



Fig. 1: Édouard Manet, Rua Mosnier com bandeiras, 1878. Imagem: Wikimedia Commons.

ARTIGO MODERNISMO, TÉCNICA E VERDADE

*Do ecletismo atemporal da pintura oficial da Monarquia de Julho, a arte do *juste milieu*, às produções que se opunham mais veementemente à arte acadêmica, as diversas práticas artísticas eram “modernas” uma vez que reagem às condições impostas pela modernidade...*

**MARCOS FABRIS
ABCA/SÃO PAULO**

Tags: baudelaire, modernismo, o pintor da vida moderna, constantin guys, marcos fabris.

I
A arte moderna, quando de seu surgimento “oficial” na Paris do século XIX, apresenta-se como expressão de novos arranjos sociais, decorrentes de transformações políticas e econômicas que se impunham sem precedentes na vida do período. Do ecletismo atemporal da pintura oficial da Monarquia de Julho, a arte do *juste milieu*, às produções que se opunham mais veementemente à arte acadêmica, as diversas práticas artísticas eram “modernas” uma vez que reagem às condições impostas pela modernidade. Nos casos mais reacionários, celebravam na forma e no conteúdo a normatização vitoriosa do projeto burguês numa sociedade marcada pelo desenvolvimento da economia de mercado apoiada na ideologia da modernização como símbolo de progresso, com seus decorrentes agulhões: ação individual e aceleração na produção de mercadorias, cujo intuito era alimentar as engrenagens de tal sistema. A arte que vibrava neste comprimento de onda se colocava como um bem de consumo como outro qualquer, indissociavelmente ligada ao mercado do luxo. Quanto às práticas

artísticas alternativas a essa, que pretendiam elas e que rumos tomariam para atingir seus objetivos?

II
Baudelaire, estimulado pela publicação dos ensaios de Diderot sobre os Salões (2008) em 1845, inicia sua crítica de arte esboçando um “sistema” para a produção artística mais politicamente progressista. Se a burguesia, impelida pela necessidade de novos mercados, liquida todas as relações precedentes que pareciam anteriormente solidificadas, almejando a expansão em escala global do sistema que a sustenta e promovendo, para o sucesso de sua empreitada, serialização, padronização e convertibilidade, tal movimento deverá, imperiosamente segundo Baudelaire, ser formalmente incorporado na fatura da obra de arte que se pensa como verdadeiramente moderna. A máxima de Diderot “*Il faut être de son temps*” deve, portanto, ser atualizada: o artista dos tempos modernos é aquele que produz uma arte de vanguarda que encontra sua centralidade na sensação e no sujeito, alvos primordiais de estímulos



Fig. 2: Gustave Courbet, *O desesperado*, 1843-49. Imagem: Wikimedia Commons.

externos. Noutros termos, a natureza como compreendida por Diderot, ou seja, um objeto de prospecção, desteologizado e desnormalizado, um sistema racional com leis internas e auto-legislador, fora colonizado pelas estruturas do capital. Por outro lado, também as ideias de liberdade, igualdade e fraternidade provaram-se historicamente indissociáveis da concepção geral de progresso que, por sua vez, compreende a livre iniciativa, o primado da propriedade privada, a exploração da força de trabalho e a obtenção de lucros. Nos ideais das Luzes encontramos, assim, uma meia-verdade ou, se preferirmos, uma verdade com “pontos cegos”; no limite, um mito. O desenvolvimento histórico do Esclarecimento revelou o triunfo de seu mito, ou seja, aquele da racionalidade burguesa, desdobramento de sua lógica monetária.

