

Noções artísticas históricas de progresso e cultura

VALERIE JAUDON
E JOYCE KOZLOFF
1978

Como feministas e artistas que exploram o decorativo em nossas próprias pinturas, estávamos curiosas a respeito do uso pejorativo do termo “decorativo” no mundo da arte contemporânea. Ao reler os textos básicos de arte moderna, percebemos que o preconceito contra o decorativo tem uma longa história e se baseia em hierarquias: belas-artes acima da arte decorativa, arte ocidental acima da arte não ocidental, arte masculina acima da arte feminina. Focando essas hierarquias, descobrimos um sistema de crenças perturbador baseado na superioridade moral da arte da civilização ocidental.

Decidimos escrever um artigo sobre como a *linguagem* tem sido usada para comunicar essa superioridade moral. Certas palavras foram passadas inadvertidamente de uma geração para outra. Foi preciso isolar essas palavras do contexto da arte para examiná-las e decodificá-las. Elas coloriram nossa própria história, nossa educação artística. Foi preciso repensar as premissas subjacentes a nossa educação.

Dentro da disciplina da história da arte, as seguintes palavras são continuamente usadas para caracterizar o que vem sendo chamado de *high art* [arte elevada]: homem, o ser humano, o indivíduo masculino, individualidade, humanos, humanidade, a figura humana, humanismo, civilização, cultura, os gregos, os romanos, os ingleses, cristianismo, espiritualidade, transcendência, religião, natureza, forma verdadeira, ciência, lógica, pureza, evolução, revolução, progresso, verdade, liberdade, criatividade, ação, guerra, virilidade, violência, brutalidade, dinamismo, poder e grandiosidade.

Nos mesmos textos, outras palavras são usadas repetidamente em conexão com a assim chamada *low art* [arte vulgar]: africanos, orientais, persas, eslovacos, camponeses, as classes baixas, mulheres, crianças, selvagens, pagãos, sensualidade, prazer, decadência, caos, anarquia, impotência, exotismo, erotismo, artifício, tatuagens, cosméticos, ornamentos, decoração, tecelagem, tecidos, padrões, domesticidade, papel de parede, tecidos e mobília.

Todas essas palavras aparecem nas citações encontradas neste artigo. As citações foram extraídas de escritos e declarações de artistas, críticos de arte e historiadores da arte. Não objetivamos a neutralidade e não fornecemos o contexto histórico das citações. Estas podem ser encontradas nas histórias da arte moderna existentes. Nossa análise se baseia numa perspectiva pessoal e contemporânea.

Guerra e virilidade

Os manifestos de arte moderna com frequência exortam os artistas a fazer uma obra violenta e brutal, e não é por acidente que homens como Joseph Hirsch (1910-1981), Diego Rivera (1886-1957) e Pablo Picasso (1881-1973) gostam de pensar sua arte como uma arma metafórica. Um dos alvos mais perenes dessa arma foi o decorativo. O desprezo pela decoração sintetiza o machismo expresso por Le Corbusier (1887-1965), Gabo/ Pevsner e Marinetti/ Sant'Elia. A beligerância deles pode assumir a forma de um apelo à estética da máquina: a máquina é idolatrada como uma ferramenta e um símbolo do progresso, e o progresso tecnológico é equiparado a uma arte redutivista, simplificada. O instinto de purificação exalta uma ordem que nunca é escrita e condena um caos que nunca é explicado.

Joseph Hirsch, em O. W. Larkin (1896-1970), "Common Cause" [Causa comum] (em *Art and Life in America*, 1949): "O grande artista empunhou sua arte como uma magnífica arma, muito mais pujante que a espada..."

Diego Rivera, "The Revolutionary Spirit in Modern Art" [O espírito revolucionário na arte moderna], 1932: "Quero usar minha arte como uma arma".

Pablo Picasso, *Statement about the Artists as a Political Being* [Declaração sobre o artista como ser político], 1945: "Não, a pintura não é feita para decorar apartamentos. É um instrumento de guerra para atacar e defender-se contra o inimigo".

