



MARCOS BECCARI

ANTIRREALISMO

ANTIRREALISMO: UMA BREVE HISTÓRIA DAS APARÊNCIAS



Versão Kindle: <https://www.amazon.com/dp/B07N8BG4FV>

2019 | Marcos Beccari



CREATIVE COMMONS:

O conteúdo desta publicação pode ser compartilhado livremente, desde que observada a atribuição de autoria e sem propósitos comerciais.

IMAGEM DE CAPA:

John Singer Sargent, *Portrait of Lady Adnew of Lochnaw (1865-1932)*, 1892. Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edinburgh_NGS_Singer_Sargent_Lady_Agnew.JPG>. Acesso em 26 jan. 2019.

ESCLARECIMENTO:

Este material foi elaborado por Marcos Beccari e é destinado às suas aulas nos cursos de graduação e pós-graduação em Design da Universidade Federal do Paraná. O texto possui, portanto, caráter acadêmico e não comercial. Formato para citação: “BECCARI, Marcos. *Antirrealismo: uma breve história das aparências*. Curitiba: Kindle Direct Publishing, 2019”. Ao fim do texto, após as referências (p. 50), consta a lista das imagens reproduzidas ao longo do texto, indicando a fonte de cada qual.

SOBRE O AUTOR:

Marcos Beccari é filósofo, aquarelista e professor adjunto da UFPR. Doutor em Educação pela USP. Autor de *Articulações Simbólicas: uma nova filosofia do design* (2ab, 2016). E-mail: contato@marcosbeccari.com. Site: www.marcosbeccari.com.

INTRODUÇÃO

Ora, onde se encontra exatamente a diferença entre a matéria, tal como o realismo mais exigente poderia concebê-la, e a percepção que temos dela? (Bergson, 2006, p. 74).

Neste ensaio eu delinheio um breve e fragmentado panorama histórico em torno da noção de *realismo* com o objetivo de definir, ao final, o que seria o seu contrário, o *antirrealismo*. De modo didático-enviesado e seguindo em sobrevoo, conduzo meu argumento a partir de noções realistas que considero emblemáticas em diferentes períodos e contextos. Por questão de delimitação espaço-conceitual, atendo-me ao campo das artes visuais, em particular à pintura em sua tradição ocidental, furtando-me das diferentes concepções realistas no cinema, na literatura, no teatro etc.¹

Mesmo nas artes visuais, porém, o realismo não se reduz a uma definição unívoca, abrangendo modos diversos de encarar a realidade. Assim, de saída é necessário problematizar o sentido corriqueiro de realismo enquanto “reprodução fiel da realidade”, o qual pressupõe que a realidade seja um referente estável e universal, algo que é visto da mesma maneira por todas as

1. Sobre o realismo no cinema, ver *O realismo impossível*, de André Bazin (2017); sobre literatura realista, ver *A cortina: ensaio em sete partes*, de Milan Kundera (2006); sobre teatro realista, ver *Teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann (2007).

pessoas em todas as épocas e contextos. Ora, não é difícil notar as infinitas diferenças entre artistas, períodos, tendências e movimentos que são genericamente classificados como realistas. Antes da mera “reprodução”, portanto, o realismo visual presume códigos, gramáticas, técnicas e estilos; enfim, uma tradução possível e desde sempre variável da realidade.

Mas a noção prosaica do realismo enquanto reprodução fidedigna do real remete-nos a uma reflexão pertinente: o que se espera ver no real? E o que se quer mostrar com a sua reprodução? Pensemos na famosa disputa entre os pintores Zêuxis e Parrásio, narrada por Plínio (1991, livro XXXV, cap. IV) e situada na Grécia Antiga, no século V a.C. Tratava-se de verificar quem conseguia pintar o quadro mais “fiel à realidade”: Zêuxis pintou um cacho de uvas tão realista que passarinhos famintos tentaram bicar a tela, e Parrásio pintou uma cortina sobre a parede, fazendo seu adversário pensar que haveria uma pintura atrás da cortina. O vencedor não foi aquele que enganou os olhos dos passarinhos, mas aquele que enganou os olhos de um artista.

Pintar uma cortina é pintar o que se espera ver ali. A questão, portanto, é que o “poder” do realismo depende tanto da habilidade do pintor quanto de certa disposição do observador em reconhecer a ilusão e deixar-se enganar por ela. De modo que a pintura realista, reitero, não é meramente “fiel” ao que ela representa. É antes uma configuração visual que se adequa ao que esperamos ver e que, simultaneamente, fornece as coordenadas para que isso que vemos seja propriamente visto. Dito de outro modo, o que o realismo “quer mostrar” é menos a realidade do que o modo pelo qual a vemos. Por exemplo: a célebre pintura *Pigmalião e Galatéia* [fig. 1], do academicista Jean-Léon Gérôme, não apenas ilustra o mito da criação artística (a bela escultura que de tão perfeita torna-se carne), mas também projeta uma concepção sexista sobre quem é o criador (o homem) e quem é a criatura (a mulher). Com essas coordenadas, o quadro ao mesmo tempo reflete e prescreve aquilo que o pintor e seu observador esperam ver nele.

Por mais evidente que pareça ser seu “grau de similitude”, uma pintura realista é necessariamente convencional. O manejo das cores, por exemplo, passa pela consciência de que não se trata da cor vista (que é luz, não pigmento), da mesma forma que uma palavra não se assemelha, visual ou foneticamente, ao que ela designa. Toda semelhança é arbitrária. E a pintura começa quando deixamos de ver semelhanças e passamos a ver acidentes, algo como



1. Jean-Léon Gérôme,
Pigmalião e Galatéia,
1890.

uma gota que, ao escorrer no papel, faz alusão a uma silhueta, um rosto, uma flor. É assim que uma pintura se torna realista, mas vê-se com clareza que ela não o é desde o início, que a figuração é apenas um resultado possível. Tal resultado, por sua vez, depende de uma eventual narrativa, exatamente como os borrões de tinta devem ser lidos nos testes de Rorschach:² conta-se não o que se vê, mas o que parece se passar no plano pictórico e o que se supõe ocorrer nos olhos de quem o observa.

Talvez a própria narrativa histórica sobre a pintura também possa remeter a borrões de tinta, posto que “cada pintor resume à sua maneira a história da pintura” (Deleuze, 2007, p. 123). Arrisco-me a dizer que a própria

2. Técnica de avaliação psicológica, desenvolvida em 1921 por Hermann Rorschach, que consiste em perguntar “com o que se parece” determinada prancha com manchas de tinta simétricas.

história é, de certo modo, como uma pintura realista: não se escapa do olhar enviesado, impreciso e incerto. Noutros termos, quero aqui pensar no percurso da pintura não como um cânone de movimentos que se sucedem, e sim como uma descontínua e dispersa história das aparências.

Entendo por “aparência” não uma imagem que “se pareça” com algo verdadeiro, isto é, que dê ao espectador a ilusão de ver outra coisa no lugar dela (como um cacho de uvas no lugar de uma pintura); ao contrário, aparência é a singularidade radical de tudo o que existe, é aquilo que mostra como uma mesma coisa torna-se diferente a cada vez que olhamos para ela. O cachimbo pintado por Magritte é *sim* um cachimbo (e também uma pintura), pois todo cachimbo não é outra coisa senão a aparência de um cachimbo. Trata-se de assumir, como sucintamente expressou Nietzsche, que “O mundo ‘aparente’ é o único. O ‘mundo verdadeiro’ é apenas acrescentado mendazmente” (2006, III, §2). Aparência é o real propriamente visto, de modo que a única ilusão possível consiste em tomar a aparência como *imitação*, como contraparte de um suposto real que estaria por trás dela (Almeida; Beccari, 2016). Ou seja, a relação entre real e aparência, quando posta em termos de verdadeiro ou falso, é o que cria a ilusão de uma dupla realidade quando, de fato, só existe uma. Tal ilusão, no entanto, é um dos modos mais antigos de ver o mundo.

I. DA IMITAÇÃO GREGA À REPETIÇÃO ROMANA

De início, não é segredo que essa forma de considerar a aparência como imitação procede em larga medida da condenação platônica contra os pintores e poetas da *República*, a cidade ideal onde os filósofos seriam reis. Para Platão (1993, X, 598c), a pintura estaria afastada da verdade em três níveis, conforme dita o seu fatídico exemplo das três camas: (1) a Ideia da cama, (2) a cama fabricada pelo artesão, que contempla a Ideia, e (3) a cama do pintor, que imita a do artesão. A pintura, portanto, por ser incapaz de ultrapassar a aparência em direção à realidade, é uma atividade inútil e perigosa, motivo pelo qual Platão a compara com a prática sofística.

Em *Hípias Maior*, por exemplo, o sofista Hípias diz que o belo é uma bela jovem, resposta que é em seguida contestada por Sócrates, que busca a essência do belo por trás da aparência: “o que procuramos é o *por meio do que*



2. Franciscus Junius, folha de rosto de *A Pintura dos Antigos (De Pictura Veterum)*, segunda edição, Roterdã, 1694.

são belas todas as coisas belas” (Platão, 1980, 294b). Para Hípias, o belo está na aparência, o que singulariza a beleza de cada coisa. E como tal singularidade não é, sob o viés platônico, garantia de verdade (o que parece belo pode não o ser), a aparência foi posta sob suspeita, enquanto somente à razão caberiam os meios de discernir a ilusão e a verdade.

Também não é segredo que, se a maioria dos tratados clássicos de pintura tomará como referência Aristóteles (particularmente sua *Retórica* e sua *Poética*), é porque o filósofo de Trácia teria livrado a mimese artística de todas as acusações que Platão havia feito contra ela. A máxima de Franciscus Junius (2004, p. 74), em seu influente texto *A pintura dos antigos (De Pictura Veterum)*, de 1637 [fig. 2], sintetiza a concepção aristotélica de mimese: “A natureza molda os homens e os cria como imitadores”.

Ocorre que Aristóteles, além de não ter dedicado à pintura nenhum tratamento teórico particular, manteve inalterado o princípio da aparência como imitação de um modelo essencial. “Em Aristóteles, qualquer processo artístico ou operação, por mais artificial que seja, realiza-se de acordo com o movimento perpétuo de gestação da natureza. A obra de arte, portanto, não faz senão aperfeiçoar a ordem do cosmos” (Groulier, 2004, p. 9-10). Tal noção de arte como imitação e aprimoramento naturais, embora examinada e redefinida tantas vezes, permaneceu como princípio perene na prática da pintura ocidental – mesmo após o Romantismo, quando a imitação assume um papel negativo (portanto ainda atuante), como um desvio da força criadora do artista.

Em contrapartida, o ferreiro Mamúrio Vetúrio teria inaugurado, segundo Mario Perniola, a concepção romana de *ars* ao anular a distinção entre original e cópia:

Se o mundo grego parece oscilar entre um conceito de arte como verdade e um conceito de arte como mentira, o mundo romano situa-se desde o início além da oposição entre verdadeiro e falso, entre originário e cópia. Mamúrio Vetúrio, o primeiro artista de quem se fala na história de Roma, é autor de uma operação que dissolve o próprio conceito de verdadeiro e falso, exemplo de um comportamento labiríntico por excelência, [...] uma das chaves para entender a essência da mentalidade romana (Perniola, 2000, p. 221).

No oitavo ano do reinado de Numa Pompílio, conforme narra-nos Plutarco (1991), um escudo de bronze havia caído do céu para salvar Roma de uma pestilência que ali se alastrava. Numa então ordenou que o melhor ferreiro da cidade forjasse onze escudos idênticos, no intuito de tornar impossível a quem quisesse roubá-lo adivinhar qual havia caído do céu. A peste cessou imediatamente após Mamúrio forjar os escudos, que ficaram tão iguais que nem mesmo o próprio rei Numa conseguia distinguir o original.

