
A Lógica do Modernismo

Adrian Piper*

A autora argumenta o quanto o formalismo greenbergiano, ao promover um divórcio entre a forma artística e o conteúdo social, constitui-se como uma incompreensão, verdadeira aberração, do formalismo europeu que sempre associou a forma inovadora com a crítica social. Mostra como as estratégias antiformalistas do minimalismo e, posteriormente, aquelas da arte conceitual, minaram a pretensão à pureza, reintroduzindo na arte a questão social. Salienta, todavia, como o formalismo vazio, que acometeu a arte norte-americana nos anos 50, foi útil às políticas reacionárias do senador McCarthy que perseguiu os intelectuais e os artistas de esquerda. Atualizando sua crítica, compara a política maccarthista à atual postura do governo norte-americano ao censurar as questões “politicamente sensíveis” na arte contemporânea.

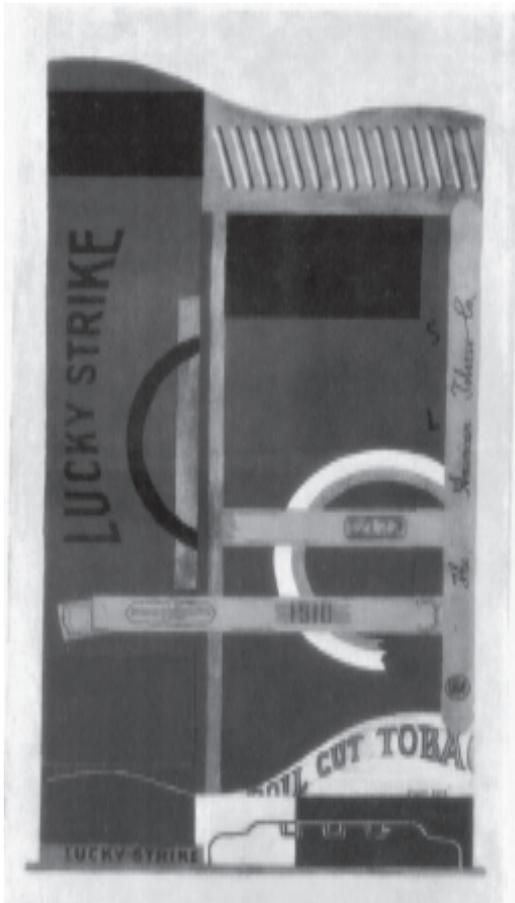
Formalismo, Arte Moderna Européia, Arte Norte-americana, Revisão Histórica

Existem quatro propriedades correlacionadas da arte Euroétnica que são centrais para entender o desenvolvimento do modernismo, e em particular o desenvolvimento da arte contemporânea nos Estados Unidos das últimas décadas: (1) seu caráter apropriativo, (2) seu formalismo, (3) sua autopercepção e (4) seu compromisso com o conteúdo social. Estas quatro propriedades fornecem

*Adrian Piper integrou a primeira geração de artistas conceituais norte-americanos. Estudou artes na *School of Visual Arts*, Manhattan, Nova York, em 1969. Foi uma das primeiras a introduzir questões de origem racial e de gênero em seus trabalhos artísticos. Ph. D. em filosofia pela *Harvard University*, em 1981. Neste domínio, publicou as obras *Rationality and the structure of the self, part I: the humean conception* e *Rationality and the structure of the self, part II: a Kantian conception* (Cambridge University Press). Prática yoga desde 1965.

fortes continuidades conceituais e estratégicas entre a história da arte europeia – modernismo em particular – e recentes desenvolvimentos na arte norte-americana com temas explicitamente políticos. Em relação a estas linhas de continuidade, a peculiar variedade norte-americana de modernismo conhecida como formalismo greenbergiano constitui uma aberração. Caracterizado pelo seu repúdio de conteúdo em geral, e das questões explicitamente políticas em particular, o formalismo greenbergiano conquistou aceitação como uma evasão ideológica oportunista diante da censura mccarthista na Guerra Fria e da perseguição comunista nos anos 1950. Pela importância que este repúdio ideológico dos temas políticos teve no contexto internacional da arte, o imperialismo norte-americano conseguiu suplantando a duradoura tradição europeia de arte como um meio de engajamento social apresentando uma concepção peculiarmente farmacêutica da arte como soporífera e analgésica.