Le Corbusier, *Guiding Principles of Town Planning* [Princípios diretores do planejamento de cidades], 1925: "A arte decorativa está morta... Uma evolução imensa, devastadora, queimou as pontes que nos ligam ao passado".

Naum Gabo (1890-1977) e Antoine Pevsner (1884-1962), "Princípios básicos do construtivismo", 1920: "Nós rejeitamos a linha decorativa. Nós exigimos que cada linha na obra de arte sirva unicamente para determinar as direções internas de força no corpo a ser retratado".

Antonio Sant'Elia (1888-1916), "Arquitetura futurista", 1914: "É necessário abolir o decorativo! [...] Joguemos ao ar monumentos, sarjetas, pórticos, escadarias; afundemos as ruas e as praças, , levantemos o nível da cidade".

El Lissitzky (1890-1941), *Ideological Superstructure* [Superestrutura ideológica], 1929: "Destruição do tradicional [...] Foi declarada a guerra contra a estética do caos. Clama-se por uma ordem que penetrou plenamente nas consciências".

"Manifesto dos pintores futuristas", 1919: "Os mortos serão enterrados nas profundas entranhas da terra! O limiar do futuro será livre de múmias! Abram espaço para a juventude, para a violência, para a ousadia!".

Pureza

Nas polêmicas da arte moderna, "pureza" representa o bem supremo. Quanto mais os elementos da obra de arte são lapidados, reduzidos, tanto mais visível é a "pureza". Aqui, Clement Greenberg (1909-1994) equipara o redutivismo à racionalidade e à funcionalidade. Mas nunca se explica por que ou para quem a arte deve ser funcional, nem por que o redutivismo é racional. Entre artistas tão diversos quanto Louis Sullivan (1856-1924), Amédée Ozenfant (1886-1966) e Willem de Kooning (1904-1997), encontramos a metáfora sexual de "despir" a arte e a arquitetura para deixá-las "nuas" ou "puras". O pressuposto é de que o artista é homem e a obra de arte (objeto), mulher.

Clement Greenberg, "Detached observations" [Observações avulsas], 1976: "O fim último da arte é interpretado como sendo a promoção da experiência de um valor estético, portanto a arte deve ser despida para esse fim. Donde o 'funcionalismo' modernista — o 'essencialismo', poder-se-ia dizer —, o ímpeto de 'purificar' o meio, seja qual for. Sendo a 'pureza' construída como o mais eficaz, eficiente e econômico emprego do meio para propósitos de valor estético".

Louis Sullivan, *Ornament in Architecture* [Ornamento na arquitetura], 1892: "Seria ótimo para o bem da nossa estética se nos refreássemos de usar o ornamento por um período de anos, a fim de que nosso pensamento possa se concentrar com afinco na produção de prédios bem constituídos e formosos a nu".

Amédée Ozenfant, *Foundations of modern art* [Fundamentos da arte moderna], 1931: "A decoração pode ser repulsiva, mas um corpo nu nos comove devido à harmonia de sua forma".

Willem de Kooning, *O que a arte abstrata significa para mim*, 1941: "Uma das aparências mais impressionantes da arte abstrata é sua nudez, uma arte posta a nu".

Pureza como causa sagrada

A pureza também pode ser santificada como um princípio estético. Artistas modernos e seus defensores às vezes soam como os novos cruzados, declarando valores eternos ou religiosos. Um tema favorito é o da arte purgadora. A metáfora eclesiástica da transcendência por meio da purificação (batismo) é usada para preservar a tradição “grega” (como na citação de Henry van de Velde [1863-1957]) ou a tradição “cristã” (como na citação de Adolf Loos [1870-1933]). A purgação e a purificação são às vezes acompanhadas de uma visão exaltada do artista como um deus, exemplificado no desejo de Guillaume Apollinaire (1880-1918) de “deificar a personalidade”.

Henry van de Velde, *Programme* [Programa], 1903: “Assim que o trabalho de limpeza e varredura termina, assim que a verdadeira forma das coisas vem de novo à tona, então busque com toda a paciência, todo o espírito e toda a lógica dos gregos a perfeição dessa forma”.

