, 36, 36-37, *37*, 38, 44-45, 69, 101-11
Millet, Jean-François, 84, *84*
Minimalismo, 168, 170, 177-78, 182, 188
Miró, Joan, 149, *149*, 151, 164
Mistério e a Melancolia de uma Rua, O, *149*
Modelo do Monumento para a Terceira Internacional, 140, *140*
Modernismo, 23, 128-67, 180-81, 190
  Pós-, 168, 180-82, 187, 190-94
Modersohn-Becker, Paula, 123, *123*
Modigliani, Amedeo, 133
Moinho de Vento em Wijk-bij-Duurstede, *53*
Mona Lisa, 33, 34, *34*
Mondrian, Piet, 145, *145*, 161, 177
Monet, Claude, 88, 96, 96-97, 99, *102*, 102-3, 103, 104-6
Monograma, 172
Mont Sainte-Victoire, *116*, 117
Montanha, Mesa, Âncoras, Umbigo, 148
Montanhas Rochosas, 82, *82*
Moore, Henry, 133, 164, *164*, 180
Moreau, Gustave, 124, 134
Morisot, Berthe, 108-9
Morris, Robert, 177-78
Morris, William, 80, 80
Mortalidade Infantil, *142*
Morte de Marat, 69, 69
Morte de Sardanapalo, 77, 77
Mosaicos:
  Bizantino, 25
  Romano, 19, 25
Motherwell, Robert160-61, *161*, 165
Movimento Artes e Ofícios, 90
Mulher Andando, *23*
Mulher Banhando a Criança, *109*
Mulher, *160*
Munch, Edvard, 123, *123*, 142, 189
Mural de Igreja, *20*
Muralistas mexicanos, 23
Muybridge, Eadweard, 86

Na época da enchente de Louisville, 184
Nabis, 118
Nadar, 94, 94
Nascimento de Vênus, 33, 33
Natureza-morta — Violino e Música (Harnett), 88, *88*
Natureza-morta (Heda), 52, *52*
Natureza-morta com Maçãs e Laranjas (Cézanne), *113*, *116*, 117
Navajos, 20
Navegação sem Números, *186*
Nazismo, 137, 143-44, 188
Nenúfares Aquáticos, *103*
Neoclassicismo, 68-73, 77-78, 83, 89, 110, 112, 126
  Americano, 72-73
  Francês, 69-70
Neo-Expressionismo, 168, 188-89
Neoplasticismo, 145
Nevelson, Louise, 165, *165*
New York (Espelho Quebrado), *185*
New York School, 23, 128, 158-61, 165-68, 170-72, 174, 177, 193
Newman, Barnett, 166, *166*, 167, 172
Niépce, nicéphore, 92, 92
Nighthawks, *156*
Nightwatch, The, 54, *54*
No Moulin Rouge, *113*, 115, *115*
No Ventre, *35*
Noguchi, Isamu, 161
Noite Estrelada, A, *112*
Noland, Kenneth, *170*, 170-71
Nolde, Emil, 143-44
Noli me tangere, *26*
Noturno em Negro e Ouro: o Foguete em Queda, *87*, *87*
Nu Descendo a Escada, n° 2, 150, *150*
Número 1, 1950 (Néveu de Alfazema), *98*, *159*

O'Keeffe, Georgia, 141, *141*, 154, 173
O'Sullivan, Timothy, 93, 93
Odalisca, 70-71, *71*
Oldenburg, Claes, 174, 176, *176*
Olympia, *71*, 101
Op Art, 176
Ópera de Paris, *126*, 127
Orfeu, 125, *125*
Os Embaixadores Franceses, *32*, 42
Os Oito, 141