Pelo caráter apropriativo da arte euroétnica, pretendo afirmar sua tendência de se valer da arte de culturas não-europeias como inspiração. Isto pode ter se originado nas primeiras experiências da Renascença Italiana de se valer de uma cultura estranha, temporalmente remota – como a Grécia Helenista – para sua revitalização. Neste aspecto, a verdadeira lição da Renascença não é a redescoberta da perspectiva, mas a descoberta da diferença como fonte de inspiração. Outros exemplos antigos do apetite euroétnico pela apropriação incluem a influência da arte religiosa bizantina nas pinturas de Duccio ou Cimabue; as influências hindus e islâmicas na arte de Giotto e Fra Angélico; mais recentemente, as influências da arte japonesa em Van Gogh, da arte tahitiana em Gauguin, e da arte africana em Picasso; e ainda mais recentemente, as influências do jazz afro-norte-americano em Mondrian e Stuart Davis, e dos grafites afro-norte-americanos em Keith Haring e David Wojnarowicz. É natural que uma sociedade que dependa da terra, mão-de-obra e recursos naturais de culturas não-euroétnicas colonizadas faça o mesmo com seus recursos estéticos e culturais. Mas o ímpeto, no último caso, não é necessariamente imperialista e espoliativo. Pode ser, ao contrário, uma ação em direção à transcendência dos limites do eu euroétnico socialmente preconcebido, através da incorporação dos idioletos¹ do enigmático Outro em si mesmo. Aqui o objetivo da apropriação não seria explorar deliberadamente a linguagem estética do Outro, mas desconcertar a si mesmo através da incorporação nas obras de arte de uma linguagem estética reconhecida como ininteligível; como tendo uma significância que se reconhece para além de sua capacidade de abarcá-la plenamente. Vista desta maneira, a exploração é um efeito colateral não-intencional – a consequência da ignorância e insensibilidade – de um projeto cuja intenção principal é escapar daquelas limitações fortemente cognitivas.



Stuart Davis
Lucky Strike, 1921
Museu de Arte Moderna, Nova York

O *formalismo* da arte euroétnica é uma consequência direta de suas características apropriativas, e somente quando o conteúdo da obra é enigmático, obscuro ou negligenciado que suas propriedades formais o superam com destaque. Esta linha de argumentação pressupõe que nossa preocupação cognitiva primeira como seres humanos, a despeito de contexto cultural, é discernir o significado, e apenas secundariamente discernir a forma; e esta forma em si mesma apenas nos é de interesse onde ela ilumina ou acentua o significado. Se isso é correto, então os artistas devem primeiro olhar para a arte de uma cultura estranha e reconhecer sua incapacidade de abarcar seu significado contextual, antes que suas propriedades formais possam intensificar sua autoconsciência das propriedades formais da arte de sua própria cultura. Assim, por exemplo, o tratamento de espaço e estrutura feito por artistas tais como os Mestres de Osservanza² certamente poderia ter ocorrido sem uma consciência do tratamento semelhante de espaço e estrutura da pintura hindu clássica. Mas sem esta consciência tal tratamento não poderia ter sido deliberadamente isolado e refinado como um estilo único, pois em tal caso não haveria uma fonte externa de realce através da qual se pudesse enfatizá-lo e diferenciá-lo de outras propriedades estilísticas. O formalismo como uma estética requer a

derivação cognitiva do conteúdo. E isso, por sua vez, pressupõe um primeiro encontro com um trabalho cujo conteúdo seja inatingível à penetração cognitiva. Isto é, para aprender a abstrair o conteúdo de uma obra, o indivíduo precisa ter experimentado previamente o conteúdo de uma obra como cognitivamente inacessível. Enquanto os cientistas sociais euroétnicos se afastam desta experiência construindo e projetando óbvias explicações maximizadoras de utilitarismo para as simbologias visuais das culturas não-Euroétnicas, os artistas euroétnicos as abraçam autoconscientemente em atos de apropriação formal.