Adolf Loos, “Ornamento e crime”, 1908: “Nós vencemos o ornamento; nós lutamos para nos libertar do ornamento. Veja, a hora é chegada, a plenitude nos aguarda. Logo as ruas da cidade brilharão como paredes brancas, feito Sião, a cidade sagrada, a capital do céu. Então a plenitude virá”.

Guillaume Apollinaire, *Pintores cubistas*, 1913: “Insistir na pureza é batizar o instinto, humanizar a arte e deificar a personalidade”.

A superioridade da arte ocidental

Em toda a literatura a respeito da arte ocidental há pressupostos racistas que desvalorizam as artes de outras culturas. Os gregos antigos são tomados por modelo, um ideal ariano de ordem. A arte na tradição greco-romana é tida como uma representação de valores supremos. André Malraux (1901-1976) usa a palavra “bárbaros” e Roger Fry (1866-1934), a palavra “selvagens” para descrever a arte e os artistas fora da nossa tradição. Os ideais não ocidentais de prazer, meditação e negação do eu claramente não são entendidos pelos expoentes da afirmação do ego, da transcendência e do dinamismo.

David Hume (1711-1776), *Dos caracteres nacionais* (a respeito dos africanos), 1748: “Difícilmente houve algum dia uma nação civilizada de tal complexidade, nem mesmo algum indivíduo, eminente em ação ou especulação. Entre eles, nenhuma manufatura industriosa, nenhuma arte, nenhuma ciência”.

Roger Fry, “A arte dos bosquímanos”, 1910: “Note-se que todos os povos cujos desenhos mostram esse peculiar poder de visualização (sensorial, não conceitual) pertencem ao que chamamos de selvagens mais baixos, são certamente os

menos civilizáveis, e os bosquímanos sul-africanos são considerados por outras raças nativas da mesmíssima maneira como nós consideramos os negros”.

André Malraux, *As vozes do silêncio*, 1951: “Uma arte bárbara pode se manter viva apenas no ambiente de barbarismo que expressa [...] o estilo bizantino, como o ocidente o via, não era a expressão de um valor supremo, mas meramente uma forma de decoração”.

Roger Fry, “A exposição de arte maometana em Munique”, 1910: “Não se pode negar que no curso do tempo ela [a arte islâmica] descambou para o constante pecado do artesão oriental, sua intolerável paciência e impensada industriabilidade”.

Gustave von Grunebaum (1909-1972), *Medieval Islam* [Islã medieval], 1945: “O Islã dificilmente pode ser chamado de criativo no mesmo sentido que os gregos eram criativos nos séculos 10 e 4 a.C. ou que o mundo ocidental era desde o renascimento, mas seu sabor é inquestionável”.

Sir Richard Westmacott (1775-1856), professor de escultura da Academia Real, citado em Francis Haskell (1928-2000), *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion, and Collecting in England and France* [Redescobertas na arte: Alguns aspectos de gosto, moda e colecionismo na Inglaterra e na França], 1977: “Penso ser impossível que qualquer artista possa olhar para os mármore de Nínive como obras de estudo, pois elas certamente não o são; são obras de arte prescritiva, como obras da arte egípcia. Nenhum homem jamais pensaria em estudar arte egípcia”.

Adolf Loos, *Ornamento e crime*, 1908: “Nenhum ornamento pode continuar a ser feito hoje em dia por alguém que vive em nosso nível cultural”.

“É diferente com os indivíduos e povos que ainda não atingiram esse nível.”

“Posso tolerar os ornamentos dos Kaffir, dos persas, da camponesa eslovaca, os ornamentos do meu sapateiro, pois todos eles não têm outra maneira de alcançar os pontos altos de sua existência. Nós temos a arte, que tomou o lugar do ornamento. Após as lides e atribulações do dia, nós recorremos a Beethoven ou Tristão”.