Arte aqui significa *repetição*, não criação original nem imitação falsificadora de um modelo incorruptível. Embora o escudo divino tenha servido de modelo, Mamúrio ainda não acenava ao papel (medieval) de copista secundário, pois seu gesto é menos de imitação do que de articulação *pela* repetição: se o verdadeiro é indistinguível do falso, a própria possibilidade de engano diminui. Afinal, imitação e engano têm a necessidade de referir-se a um modelo e a uma verdade, assim como impostores só existem à sombra dos autênticos. Quando a cópia, porém, não meramente reproduz o original, mas se equivale a ele em todos os aspectos, o que servira de modelo torna-se um reflexo. Não se trata de enaltecer uma dimensão em detrimento de outra, mas de diluir o próprio mecanismo especular que as coloca em oposição.

Tal estratégia define precisamente o termo latino *ars*, que em larga medida difere da *téchne* grega: enquanto esta diz respeito não apenas ao fazer técnico, mas também ao gesto que traz uma obra do nada à presença (verbo *prépein*, em grego, que designa o esplendor do “fazer-aparecer”), o *ars* se refere ao gesto romano de assimilar, articular e fazer derivar multiplicidade onde havia unidade e imobilidade.³ Trata-se, no âmbito representacional, de um realismo engenhoso: não como mera imitação, mas como reorganização das coordenadas miméticas. “Engenhosidade” deriva do latim *ingenium* (*in-genus*): talento, astúcia, capacidade natural de engendrar, arranjar, compor, forjar (Rezende; Bianchet, 2014, p. 211). A arte multiplicadora de Mamúrio consiste, nesse sentido, em tornar familiar o que é estranho expondo-o como repetição incessante, como replicação de aspectos que não se deixam fixar.

3. Segundo Benveniste (1995), a palavra *ars* deriva do grego *árthra* (articulação) e da raiz indo-europeia *ar* (juntar, aproximar coisas, encaixar), da qual também derivam *artus* (junto) e *articulus* (área onde dois segmentos distintos se juntam, se encaixam).

Mamúrio multiplica o escudo divino não apenas para dissolver a oposição entre original e cópia, mas também para “explicitar que nada há de original onde tudo é original: uma coisa é uma coisa e nunca outra. O que diferencia algo ou alguém das outras coisas e pessoas é o mesmo que os torna, indistintamente, os ‘mesmos’” (Beccari, 2018, p. 199). Portanto, ao passo que a *téchne* grega remetia ao gesto originário, a *ars* latina consistia num movimento “do mesmo para o mesmo” em que, porém, o mesmo não implica igual: a diferença era tanto mais contundente quanto menos fosse notada. Se um escudo era idêntico ao outro, o que mudava é o modo de encará-los: cópias sem um original ou, o que dá no mesmo, originais sem cópias.

II. DO MODELO RENASCENTISTA À EXPLICITAÇÃO BARROCA

Que Mamúrio tenha sido ferreiro, ou uma espécie de proto-escultor, pode parecer trivial. Mas desde o período helenístico as esculturas figuravam entre as recompensas de guerra mais valiosas, ao passo que à pintura restaria a função decorativa ou informativa, como nos afrescos e grafites romanos, nas iluminuras carolíngias, nos murais cristãos, nos mosaicos bizantinos, nos retábulos românicos etc.⁴ Em especial entre os séculos VIII e IX, a iconoclastia cristã proibia qualquer tipo de representação pictórica ou escultórica, seja cristã ou pagã, de modo que a figuração só poderá ser retomada com tenacidade na pintura gótica, entre os séculos XIII e XV (Besançon, 1997).

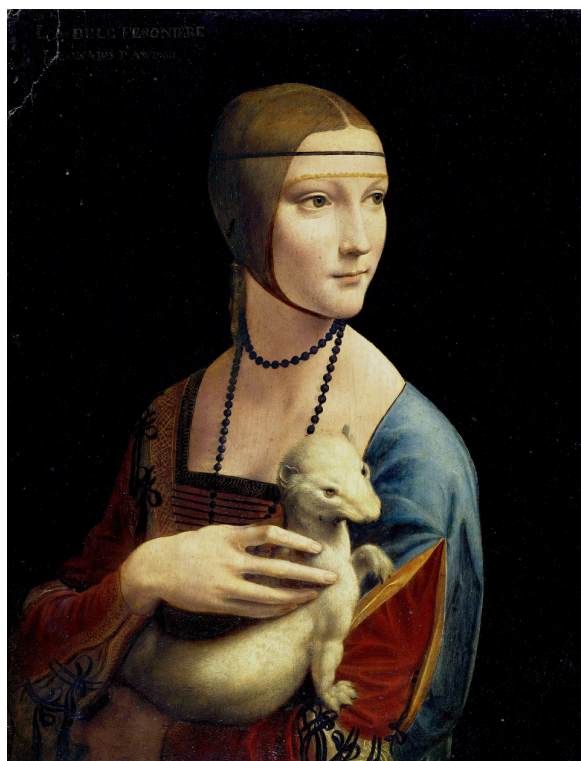
Por outro lado, as numerosas esculturas que sobreviveram aos anátemas, escondidas em coleções privadas e em alguns monumentos, vieram à luz durante a reurbanização de Roma em meados do *Cinquecento*, marcando de forma indelével a pintura renascentista – fenômeno que se repetirá no século XVIII, contribuindo para a formação do neoclassicismo. Sem essas esculturas, talvez não saberíamos distinguir historicamente, por exemplo, a pintura

4. Alguns medievalistas, como Meyer Schapiro, discordam quanto ao aspecto estritamente decorativo ou informativo da arte medieval. Mas, como argumenta Steinberg (2008, p. 341), “[...] independentemente de Schapiro estar certo, [...] os termos quase abstratos de Schapiro (como ‘conteúdo de força’) não são característicos da Idade Média, sendo fornecidos talvez por uma experiência estética moderna que aqui aparece reconhecida como recurso para um *insight* potencial na arte do passado”.

gótica de Hieronymus Bosch e a obra renascentista de Albrecht Dürer, que coexistiram na primeira metade do século XVI.⁵ Sabe-se que a Alta Renascença, por sua vez, era enaltecida pelos próprios renascentistas, que apresentavam a si mesmos como fundadores de uma nova era da razão, encarregada de recuperar os valores clássicos da antiguidade. O curioso é que as principais esculturas então redescobertas, como o *Grupo de Laocoonte* e o *Torso Belvedere*, pertencem não ao período Clássico, e sim ao Helenístico, que em muitos aspectos foi uma escola anti-clássica (Stewart, 2014). É difícil saber como os renascentistas percebiam essas diferenças; o que parece certo é que eles buscaram sintetizar um conjunto disperso de reminiscências de quase mil anos da história greco-romana (Burke, 2017).

E com a fundação das primeiras Academias de Arte em Florença e em Roma, os referenciais clássicos servirão, pouco a pouco, de pretexto para a normatização de uma estética secular (livre da Igreja, então abalada com a Reforma Protestante), tanto quanto para a legitimação dos propósitos da burguesia nascente. O ensino da arte, antes restrito aos mosteiros, já estava, desde a proliferação das guildas,⁶ centralizado nas cidades. A partir do século XVI, o sistema corporativo das guildas passa a concorrer com o ensino sistemático das academias, onde a pintura deixa de se restringir a um saber técnico para ser concebida como um campo autônomo do saber. Isso implica, dentre outras coisas, demarcar uma posição social específica ao artista, inseri-lo numa formação sistemática e estabelecer novas formas de divisão do trabalho. De modo geral, o sistema acadêmico que veio a dominar, nos séculos seguintes, boa parte da arte europeia deslocou o interesse principal, nos termos de Pevsner (2005, p. 112), do “dizer algo” para o “mostrar *quão bem* algo fora dito”, concebendo o artista como um erudito.

5. Wilhelm Worringer (2014) estabelece uma distinção geográfica entre o clássico e o gótico: o primeiro refletiria o mundo mediterrâneo, onde a natureza é clara e positiva; o segundo, o mundo nórdico, onde a natureza é uma força misteriosa e hostil. Mas essa lógica de associar padrões estilísticos a determinados contextos tende a ignorar, segundo Argan (1992, p. 11-34), a materialidade histórica em proveito da ordem dos modelos conceituais.
6. As guildas surgiram no final do século XI e início do XII, quando algumas comunidades de artesãos começaram a se emancipar parcialmente do sistema feudal, sendo ainda sustentados por grandes encomendas da Igreja e das Cortes. Ver: Honorato, 2011.



3. Leonardo da Vinci,
Dama com Arminho,
1490.

Da Idade Média ao Renascimento, no entanto, o princípio da aparência como imitação não foi significativamente abalado. De um lado, a especificidade do saber artístico se torna possível na medida em que a razão humana e a natureza eram promovidas a valores supremos; de outro, o artista antes destinado a imitar a obra de Deus passou a imitar a natureza tal como esta se revela “essencialmente”. Mesmo Da Vinci, cuja inventividade será posteriormente dissociada da mera imitação medieval – graças à noção moderna de “gênio”, que o transformará em mito da emancipação artística –, construiu seu método empírico e matemático “nos moldes da filosofia natural aristotélica”, como argumenta Kickhöfel (2011, p. 344).

Por sua vez, o sistema acadêmico não dissociou por completo as belas artes do artesanato (ou “artes mecânicas”), pois manteve uma continuidade que Rancière (2005, p. 30-32) denominou “lógica representativa”: o estabelecimento de uma hierarquia dos modos de fazer e apreciar arte, dos gêne-

ros e temas mais ou menos adequados a esse conceito, numa lógica análoga à hierarquia geral das ocupações políticas e sociais. Pautando-se em leis naturais (no lugar das divinas), a arte renascentista e a acadêmica pleiteavam uma linguagem universal e objetivamente verificável – como a anatomia e a perspectiva, cujas gramáticas pressupunham um modelo de assimilação/representação visual com base em esquemas homogêneos e universais.

Já a tradição barroca, em contrapartida, incorporou o clássico por uma via alternativa: os motivos eram articulados de forma tão dispersa e juxtaposta que nenhum modelo representacional poderia ser apreendido com clareza, isto é, sem a interferência de aspectos adjacentes e contingenciais. É como se os barrocos nos apresentassem suas pinturas, por assim dizer, *entre aspas*: um ícone religioso que teria sido enquadrado, à primeira vista, para “focalizar” a devoção funcionava, na verdade, como anteparo a um agregado de outros valores/motivos aleatórios ou não-simultâneos que habitam a mesma tela. Com efeito, dada a complexidade/crise geral que marcou a Europa do século XVII, o barroco parecia problematizar a própria tradição em que se inseria, a de uma arte figurativa, narrativa, informativa e religiosa.

É nesse sentido que a “dobra” barroca, nos termos de Deleuze,⁷ subvertia os contrários um no outro, de modo que o quadro passa a ser concebido como imagem de sua própria imagem. Ou seja, em vez de assimilar e traduzir as leis divinas ou da natureza, tratava-se de pintar os próprios modos de assimilação, mostrando como o olhar “natural” está desde o início implicado, insinuado na tela. Por isso que o ideal renascentista-humanista de uma beleza lógica, simétrica e impessoal era totalmente alheia a Rubens, Velázquez, Caravaggio, Rembrandt, Vermeer etc. O que eles realçavam, ora implícita ora explicitamente, era o artifício pictórico que *produz* (mais do que reproduz) a alternância entre o claro e o escuro, a figura e o fundo, o sensível e o inteligível.