O caráter apropriativo e formalista da arte euroétnica está, então, intrinsecamente conectado a essa auto-percepção (ou autoconsciência). Para reconhecer uma prática cultural alienígena como diferente de sua própria, e como inacessível à compreensão em respeito ao seu conteúdo, fica implícito reconhecer sua própria prática cultural como uma prática cultural com suas próprias regras e restrições. Isto em si constitui a percepção de que a prática cultural é meramente uma entre várias outras possíveis. E o reconhecimento de que as práticas culturais alternativas são cognitivamente inacessíveis é exatamente a percepção através da qual o indivíduo supre o único canal disponível de interpretação da anomalia formal. Assim a apropriação intercultural de objetos formais de culturas alienígenas relembra o indivíduo de sua própria subjetividade. Autopercepção desta natureza é uma condição necessária para a inovação.

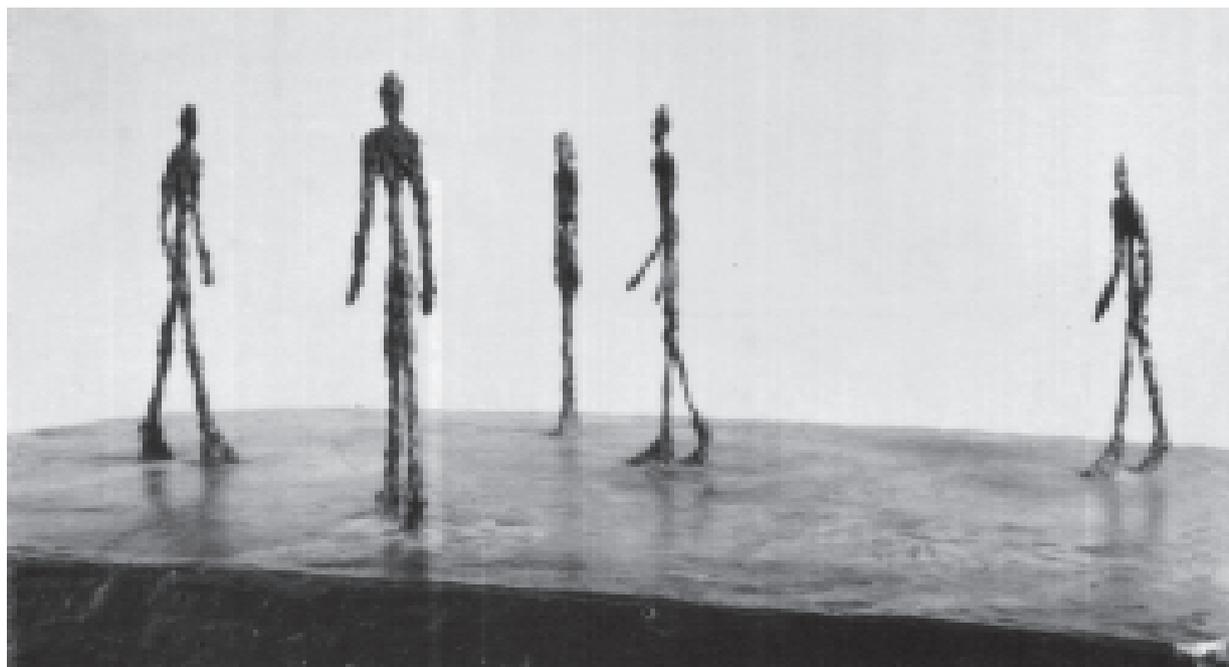
A natureza apropriativa, o formalismo, e a autoconsciência da arte europeia servem para colocar seu *contexto social* em grande destaque. Ao interpretar questões familiares e socialmente sugestivas de formas novas, incomuns ou não-tradicionais, a arte europeia as imbuí com uma significância adicional para além do lugar-comum e com uma perspectiva histórica e cultural. Na verdade, é justamente a interpretação do conteúdo social familiar de uma forma que inspira, exalta, instrui ou galvaniza o indivíduo para a ação que faz da arte de David, Delacroix, Gericault, Goya ou Picasso uma experiência tão transformadora. O formalismo da arte euroétnica tem sido associado tradicionalmente ao seu conteúdo social, visto que o desafio da arte europeia tem sido usar ferramentas formais de maneiras expressivas e inovadoras que possam despertar o observador para a significância do tema representado. Aqui o projeto de apropriação é essencial, porque a pré-condição de percepção ou conceitualização de um tema dado é que as formas visuais observadas por uma pessoa sejam realmente diferentes, de certo modo, daquelas que ela está acostumada. Para que essas formas visuais devam divergir das tradições da cultura visual do indivíduo, de forma a realizar suas esperadas funções sociais, requer que um artista autoconscientemente busque externamente àquelas tradições familiares, e importe a diferença para dentro delas. Assim, o impulso para inovação está embutido na função social da arte euroétnica e antecede sua emergência como um artigo direcionado ao mercado. E devido ao fato das fontes de inovação tradicionalmente serem encontradas em culturas não-euroétnicas, cujo conteúdo visual é cognitivamente opaco aos olhos euroétnicos, a inovação na arte euroétnica tem usualmente significado uma inovação autoconsciente da forma.