Medo de contaminação racial, impotência e decadência

O racismo é o outro lado da moeda do exotismo. No fascínio pelo oriente, pelos indianos, africanos e primitivos, frequentemente subjaz um medo urgente e tácito de infiltração, decadência e dominação pelos “mestiços” que se aglomeram impientemente às portas da civilização. Objetos ornamentais de outras culturas, que apareceram na Europa no século 19, eram claramente superiores aos produtos ocidentais feitos mecanicamente. Como o ocidente poderia manter sua noção de supremacia racial diante desses objetos? A resposta de Loos: declarando que o ornamento em si era selvagem. Artistas e estetas que sucumbissem a impulsos decorativos eram considerados impotentes e/ou decadentes.

Adolf Loos, *Ornamento e crime*, 1908: “Fiz a seguinte descoberta, e transmito-a para o mundo: a evolução da cultura é sinônimo de eliminação do ornamento dos objetos utilitários. Eu acreditava que com essa descoberta estava levando alegria ao mundo; ele não me agradeceu. As pessoas estavam tristes e abatidas. O que as deprimia era perceber que não podiam produzir ornamentos novos. Seremos apenas nós, as pessoas do século 19, incapazes de fazer o que qualquer negro, todas as raças e períodos anteriores a nós foram capazes de fazer? O que a humanidade criou sem ornamento nos primeiros milênios foi jogado fora irrefletidamente e deixado à destruição. Não possuímos bancadas de marceneiro da era carolíngia, mas qualquer porcaria com o menor dos ornamentos foi colecionada e limpa, e prédios palacianos foram erguidos para abrigá-la. Então as pessoas andaram, tristes, entre as caixas de vidro e se envergonharam da própria impotência”.

Amédée Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, 1931: “Acautelemo-nos contra o esforço convicto das gentes mais jovens em nos relegar à necrópole das nações caducas, como a pujante Roma fez com os diletantes da decadência grega, ou os gauleses com a exaurida Roma”.

“Sendo muitos os leões e poucas as pulgas, os leões não correm perigo; mas quando as pulgas se multiplicam, quão lamentável é o destino dos leões!”

Albert Gleizes (1881-1953) e Jean Metzinger (1883-1956), “Du ‘Cubisme’” [Do cubismo], 1912: “Uma vez que toda preocupação na arte é suscitada pelo material a ser empregado, nós devemos considerar a preocupação decorativa, caso a encontremos num pintor, como um artifício anacrônico, útil somente para ocultar a impotência”.

Maurice Barrès (1862-1923) (a respeito dos pintores italianos do pré-renascimento) citado por André Malraux, *As vozes do silêncio*, 1951: “E também consigo ver por que estetas apaixonados pelo arcaico, que deliberadamente se emascaram das emoções viris em busca de um encanto mais frágil, se deleitam com a pobreza e a pequenez desses artistas menores”.

Racismo e sexismo

Atitudes racistas e sexistas caracterizam a mesma mentalidade. Às vezes aparecem na mesma passagem e inconscientemente juntas, como quando Herbert Read (1893-1968) equipara tatuagens a cosméticos. A tatuagem é relacionada a hábitos estranhos e ameaçadores de lugares remotos e povos misteriosos. Os cosméticos, uma forma de auto-ornamentação, são equiparados a auto-objetificação e inferioridade (Schapiro). Racismo e sexismo afastam o poder e a vitalidade latentes do “outro”. Ao passo que antes a nudez aludia à mulher como objeto do desejo masculino, aqui Kasimir Maliévitch (1879-1935) associa o nu feminino à selvageria.

Herbert Read, *Art and Industry* [Arte e indústria], 1934: “Todo ornamento deve ser tratado como suspeito. Para uma pessoa civilizada tatuar o próprio corpo

seria o mesmo que cobrir uma boa obra de arte com ornamentos inúteis. Ornamento legítimo, para mim, é algo como o rímel e o batom — algo que se aplica com discrição para tornar mais precisos o traçado de uma beleza que já existe”.