Então, como buscar prospecção nesta natureza, sistema colonizado por uma lógica que em nome da razão articula e impõe relações irracionais? Se os ideais da Grande Revolução foram historicamente reprimidos, se a natureza de Diderot tornou-se



anacrônica, o que resta da operação de subtração do coletivo no projeto original é o sujeito na sua individualidade - notícia que já fora esboçada pela pintura francesa do período anterior: pensemos na dedicatória, na assinatura, na data e na explicitação das pinceladas do David de *A morte de Marat*, de 1793, todos indícios tanto do indivíduo retratado como do próprio artista individualizado. A partir da tradição que o precede, de Caravaggio a Hogarth, David chega nesta pintura a uma nova concepção de quadro histórico: “a história não é mais fato memorável e exemplar, tampouco drama ou episódio; é a lógica e, ao mesmo tempo, a moral dos acontecimentos.” (ARGAN) Examinar a lógica e a moral dos acontecimentos modernos significa examinar sem ilusões o *locus* social e as relações entre os homens de então, indagando-se, como na formulação original de Diderot, sobre o *status* e o papel do “homem de bom senso” da época moderna. E ainda, a partir de concepções diderotianas sobre a arte: como fazer com que esta seja,

Fig. 3: Jean-François Millet, *O sementeiro*, 1850. Imagem: reprodução.

em plena modernidade, “apreensível e interessante como um artigo de jornal”? Como executar uma obra que prime pela expressão de ideias, pelo juízo crítico e pela inteligência do real em tempos de tamanha retração política? Diderot, uma transição para a modernidade (um “proto-realista”), lança as bases do programa que será retomado, desenvolvido e atualizado por Baudelaire.

Vemos, deste modo, que para o crítico e poeta francês, ser de seu tempo significa investigar tais questões, buscando a inteligência desnormalizada do real, a partir do sujeito, em chave de reconstrução materialista da História. Para tanto, o compromisso com a apreensão da realidade vincula-se agora diretamente à explicitação dos conflitos de classes (a experiência do choque moderno) e ao posicionamento político do artista frente a eles. Nestes termos, o interesse deste tipo de produção artística reside sobretudo no confronto do artista com as práticas modernas relativas à vida na cidade e as recentes formas de sociabilidade ali criadas pelas novas configurações arquitetônicas

e urbanísticas, expressões da configuração contemporânea do trabalho que, por sua vez, é produto derivado do contínuo desenvolvimento do capital. A questão que se põe perante o artista é aquela da representação deste mundo, que combina efemeridade, trivialidade e tragicidade.

III

Em seu ensaio A arte filosófica (1980), Baudelaire sugere uma síntese entre romantismo (Delacroix) e realismo (Courbet, Corot) que estabeleça relações concomitantes entre objeto e sujeito, mundo exterior e o próprio artista. A esta síntese artística caberia a tarefa de figurar, ao contrário da plataforma da École de Barbizon, a vida no ambiente urbano e o efêmero nele contido - afinal, não eram nas cidades, e sobretudo na moderna Paris, que se corporificavam mais nitidamente as relações interconstitutivas entre avanço e retrocesso, que incessantemente se consolidam e se degradam numa espécie de “presente sem fim”? Ao exigir que a pintura adote a tríade vivência do instante (não um qualquer, mas

aquele com dimensão reflexiva, que se manifesta no contingente e que o ultrapassa, revelando a essência do que lhe é duradouro), sensação e ênfase na pincelada marcada, Baudelaire edifica os pilares do que será a pintura da vida moderna.

O pintor da vida moderna (1980), corolário da reflexão iniciada desde O Salão de 1845, articulará os princípios de refundação da pintura que pretende dar notícia da espetacularização desta vida - moderna, codificada na e pela nova linguagem visual. Trata-se assim do encontro entre pintura moderna e um mito da modernidade, a saber, o da modernização, e do confronto com a insuficiência da imagística anterior na figuração de determinados estados e movimentos, da necessidade que tiveram os novos modos de representação de conceber categorias artístico-cognitivas distintas das precedentes, partindo da expressão empírica da realidade (aparência) para buscar compreendê-



Fig. 4 (página ao lado): Constantin Guys, *Vaidade*, circa 1875-85. Imagem: reprodução.

la como expressão coagulada de processos materiais (essência). Esta pintura não almejaria “gerar” objetos, mas, bem ao contrário, “reconstituí-los” a partir da narrativa de suas determinações materiais e históricas. Em outros termos, apropriando-se de uma gramática da aparência que tenciona falar no e do novo idioma que se configura socialmente, a nova pintura deveria fazer uso de determinadas categorias, mais especificamente aquelas do espetáculo e da classe, como formas específicas de visualização para a compreensão (e figuração) da ficção convincente que se tornara Paris. A partir de então, toda e qualquer permanência acrítica na “língua” realista-ilusionista configurará modos mais ou menos conservadores (senão francamente reacionários) de representação da realidade.