Trata-se ainda de uma concepção realista, isto é, que faz alusão a algo que foi alguma vez “realmente visto”, mas é uma concepção que deixa à mostra certa condição tautológica do realismo pictórico: o fato de uma pintura

7. Em *A dobra: Leibniz e o barroco*, Deleuze (1991) extrai da filosofia de Leibniz a ideia de que os diferentes pontos de vista (ou mônadas) pertencem a um único mundo – e não indicam outros, como pensava Leibniz. Esse é o sentido da “dobra”: em vez de ocultação ou revelação, trata-se de *explicitação*, isto é, dobramento e desdobramento. A partir desse conceito, Deleuze descreve o pensamento barroco como aquele que privilegia as nuances, os limiares, o que se mantém ambivalente.

não ser nada além de uma pintura. Leo Steinberg (2008) argumenta que essa dualidade barroca (alusão a algo visto e ao que se mostra como pintura) desmonta a crítica moderna segundo a qual a pintura realista é sempre ingênua e desonesta. Pois a pintura barroca, na contramão de um ilusionismo que oculta seus próprios artifícios, explicitava a si mesma enquanto pintura:

Para tomar um exemplo eminente da arte ilusionista dos grandes mestres – *Menippus* de Velázquez: o *impasto* pesado que molda os rolos de pergaminho e os livros no primeiro plano informa-nos explicitamente onde está a tinta. Mas a jarra e o banco no “fundo”, onde a tela crua aparece ligeiramente manchada por uma fina aguada de pigmento, informam: “é aqui que está a tela”. E o mistério palpável da pintura é a presença material do velho filósofo cínico inserido na película não-dimensional entre a tela e a tinta. Nenhuma pintura jamais foi tão autodefinidora quanto esta (Steinberg, 2008, p. 106).

Com isso, o crítico defende que não foi somente a partir da arte moderna que a função representacional da pintura teria sido posta em questão, uma vez que, “na chamada arte ilusionista, é o ilusionismo que está em discussão, [...] numa autocrítica perfeitamente consciente de si” (ibidem, p. 103).

De maneira análoga, Foucault (2007) abre *As palavras e as coisas* com o ensaio “Las Meninas”, que discute a questão da representação a partir da tela homônima de Velázquez [fig. 4]. Nessa pintura, vemos o próprio Velázquez olhando para nós e, ao fundo da sala, um espelho que reflete o rei Filipe e a rainha Maria Ana (Espanha, século XVII). Quando percebemos que é esse casal que estaria sendo visto e retratado por Velázquez, entendemos que a cena está *invertida*: nossa posição de observadores coincide com a do “motivo” (o casal monarca). O pintor nos observa na medida em que nos encontramos no lugar de seus modelos, e o que era para ser só observado passa a observar quem o observa. Diante dessa pintura, enfim, estamos olhando e sendo olhados ao mesmo tempo.

A tese de Foucault parte da premissa de que, para que exista um “sujeito” (um eu, uma identidade), é preciso que o mesmo seja representado. Mas quando, no quadro de Velázquez, o lugar do sujeito (espectador) coincide com o lugar de sua representação (modelo), ele se torna quase invisível, nada mais que um reflexo distante. Ao representar os “soberanos” (reis, sujeitos, mo-



4. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656-57.

delos) sendo propriamente representados, Velázquez teria inaugurado o que Foucault (2007, p. 20) denomina “representação da representação”: uma pintura que intenta representar a si mesma, “os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna invisíveis, os gestos que a fazem nascer”.

Assim, é a própria representação que nos permite indagar como a realidade é representada como tal: de um lado, a aparência “natural” das coisas é simultaneamente causa e efeito do modo como as vemos e representamos; de outro, a explicitação ou desconstrução desse processo não é exterior a ele, mas *inerente*. Portanto, quanto mais realista se tornava a chamada arte ilusionista dos grandes mestres, mais o ilusionismo evidenciava-se enquanto artifício, de modo tão visível quanto autoconsciente – isso ao menos na pintura barroca, que logrou em liberar o realismo do idealismo clássico.

Seria precipitado, no entanto, opor a pintura barroca e a renascentista como duas tendências incompatíveis – em termos, por exemplo, de realismo-idealismo, pictórico-linear, ótico-tátil e assim por diante.⁸ Essa busca por padrões conceituais e regularidades estilísticas nos informa mais sobre quem os procura do que sobre os diferentes períodos, artistas e obras; ademais, ilustra o quanto o velho princípio de uma ordem essencial a ser reproduzida pôde ser cultivado com esmero.

A questão que o barroco parece ter suscitado, e que ainda ressoa, é de outra ordem: em vez de aventarmos algum modelo supostamente inerente a todos os artistas e períodos, podemos pensar que, ao contrário, cada artista ou período apresenta a sua própria “versão” dos outros e de si mesmo. Sob esse viés, a arte barroca não meramente se opunha à renascentista, mas antes propunha outro tipo de renascimento, numa versão desde o início alheia aos parâmetros que a tradição acadêmica conservará até o século XIX. Se para os renascentistas o motivo a ser pintado era a questão central, como um meio de acesso a uma experiência mais pura e verdadeira, o barroco começava a intervir na ordem do discurso, sem ainda se interessar pelas metamorfoses formais do plano pictórico.

O olhar barroco, afinal, já continha abalos conceituais que iriam muito além da pintura, germinando o movimento de emancipação característico da modernidade. Do século XVIII em diante, por conseguinte, a pintura acadêmica terá que se reinventar constantemente, soando cada vez mais como um museu fictício construído às pressas por uma subjetividade que insiste em dissimular seu caráter errante. Ao mesmo tempo, as diversas recusas subjacentes, por maiores que tenham sido suas inovações na ordem pictórica, tenderam a considerar a imitação tradicional como uma lei mais ou menos tirânica – o que discursivamente implica reforçar esse mesmo princípio.

8. Dicotomias empregadas, respectivamente, por Giovanni P. Bellori (1613-1696), Heinrich Wölfflin (1864-1945) e Rudolf Wittkower (1901-1971).

III. DA DERROCADA CLÁSSICA AO REALISMO MODERNO

São muitos os que já se dedicaram a discernir as origens da arte moderna. Há quem identifique seus primeiros sintomas no auge da Renascença; outros a associam com o advento romântico do sublime, da originalidade e da autonomia artística; a maioria, por fim, só a reconhece a partir do impressionismo. Ora, a modernidade em geral tem a ver com o próprio fato de que tais periodizações são infinitamente questionáveis. A arte moderna costuma remeter, portanto, a esse impulso de “explicar-se a si mesma, esgotando todos os recursos da linguagem com o objetivo de confirmar sua própria identidade histórica, isto é, sua *modernidade*” (Groulier, 2004, p. 13).

Mas, a despeito do caráter totalizante dessa definição, o impulso “moderno” – que se opõe ao antigo, que problematiza a tradição – não foi tão disseminado quanto alguns modernistas se esforçaram em nos fazer crer. De um lado, podemos inclusive dizer, com Bruno Latour (2008), que *jamais fomos modernos*: as visões de mundo que habitaram a modernidade não eram compatíveis entre si. De outro, fomos modernos sim, e ainda o somos, principalmente quando nos questionamos sobre isso. A busca pela coerência, dentre outras coisas, é o que nos mantém modernos, mas isso nunca nos impediu de ser ao mesmo tempo céticos, crentes, cínicos, românticos etc. Nesse sentido, o moderno também expressa o fato de que nenhum valor, princípio ou tradição estão prontos e acabados, mas são reconstruídos constantemente.

As transformações que aqui nos interessam dizem respeito ao princípio da imitação na pintura realista. E mediante a pluralidade de concepções que emergem na modernidade, o debate em torno da imitação já não se limita a uma ou outra tradição específica, mas se dispersa ao longo de mudanças sociais mais amplas que nos remetem a um recuo histórico pontual no tocante à carreira artística.

Antes do Renascimento, como vimos, a produção e o comércio da pintura europeia eram controlados pelas guildas, um sistema pautado por grandes encomendas da Igreja e das Cortes, as quais asseguravam a continuidade entre a formação e a profissão do artista. Tratava-se de uma carreira claramente definida, cujo trabalho era avaliado menos por sua originalidade e mais por sua competência técnica. Tal sistema se manteve estável mesmo no auge da Renascença, diluindo-se somente na segunda metade do século XVII,

quando as encomendas se reduziram – nesse período, como sublinha Pevsner (2005, p. 190), coexistiram três “modelos” de artista: o mestre medieval (ex. Rembrandt), que será extinto com a Revolução Francesa, os acadêmicos de Paris (Poussin, Le Brun) e os pintores flamengos (Rubens, Van Dyck).⁹

E conforme a demanda diminuía, os mestres dispensavam seus aprendizes, passando então a cobrar pelo ensino do ofício. Foi nesse sentido que, ao longo do século XVIII, o sistema acadêmico se difundiu por toda a Europa central e parte da América. No início do século XIX, porém, os críticos e literatos independentes já exerciam um papel decisivo no curso socioeconômico da arte europeia, promovendo vários artistas não-acadêmicos através da imprensa jornalística. Em paralelo, a instituição acadêmica oficial, uma vez cortada a sua ligação com os governos, começou a perder terreno rapidamente, iniciando seu declínio como instância normativa e reguladora.

Esse brevíssimo panorama ajuda-nos a compreender como o academismo foi um elemento condicionante, e não um contraponto, ao desencantamento romântico para com a representação mimética. Ora, a pintura produzida na Europa entre a segunda metade do século XVIII e a primeira do XIX é geralmente apresentada em torno dessa oposição: de um lado, os acadêmicos persistindo em resguardar o monopólio da *connaissance*, com base no princípio da imitação; de outro, uma reação romântica que propunha uma arte que não cria nem representa, mas que opera a partir de algum tipo de revelação mística.¹⁰ Ocorre que essa divergência discursiva era menos efetiva que retórica, uma vez que ambos os lados pleiteavam um mesmo mercado cuja oferta despontava, desde a diluição das guildas, superior à demanda. Não obstante, o amplo processo de reconfiguração de uma nascente sociedade industrial conduziu os artistas a tomarem, cada qual a sua maneira, “uma posição frente à história da arte” (Argan, 1992, p. 12).

9. A tradição flamenga está ligada ao desenvolvimento da mentalidade burguesa, como o patrocínio de mecenas a artistas individuais. Segundo Pevsner (2005, p. 97-98), a visão do artista como um boêmio, vivendo entre orgulho e miséria, tem suas raízes com os flamengos e culmina nos românticos.

10. A relação entre a pintura romântica, derivada do movimento literário alemão *Sturm und Drang* (1760-1780), e a pintura acadêmica é esclarecida por Argan (1992, p. 12): “as poéticas do ‘sublime’, que são definidas como proto-românticas, adotam como modelos as formas clássicas (caso de →



5. Élisabeth
Louise Vigée Le
Brun, *Autorretrato*,
1781.

Não surpreende que a crítica de arte tenha despontado ainda no século XVIII com os textos de La Font de Saint-Yenne, que explicava sua atividade como “a crítica de um espectador desinteressado e esclarecido que, sem manejar o pincel, julga por um gosto natural e sem uma atenção servil às regras” (2004, p. 86.). Em suas *Reflexões sobre algumas causas do atual estado da pintura na França*, ensaio acerca dos quadros expostos no salão de 1746, Saint-Yenne começa por divagar sobre a má-influência dos espelhos no modo como as pinturas eram assimiladas pelo gosto da época:

→ Blake e Füssli), e assim constituem um dos componentes fundamentais do Neoclassicismo; na medida, porém, em que a arte clássica é dada como o arquétipo da arte, os artistas não a repetem academicamente, mas aspiram à sua perfeição com uma tensão nitidamente romântica”.

Os espelhos, cujos efeitos narrados entenderíamos como um conto de fadas e uma maravilha muito além das nossas crenças se sua realidade não tivesse se tornado tão familiar para nós, os espelhos que formam quadros em que a imitação é tão perfeita que se iguala à própria natureza devido à ilusão que produz em nossos olhos; os espelhos, bastante raros no século passado, mas extremamente abundantes no nosso [XVIII], deram um golpe funesto na arte e foram uma das principais causas de seu declínio na França, banindo os grandes temas de história, que fizeram seu triunfo, dos locais dominantes, e apossando-se da decoração dos salões e galerias (Saint-Yenne, 2004, p. 87-88).