Adolf Loos, *Ornamento e crime*, 1908: “A criança é amoral. Aos nossos olhos, o papuano também. O papuano mata os inimigos e os come. Ele não é um criminoso. Mas quando o homem moderno mata alguém e o come, é ou um criminoso ou um degenerado. O papuano tatua a pele, o barco, os remos, em suma, tudo aquilo que pode tocar. Ele não é um criminoso. O homem moderno que se tatua é ou um criminoso ou um degenerado. Há prisões em que 80% dos detentos têm tatuagens. Os tatuados que não estão na cadeia são potenciais criminosos ou aristocratas degenerados. Se um tatuado morre em liberdade, significa que ele morreu alguns anos antes de cometer assassinato”.

Meyer Schapiro (1904-1996), “The Social Bases of Art” [As bases sociais da arte], 1936: “Uma mulher dessa classe [alta] é essencialmente uma artista, assim como os pintores que ela porventura patrocine. A vida cotidiana dela está repleta de escolhas estéticas; ela compra roupas, ornamentos, móveis, decorações para a casa; ela está constantemente se rearrumando como um objeto estético”.

Kasimir Maliévitch, “Manifesto suprematista Unovis”, 1924: “Não queremos ser como aqueles negros aos quais a cultura inglesa impôs a sombrinha e a cartola, e não queremos que nossas esposas andem por aí nuas feito os selvagens nas vestes de Vênus!”.

Iwan Bloch (1872-1922), *The Sexual Life of Our Time* [A vida sexual de nosso tempo], 1908: “[A mulher] detém um grande interesse em seu ambiente imediato, no produto finalizado, no decorativo, no individual e no concreto; o homem, por sua vez, demonstra uma preferência pelo mais remoto, por aquilo que se encontra em processo de construção ou crescimento, pelo útil, pelo geral e pelo abstrato”.

Liev Tolstói (1828-1910), *O que é arte?*, 1898: “A arte real, assim como a esposa de um marido dedicado, não precisa de ornamentos. Mas a arte falsificada, assim como uma prostituta, deve sempre estar adornada”.

Hierarquia da arte elevada/ vulgar

Uma vez que os especialistas da arte consideram as “artes elevadas” dos homens ocidentais superiores a todas as outras formas de arte, as artes feitas por povos não ocidentais e pessoas e mulheres das classes baixas são categorizadas como “artes menores”, “artes primitivas”, “artes vulgares” etc. Uma forma mais recente e sutil de os artistas se alçarem a uma posição de elite é identificar o próprio trabalho com a “ciência pura”, a “matemática pura”, a linguística e a filosofia. O mito da arte elevada reservada a uns poucos eleitos perpetua a hierarquia nas artes e também entre as pessoas.

Clement Greenberg, "Vanguarda e kitsch", 1939: "Pode-se objetar que a arte para as massas, enquanto arte popular, foi desenvolvida sob condições rudimentares de produção — e que grande parte da arte popular superior é de alto nível. Sim, ela [arte popular] é — mas a arte popular não é Atenas, e é Atenas que nós queremos: a cultura formal com sua infinidade de aspectos, sua exuberância, sua grande abrangência".

H. W. Janson (1913-1982), *História da arte*, 1962: "Pois as artes aplicadas são muito mais entremeadas às nossas vidas cotidianas e por isso servem a um público muito mais amplo do que a pintura e escultura, seu propósito, como o nome sugere, é embelezar o útil, um fim importante e louvável, sem dúvida, mas de uma ordem menor que a arte pura e simples".

Amédée Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, 1931: "Se continuarmos permitindo que as artes menores se acreditem idênticas à Grande Arte, em breve nós estaremos dando boas-vindas a toda sorte de mobília doméstica. A cada qual o seu lugar! Aos decoradores, as grandes lojas; aos artistas, o andar de cima, muitos andares acima, tão alto quanto possível, nos pináculos, ainda mais alto. Por ora, no entanto, eles às vezes se encontram nos patamares, com os decoradores montados em seus saltos e numerosos artistas caindo aos seus pés".

Le Corbusier (Pierre Jeanneret) e Amédée Ozenfant, *Depois do cubismo*, 1918 (citado por Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, 1931): "Há uma hierarquia nas artes: a arte decorativa embaixo e a forma humana no topo".

"Porque Nós somos Homens."

