

**ISABEL  
NOGUEIRA**  
**TEORIAS DA ARTE**  
Do Modernismo  
à Actualidade

## Índice

Apresentação . . . . .	9
1. Os conceitos de moderno e modernidade na origem da arte moderna . . . . .	11
2. A «crise da representação» e a procura de novos códigos visuais: impressionismo e pós-impressionismo . . . . .	41
3. As categorias de modernismo e vanguarda . . . . .	51
4. Da arte com direcção única à antiarte: fauvismo, expressionismo, cubismo, futurismo, vanguarda russa e dadaísmo . . . . .	61
5. Neovanguarda ou vanguarda tardia: arte objectual, arte enquanto «ideia» e arte enquanto «acção» . . . . .	85
6. O debate filosófico sobre a pós-modernidade . . . . .	111
7. O «fim da arte», pós-modernismo e regresso à pintura . . . . .	143
8. Questões sobre a arte da actualidade: antropocénico, pós-colonialismo, género . . . . .	165
Conclusão . . . . .	171
Créditos das ilustrações . . . . .	179
Bibliografia . . . . .	185

## Apresentação

Com o advento do modernismo, e do movimento da arte moderna em geral, a arte conheceu uma transformação consideravelmente rápida e efectivamente avassaladora, que encontrou as suas origens em meados do século XIX, com o profundo questionar do racionalismo e da ordem social burguesa, na encruzilhada de um conjunto impressionante de inovações tecnológicas que se juntava à designada «crise da representação» – fortemente desencadeada pelo desenvolvimento da fotografia, nos anos 40 e, a partir de 1895, com a invenção do cinematógrafo –, assim como a um desejo profundo de descoberta e experimentação de novos códigos visuais, estéticos e artísticos. Ou seja, questionou-se o objecto a partir de dentro, portanto, a partir da componente conceptual que estaria na origem da sua forma.

O objectivo deste livro é o de operar uma proposta de compreensão da arte desde o modernismo à actualidade, mediante uma perspectiva que cruza a história com a teoria e a crítica de arte, movimentando-se também, e sempre que oportuno, pelos territórios da filosofia e da estética. Contudo, esta perspectiva de análise e de reflexão organiza-se sobretudo em torno dos conceitos que se afiguram determinantes para o entendimento das artes visuais no período em questão: modernismo, vanguarda, neovanguarda e pós-modernismo. Atendendo ao facto

de o movimento pós-moderno ter sido o último movimento artístico definível enquanto tal e, por conseguinte, nas décadas mais recentes não poderemos falar propriamente de movimentos artísticos e das suas disposições, centramo-nos sobre a complexidade, pluralidade e principais desafios que pontuam os tempos recentes, nomeadamente em torno de três grandes questões: antropocénico, pós-colonialismo e género. Estabelece-se, pois, um entrosar da abstracção do conceito e da reflexão com a prática artística concreta, historicista e orgânica.

## 1.

### Os conceitos de moderno e modernidade na origem da arte moderna

A crença e a necessidade de se ser moderno constituíram o ponto de partida da arte moderna, inicialmente manifestada no modernismo – e vejamos a evidente derivação do termo – e na vanguarda. A palavra vanguarda, *avant-garde*, ou «guarda avançada», tem etimologicamente uma origem militar medieval, significando acção dianteira e informativa, por oposição a retaguarda, segurança e imobilidade<sup>(1)</sup>. De conceito militar e político – inclusivamente utilizado nos movimentos políticos franceses de meados do século XIX – passou a conceito dos domínios da estética e da arte em geral. E inclusivamente da ciência<sup>(2)</sup>. Vanguarda liga-se não somente à ideia de dianteiro, mas também de aceleração, de uma antevisão do futuro, quase como se aí fosse a efectiva vivência. Do ponto de vista artístico, a vanguarda pretendeu incentivar a transformação radical da sociedade e da cultura, abarcando diversos domínios – literatura,

---

<sup>(1)</sup> Cf., por exemplo, ROUGE, Isabelle de Maison, *A arte contemporânea*. Mem Martins: Editorial Inquérito, 2003, pp. 118-119; CALINESCU, Matei, *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Lisboa: Vega, 1999, pp. 93-95.

<sup>(2)</sup> Cf. WEIGHTMAN, John, *The concept of the avant-garde: explorations in modernism*. London: Alcove Press Limited, 1973, p. 20.

música, artes plásticas, cinema<sup>(3)</sup>, teatro<sup>(4)</sup>. Contudo, o emprego do vocábulo neste sentido e com esta consciência não terá sucedido antes do século XIX. Matei Calinescu acredita que, do ponto de vista histórico, a vanguarda começou por dramatizar determinados elementos constitutivos da ideia de modernidade, acabando por transformá-los na «pedra angular do *ethos* revolucionário». Segundo o mesmo autor: «Assim, durante a primeira metade do século XIX e até mais tarde, o conceito de vanguarda – tanto política como culturalmente – era pouco mais do que uma versão radicalizada da Modernidade, fortemente utopianizada»<sup>(5)</sup>. E, de facto, pela sua natureza, o espírito da modernidade é vanguardista na sua condição de auto-superação<sup>(6)</sup>.