Paganini (Delacroix), *78*
Paganini (Ingres), *78*
Palladio, Andrea, 39, *39*, 182
Panteão, *16*
Papa Inocêncio X, 61
Partenon, 14, *14*, *16*, 68
Parterre du Midi, Versalhes, 63
Pássaro no Espaço, 133, *133*
Pássaro, 21
Paxton, Joseph, 89, *89*
Peale, Charles Wilson, 72, *72*
Pei, I. M., 180, *180*
Peixe Dourado e Escultura, *134*
Pennzoil Place, Houston, 180, *180*
Pequena Bailarina de 14 Anos, A, *107*
Peregrinação a Citera, 64, *64*
Período Barroco, 46-65
  Católico, 46
  do Norte, 46
  Espanhol, 60-61
  Flamengo, 50-51
  Holandês, 52-56
  Inglês, 57-59
  Italiano, 47-49
Período Bizantino, 24-25, 45
Período Gótico, 24, 27-29
  Catedrais, 28-29
  Tapeçaria, 29
Persistência da Memória, A, 151, *151*
Perspectiva, 32, 89
  Climática, 40
  Linear, 32-33
Picasso, Pablo, 22, *22*, *98*, 119, 124, 130, 134, *136*, 136-38, *137-138*, 141, 144, 150, *157*
Pier em Espiral, *21*
Pietà, 36, *36*, 69
Pinkham Ryder, Albert, 125
Pintura Ritual na Areia, *20*
Pirâmide de Vidro, Louvre, 7, 180
Pirâmides, 7, *7*, 10-11, *11*, *180*
Pissarro, Camille, 105-6, 109, 116
Policleto, 14
Pollock, Jackson, *21*, *98*, 128, 158-59, *159*, 161, 167-68, 172
Pompéia, 19, *19*, 25, *25*, 68
Pont du Gard, Nîmes, *18*
Ponte dos Seis, *54*
Pontilhismo, 114, 187
Ponto de Tranqüilidade, *167*
Pop Art, 148, 168, 174-77, 185, 187, 190
  Pré-, 172-73
Portão, O, *160*
Pós-Impressionismo, 112-23
Pós-Modernismo, 168, 180-82, 187, 190-94
Poussin, Nicolas, 48, 62, *62*, 68, 79
Powers, Hiram, 72
Praxíteles, 14
Precisionismo, 139-41

Prima Ballerina, 97, 106
Príncipe Rahotep e esposa Nofret, 9
Protágoras, 12
Pusey, Nathan, 166

Quarentena, 165
Quatro Cavaleiros do Apocalipse, 42

Rafael, 38, *38*, 44, 136
Rainha Nefertiti, 9
Ramsés II, cabeça de, *10*
Rauschenberg, Robert, 160, 172, *172*, 173-74
Rayograph 1928, 152, *152*
Realismo Social, 155-57
Realismo, 83-88
  definição, 89
  fotorrealismo, 88, 187
  francês, 84
  norte-americano, 85-88
  social, 155-57
Redon, Odilon, 119, 124-25, *125*
Refeição do Cego, *136*
Reforma, 42, 44, 50
Regionalismo, 155-56
Reims, Catedral de, *27*, 29, *29*
Reinhardt, Ad, 161, 170, 172
Rembrandt van Rijn, 46, *54*, 54-55, *55*, 72, 121
Renascimento, 30-46, 83, 96, 100, 130, 141
  alemão, 42, 43
  alto, 34-39, 44, 46
  do norte, 40-43
  espanhol, 45
  florentino, 30, 32-34, 36
  holandês, 187
  início, 33
  italiano, 34-40, 42
  tardio, 44
  veneziano, 38
Renoir, Pierre-Auguste, 97, 99, 102, *104*, 104-5, *105*, 106
Ressurreição, *45*
Retrato da Princesse de Broglie, 70, *70*
Retrato de Ambroise Vollard, *136*, 138
Retrato de Charles L. Smith, 92
Retrato de Paul Revere, 73, *73*
Revival gótico, 76
Reynolds, Sir Joshua, 50, 58, *58*, 88
Rietveld, Gerrit, *146*
Riis, Jacob, 94, *94*, *157*
Riley, Bridget, *176*
Rivera, Diego, *21*, *157*
Rivers, Larry, *71*
Rococó, 64-65
Rodin, Auguste, 13, *110*, 110-11, *111*, 133
Romantismo, 70, 76-83, 112
  francês, 76-78
  inglês, 79-80
  norte-americano, 81-82
Rosácea, pedra, 8
Rothko, Mark, 166, *166*
Rouault, Georges, 130, 132, *132*
Rousseau, Henri, 124, *124*
Rubens, Sir Peter Paul, 46, *50*, 50-51, *51*, 108, 117
Ruisdael, Jacob van, 52, 53, *53*