André Malraux, *As vozes do silêncio*, 1951: "O desenho do tapete é totalmente abstrato; sua cor, nem tanto. Talvez em breve descubramos que a única razão pela qual chamamos esta arte de 'decorativa' é que para nós ela não tem história, hierarquia, significado. A reprodução da cor pode muito bem nos levar a repensar nossas ideias acerca desse assunto e resgatar as obras-primas do bazar norte-africano assim como as esculturas dos negros foram resgatadas das lojas de curiosidades; em outras palavras, libertar o Islã do ódio do 'atraso' e atribuir o seu devido lugar (um lugar menor, não porque o tapete nunca retrata o Homem, mas porque não o expressa) a esta última manifestação do oriente imorredouro".

Barnett Newman (1905-1970), "The Ideographic Picture" [A imagem ideográfica], 1947 (a respeito do artista kwakiutl): "A forma abstrata que ele usou, toda a sua linguagem plástica, foi dirigida por uma vontade ritualística no sentido da compreensão metafísica. As realidades cotidianas, ele as deixou para os fabricantes de brinquedos; a prazerosa brincadeira do padrão não objetivo, para as tecelãs de cestos".

Ursula Meyer (1915-2003), *Conceptual Art* [Arte conceitual], 1972: "Da mesma forma que a ciência é para os cientistas e a filosofia é para os filósofos, a arte é para os artistas".

Joseph Kosuth, "Introductory note by the American editor" [Nota introdutória do editor americano], 1970: "De certa forma, então, a arte se tornou tão 'séria' quanto a ciência ou a filosofia, que também não têm público".

"Humanismo", esse velho chavão

O humanismo foi, em determinado período, uma doutrina radical de oposição à autoridade da Igreja, mas em nossa sociedade secular veio a defender a ideia tradicional de "humanidade" e atitudes do status quo. Os "valores humanos" que tais autoridades exigem da arte dependem do uso de temas específicos ou ideias específicas de expressão "humana". Sem conteúdo humanista, os ornamentos, padrões e elaborações rituais ou decorativas de produção são condenados como desumanos, alheios e vazios. "Os limites do decorativo", diz Malraux, "apenas podem ser definidos com precisão numa era de arte humanista." Poderíamos dizer que as generalidades do sentimento "humanista" caracterizam somente uma parte pequena do mundo da arte, cuja maioria é não ocidental e decorativa. Mas por que alguém preferiria as falsas divisões desses escritores, baseadas em estereótipos étnicos, à consciência histórica da interdependência de todas as culturas "humanas"?

Camille Mauclair (1872-1945), "La Réforme de l'art décoratif en France" [A reforma da arte decorativa na França] (sobre os impressionistas), 1896: "A arte decorativa tem como estética e para seu efeito fazer pensar não no homem, mas numa ordem de coisas por ele arranjada: é uma arte descritiva e deformadora, um agrupamento de lentes cuja essência é ser visto".

Rudolf Arnheim (1904-2007), *Arte e percepção visual*, 1954: "A pintura ou a escultura são afirmações reservadas para a natureza da existência humana, e por isso se referem a esta natureza em todos os seus aspectos essenciais. Um ornamento apresentado como uma obra de arte torna-se o paraíso do imbecil no qual tragédia e discórdia são ignoradas e onde reina uma paz fácil".

Hilton Kramer (1928-2012), "The Splendors and Chill of Islamic Art" [Esplendor e declínio da arte islâmica], 1975: "Para aqueles de nós que buscam na arte algo além de um banho de sensações agradáveis, muito daquilo que ela [a ala islâmica do Metropolitan Museum of Art] abriga é francamente muito alheio às expectativas da sensibilidade ocidental".

"Talvez com o passar do tempo a arte islâmica venha a nos parecer menos estranha do que hoje. Sinceramente, eu duvido — há demasiadas diferenças fundamentais de espírito para serem superadas".

"De fato, dá-se pouco espaço para o que assoma com tanta intensidade na imaginação ocidental: a individualização da experiência."