Dessa maneira, o modernismo europeu é plenamente consistente com a história anterior da arte europeia. Inovações de forma não determinam o sacrifício do conteúdo social em *Guernica* de Picasso mais do que em *Dejeuner sur L'herbe* de Manet, ou em *Desastres de la guerra* de Goya. Se



Francisco de Goya
Disparos de Miedo
Museu Britânico, Londres

a inovação formal na arte euroétnica está de fato enraizada na apropriação intercultural, então a combinação da inovação formal com o conteúdo social ou político pode ser lida como um símbolo do distanciamento cultural ou emocional autoconsciente do artista de seu assunto. Por “distanciamento” não quero dizer “descolamento emocional”, mas antes “alienação”: um artista que descreve um conteúdo social de uma maneira não-tradicional expressa uma crítica autoconsciente em vez de uma perspectiva avaliativa, seja positiva ou negativa, genuinamente participativa. Em sua representação de *Marat*, David expressa uma visão avaliativa autoconscientemente distanciada da Revolução Francesa, da mesma maneira que Matisse na representação de sua esposa, e como Giacometti e de Kooning em suas representações de mulheres. É devido a esta conexão entre inovação formal e alienação cultural autoconsciente do assunto apresentado que a arte euroétnica tem fomentado a tradição do artista visionário como cultural e socialmente marginal, como alguém que não somente é um proscrito social, mas autoconscientemente escolhe ser assim. A raiz desta tradição pode ser encontrada na antiga tradição européia de apropriação intercultural.



Alberto Giacometti
A Praça, 1948-49
Coleção Emanuel Hoffman

Referente a esta longa tradição de combinar conteúdo social com forma inovadora, o equivalente norte-americano ao modernismo europeu, o formalismo greenbergiano, constitui um afastamento radical. De sua posição como peça-chave de uma obra, o conteúdo social – e em particular o tema explicitamente político – foi rebaixado pelo formalismo greenbergiano à condição de irrelevância, como algo que suja a “pureza” ou que impede a “transcendência” de uma obra. Se uma obra de arte “pura” não possui conteúdo, então o artista não consegue expressar formalmente o autoconscientemente distanciado ponto de vista crítico em relação ao conteúdo – questões, eventos, conceitos, condições – que anteriormente caracterizava a arte euroétnica. Assim o único ponto de vista que o artista poderia legitimamente tomar era aquele originalmente associado: em seu esquema de coisas, o papel do artista era se “comprometer” ou “agarrar” inexprimivelmente as propriedades formais e materiais de seu (é quase sempre um “seu”) meio, e o papel do crítico era articular a estética racional da obra assim criada. Ao abandonar o conteúdo e abdicar seu ponto de vista para o crítico, os artistas abandonaram as responsabilidades de controle consciente sobre seus esforços criativos e seu significado. A “pintura de ação”, direta do inconsciente freudiano, foi tudo o que lhes sobrou.

Como o fulcro temático do modernismo europeu se tornou tão desnecessário no modernismo norte-americano? Se a centralidade do conteúdo social é uma constante em Picasso, Giacometti e De Kooning, como sugeri, então as assertivas pós-modernistas de que uma tendência inata ao reduativismo de conteúdo caracteriza o desenvolvimento do modernismo são imperfeitas. Tal mudança de prioridades não pode ser explicada como parte da lógica interna do modernismo em si mesmo. Ao contrário, é necessário observar as condições sociais e políticas externas às quais os formalistas norte-americanos estavam respondendo.