Sainte-Chapelle, *28*
Salão dos Espelhos, Amalienburg, Alemanha, 65
Salão dos Espelhos, Versailles, 63
Salomé, 91, *91*
Salto com Vara: Fotografia com Exposição Múltipla de George Reynolds, *86*
San Carlo alle Quattro Fontane, 49, *49*
São Jerônimo, *43*
Sarah Bernhardt, 94, *94*
Sargent, John Singer, 61, 88, *88*
Schiele, Egon, 142
Schnabel, Julian, 175, 178, 190, *190*
Schwitters, Kurt, 148
Segal, George, 176, *176*
Seleções, *178*
Sem Título # 228 (Sherman), *191*
Sem Título (Haring), *193*
Sem Título (Judd), *177*
Sem Título (Que Músculos Grandes Você Tem!) (Kruger), *190*
Sem Título (Still), *161*
Semeador, O, *84*
Seurat, Georges, 109, 112, *113*, 114, *114*, 187
Severini, Gino, 139
Sezessionstil, 91
Shahn, Ben, 156, 158, 160-61
Sheeler, Charles, 141
Sherman, Cindy, 191, *191*
Shinn, Everett, 154
Siga Pare, *176*
Signac, Paul, 109
Simbolismo, 119, 124-25
Sinistra Dobra, *170*
Sisley, Alfred, 105
Sky Cathedral, *165*
Sloan, John, 154, *154*
Sloop, Nassau, 85
Smith, David, 165, *165*
Smith, Kiki, 193
Smith, W. Eugene, 184
Smithson, Robert, *21*, 178
Sr. e sra. I. N. Phelps Stokes, 58, *58*
Sra. Richard Brinsley Sheridan, 88, *88*
St. Sernin, mapa de, 26
St. Trophime, 27
Stella, Frank, 170-71, *171*
Stieglitz, Alfred, 141, 153, *153*, 184-85
Still, Clyfford, 161, *161*
Stonehenge, 5, *5*
Strand, Paul, 185
Stuart, Gilbert, 73, *73*
Sudduth, Jimmie Lee, 162
Sullivan, Louis, 126-27, *127*, 147
Sumérios, 6
Surrealismo, 23, 41, 112, 124, 128, 149-52, 158-59, 164, 172

Talbot, William Henry Fox, 92-93, 93
Talude da Serpente, *21*
Tanguy, Père, 102
Tanner, Henry O., 86
Tàpies, Antoni, 193
Tatlin, Vladimir, 140, *140*
Tempietto, Roma, 39, 39
Terceira Classe, A, 153, *153*
The Woodshed, *156*
Thoreau, Henry David, 81
Ticiano, 38, *38*, 101
Tiepolo, Giovanni Battista, 38, *46*
Tiffany, William Comfort, 91, *91*, 173
Tizos, figurino dourado do rei, *20*
Toilete Mole, 176, *176*
Tomlin, Bradley Walker, 161
Torre de Babel, 6, *6*
Totem, *20*
Toulouse-Lautrec, Henri de, 112, *113*, 115, *115*
Trabalhos na Terra, *21*
Trajano, coluna de, 17
Três Bandeiras, 173, *173*
3 de Maio de 1808, O, 74, 75, *75*, *157*
Trono do Terceiro Céu da Assembléia Geral do Milênio da Nação, 162
Turner, J. M. W., 79-80, *80*, 102
Tutancâmon, rei, 11, *11*
Twombly, Cy, 160, 193

Uelsmann, Jerry N., 186, *186*
Última Ceia, A (Da Vinci), 35, *35*
Última Ceia, A (Tintoretto), *44*
Uma Tarde de Domingo na Grande Jatte, 114, *114*
Unicornio no Cativeiro, O, 29, *29*
Utamaro, Kitagawa, *109*
Utrillo, Maurice, 133

Vaca do Nariz Sutil, A, 162
Vagão de Terceira Classe, *83*, *O*, *157*
Van der Rohe, Miês, 146, 180
Van Dyck, Sir Anthony, 51, *51*, 58
Van Eyck, Jan, 40, *40*, 83, 187
Van Gogh, Vincent, 78, *112*, 112-13, *113*, *120*, 120-22, *121*, *122*, 130-31, 142
Veado em Sharkey, 155, *155*
Velázquez, Diego, 46, 50, *60*, 60-61, 74, 83, 88
Velho Rei, O, *132*
Venturi, Robert, 182, 185
Vênus Adormecida (Vênus de Dresden), *71*
Vênus de Willendorf, *4*
Vermeer, Johannes, 56, *56*, 83, 187
Versalhes, 63, 63, 64
Villa dos Mistérios, Pompéia, *19*
Villa Rotonda, Vicenza, 39, 39
Ville d'Avray, *84*
Vinhedo, *91*
Virgínia, Capitol de, *14*
Visão Depois do Sermão, ou Jacob Lutando com um Anjo, *118*
Visitação, A, 29, *29*
Vista de Sua Janela em Gras, *92*
Vista Noturna, Nova York, *184*
Vitória de Samotrácia, *13*
Vollard, Ambroise, 102, 132, 136, *136*, 138
Vuillard, Édouard, 118