Para o crítico, ao passo que a ilusão pictórica permanecia orientada ao engano do olhar, a ilusão do espelho, pelo “agrado real que proporciona”, nada tinha de enganadora. Tal comparação pode parecer moderada e inofensiva nos dias de hoje, mas com ela Saint-Yenne abriu as primeiras brechas na muralha de certezas e segredos que alicerçava o mundo das belas-artes até então. A resposta viria apenas em 1823, quando o acadêmico Quatremère de Quincy publica o seu *Ensaio sobre a imitação*, problematizando a relação entre ilusão e imitação na pintura: “A palavra *ilusão* traz em si, efetivamente, a ideia de que as semelhanças devidas à imitação nos enganam. Disso pareceria resultar que, como apreciamos a ilusão, gostamos de ser enganados” (2004, p. 101). E após discutir sobre a legitimidade da ilusão pictórica, o autor defende a seguinte tese:

A ilusão é como que inexistente para quem não é dotado de artifício. É importante, pois, para o sucesso da ilusão que seu efeito não seja infalível e não possa ser completo. Por essa razão, o interesse de cada arte é operar apenas com seus únicos meios, meios sempre insuficientes, para substituir a ideia de realidade pela de imagem. Isso significa que cada arte deve tentar nos enganar apesar de tudo o que parece dever nos impedir de sermos enganados. À condição da dificuldade está vinculado o prazer que sentimos ao vê-la vencida. Essa é a causa daquele que dá ilusão (Quincy, 2004, p. 104).

Mas essa ideia de que a ilusão é legítima quando proporciona o prazer de ser iludido, e que não há ilusão quando não se suspeita dela, já soava ela própria “suspeita”. Porque quanto mais se proliferavam os aparatos ilusionistas

– com os novos usos das lentes e espelhos, desde o estereoscópio e a lanterna mágica até a câmera fotográfica –, mais os modelos clássicos de representação se explicitavam enquanto artifícios.¹¹ Se até meados do século XIX a tradição clássica seguia viva e operante, a morte, em 1825, de Jacques-Louis David, o grande expoente da pintura neoclássica, representou uma interrupção definitiva dessa tradição. A partir de então, aqueles ideais de uma arte como mimese, como um meio de conhecimento da natureza ou de transcendência religiosa, puderam ser reevocados nostalgicamente (como em Ruskin e os pré-rafaelitas), revividos de maneira onírica (Blake), reproduzidos com rigor (Ingres) ou dramaticidade (Delacroix) – além, é claro, de recusados (Courbet). Seja como for, o clássico não mais seria *atualizado*, cedendo lugar aos anseios de reformismo e ruptura, conforme ilustra a crítica que Baudelaire (2004, p. 118) dirigira ao Salão de 1859:

Nos últimos tempos, temos ouvido dizer de mil maneiras diferentes: “Copie a natureza, copie somente a natureza. Não há prazer ou triunfo mais belo do que uma excelente cópia da natureza”. Pretendia-se aplicar essa doutrina, inimiga da arte, não só à pintura, mas a todas as artes, mesmo ao romance e à poesia. A esses doutrinadores tão exultantes com a natureza, um homem imaginativo certamente teria o direito de responder: “Acho inútil e enfadonho representar o que existe, porque nada do que existe me satisfaz. A natureza é feia. Prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade positiva”.¹²

11. Não significa que as rupturas nos modos de representação tenham sido tecnologicamente determinadas – como se a fotografia, como muitos supõem, tivesse suplantado o realismo pictórico. Quanto a isso, Crary (2012, p. 25) salienta que os “componentes centrais do ‘realismo’ característico de grande parte do século XIX *precederam* a invenção da fotografia e *de forma alguma* requereram procedimentos fotográficos ou mesmo o desenvolvimento de técnicas de produção em série”. Por sua vez, Aumont (2004, p. 48) argumenta que a fotografia aparece como *encarnação* (e não como contraparte) de um contexto de intensa produção e circulação de imagens, “ou seja: no início do século XIX, na pintura”.
12. De maneira mais pontual, em 1855 Baudelaire atacara ao mesmo tempo Ingres e Courbet: “[...] a diferença é que o sacrifício heroico ofertado pelo sr. Ingres em honra da ideia e da tradição da Beleza rafaelesca é efetuado pelo sr. Courbet em nome da natureza externa, positiva e imediata. Em sua guerra contra a imaginação, eles obedecem a diferentes motivos; mas suas duas variedades opostas de fanatismo os conduzem à mesma imolação” (trad. minha). Disponível em: <<http://www.musee-orsay.fr/en/collections/courbet-dossier/reception-of-courbets-work.html>>.



6. Mary Cassatt, *Menina em uma poltrona azul*, 1878.

Cumprе lembrar que a história da arte como disciplina acadêmica tem origem nesse mesmo ambiente. De um lado, o formalismo dos primeiros historiadores da arte, que se esforçavam em ordenar e classificar os cânones a partir de grandes modelos formais, era concomitante à proliferação em massa de reproduções impressas de diferentes obras (a exemplo do célebre *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg). De outro, o debate artístico se intensificava à medida que os meios de produção da arte se dispersavam, como sintetiza Argan (1992, p. 17): “Excluídos do sistema técnico-econômico da produção, em que, no entanto, haviam sido os protagonistas, os artistas tornam-se intelectuais em estados de eterna tensão com a mesma classe dirigente a que pertenciam como dissidentes”. Torna-se imperativo, assim, voltar-se contra a tradição acadêmica, contra os valores burgueses e mesmo contra a originalidade sentimental dos românticos. De acordo com o historiador Jonathan Crary, ademais, as contendas artísticas que se deflagram no fim do século XIX condensam uma reconfiguração epistêmica mais ampla:

Em geral, antes do século XIX, considerava-se que o sujeito perceptivo recebia passivamente os estímulos dos objetos externos, na forma de percepções que espelhavam o mundo exterior. Entretanto, o que se desenvolveu nas duas últimas décadas do século XIX foram noções de percepção segundo as quais o sujeito [...] construía ativamente o mundo em torno de si. (Crary, 2013, p. 118).

É no âmbito desse deslocamento perceptivo, indissociável da abundância visual que então se instalava,¹³ que a noção de realismo visual assume uma amálgama de expressões sem precedentes. Tanto é que, como demonstra Argan (1992, p. 33), a dicotomia que marca a arte moderna não é entre classicismo e romantismo, e sim entre o classicismo e o realismo, entre o ideal e o real: “O classicismo e o romantismo são duas maneiras diferentes de idealizar, mesmo que o primeiro pretenda ser clareza superior e o segundo paixão ardente. [...] mas não há sentido em se propor a encarar diretamente, sem pressupostos, descomprometidamente, a realidade”.

A tradição clássica, afinal, que desde o Renascimento valorizava cenas idealizadas em detrimento da mera imitação naturalista, acabará sendo contestada ironicamente por Gustave Courbet, que desde 1847 afirmava que a arte não tinha mais razão de ser se não fosse realista. A diferença principal é que, para Courbet, a realidade não é um modelo a ser admirado pelo artista, e sim a sua matéria-prima. Mas ao passo que Courbet retratava seres marginalizados, como prostitutas e operários, a chamada Escola de Barbizon¹⁴ era movida menos pela contestação social do que pela apreciação de uma outra

13. Basta pensarmos nas viagens de trens (que, junto ao telégrafo, estabeleceram uma nova percepção do tempo e do espaço), nas reformas urbanas (que abriram grandes espaços de circulação nas cidades europeias) e, por conseguinte, na proliferação das vitrines, das fachadas e dos grandes cartazes publicitários (intensificando os fluxos de informação tipográfica e visual). No âmbito da pintura, é notório que o tubo de tinta só tenha sido inventado em 1841, na esteira da difusão do *plein-air* (pintura ao ar-livre). E ao passo que os experimentos científicos enfatizavam a dimensão relativa e cambiante da percepção, o leque de pigmentos expandia-se junto às cores dos tecidos, dos químicos e dos metais.
14. Movimento artístico francês que se sucedeu entre os anos de 1830 e 1870. Em 1824 o Salão de Paris exibiu uma exposição do pintor inglês John Constable, cuja cenas rurais influenciaram alguns jovens artistas a abandonarem a formação acadêmica e a própria vida cosmopolita, mudando-se para o povoado de Barbizon, nas cercanias do bosque de Fontainebleau. Deste grupo faziam parte artistas como Jean-Baptiste Camille Corot, Jean-François Millet e Théodore Rousseau.

realidade, aquela da vida campestre. Esses dois caminhos do realismo francês coexistiam, ademais, com o impressionismo da *Belle Epoque*, cujo foco residia nas percepções fugazes do universo cosmopolita dos cafés, dos transeuntes, da ópera etc. Isso sem mencionar os diversos desdobramentos realistas que, passando ao largo das vanguardas, se difundiram na passagem para o século XX¹⁵: do realismo impressionista de Forbes, Sargent, Zorn e Sorolla ao realismo gráfico-narrativo de Mucha, Rockwell, Walter Everett etc.

Todos esses movimentos eram, cada qual a sua maneira, “realistas”, isto é, não apenas pleiteavam uma representação mais fidedigna de suas realidades, como também, principalmente, já não pressupunham uma aparente “naturalidade” do mundo. Mesmo a concomitante abstração de grande parte da pintura moderna também pode ser entendida como uma resposta realista a uma narrativa desgastada sobre a relação entre arte e realidade (Finocchio, 2004). Resta indagar, no entanto, se tal reação realista não dependia ainda de uma contraparte idealista – uma tradição que parecia ter sido superada por um lado, mas que persistia por outro. O caso mais emblemático nesse sentido talvez tenha sido o *Salon des Refusés* (Salão dos Recusados), que desde 1863 expunha as obras dos artistas recusados no salão oficial de Paris, dentre os quais Manet e Cézanne. Conta-se que o público dos recusados, embora motivado a ridicularizar as obras ali expostas, sempre ultrapassou a visitação do salão oficial (Boime, 1969).

Mas se o interesse pela pintura em geral tornava-se cada vez mais limitado a círculos restritos, sobretudo em comparação com o teatro de fantasmagorias (e na virada para o século XX o cinema entra em jogo), a noção de “arte moderna” já podia contar, ainda que de modo não intencional, com certa incompreensão do público. Foi contra essa incompreensão que, já em 1919, Maliévitch (2008, p. 62) chegou a postular que “A sociedade nunca examinou a pintura como tal. Examinam-se as obras quanto à semelhança... O anedótico sempre ocupou o primeiro lugar” – sentenciando na sequência que o realismo é “como uma mentira que encobre a realidade” (p. 80). Desse modo, em

15. Sobretudo nos Estados Unidos, onde alguns artistas como Winslow Homer e Edward Hopper inauguram uma pintura realista independente do academicismo europeu, delineando um estilo denso de narração figurativa (analogamente à literatura de Scott Fitzgerald, Faulkner e Hemingway) em que se inscrevem os primeiros traços da iconografia norte americana.

pleno século XX Maliévitch ainda ressuscitava a tradição clássica da pintura acadêmica, um espantalho que, como vimos, já vinha sendo amplamente aplacado desde a segunda metade do século XVIII, com Saint-Yenne.¹⁶

O projeto da vanguarda, por conseguinte, já soava “histórico” muito antes de ser classificado como tal, posto que a condição necessária para que sua narrativa faça sentido é a dimensão normativa que nunca deixou de permear o discurso artístico.