Sir Thomas Arnold (1864-1930), *Painting in Islam* [A pintura no Islã], 1928: "O pintor estava aparentemente disposto a dedicar horas de trabalho à delicada capilaridade das folhas de uma árvore [...] mas não parece ter lhe ocorrido dedicar os mesmos labores e esforços aos semblantes de suas figuras humanas [...] ele parece ter ficado satisfeito com o belo efeito decorativo alcançado".

André Malraux, *As vozes do silêncio*, 1951: "Os limites da arte decorativa apenas podem ser definidos com precisão numa era de arte humanista".

“Foi a individualização do destino, essa rubrica involuntária ou inconsciente de seu drama particular no rosto de cada homem, o que impediu a arte ocidental de se tornar sempre transcendente, como os mosaicos bizantinos, ou obcecada com a unidade, como a escultura budista.”

“Como poderia um egípcio, um assírio ou um budista ter mostrado seu deus pregado a uma cruz sem arruinar seu estilo?”

Decoração e domesticidade

A antítese da violência e destruição idolatrada pela arte moderna é o aprimoramento visual do ambiente doméstico. (Se o humanismo é equiparado ao dinamismo, o decorativo é considerado sinônimo do estático.) Um método que o “modernismo” tem usado para desacreditar seus oponentes é associar a obra deles a tapetes e papéis de parede. Desprovida de comprometimento com a “forma humana” ou o “mundo real”, a obra de arte deve ser estigmatizada como decorativa (Sedlmayr e Barnes/De Mazia). Portanto, a arte decorativa é um termo codificado que significa “humanismo malogrado”. Artistas como Gleizes e Wassily Kandinsky (1866-1944), ansiosos por escapar do rótulo do decorativo, conectaram sua obra a aspirações humanistas mais antigas.

Aldous Huxley (1894-1963) sobre a *Cathedral* de Jackson Pollock (1912-1956), 1947: “Parece um painel ou papel repetido indefinidamente ao longo da parede”.

Wyndham Lewis (1882-1957), *Picasso* (sobre *Minotauromaquia*), 1940: “Esse tapete romântico, confuso, débil, profusamente decorado”.

Crítico do *The Times* de Londres sobre James McNeill Whistler (1834-1903), 1878: “Estas imagens estão tão próximas [das belas-artes] quanto um papel de parede de cor delicada”.

Hans Sedlmayr (1896-1984), *Art in Crisis: The Lost Center* [Arte em crise: O centro perdido], 1948: “Com [Henri] Matisse [1869-1954], a forma humana passou a ter pouco mais significado do que um padrão em um papel de parede”.

Dr. Albert C. Barnes (1872-1951) e Violette de Mazia (1896-1988), *The Art of Cézanne* [A arte de Cézanne], 1939: “O padrão — em [Paul] Cézanne [1839-1906], um instrumento estritamente subordinado à expressão de valores inerentes ao mundo real — torna-se, no cubismo, o conteúdo estético em sua inteireza, e essa degradação da forma não autoriza à pintura cubista reivindicar um *status* maior que o da decoração”.

Albert Gleizes, *Opinion* [Opinião] (sobre o cubismo), 1913: “Há um certo coeficiente imitativo pelo qual podemos verificar a legitimidade de nossas descobertas, evitando reduzir a imagem meramente ao valor ornamental de um arabesco ou um tapete oriental e obter uma infinita variedade que de outro modo seria impossível”.

Wassily Kandinsky, *Do espiritual na arte*, 1912: “Se, a partir de hoje, nos puséssemos a cortar todos os nossos vínculos com a natureza [...], se nos conténssemos exclusivamente em combinar a cor pura com uma forma livremente inventada, as obras que criaríamos seriam ornamentais, geométricas, muito pouco diferentes, à primeira vista, de uma gravata ou de um tapete”.

Autocracia

Certos artistas modernos expressam o desejo de poder pessoal ilimitado. A estética do “modernismo” — sua egomania, violência, fixação pela pureza e negação de todos os outros caminhos para a verdade — é altamente autoritária. A ideologia redutivista sugere uma sobrevivência inevitável e evolucionária dos mais (esteticamente) aptos. Ad Reinhardt (1913-1967) declara em seus escritos que toda a arte mundial deve culminar em suas pinturas “puras”. Ozenfant iguala o purismo a um “super-Estado”. Erich Mendelsohn (1887-1953) acredita que os defensores da nova arte têm um “direito de exercer controle”.