Warhol, Andy, 158, 174-75, *175*, 189
Washington, George, 72-73, *73*
Watteau, Antoine, 64, *64*, 102
West, Benjamin, 72-73
Weston, Edward, 153, *153*, 185
Whaam!, *174*
Whistler, James Abbott McNeill, 61, 87, *87*
Wood, Grant, 155-56, *156*
Wordsworth, William, 79
Wren, Sir Christopher, 39, 59, 59
Wright, Frank Lloyd, 127, 147, *147*

Zigurate, 6, *7*

Como seu trabalho influenciou a arquitetura de hoje? As seções sobre o Renascimento e a arte Barroca, o século XIX e a época moderna mencionam todas as principais figuras de cada momento, ao mesmo tempo em que explicam o contexto cultural a partir do qual a arte evoluiu. O parágrafo de abertura de cada seção reúne as informações, indicando os eventos históricos significativos que moldaram o mundo e a arte.

■

Arte Comentada** não tem teorias complicadas nem preferências autorais. Em vez disso, dá ao leitor um conhecimento básico com o qual trabalhar e formar opinião própria. Se você quer tornar mais agradável sua próxima visita ao museu (mesmo que seja a primeira), o melhor lugar para começar é **Arte Comentada.

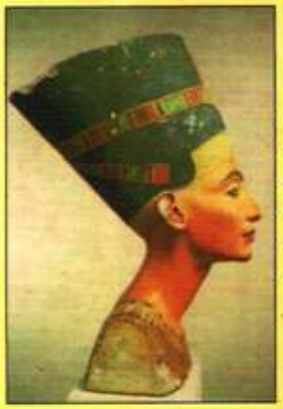
Sobre a Autora

Carol Strickland tem uma qualificação única para conduzir esta excursão pela história da arte. Ph.D. da Universidade de Michigan, dispõe de sólida base acadêmica. Os artigos que escreve regularmente para o New York Times, *o* Christian Science Monitor, *o* Wall Street Journal *e para a revista* Arts and Antiques, *além de várias outras publicações mais populares, atestam sua capacidade para escrever para o grande público.*

ARTE

COMO CONHECER ARTE

Arte Comentada *tira a história da arte do domínio dos manuais enfadonhos, conduzindo-a a um mundo com apresentação dinâmica, ensaios sucintos de uma página e explicações em colunas separadas. Esses dispositivos gráficos elevam a capacidade do leitor para reter uma quantidade impressionante de informação, mesmo em leitura rápida. Uma breve revisão de legendas e colunas laterais fornece um curso relâmpago de história da arte. Incorporando mais de trezentas ilustrações (um terço em cores),* ***Arte Comentada*** *busca nos próprios elementos da arte – composição, movimento, equilíbrio, cor e desenho – uma abordagem visual e textual que um livro comum não oferece. De Stonehenge ao Guggenheim, de Holbein a Warhol, a linguagem da arte é clarificada em cinco seções.*



O Nascimento da Arte:
DA PRÉ-HISTÓRIA À IDADE MÉDIA
As raízes da pintura, da escultura e da arquitetura definidas.

O Renascimento da Arte:
A RENASCENÇA E O BARROCO
Os artistas redescobrem como representar a figura humana de maneira realista, superando limitações técnicas.

O Século XIX:
O NASCIMENTO DOS "ISMOS"
A França mantém a liderança artística nos duzentos anos seguintes, à medida que os estilos surgem e desaparecem.

O Século XX:
ARTE MODERNA
Os estilos mudam a cada década; cresce a tendência para a arte não-representativa.

O Século XX e além:
ARTE CONTEMPORÂNEA
A experimentação continua, enquanto estilos, materiais e técnicas mudam rapidamente.

"Assim como a música, a arte é uma linguagem universal. Ver uma obra-de-arte é sempre uma experiência agradável, mas apreciá-la integralmente exige certo conhecimento. *Arte Comentada* contém 25 mil anos de história da arte condensados em 208 páginas de forma a oferecer o conhecimento necessário."

—CAROL STRICKLAND
da introdução

ISBN 85-00-92699-6
9 788500 926990

Visite-nos: http://www.ediouro.com.br