IV. DA ABSTRAÇÃO DAS VANGUARDAS AO PÓS-REALISMO

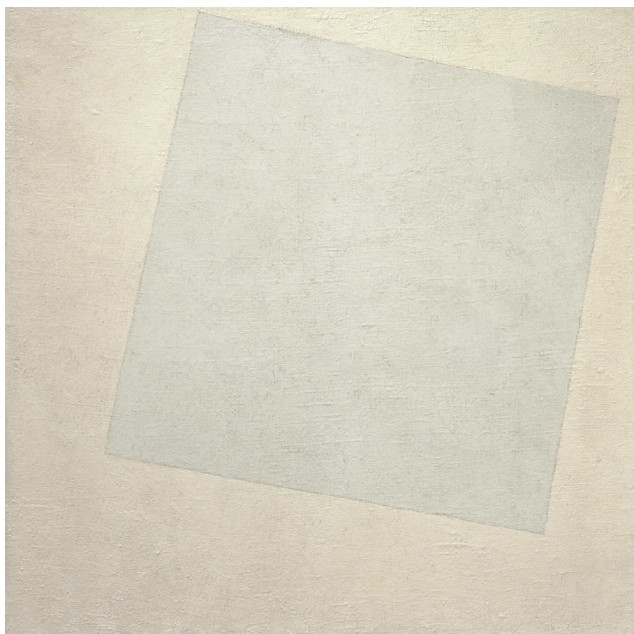
O termo “vanguarda”, emprestado do léxico bélico (do francês *avant-garde*), designa o aspecto “à frente de seu tempo” dos movimentos artísticos das duas primeiras décadas do século XX, como o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo. Tais movimentos enfatizavam a busca pelo novo, a necessidade de se antecipar ao futuro trazendo-o ao presente. Assim, o projeto vanguardista é marcado pela crítica contra a arte normativa, instituída, limitada por convenções arbitrárias do seu tempo – princípios que, uma vez dissecados, expunham também os limites da vanguarda. Pois embora cada movimento tenha desenvolvido uma expressividade singular para atingir seu intento, o ímpeto moderno mantinha-se vivo pela própria tentativa de superar a modernidade.¹⁷

De acordo com o crítico alemão Peter Bürger (2008), em sua *Teoria da vanguarda*, o objetivo dos vanguardistas era aniquilar a instituição da arte burguesa para *reconectar* arte e vida. Tomando ao pé da letra, pois, a retórica romântica das vanguardas, o autor propõe uma teoria na qual as vanguardas

16. É digno de nota o fato de que, após expor suas obras em Berlim, em 1927, Maliévitch retornou à arte figurativa, aproximando-se de um estilo renascentista até o fim da vida.

17. Nos termos de Malcom Bradbury (1989, p. 22), o artista de vanguarda “é a manifestação mais integral da própria modernidade, revelando suas formas e princípios mais fundamentais, destilando seu espírito e suas contradições”. Mais precisamente, o moderno persiste por meio de dois movimentos interligados: destruição e refundação. A destruição mira seu alvo na tradição, ao passo que a refundação diz respeito a uma nova tradição. Não por acaso esse afã gerará a emergência de questões metalinguísticas, isto é, a preocupação permanente de se refletir artisticamente sobre a própria arte.

7. Kasimir
Maliévitch,
*Branco sobre
branco*, 1918.



assumem um papel central para a compreensão da própria história da arte, considerando esta insuficiente para explicar aquelas. Mas Bürger entende que a verdadeira revolução artística só poderia acontecer uma vez e de uma vez por todas, sendo qualquer retomada uma repetição inócua que converte a transgressão em norma.¹⁸ Daí que o autor identifica, com o teor melancólico da Escola de Frankfurt (da qual ele deriva), a confirmação do fracasso da vanguarda a partir dos anos 1950-60, concluindo que “nenhum movimento artístico pode, hoje [em 1976], de modo legítimo, alimentar mais a pretensão de, como arte, achar-se historicamente mais avançado que outros movimentos” (2008, p. 118).

Essa narrativa de um antes e um depois da revolução, de uma origem gloriosa e uma repetição farsesca, é o que autorizava o projeto vanguardista a julgar como fútil e degenerada toda arte que o precede e o sucede. Só que esse

18. Ou, como ironiza Kundera (2006, p. 32), “se a história (a da humanidade) pode ter o mau gosto de se repetir, a história de uma arte não suporta repetições”.

tipo de julgamento, por sua vez, logo seria suplantado por uma inconveniente indagação: após as vanguardas, como distinguir as rupturas contra as convenções e a institucionalização das rupturas? É nesse sentido que, por exemplo, no âmbito específico da oposição entre a arte minimalista e o ilusionismo realista, Hal Foster pôde questionar: “Mas, por mais oposto que fosse em seu discurso, o minimalismo também não seria sustentado por esse ilusionismo, vinculado a ele, e mesmo investido dele?” (2017, p. 215).

A desconfiança para com a noção de ruptura é, aliás, uma constante em Leo Steinberg, em Jonathan Crary e em Hal Foster. Embora não tenham o mesmo foco de estudo (Steinberg é especialista em arte clássica, Crary se concentra no século XIX, e Foster, na arte do período pós-guerra), os três historiadores põem em relevo uma mesma chave discursiva: a de um olhar em retrospecto a partir do qual a noção de ruptura possa fazer sentido contra o pano de fundo de uma tradição normativa. Segundo Steinberg (2008, p. 88), “desrespeitar o passado faz parte da ação [artística]. Cada geração descarta aquele conhecimento da história que interfere com sua própria ideia de um novo começo”. De acordo com Crary (2012, p. 14), por sua vez, “o mito da ruptura modernista depende fundamentalmente do modelo binário realismo *versus* experimentação”. E para Foster (2014, p. 46) “a vanguarda histórica e a neovanguarda são constituídas de maneira semelhante, como um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos” – ou seja, investe-se na recodificação de uma tradição normativa que lhes transfere visibilidade.¹⁹

Mas explicitar tal estratégia serve menos para deslegitimar sua eficácia narrativa (que permanece operante) do que para nos fazer questionar o quão coesos se fazem passar certos enunciados artísticos. No caso das vanguardas, apesar de sua insistente denúncia contra um modelo normativo já desmantelado, elas deixaram em suspenso uma questão tão incontornável quanto discursivamente realista: a prerrogativa de que o domínio convencional e normativo *prescreve* o lugar de toda prática artística. Assim, mais do que

19. O autor complementa, adiante, que “cada teoria fala das mudanças em seu presente, mas só indiretamente, reconstruindo os momentos passados tidos como o começo dessas mudanças, e antecipando os momentos futuros em que se projeta a conclusão dessas mudanças: daí o efeito à posteriori, o duplo movimento” (ibidem, p. 191-192).

“pura retórica”, como decretou Habermas (1992), as vanguardas foram de fato eficazes em revelar, num tempo e lugar específicos, os limites convencionais da arte e, *pari passu*, os limites da própria vanguarda. Por isso não havia ingenuidade alguma por parte de Duchamp quando, em 1917, ele assinou com um pseudônimo um urinol virado de cabeça para baixo. O *ready-made* funcionou tanto para desmistificar a arte quanto para remistificá-la. Se já não era novidade o fato de que a regra do jogo é arbitrária, alguém só precisava admitir e expor tal arbitrariedade como obra.

Após a Segunda Guerra, o centro de difusão artística desloca-se de Paris para Nova York.²⁰ Se as vanguardas europeias se contrapunham ao conservadorismo da pintura acadêmica, essa contenda não fazia sentido no contexto progressista norte-americano. A arte é, nesse ambiente, antes de tudo trabalho, e o fazer artístico, um impulso livre que se pretende puro em sua espontaneidade, pressupondo resultados investidos de mais “realidade” do que a arte europeia jamais teve. Leo Steinberg, em palestra proferida no MoMA em 1968, delineia essa figura do artista norte-americano comparando dois quadros com um motivo em comum, o da figura feminina sendo esculpida: uma tela de Thomas Eakins, de 1908, e o famoso *Pigmalião e Galatéia* pintado em 1890 por Gérôme, o professor parisiense de Eakins. Diante do contraste entre o mito clássico da beleza e o valor das “mãos calejadas e firmes”, Steinberg é ironicamente certo:

Das duas imagens, a de Eakins parece mais sinceramente romântica. Seu sentimento e o simbolismo subjacente são pessoais, ao passo que Gérôme expressa uma notória fantasia de há muito externada. Mas, no fim, ambas são igualmente determinadas pela cultura. A celebração do trabalho honesto feita

20. Uma vez que a situação política e econômica da Europa restava fragilizada, não foram poucos os artistas e intelectuais que procuraram refúgio da América “livre” que, “porém, no exato momento em que os adota, adapta-os à sua estrutura social, ao seu modo de vida” (Argan, 1992, p. 525). Steinberg (2008, p. 80) esclarece: “A arte de vanguarda, recentemente americanizada, é pela primeira vez associada a dinheiro grosso. E isso porque seus objetivos ocultos e o futuro incerto foram traduzidos com sucesso para termos familiares”. A isso é pertinente acrescentar que, de acordo com Eva Cockroft (2000), a difusão do expressionismo abstrato nos anos 1950-60 fez parte de uma estratégia política de propaganda norte-americana que incluía, entre outras coisas, o combate ao avanço do realismo socialista no ocidente.

por Eakins origina-se do puritanismo da sociedade na qual ele tentou praticar sua arte. [...] É o formalismo do homem ativo – um valor independente do conteúdo (Steinberg, 2008, p. 85-86).

A partir desse quadro, arrisco-me a traçar duas simples tendências que balizam a pintura na segunda metade do século XX: fazer ou falar. No primeiro caso, a pintura é algo de que não se deve falar, uma vez que, falando-se dela, fica-se na esfera do discurso sem propriamente fazer arte (na concepção puritana de puro labor). Impõe-se assim uma distinção entre arte e discurso, reconduzindo a pintura à sua elementaridade técnica e a uma linguagem não-verbal – conforme, por exemplo, o modelo formalista de Clement Greenberg (2013), segundo o qual o valor de uma obra reside em sua autoconsciência formal e não em seu conteúdo. No caso do “falar”, em contrapartida, assume-se como premissa o fato de que a arte sempre fora indissociável de um sistema cultural, discursivo, moral. Logo, fazer arte é necessariamente falar de arte, de modo que toda ação manual ou técnica não é alheia a discursos, valorações, conceitos e interpretações.

Vejam os mais detidamente as duas tendências. A ênfase no “fazer” deriva diretamente do puritanismo anglicano: assim como não se deve trabalhar visando só a recompensa, pois a maior recompensa é o próprio trabalho, também não se deve pintar apenas coisas belas, pois a beleza consiste no próprio ato de pintar. É isso o que motiva a *action painting* ou “expressionismo abstrato”, expressão máxima de uma cultura pragmatista. Eliminando os resquícios figurativos do expressionismo europeu, a pintura de artistas como Franz Kline, De Kooning e Pollock reduz-se ao puro gesto de gastar as tintas, atirando-as e deixando-as escorrer na tela. O pintor não mais diz o que deve ou quer fazer em sua pintura, cabendo ao espectador dar um sentido a ela. Ou ainda, de acordo com Argan, trata-se de incomunicabilidade deliberada, assinalando a tentativa norte-americana de superar o teor social da vanguarda europeia:

[...] portanto, a tendência à superação da forma, ou seja, o *Informal*, é também a tendência a superar a concepção do problema da arte como problema da cultura europeia, e a encontrar um terreno de convergência com as correntes avançadas americanas, cuja importância, por volta de 1950, começa a ser reconhecida. Falhando, com o programa da *Bauhaus*, a tentativa de ligar a arte

ao industrialismo burguês; falhando, com o *realismo socialista*, a tentativa de inseri-la na luta política da classe operária, a relação arte-sociedade afigura-se agora quase impossível: qual o fundamento, então, em continuar a ver a arte como linguagem? (Argan, 1992, p. 537).