Pensemos em primeiro lugar, de um modo relativamente sucinto, nas ideias de moderno e de modernidade. Um *Dicionário etimológico* dir-nos-á que a palavra «moderno» é oriunda do latim *modernus*, que significa recente, actual, e relaciona-se com *modo* – agora, exactamente neste momento. Remete-nos, pois, para uma ideia de avanço, de novo por oposição ao antigo. Neste sentido, é aceitável que nos possamos considerar modernos desde há muito tempo, ou até mesmo desde sempre, tomando como paradigma o momento em que se concebe ou imagina algo

---

<sup>(3)</sup> Ver, por exemplo, CORAZON, Alberto (ed.), *Cine soviético de vanguardia: Tinianov, Kulechov, Dziga Vertov, Nedobrovo, Eisenstein*. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1971; HUESO, Angel Luis, *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.

<sup>(4)</sup> Ver, por exemplo, BORIE, Monique [et al.], *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

<sup>(5)</sup> CALINESCU, Matei, *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Lisboa: Vega, 1999, p. 92.

<sup>(6)</sup> Cf. GIL, Fernando, Cruzamentos da enciclopédia. *Prelo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. N.º especial (Dez. 1986), pp. 28-35.

que, de algum modo, se situa no momento presente ou procura, inclusivamente, ultrapassar a própria contemporaneidade. Quando falamos de «moderno» não falamos necessariamente de Época Moderna nem de modernidade. Não obstante a ligação entre os conceitos seja evidente, o primeiro vocábulo remete para uma qualidade, o segundo para um período histórico<sup>(7)</sup> e, finalmente, o terceiro para um estado político, social, cultural, artístico, económico e tecnológico.

Os teóricos renascentistas italianos foram responsáveis pela aplicação do esquema *formatio/deformatio/reformatio* à evolução cultural do Ocidente, que fizeram corresponder à Antiguidade Clássica («luminosidade resplandecente»), à Idade Média («Idade das Trevas») e ao Renascimento («despertar para um futuro luminoso»), respectivamente. Como escreveu Peter Burke:

Os séculos quinze e dezasseis constituíram um período de inovação no domínio artístico; novos géneros, novos estilos, novas técnicas. Este período foi fértil em «primeiras» experiências (...). A inovação era algo de consciente apesar de, por vezes, ter sido vista como um revivalismo. A posição formal face à inovação e ao progresso no domínio das artes visuais é a de Vasari, com a sua teoria dos três estádios de progresso. De um modo menos formal, este orgulho na inovação pode ser percebido na sua descrição da sua própria obra em Nápoles, «os primeiros frescos em Nápoles pintados à maneira moderna (*lavorati modernamente*)»<sup>(8)</sup>.

---

(7) De um modo geral, delimitado pelos historiadores entre a tomada de Constantinopla pelos turcos (1453) e a Revolução Francesa (1789). Não obstante saibamos a complexidade dos processos históricos, estas balizas temporais, embora eventualmente limitativas, auxiliam a organização destas estruturas.

(8) BURKE, Peter, *Culture and society in Renaissance Italy: 1420-1540*. London: B. T. Batsford, 1972, p. 23.

O «moderno» encontrava, portanto, por base o «clássico» – o único estilo verdadeiramente moderno<sup>(9)</sup>, e isto porque os teóricos do Renascimento consideravam que na Antiguidade se encontravam as origens da modernidade artística e filosófica, ou seja, a génese de um estilo possuidor de um carácter que julgavam, de algum modo, sóbrio, distinto e perene. No período renascentista viveu-se, por conseguinte, um sentimento de veneração face à Antiguidade Clássica, ao mesmo tempo que se acreditou tê-la superado. Esta disputa entre antigos e modernos não foi propriamente apanágio da Época Moderna. Na literatura romana, por exemplo, Horácio, Terêncio e Tácito confrontavam os seus contemporâneos com os gregos. Mas foi no Renascimento que esta questão assumiu um posicionamento marcante e bipolar: a profunda admiração pela Antiguidade e a convicção de se viver numa época superior.

Embora não de uma forma totalmente pacífica entre o historiador moderno, considera-se que o Renascimento estabeleceu o início da Época Moderna<sup>(10)</sup>. Quanto ao teórico da arte, segundo Moshe Barasch:

(...) não tem tais vacilações; sabe perfeitamente que a teoria das artes visuais – no sentido estrito e completo do termo – é um produto da época renascentista. Também sabe que esta teoria da arte dos séculos xv e xvi difere marcada e claramente das ideias que, sobre pintura e escultura, se difundiram na Idade Média e que também se afasta, embora não tão deliberadamente, da evolução posterior neste terreno<sup>(11)</sup>.

---

<sup>(9)</sup> Cf. BAYER, Raymond, *História da estética*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, pp. 101-121.

<sup>(10)</sup> Cf. BARASCH, Moshe, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. pp. 95-136.