Além do elogio ao tempo presente como objeto de cognição e ao movimento rápido que capta suas diversas expressões na vida urbana, Baudelaire valoriza o “homem do mundo” como o arauto do universo contemporâneo (por oposição ao artista profissional, o

pintor de ofício, ou, numa comparação ácida com aqueles que se pautam pela engessada normatização acadêmica, o “servo da gleba”). A arte moderna será a narrativa deste mundo por este homem. Entra em cena a figura paradigmática de Constantin Guys, o artista-repórter eleito por Baudelaire como aquele que através de sua prática artística extrai o eterno do transitório na fantasmagoria da cidade. Através da observação direta da realidade e do olhar seletivo que deita sobre a tradição que o precede, Guys sintetiza suas impressões sobre os costumes, a moda e a guerra numa formulação artística que aliava a memória sintética de sua hora histórica à rapidez de execução das obras.

Baudelaire (re)cria a figura de Constantin Guys como exemplo máximo deste artista que narra a experiência moderna, aquela do embate, e em âmbito transnacional:

“A Bulgária, a Turquia, a Criméia e a Espanha foram grandes festas para os olhos de C. G., ou melhor, para os olhos do artista imaginário

que convenciamos chamar de C.G.; pois lembro-me de vez em quando que prometi a mim mesmo, para tranquilizar ainda mais sua modéstia, supor que ele não existe.”

Ora, se aqui o literato encontra o crítico e explicita que Constantin Guys não existe tal como figura humana mas como desiderato, podemos supor que o pintor ou artista da vida moderna são, plasmados a partir da “personagem” Guys, todos os que cumprem (e atualizam) o programa baudelairiano, no qual contemporaneidade e instantaneidade encontram-se indissociavelmente ligadas. Se, a partir destes dois elementos, tal programa insiste que ao representar o fragmento o pintor da vida moderna estabeleça relações entre a parte e o todo, “fabricando imagens, montando cenários e pondo o real como artifício e não como natureza”, não teriam Baudelaire, seu personagem Guys e todos os seus sucessores, expandido o repertório

Fig. 5: Eugène Delacroix, *Cristo no mar da Galiléia*, 1854. Imagem: reprodução.



das forças produtivas até então disponíveis? Não teriam eles refundado a pintura e seu próprio conceito, agora essencialmente articulada nos termos de em um sistema fotográfico (e, no limite, cinematográfico), para, deste modo, reatualizar as bases de uma nova etapa da estética realista? Escoimadas as restrições artísticas, a concepção do que era arte, e mais especificamente do que deveria ser uma arte realista, dilata-se estética e politicamente.

Aqui, Realismo não equivale mais ao perfil fiel da realidade imediatamente visível, mas à representação de um conjunto específico de situações a partir de um determinado ponto de vista, liberto, dos grilhões da norma acadêmica. O caráter realista desta arte almeja desnudar as diversas redes de relações causais na modernidade, explicitando o ponto de vista dominante como aquele do dominador, para tanto adotando na prática artística o ponto de vista da classe que concebeu as soluções mais abrangentes para as questões candentes que afligiam a sociedade moderna - aquele do proletariado.