A propensão da pintura à abstração, com efeito, se antes dirigia-se contra a corrente, passa a descolar-se do paradigma da representação – que persistia, por exemplo, entre os surrealistas (em sua busca por uma realidade mais profunda) e em Gombrich²¹ (que era avesso à arte abstrata) –, projetando-se como expressão imediata, isto é, subvertendo ou anulando as mediações. Assim, o dualismo realismo-abstração se radicaliza na cisão norte-americana entre pintura e linguagem (verbal, figurativa, narrativa).²² É nesse sentido que o impressionismo abstrato de Mark Rothko, por exemplo, suprime da pintura impressionista a figuração e o aspecto naturalista do espaço. Permanece o espaço, sem pessoas nem coisas, como um ambiente percebido com pupilas dilatadas, expandindo-se como substância cromático-luminosa. E por mais que Rothko pareça ser o oposto do expressionismo abstrato, ambos estão ligados à primazia do “fazer”, ainda que, nesse caso, o fazer não seja agressivamente arremessado sobre a tela, e sim constituído de gesto gradual, cadenciado, lento e transparente, sem deixar rastros.

Ainda nessa seara do “fazer” é possível incluir, por paradoxal que pareça, a chamada arte conceitual. Em *A arte depois da filosofia*, Joseph Kosuth

21. Pautado na matriz moderna da história da arte (de Wölfflin a Panofsky), Ernst Gombrich (2007, p. 304-329) identifica no período pós-guerra uma tendência iconoclasta mediante o avanço das mídias de massa, situando assim uma guinada abstrata da arte contra o fotorrealismo popular. Seu raciocínio é, em última análise, algo como pensar que a fotografia simplesmente veio a substituir a arte realista (sobre isso, ver nota 11).
22. É esclarecedor observar que, na história do pensamento, essa manobra das cisões não é nenhuma novidade. No século XIII, os nominalistas separaram linguagem e mundo – e, antes disso, a teoria averroista da dupla verdade já havia cindido religião e razão. Maquiavel sacralizou no século XVI a cisão entre moral e política, e Descartes, no século XVII, entre corpo e mente. No século XVIII, por fim, Kant fez a crítica do realismo empírico a partir de um formalismo transcendental que separa fenômenos e formas a priori de conhecimento. Passando ao largo de todas essas cisões, a pintura abstrata norte-americana parece recuar ao século XIII para fazer valer a Navalha de Ockham: entre duas ou mais explicações, a mais simples é a correta. Assim, a pintura não é nada mais que a ação de pintar.



8. Franz Kline,
Zinc Yellow, 1959.

(2006) postula que a filosofia, por não ser mais capaz de dizer o indizível (como sentenciara Wittgenstein), teria chegado ao fim e se deixado substituir pela arte conceitual, esta sim capaz de “mostrar o indizível” (p. 217). Com efeito, ao priorizar ideias e conceitos, a arte conceitual recusava os objetos e os meios tradicionais da arte, mas não o *fazer* artístico. Se Wittgenstein dizia que se deve calar sobre as coisas que não se pode falar, resta ao artista conceitual fazer as pessoas refletirem por meio de performances, instalações, *happenings* etc. Logo, a ação artística prevalece sobre a “fala”.

Vale mencionar que, se Kosuth reivindicou a projeção da arte conceitual sobre a filosofia, Arthur Danto (2006) defendera a supremacia da filosofia sobre a arte. Para o filósofo, a tese hegeliana do fim da arte teria se confirmado quando a arte deixou de se preocupar em representar o mundo para tratar de representar a própria arte, isto é, os sentidos e limites do fazer artístico.

Note-se, no entanto, que Danto alinha-se à Kosuth na primazia do fazer: uma vez autoconsciente de sua atual condição, o artista, segundo Danto, passa a exercer o papel de filosofar, valendo-se de todos os recursos que lhe estiverem à disposição. O fazer filosófico coaduna-se, assim, com o fazer artístico. A arte conceitual, ademais, reencarna pela via filosófica a velha busca pela autonomia da arte, outrora pleiteada pelo esteticismo²³ – ou, conforme sintetiza Artur Freitas (2007, p. 21), “ela foi a panaceia da própria ideia de autonomia – uma espécie de apelo genérico, utópico e contraditório à capacidade de intervenção da arte sobre o real”.

A tendência ao “falar”, por sua vez, tem sua origem no panorama intelectual francês da década de 1960, quando a difusão das pesquisas semiológicas e estruturalistas já suscitava as possibilidades de ruptura contra a autonomia do signo – o que no campo das artes se projetava como *virada textual* (Foster, 2014, p. 79-98). Se a tendência ao “fazer” busca restabelecer a autonomia da arte, seja pela pureza formal/gestual ou pelo domínio filosófico-conceitual, na inclinação ao “falar” o interesse reside em explicitar a arbitrariedade dos signos artísticos, sociais, culturais etc. O pano de fundo, nesse caso, é a unilateralidade dos significados que a cultura de massa propaga através da publicidade, do cinema e da televisão; daí o impulso contestatório de desconstruir as mensagens pela manipulação e experimentação desses *mass media*, visando convertê-los em imagens que suscitem a resposta e o questionamento.

Desse modo, não é mais a arte em si o que está em questão, e sim os sentidos que circulam no interior da realidade sociocultural. Quando Yves Klein, por exemplo, preencheu a superfície da tela com uma única cor, sem a menor variação, certamente não estava imprimindo um gesto ou uma ação (como Kline ou Rothko), mas um significante externo ao quadro, o qual só pode ser lido a partir de uma gramática simbólica. Isso se evidencia quando Klein passa a adotar “pinceis vivos”, isto é, modelos nus banhados de tinta que

23. Vertente oitocentista que reivindicava autonomia total da arte em relação à moral, à política, à ciência e às convenções em geral. Equivalente ao “Movimento Estético” britânico (*Aestheticism*), representado principalmente por Oscar Wilde, a escola da “arte pela arte” (*L'art pour l'art*) designa parte da produção literária francesa entre, aproximadamente, as décadas de 1850 e 1870, incluindo autores como Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Edmond e Jules de Goncourt, Leconte de Lisle e Ernest Renan.

estampam seus corpos na parede: o que está em jogo não é o ato da impressão, mas a marca impressa, o espectro corporal em sua opacidade intransponível. Em 1960, não obstante, Klein fundou o movimento *Nouveau Réalisme*, que considera o mundo como um grande texto do qual a arte extrai certos fragmentos dotados de significado, de modo a criar novas leituras, novas formas de perceber/apreender o real.

É nessa dimensão textual que artistas como Kurt Schwitters e Hannah Höch operaram uma progressiva dessublimação das vanguardas. Suas obras são arranjos de coisas que faziam parte do ambiente em que eles viviam (impressos, placas, utensílios etc.), evidenciando que os “materiais encontrados são trabalhos já em progresso [...] anteriormente formados por textura, cor e, por vezes, até inteiramente pré-fabricados acidentalmente em ‘trabalhos de arte’”, como explica o curador da mostra *The Art of Assemblage*, de 1961 (Seitz, 1963, p. 85). A técnica da bricolagem ou da *assemblage*²⁴ é então pautada pela retenção dos clichês e, ao mesmo tempo, pelo desvio de sua literalidade. Enquanto a *action painting* não comunica um significado, mas espera recebê-lo de quem a observa, nas colagens de Joseph Cornell, por exemplo, há significado em demasia, conferindo um sentido ambíguo aos “restos de mundo” ali dispostos: apesar de seus significados convencionais, não se sabe se são coisas, lembranças ou fantasmas.

Com Jasper Johns e Robert Rauschenberg, a pintura já não precisa ser só pintura, mas ainda precisa mostrar/dizer alguma coisa. Ao mesclarem a tinta com um jornal, uma vassoura, uma cadeira, ou quando tomavam uma cama inteira como tela de pintura, o alvo a ser atacado era justamente a abstração. Pois, como explica Steinberg (2008, p. 48), “o hábito de dissociar a ‘pintura pura’ do conteúdo está tão arraigado que quase nenhum crítico queria ver as duas coisas juntas”. Nas pinturas de Johns e Rauschenberg, todavia, não é possível dissociar forma e conteúdo, uma vez que elas escancaram coisas tiradas do mundo. Quanto aos temas, “são indicações da ausência humana em um ambiente feito pelo homem. Só os bens móveis do homem permanecem,

24. Bricolagem é uma noção associada historicamente ao período pós-guerra, quando a unificação de tradições culturais cedia espaço a impulsos mais espontâneos e efêmeros (ex. movimento hippie). Por sua vez, o termo francês *assemblage*, cunhado em 1953 pelo artista Jean Dubuffet, refere-se ao princípio de que todo e qualquer material pode ser incorporado a uma obra de arte.



9. Jasper Johns,
Watchman, 1964.

invadidos pela tinta como que por uma vegetação indiferente” (ibidem, p. 78). Essa ausência humana remete a uma cidade fantasma cujos vestígios sígnicos já carecem de seres interpretantes.

Em Andy Warhol desaparece qualquer resquício de pintura, restando apenas as coisas-signos. Ao reproduzir mecanicamente produtos de consumo (dos enlatados às *Marilyns*, seguindo para cenas violentas), Warhol encarnava um procedimento quase renascentista: a representação fiel, em mínimos detalhes, de um referente. O resultado, no entanto, funcionava mais como um museu de cera, em que o literal assume uma feição obscena e inóspita. Por isso Hal Foster (2014, p. 123-158) localiza em Warhol a guinada artística ao

“retorno do real”.²⁵ Esse real que retorna, por resistir à representação, teria um caráter traumático e excessivo. Mas Warhol, segundo Foster, inverte a estrutura clássica da representação, mostrando que o referente só existe *pelos* signos que o representam. O real então retorna nesse processo compulsivo de representar as representações, suscitando a sensação de que há algo real ali, por mais que não se possa vê-lo.

A arte de apropriação e o hiperrealismo deram prosseguimento, por vias distintas, à concepção da realidade como *efeito* da representação. A primeira deve ser lida ao pé da letra: imagens alheias são apropriadas e reapresentadas num gesto crítico. Sherrie Levine produzia cópias de mestres modernistas para questionar os mitos do artista e da obra de arte; Richard Prince se apropriava de imagens publicitárias e da moda para problematizar o valor referencial da representação; Barbara Kruger compunha fototextos para contestar os estereótipos de gênero, dentre outros, presentes no mundo da arte e da cultura popular. Por sua vez, o hiper-realismo é também auto-descritivo: ele pretende produzir na tela de pintura uma aparência “mais real” do que o real. Assim, no lugar do enunciado da arte de apropriação “isto não é uma pintura, embora se pareça com uma”, o hiper-realismo diz: “apesar de não parecer, isto é sim uma pintura”. A diferença entre a arte de apropriação e o hiper-realismo é sinteticamente assinalada por Foster:

[...] em sua *elaboração* da ilusão, o hiper-realismo convida o observador a se deleitar de modo quase esquizofrênico em suas superfícies, ao passo que, em sua *revelação* da ilusão, a arte da apropriação pede ao observador para olhar *através* de suas superfícies criticamente. Entretanto, às vezes as duas se cruzam [...] E, mais importante, aproximam-se uma da outra nesse aspecto: no hiper-realismo a realidade é apresentada como *sufocada* pela aparência, enquanto na arte de apropriação é apresentada como *construída* na representação (Foster, 2014, p. 140-141, grifos meus).