Ad Reinhardt, “There is just one painting” [Há somente uma pintura], 1966: “Há somente uma história da arte, uma evolução da arte, um progresso da arte. Há somente uma estética, somente uma ideia de arte, um significado de arte, somente um princípio, uma força. Há somente uma verdade em arte, uma forma, uma mudança, um segredo”.

Amédée Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, 1931: “O purismo não é uma estética, mas uma espécie de superestética, da mesma maneira que a Liga das Nações é um super-Estado”.

Erich Mendelsohn, “Das Problem einer neuen Baukunst” [O problema de uma nova arquitetura], 1919: “O processo simultâneo de decisões políticas revolucionárias e mudanças radicais nas relações humanas na economia, na ciência, na religião e na arte faz crer na nova forma, um direito a priori de exercer controle e prover uma base justificável para um renascimento em meio à miséria produzida por um desastre histórico mundial”.

Adolf Hitler (1889-1945), discurso de inauguração da *Grande Exposição de Arte Alemã*, 1937: “Cheguei à decisão final e irrevogável de arrumar a casa, assim como fiz no domínio da confusão política”.

“A Alemanha Nacional-Socialista, contudo, quer de novo uma ‘arte alemã’, e essa arte deve e será de valor eterno, como o são todos os valores criativos de um povo.”

Frank Lloyd Wright (1867-1959), “Canção do trabalho”, 1896:

“PENSAREI
CONFORME AGIREI
CONFORME SOU!”

NENHUM FEITO NA MODA PARA O LOGRO
 NEM PARA A FAMA QUE HOMEM NENHUM FEZ
 EMBAINHE A NUA LÂMINA BRANCA
 MEU ATO DE ME TORNAR UM HOMEM
 MEU ATO
 ATOS QUE SE TORNAM O HOMEM.”¹

Começamos por examinar uma atitude específica — o preconceito contra o decorativo na arte — e descobrimo-nos num labirinto de mito e mitificação. Ao tomar essas citações fora do contexto, não buscamos expor ao ridículo esses artistas e escritores. No entanto, continuar a lê-los sem um espírito questionador perpetua seus vieses. A linguagem de suas declarações é com frequência datada — de fato, algumas delas remontam a um século —, mas os sentimentos que expressam ainda guiam a teoria contemporânea da arte.

O modernismo, a teoria da arte moderna, alegava romper com o humanismo do renascimento. Todavia, ambas as doutrinas glorificam o gênio individual como o detentor da criatividade. Parece válido notar que tal gênio heroico sempre apareceu na forma de um homem branco ocidental. Nós, como artistas, não podemos resolver esses problemas, mas ao falar deles abertamente esperamos revelar as inconsistências desses pressupostos que com tanta frequência têm sido aceitos como “verdade”.

1 [I'll think
 as I'll act
 as i am
 no deed in fashion for sham
 nor for fame e'er man made
 sheat the naked white blade
 my acts becometh a man
 my act
 acts that becometh the man.]

VALERIE JAUDON é uma artista e arte-educadora estadunidense. É conhecida por suas práticas pós-minimalistas, pelo movimento Pattern and Decoration dos anos 1970, arte pública *site-specific* e novas tendências em abstração. Atualmente, ensina arte no Hunter College da City University of New York.

JOYCE KOZLOFF é uma artista estadunidense. Kozloff foi uma importante figura do Pattern and Decoration e de movimentos de arte feminista nos anos 1970. É fundadora do coletivo Heresies. Desde a década de 1990, Kozloff tem usado mapas como base de seu trabalho, explorando as relações entre a cartografia e o conhecimento.

FONTE: *Heresies*, v. 1, n. 4, 1978, pp. 38-42. Extraído de ROBINSON, Hilary (ed.). *Feminism — Art — Theory: An Anthology 1968-2000*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001. Traduzido do inglês por Fábio Bonillo.