O uso ideológico da arte americana para os propósitos de propaganda na guerra fria nos anos 1950 têm sido freqüentemente traçado.³ Mas a reação às recentes tentativas do governo norte-americano de censurar questões “politicamente sensíveis” na arte norte-americana contemporânea naturalmente convida à comparação com a campanha bem-sucedida de intimidação do Senador Joseph McCarthy contra os artistas e intelectuais de esquerda, acusando-os de simpatizantes comunistas nos anos 1950. Neste ambiente, a racionalização de que o conteúdo político era incompatível com o “propósito maior” da arte funcionou como uma forma de autocensura entre profissionais de arte de maneira tão eficiente naquela época como agora. Como ocorre conosco, tal fato deu aos profissionais de arte nos anos 1950 um motivo pronto para não se tornarem politicamente engajados, para não reagirem, para não perceberem a infiltração do “cubo branco” de realidades políticas e sociais complexas, e para não tentarem chegar a um acordo com elas em seu trabalho de

criação – isto é, não trabalhar criativamente com estas realidades como os artistas sempre haviam feito no passado. E isso lhes deu uma razão para relegar quaisquer convicções e envolvimento políticos que eles pudessem ter para um canto em suas vidas, onde eles não poderiam ameaçar as suas oportunidades profissionais. Em resumo, a ideologia do formalismo greenbergiano apoiava a ameaça do Macarthismo de tornar política e socialmente impotente um poderoso instrumento de mudança social – a cultura visual – cujo potencial os censores do governo sempre percebiam com maior clareza que os artistas o faziam; e justificavam aquela impotência responsabilizando os próprios reprimidos. A estratégia norte-americana do pós-guerra de importar da Europa a incorporação artística da inutilidade social original sob a aparência de uma essência extraída da apropriação formal criticamente sofisticada foi perfeitamente adequada para o programa de imperialismo cultural e político do Plano Marshall.

Desde a era McCarthy e do apogeu do formalismo greenbergiano, a arte norte-americana vem restaurando seu conteúdo social pela porta dos fundos. A simplicidade geométrica e a reductividade formal do Minimalismo foram um repúdio explícito à teorização estética abstrata projetada na arte pelos críticos formalistas do campo greenbergiano. Enfatizando a particularidade única, concreta, do objeto específico, seu imediatismo espaço-temporal e inacessibilidade à especulação crítica abstrata, o Minimalismo estruturou um ataque individualista contra a estereotipização estética que ecoou ataques análogos à estereotipização de raça e gênero que inicialmente surgiu na vertente branca hegemônica norte-americana no início dos anos 1960. Ao fazer isso, o minimalismo reafirmou a primazia do objeto em si mesmo como conteúdo da obra.

Em meados dos anos 1960, Sol LeWitt avançou desenvolvimento da noção de conteúdo auto-reflexivo: ao insistir na primazia da idéia da obra sobre seus meios de realização, LeWitt criou o contexto no qual o conteúdo cognitivo de uma obra poderia ter prioridade sobre sua forma perceptiva. E ao usar a permutação das propriedades formais selecionadas de um objeto – seus lados, dimensões ou forma geométrica – como um processo decisório para a geração da forma final da obra como um sistema permutacional, LeWitt moveu o próprio sistema, e a idéia daquele sistema, para o primeiro plano do trabalho na condição de seu tema central auto-reflexivo. Aqui não é apenas o objeto com um particular único que tem primazia, mas este objeto como o *locus* e origem do sistema conceitual que ele auto-reflexivamente gera.

Daquele ponto havia apenas um curto passo em direção à insistência da arte conceitual no final dos anos 60 sobre a investigação auto-reflexiva de conceitos e linguagem em si mesmos como os temas centrais da arte. E como a autoconsciência é um caso especial da auto-reflexividade, foi

então um passo ainda mais curto para a investigação autoconsciente dos usuários da linguagem e produtores de arte como participantes integrados no contexto social: para Joseph Kosuth e o grupo de *Art-Language*, esta progressão natural foi da análise lingüística do conceito de arte para a crítica discursiva marxista dos meios de produção de arte; para Hans Haacke, foi dos sistemas materiais auto-sustentados para os sistemas políticos auto-sustentados; em meus próprios trabalhos, foi de meu corpo como um objeto de arte espaço-temporal e conceitualmente imediato para minha pessoa como uma mercadoria de arte estereotipada etnicamente e em gênero. A ressurgência da arte crítica autoconscientemente distanciada com um conteúdo social explícito no início dos anos 1970, então, foi um resultado natural da reafirmação de conteúdo latente no minimalismo e do tema auto-reflexivo explícito na arte conceitual. As estratégias cognitivas e formais do minimalismo, e sua evolução no trabalho de Sol LeWitt e da primeira geração dos conceitualistas, reestabeleceu a ligação com o modernismo europeu ao restaurar a auto-percepção distanciada como um valor central da produção artística – uma auto-percepção que inevitavelmente é tão social, cultural e política quanto é formal em seu campo de ação.