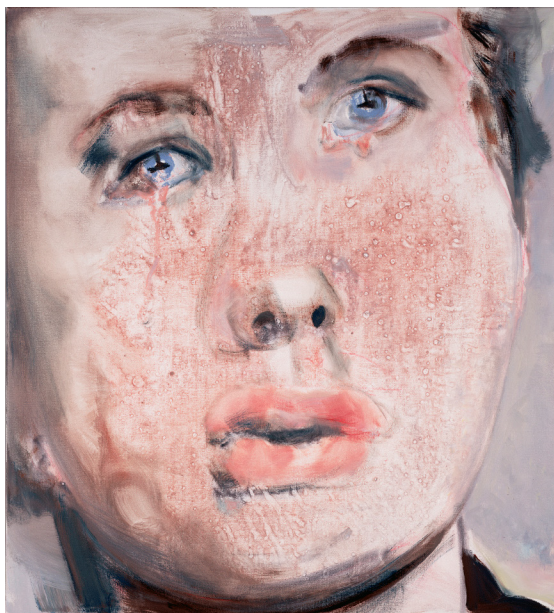
25. Esse real do qual fala Foster segue a acepção lacaniana do termo, isto é, como um campo de experiências subjetivas que não podem ser adequadamente simbolizadas, mas que aparecem como interrupção ou exceção radical. Alain Badiou também recorre a tal concepção ao identificar como a principal característica do século XX a “paixão pelo Real”. Seria esse tipo de afeto que, segundo Badiou, fornece a inteligibilidade do século XX com suas rupturas, catástrofes e inventividades.



10. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #56*, 1980.

O encontro entre a ilusão e sua revelação ocorre com vigor na obra de Cindy Sherman, cujas fotografias concatenam estereótipos e reproduzem cenas que já são reproduções: de Hollywood à *Nouvelle Vague*, da pornografia às revistas de luxo. Apesar de a artista figurar em todas as fotos, estas não são como auto-retratos, pois Sherman está disfarçada, sempre encenando personagens diferentes. O que se avulta, todavia, é que essas fotos não deixam de ser auto-retratos e, ainda, nos questionam: quem é Cindy Sherman? Ela é quem não diz ser – ou seja, ela é uma representação. Mas não o somos também? O que é a identidade senão um *efeito* de identidade? Coincidem assim encenação e revelação: novas identidades são fabricadas conforme se altere o vestuário, o cenário, a iluminação, o enquadramento. Desse modo, embora não se trate de pintura, a granulação fotográfica produz a ilusão do referente ao mesmo tempo em que explicita o aparato ilusório.

A linha ora traçada de Yves Klein a Cindy Sherman ilustra a tendência ao “falar” da arte pós-guerra. Inversamente à orientação ao “fazer” (da *action painting* à arte conceitual), no registro do falar os discursos se sobrepõem às



11. Marlene Dumas, *For Whom the Bell Tolls*, 2008.

obras *per se*, e a ação estritamente pictórica cede lugar a uma prova constante de desestabilização ou reconstrução do processo representacional. É claro que, entretanto, a divisão em duas tendências é rasteira e esquemática, servindo pontualmente como chave possível para a discussão acerca do realismo pictórico na segunda metade do século XX: de um lado, isola-se uma “realidade da pintura”, emancipada de outras realidades e domínios; de outro, a realidade pictórica converge com a realidade discursiva, motivando artistas a explorarem a arbitrariedade dos signos.

Cumpra ainda mencionar alguns artistas que atravessaram as coordenadas do fazer e do falar. É o caso da chamada *Nova Figuração*, que parte de Francis Bacon e Lucian Freud e se estende a artistas como Jenny Saville a Marlene Dumas. Aqui, se a prática tradicional da pintura é cultivada, a figura humana é diligentemente desfigurada. Em Bacon, uma vez modelada a forma, borra-se a tinta fresca, mas lutando para controlar a tensão figurativa. Ou seja, ele pinta como quem assiste, com certo sadismo, a sua própria obra sendo deformada. De maneira similar, Freud distorce a perspectiva e asfixia a ana-



12. Gerhard Richter, *Rosas*, 1985.

tomia nesse plano incômodo; Saville despeja corpos mutilados sob uma luz impiedosa; e Dumas restaura rostos e os transforma em máscaras mortuárias. Assim, esses artistas deixam a distorção comandar a pintura sem, contudo, renderem-se à abstração espontânea. O resultado é uma figura sufocada que não cessa de pronunciar o inaudível.

Há também uma vertente eu denomino “pós-realismo”, abrangendo desde Gerhard Richter e Saul Leiter até um nome recente como Wendelin Wohlgenuth. No caso de Leiter, que não era pintor, suas fotografias capturavam texturas e atmosferas que quase saem do registro fotográfico em direção ao pictórico. Tal aparência sugestiva parece proscrever tanto o domínio abstrato quanto o realista, ao mesmo tempo em que implica ambos. Em sentido análogo, a extensa obra de Richter intercala o fotográfico e o abstrato, ou paira justamente na passagem de um a outro, como explica Zizek:

O que caracteriza alguns quadros de Gerhard Richter é a passagem súbita do realismo fotográfico (levemente transposto/borrado) para uma pura abstração de manchas de cor, ou a passagem contrária de uma textura de manchas totalmente sem objeto para a representação realista – como se, de repente, nos encontrássemos do lado oposto de uma faixa de Moebius. Richter concentra-se naquele momento misterioso em que a imagem surge do caos (ou, mais uma vez, o momento contrário: quando uma imagem clara e espelhada se desfoca em manchas sem sentido) (Zizek, 2008, p. 206).

A mesma oscilação marca a pintura de Wohlgemuth, onde a alusão ao literatismo fotográfico é dotada de uma franca ambiguidade: a figura humana emerge desfocada por trás de uma espessa camada que remete a um filme deteriorado, sendo difícil distinguir com precisão o que é textura e o que é pincelada. Esse aspecto indecível em Richter, Leiter e Wohlgemuth não apenas instaura o interstício entre ilusionismo e anti-ilusionismo, mas conserva, antes, o “fazer” acidental subsumido ao “falar” literal. Com efeito, enquanto a *Nova Figuração* esforça-se por tencionar o fazer e o falar, mantendo-os incongruentes, o pós-realismo exime-se de decidir sobre qual das duas tendências deve ter prioridade sobre a outra, tornando-as equivalentes.²⁶

No fundo, o fazer e o falar sempre se implicaram mutuamente, pois uma tendência é precisamente a abstração denunciada pela outra, cada qual exercendo o seu próprio “realismo”. Aquilo que podemos chamar de antirrealismo, portanto, não passa de um ardil remanescente das narrativas de ruptura, como as que contestavam o ilusionismo clássico em nome de uma arte mais adequada à realidade – logo, mais realista. Ao longo de sua história, enfim, a pintura nunca deixou de propor maneiras de nos situarmos no mundo, sempre contestando e reinventando suas próprias convenções. No fim, pode até ser que um dia não exista mais pintura, mas o realismo seguirá firme em nossa lida com o real, ainda que investido de novas formas de antirrealismo. Pois, como postula Kundera (2006, p. 156), “a história da arte é perecível. O balbuciar da arte é eterno”.

26. Ou, mais precisamente, desacreditando delas, como sugere Richter: “Para acreditar, é preciso ter perdido Deus. Para pintar, é preciso ter perdido a arte” (*apud* Storr, 2002, p. 86, trad. minha).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O ANTIRREALISMO

A anedota certamente não passa de uma invenção maliciosa, mas ilustra o que é a consciência da continuidade histórica, um dos sinais pelos quais se distingue o homem pertencente à civilização que é (ou era) a nossa (Kundera, 2006, p. 11).

Imaginemos um artista desconhecido cujo estilo, por sua precisão técnica, seus temas, suas cores, fosse demasiado parecido com o de Johannes Vermeer. Mais do que isso: se as pinturas desse anônimo tivessem sido feitas por Vermeer, teriam figurado entre as suas obras-primas. Como esse artista seria recebido atualmente? Ora, por mais virtuosas que sejam suas pinturas, certamente seriam desprezadas no circuito artístico contemporâneo – a não ser que o “pastiche” seja a intenção declarada. Mas se o estilo não remetesse a Vermeer, e sim a Dubuffet ou Basquiat, será que o mesmo ocorreria? Talvez. Mas é certo que esses últimos nos são mais familiares hoje. Então o realismo foi substituído pelo antirrealismo?

A questão é de outra ordem: todo realismo (e antirrealismo) só faz sentido sob uma perspectiva histórica. Ao mesmo tempo, a história da arte não é a história do realismo, e sim a de um depósito de obras cuja sequência cronológica não guarda nenhuma lógica transcendente. Ou seja, cada grupo social, em cada época e contexto, tem seus próprios gostos, valores e normas. De sorte que o realismo, assim como a pintura em geral, não é uma prática atemporal, mas faz parte da história de uma sociedade, do mesmo modo que a história da moda, dos rituais funerários e das festas. É nesse sentido que pintar como Vermeer nos dias de hoje tende a soar como um anacronismo.

Assim como o antimodernismo só faz sentido no modernismo, sendo mesmo uma de suas faces, o antirrealismo não é o inverso do realismo. É antes uma “nova roupa do rei” que, no entanto, permanece realista. O realismo não se reduz a um estilo ou à reprodução da realidade concreta e culturalmente dada, mas se constitui como uma forma de encará-la. Pode-se dizer, sob esse viés, que toda arte é realista, conforme sustenta Cassirer (1994, p. 234): “Tal como todas as outras formas simbólicas, a arte não é uma simples reprodução de uma realidade dada, pronta. É um dos meios que levam a uma visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma



13. Johannes Vermeer, *A arte da pintura*, 1666-1668.

descoberta da realidade”. Em outras palavras, a arte existe porque a realidade nos cobra uma resposta e uma ação – como a pintura, que faz circular sentidos, configura imaginários e mobiliza forças discursivas. O realismo, desse modo, não “reflete” a realidade, só nos coloca diante dela.

Mas desde os gregos supõe-se que, diante de uma pintura, se está autorizado a ver figuras nela, assimilando-as uma por uma e reconhecendo a realidade ali refletida. As figuras pintadas servem como “ímãs para o olho”, na expressão de Giorgio Vasari. Acontece que o chamado ilusionismo pictórico nunca constituiu uma prática estanque e uniforme, tampouco evoluiu linearmente na esteira de um progresso técnico ou estético. Se hoje as maiores produções cinematográficas não necessariamente nos convencem, no sentido de que seus “efeitos especiais” não garantem a complacência narrativa, no século XVII, do mesmo modo, não eram poucos que rejeitavam a dramaticidade de



14. Jean-Michel Basquiat, *Irony of the Negro Policeman*, 1981.

um Rubens, por exemplo, cujos personagens precisavam invocar a força de Hércules para mover um mindinho. O realismo, em suma, nunca foi uma questão de consenso.

Atualmente, se muitos ainda se sentem incomodados ou mesmo atordoados em relação à arte moderna e contemporânea, não é porque há em curso qualquer espécie de degradação, ou que, ao contrário, são as pessoas que já não sabem apreciar arte. A questão é que a arte do passado e a do presente convivem em nosso horizonte: na internet, nos museus, nos leilões etc. Diante disso, é natural que algumas pessoas sejam acometidas pela sensação de “perda” daquilo que supunham ser arte. Mas se olharmos com atenção, veremos que sempre coexistiram (inclusive dentro de uma mesma tradição ou movimento) diferentes modos de encarar e traduzir a realidade, portanto diferentes realismos – o que também implica disputas. Quando Matisse expôs,

em 1906, a maior tela que ele já havia produzido (*Le bonheur de vivre*), foi reprovado por seu colega de vanguarda Paul Signac. Já no ano seguinte, Matisse ficaria perplexo ao ver o que chamou de “o embuste de Picasso”, referindo-se ao *Les Demoiselles d'Avignon* – exatamente como, em 1912, os cubistas rejeitariam a tela *Nu descendant un escalier* de Duchamp. Como sabemos, porém, todas essas obras foram aclamadas, tornando-se em pouco tempo a tendência “oficial” e, logo depois, composições familiares.