O Realismo é, assim, concebido primordialmente como um compromisso com a verdade, no qual “verdade” equivale a posicionamento do artista em relação às lutas de classes num determinado tempo e espaço históricos. Trata-se, sobretudo, de um uso profundamente político e histórico do conceito de realismo (e de verdade), que determinará os procedimentos estéticos mais indicados a serem utilizados pelo artista, segundo sua avaliação do estado, da natureza e das possibilidades do confronto com seu objeto em cifra histórica. Portanto o Realismo não é, de modo algum, um receituário estético ou artístico definido a priori. Este Realismo alarga ao infinito o modo operatório da obra de arte pois apregoa um regime “anarquista” para as artes, ou seja, ausência de restrições de qualquer natureza, de modo que o artista possa expressar livremente sua insatisfação com seu tempo a partir da honestidade que terá com a matéria social que encontra diante de si, absorvendo-a criticamente na fatura da obra de arte para esclarecimento dos contextos sócio-históricos que a

engendraram (muitíssimo distinto do uso espúrio que faria o pós-modernismo da “liberdade” que apregoa).

Nestes termos, o artista deve ser, como exigira Baudelaire, um “homem do mundo”. E quem é o homem do mundo moderno senão o trabalhador? A “genialidade” do artista como “criatura elevada”, dotada de saber ou dom especial, ímpar, deve ser substituída pela prosaica condição de um trabalhador que domina uma determinada técnica e que, ao contrário do dom (ou mesmo do “estilo”, a inimitável presença de um indivíduo único), pode ser transmitida, aperfeiçoada e disponibilizada; este artista assemelha-se ao trabalhador na linha de montagem. Porém, diferentemente deste, o artista que é consciente de sua condição de trabalhador ligado a relações de produção específicas conta com a possibilidade de engajar-se em trabalho não alienado: ao contrário do trabalhador que alcança pseudo-liberdade para vender sua força de trabalho num mercado que, na verdade, pressupõe forças sociais assimétricas, ele pode superar dialeticamente sua função tradicional

como excrescência da modernização se levar a técnica que domina até os limites extremos do possível, implodindo suas fronteiras de tal modo a refundar o próprio conceito de arte e do fazer artístico, atingindo deste modo, mesmo que em termos ainda não efetivos, uma vitória simbólica, em conformidade com uma (sempre) nova noção de Realismo: uma arte processual, fundada numa consciência fenomênica e materialista, que deve priorizar a explicitação crítica da fabricação e dos seus nexos, ou seja, a exposição da natureza do próprio trabalho.

IV

É verdade que a experiência revolucionária no campo da arte somente se completa totalmente quando efetivadas as alterações das relações de produção, ou seja, no momento em que os trabalhadores detiverem a posse dos meios de produção. Nos termos artísticos, isto significa anular a distinção entre fruição e produção artística ou, se preferirmos, entre autores e produtores. Ao descrever o papel do escritor progressista,

Walter Benjamin dá a chave para a compreensão da tarefa de todos os artistas que reconhecem sua autonomia artística - no âmbito das lutas de classes e a serviço do proletariado:

“Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores.”

Nas artes visuais, o “aparelho” mais perfeito posto à disposição das massas foi, até então, a câmera fotográfica. O novo meio reproduzível guarda em si a possibilidade de desestimular a separação entre artista e público, ampliando mais democraticamente o acesso à técnica e ao repertório da produção visual artística. Os possíveis procedimentos de distanciamento e de “iluminação profana” que comportam as artes fotográficas tornam ainda mais eficiente o campo de treinamento

que pretende figurar a experiência do choque moderno. Acessibilidade, rapidez na execução, economia de meios e de energia para os trabalhadores-artistas: esta combinação permite desnormalizar e retreinar o olhar para, através das inúmeras possibilidades de montagem que o meio permite, desembotar a percepção do homem moderno. Contemporaneidade e instantaneidade encontram-se ainda mais intimamente associadas que outrora. A explicitação de um ponto de vista construído, marca de um lugar social e portanto de classe, efetiva a crítica à modernização. A decrepitude da grande arte é finalmente consumada: ela se “degrada” em técnica.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. *Dialectic of Enlightenment*. Londres e Nova York: Verso, 1995.

ARGAN, G. C. *Arte moderna* - do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

BAUDELAIRE, C. Œuvres complètes. Paris: Éditions Robert Laffont, 1980.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas* - magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna* - Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DIDEROT, D. *Salons*. Paris: Éditions Gallimard, 2008.

HAUSER, A. História social da arte e da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1995.