Enquanto isso, a ideologia repressora maccarthista do formalismo greenbergiano continua a ganhar aderentes na Europa de pós-guerra fria, onde muitos profissionais de arte atentos e inteligentes estão dispostos de forma alarmante a descartar as variadas tradições sociais e históricas da Europa como fontes de memória cultural e continuidade, em favor de um substituto norte-americano. Este substituto é, claro, a amnésia intencional; ou seja, simplesmente negar que haja algo para se lembrar ou apreender que não possa ser determinado em um seriado de 22 minutos ou comercializado em um anúncio de 30 segundos. A eliminação de conteúdo – particularmente o conteúdo político – foi uma inspiração da Madison Avenue muito antes que tivesse sido um lampejo nos olhos de Clement Greenberg. A contínua suscetibilidade europeia ao imperialismo cultural norte-americano dos anos 1950 é particularmente lamentável em um período histórico no qual a turbulência social, política e demográfica na Europa oferecem tantas condições férteis para o compromisso artístico social. A Europa agora está sofrendo o mesmo assalto externo em relação às suas entrincheiradas mitologias, convenções e organizações sociais que a vertente branca dos Estados Unidos sofreram a partir do movimento de direitos civis, a contracultura, o feminismo e os protestos anti-Guerra do Vietnã nos anos 1960. Assim como fez os Estados Unidos, a Europa precisará de um período sustentável de processamento cultural desses eventos por comunidades artísticas de forma a aprender como melhor representar estas mudanças para si mesma. Seria desafortunado se os profissionais de arte europeus escolhessem novamente seguir a liderança norte-americana, ao vendar ideologicamente as artes visuais durante esse empreendimento. O hábito norte-americano

de sonambulismo acerca de seu passado criminoso é tal que exigiu décadas ao seu mundo de arte re-despertar o vocabulário estético de resistência e engajamento social narcotizado pelo formalismo greenbergiano. Na Europa, em contraste, este vocabulário é mais profundamente enraizado na tradição artística de criticalidade autoconsciente e mais firmemente sustentado por artefatos bem-preservedos de sua memória cultural. Vamos esperar que isso seja um antídoto suficiente contra as renovadas tentativas norte-americanas de exportar outra vez uma “nova ordem mundial” para a devastação intercultural⁴.

Escrito em 1992 e publicado originalmente em *FlashArt* 26, no. 168 (janeiro-fevereiro 1993) pp. 56-58, 118, 136. Traduzido da versão publicada no livro *Out of Order, Out of Sight*, de Adrian Piper, editado por The MIT Press, 1996, pp. 209-214.

Tradução de Cláudio Miklos

Revisão técnica de Luiz Sérgio de Oliveira

Notas

¹ As linguagens características ou modos de expressão lingüística de um indivíduo que particularizam e definem sua originalidade. N. do T.

² O Mestre de Osservanza, pintor italiano do século XV, esteve ativo entre 1440 e 1480 em Siena, e se dedicou tanto à pintura de painéis quanto às iluminuras, arte que nos antigos manuscritos aliava a ilustração e a ornamentação, através da pintura em cores vivas, ouro e prata. N. do T.

³ Ver, por exemplo, Max Kozloff, “American Painting during the Cold War”, *Artforum* 11 (maio 1973), pp. 43-54; Eva Cokcroft, “Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War”, *Artforum* 12 (junho 1974), pp. 39-41; Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of the Avant-Garde* (Chicago: University of Chicago, 1983).

⁴ Ao refletir sobre estas questões eu me fiz valer das conversas com Laura Cottingham, Bart de Baere, Charles Esche, Michel Lingner e Pier Luigi Tazzi.