Olhando em retrospecto, pois, vê-se com clareza como as rupturas e deslocamentos da pintura tendem a funcionar de maneira anamórfica²⁷: imagens que à primeira vista distorcem a realidade, mas que, se vistas a partir de um outro ponto de vista, mostram novos aspectos da realidade. Significa, noutros termos, que o realismo é o que está em jogo nas disputas artísticas, como um denominador comum entre os diferentes olhares que competem entre si por uma imagem mais coerente da realidade. E inversamente, como nos mostra Sabine Melchior-Bonnet (2001) em sua história dos espelhos, a realidade é o que abriga diversos pontos de vista, de modo que “aquilo que nos parece adequado, ou correto, é exatamente o que é enganador” (p. 237, trad. minha). No caso da arte moderna e contemporânea, ao contrário da perspectiva clássica – cujos códigos pictóricos aludiam a um ponto de vista estável e universal –, são vários os pontos de vista que invadem o plano da pintura. Por conseguinte, em vez de decifrar e mimetizar as coordenadas da realidade, o realismo hoje tem mais a ver com a capacidade de articular a pluralidade de perspectivas possíveis que compõem a realidade.

Trata-se daquilo que Paul Feyerabend (2006) chamou de *abundância*: é a fortuna ontológica do real em suas múltiplas faces, que o expressam sem esgotá-lo, em oposição ao impulso abstrato de fixar *uma* realidade como sendo a única realidade. Sob esse prisma, o antirrealismo é o olhar que ainda insiste no questionamento sobre o que é “verdadeiramente” a realidade. Na arte contemporânea, com efeito, o antirrealismo se expressa tanto por meio

27. A anamorfose designa o efeito, amplamente explorado nos séculos XV e XVI, de deformação reversível de uma imagem – o crânio anamórfico presente em *Os embaixadores*, de Holbein (1533), talvez seja o exemplo mais conhecido. A imagem distorcida, após o processo de deformação, só volta a ser reconhecível com o recurso de instrumentos ópticos (como espelhos curvos) ou através do deslocamento do observador para um determinado ângulo.



15. Anders Zorn,
*Auto-retrato com uma
modelo*, 1896.

do ilusionismo (ex. hiper-realismo), que ainda cultiva aquilo que Barthes chamava de “efeito do real”,²⁸ quanto através da pureza abstrata (ex. *action painting*), que ainda crê em uma “realidade última” da pintura. Em contrapartida, o realismo afirma que *tudo é real*, incluindo nossas ilusões, distorções e interpretações da realidade – incluindo, portanto, o antirrealismo.

Não se pode perder de vista, entretanto, que “a mais realista de todas as artes [...] não pode apreender a realidade inteira”, de modo o artista sempre precisa “escolher mais ou menos entre esta ou aquela realidade”. Nessas passagens, André Bazin (1991, p. 245-246) tem em mente o aspecto eminentemente

28. Trata-se da ideia de que o realismo literário (ex. Flaubert e Balzac) lança mão de uma série de artifícios ideológicos (códigos culturais, estereótipos sociais etc.) para que determinado discurso sobre a realidade seja naturalizado, sob o pretexto de representar uma realidade mais “convincente”.

metonímico do cinema, que expressa o real a partir de um recorte localizado. De maneira análoga, a pintura realista não acredita ingenuamente que tudo deve ser pintado, embora saiba, o que é bem diferente, que tudo *pode* ser pintado. E que, justamente por isso, é preciso escolher. Mesmo um pintor como Vermeer sabia que o ilusionismo mais refinado é necessariamente uma simplificação: menos é mais, no sentido de que cada pincelada deve ser aplicada com parcimônia. Já um Ingres, ao contrário, pintava como se estivesse dissecando um sapo: cada parte da cena é mostrada com o maior detalhamento possível, tentando atingir a transparência total – ao final da dissecação, vê-se apenas um sapo despedaçado.

Com isso é pertinente assinalar, por fim, que o realismo é tudo menos *excedente*. Porque o real não é indecifrável, como se nele houvesse algo faltando e que a arte pudesse pretensamente revelar.²⁹ O real se evidencia enquanto abundância: de sonhos, de pesadelos, de ilusões, de lutas, de causas, de paixões. Mediante tudo isso, o realismo é, em última análise, um modo de dizer e mostrar que o real é belo, mesmo quando ele não é belo. E a arte pictórica, por sua vez, talvez continue respondendo àquele repentino reconhecimento de que, por trás do espaço representado, inventado, deformado, revelado, reelaborado etc. resta apenas uma cortina pintada que, tal como toda realidade, nada esconde atrás de si.

29. O verbo “revelar” mostra-se aqui ele próprio revelador. Num primeiro nível, sabemos que significa desnudar, descobrir, desvelar. Mas se antes o prefixo latino “re” (de *revelare*) indicava oposição, no português moderno passa a indicar também repetição, como nos termos “reproduzir”, “reler”, “reeditar”. Analogamente, se outrora a pintura pretendia desvelar o real, agora essa revelação evidencia-se no sentido de re-velar o que já se encontra velado. O realismo, em contrapartida, assume outra conotação: em vez de revelar algo, trata-se de realizar nada além do que já está realizado.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R.; BECCARI, M. Há algo de inautêntico em cada original: um brevíssimo estudo sobre a ilusão a partir do filme O Melhor Lance de Giuseppe Tornatore. *Visualidades* (UFG), v. 14, n. 1, p. 316-333, jan./jun. 2016.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura – Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 118-123.
- BAZIN, André. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- _____. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação. In: _____. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BECCARI, Marcos. A representação da representação: de Mamúrio Vetúrio a Blade Runner 2049. In: LIMA, Alessanra C.; PAGOTTO-EUZEBIO, Marcos S.; ALMEIDA, Rogério de (Orgs.). *Os outros, os mesmos: a alteridade no mundo antigo* (XIII Semana de Estudos Clássicos da FEUSP). São Paulo: FEUSP, 2018, p. 192-200.
- BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-européias – Vol. II: Poder, Direito, Religião*. Campinas: UNICAMP, 1995.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BESANÇON, Alain. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BOIME, Albert. The Salon des Refusés and the Evolution of Modern Art. *Art Quarterly*, n. 32, 1969, p. 411-426. Disponível em: <<http://www.albertboime.com/Articles/12.pdf>>. Acesso em: 26 jan. 2019.
- BRADBURY, Malcom. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BURKE, Jill (Org.). *Rethinking the High Renaissance: The Culture of the Visual Arts in Early Sixteenth-Century Rome*. Londres: Routledge, 2017.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

- COCKROFT, Eva. Abstract expressionism, weapon of the cold war. In: FRASCINA, Francis (ed.). *Pollock and After: The Critical Debate*. London: Routledge, 2000, p. 147-154.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte: Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- FEYERABEND, Paul. *A conquista da abundância: uma história da abstração versus a riqueza do ser*. São Leopoldo: Unisinos, 2006.
- FINOCCHIO, Ross. Nineteenth-Century French Realism. *The Metropolitan Museum of Art*, out. 2004. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/rism/hd_rism.htm>. Acesso em: 26 jan. 2019.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FREITAS, Artur. *Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. Tese de doutoramento em História. Curitiba: PPGHIS-UFPR, 2007.
- GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: Ensaio crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GROULIER, Jean-François. Da imitação à expressão. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura – Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 9-15.
- HABERMAS, Jürgen. Modernidade: um projeto inacabado. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo (orgs.). *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: Arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 99-123.
- HONORATO, Cayo. *A formação do artista: conjunções e disjunções entre*

- arte e educação. Tese de Doutorado em Educação. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2011.
- JUNIUS, Franciscus. A pintura dos antigos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura – Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 72-85.
- KICKHÖFEL, Eduardo Henrique Peiruque. A ciência visual de Leonardo da Vinci: notas para uma interpretação de seus estudos anatômicos. *Scientiae Studia*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 319-335, jan. 2011.
- KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 211-234.
- KUNDERA, Milan. *A cortina: ensaio em sete partes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MALIÉVITCH, Kazímir. *Dos novos sistemas na arte*. São Paulo: Hedra, 2008.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine. *The mirror: A History*. New York: Routledge, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos: como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PLATÃO. *Hípias Maior*. Belém: Editora Universidade Federal do Pará, 1980.
- _____. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- PLÍNIO [Gaius Plinius Secundus]. *Natural history*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- PLUTARCO. *Vidas paralelas – Vol. I*. São Paulo: Editora Paumape, 1991.
- QUINCY, Quatremère de. Da imitação. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura – Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 92-104.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- REZENDE, Antônio Martinez de; BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do*

Latim Essencial. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SAINT-YENNE, La Font de. Reflexões sobre algumas causas do atual estado da pintura na França. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura – Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 86-91.

SEITZ, William C. *The Art of Assemblage*. New York: The museum of Modern Art, 1963.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

STEWART, Andrew F. *Art In the Hellenistic World: An Introduction*. New York: Cambridge University Press, 2014.

STORR, Robert (org.). *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*. New York: The Museum of Modern Art, 2002.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. Eastford: Martino Fine Books, 2014.

ZIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.

LISTA DAS IMAGENS

* Acesso aos links em 26 jan. 2019.

1. Jean-Léon Gérôme, *Pigmalião e Galatéia*, 1890. Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Leon_Gerome_-_Pygmalion_and_Galatea.png>.
2. Fraciscus Junius, folha de rosto de *A Pintura dos Antigos (De Pictura Veterum)*, segunda edição, Roterdã, 1694. Fonte: Heritage Auctions. Disponível em: <<https://historical.ha.com/itm/books/art-and-architecture/franciscus-junius-pictura-veterum-rotterdam-1694-second-edition-expanded/a/6201-45626.s>>.
3. Leonardo da Vinci, *Dama com Arminho*, 1490. Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Lady_with_an_Ermine.jpg>.
4. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656-57. Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas_01.jpg>.
5. Élisabeth-Louise Vigée Le Brun, *Auto-retrato*, 1781. Fonte: Google Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/self-portrait/AgEO_lHRPFUrrw>.
6. Mary Cassatt, *Menina em um poltrona azul*, 1878. Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mary_Cassatt_-_Little_Girl_in_a_Blue_Armchair_-_NGA_1983.1.18.jpg>.
7. Kasimir Maliévitch, *Branco sobre branco*, 1918. Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_\(Malevich,_1918\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_(Malevich,_1918).png)>.
8. Franz Kline, *Zinc Yellow*, 1959. Fonte: Google Arts & Culture. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/zinc-yellow/YQGPPaYcQqCQ>>.
9. Jasper Johns, *Watchman*, 1964. Fonte: The Royal Academy of Arts. Disponível em: <<https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/jasper-johns>>.
10. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #56*, 1980. Fonte: The Art Institute of Chicago. Disponível em: <<https://www.artic.edu/artworks/72442/untitled-film-still-56>>.
11. Marlene Dumas, *For Whom the Bell Tolls*, 2008. Fonte: Sartle: Rogue Art History. Disponível em: <<https://www.sartle.com/artwork/for-whom-the-bell-tolls-marlene-dumas>>.
12. Gerhard Richter, *Rosas*, 1985. Fonte: Gerhard Richter's Website.

- Disponível em: <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/flowers-40/roses-8030/?&categoryid=40&p=1&sp=32>>.
13. Johannes Vermeer, *A arte da pintura*, 1666-1668. Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Vermeer_-_The_Art_of_Painting_-_Google_Art_Project.jpg>.
14. Jean-Michel Basquiat, *Irony of the Negro Policeman*, 1981. Fonte: WikiArt. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/ironew-york-of-the-negro-policeman>>.
15. Anders Zorn, *Auto-retrato com uma modelo*, 1896. Fonte: WikiArt. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/anders-zorn/self-portrait-with-a-model-1896>>.