<sup>(11)</sup> *Idem, ibidem*, p. 95.



Efectivamente, o Renascimento é o marco artístico da modernidade, independentemente das dúvidas que se levantem do ponto de vista histórico. Segundo o humanista Giovanni Boccaccio: «Giotto tinha arrancado a arte da pintura ao seu túmulo»<sup>(12)</sup>, e deste aspecto também se apercebia Cennino Cennini. No seu *Il libro dell'arte*<sup>(13)</sup> – o primeiro tratado italiano consagrado às técnicas artísticas e escrito em língua vulgar –, considerou Giotto o artista mais completo de sempre, devendo ser tomado como paradigma. Cennini teve consciência da diferença entre verdade artística/verosimilhança e verdade natural/realidade. O artista devia servir-se da imaginação em parceria com a prática e com a técnica. Deste modo ultrapassaria a realidade, fazendo parecer verdadeiro o que seria imaginário<sup>(14)</sup>. Verificamos, pois, um paralelismo entre verdade artística e verdade natural. Cennini encarregou-se de codificar um vocabulário artístico que jamais seria abandonado<sup>(15)</sup>.

Quando nos debruçamos sobre a modernidade e sobre o Renascimento, enquanto marco da sua origem histórica e cultural, não podemos dissociá-los do humanismo italiano. Este foi, na sua primeira fase, um movimento literário e formal que se pautou, não só pela redescoberta da Antiguidade e das línguas clássicas, mas também pela própria consciência da modernidade, dito de outro modo, pela consciência, e mesmo antevisão, do

---

<sup>(12)</sup> *Apud* PANOFKY, Erwin, *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, s.d., p. 40.

<sup>(13)</sup> Escrito provavelmente em Pádua, cerca de 1398, conheceu a primeira edição em 1437.

<sup>(14)</sup> Cf. CENNINI, Cennino, *Le livre de l'art*. Paris: Éditions Berger-Levrault, 1991, pp. 30-31.

<sup>(15)</sup> Cf. CHALUMEAU, Jean-Luc, *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, pp. 31-32.

Renascimento<sup>(16)</sup>. De facto, nesta primeira fase, ser moderno teve o mesmo significado que ser renascentista, não obstante saibamos que a modernidade se prolongou através dos tempos enquanto o Renascimento, como movimento cultural, conheceu limites temporais relativamente específicos. De qualquer modo, assumiu enorme importância a questão da autoconsciência do homem renascentista, que se viu como protagonista de um novo ciclo da história e acreditou que esta teria uma direcção única, específica<sup>(17)</sup>. Na opinião de Paul Faure:

Muitas vezes se faz da Renascença o começo dos tempos modernos. Ela marca certamente o início de uma idade nova (que talvez não seja já a nossa), a de um certo número de grandes descobertas. Extremamente desiguais, mas também mais livres, os homens acreditam encontrar, à força de investigações e de discussões, a Verdade. Pelo menos um certo número de verdades<sup>(18)</sup>.

A redescoberta da filosofia platónica foi apanágio da filosofia renascentista, especialmente da italiana. Marcílio Ficino<sup>(19)</sup> traduziu a obra de Platão para o latim, tornando-a legível ao mundo erudito europeu. Ficino viu no platonismo a possibilidade de conciliação da religião com a filosofia, com a ciência e com a metafísica, no seguimento da tradição neoplatónica

---

<sup>(16)</sup> Ver BURCKHARDT, Jacob, *A civilização do Renascimento italiano*. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, [1983]; BURKE, Peter, *Culture and society in Renaissance Italy: 1420-1540*. *Op. cit.*; DELUMEAU, Jean, *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. 2 vols.; MARGOLIN, J. C., *L'avènement des temps modernes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

<sup>(17)</sup> Cf. CALINESCU, Matei, *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, pp. 29-33.

<sup>(18)</sup> FAURE, Paul, *O Renascimento*. 3.ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1998, p. 148.

<sup>(19)</sup> Escreveu *Theologia platonica* (1474).

de Plotino. A faculdade humana do conhecimento conseguiria unir extremos: Deus e o corpo – a beleza artística. A ideia de *concinmitas* de Leon-Battista Alberti<sup>(20)</sup> filiou-se no humanismo, mas pretendeu identificar a beleza com a perfeição, chegando-se misticamente a Deus. Os conceitos de *necessitas*, *commoditas* e *voluptas* deviam estar em consonância, no sentido de se atingir a obra de arte perfeita, equilibrada, por conseguinte, bela. Deste modo, Alberti afirma-se como um teórico de referência, acabando por superar a teoria da imitação aristotélica, precedendo Leonardo da Vinci. O quadro, mediante a utilização da perspectiva linear, seria «uma janela aberta sobre a história»<sup>(21)</sup>. No entender de Jean-Luc Chalumeau:

O artista não poderia dissolver-se em Deus: ele próprio é uma espécie de Deus pois, longe de imitar a natureza, conhece-a em virtude de princípios inventados pela inteligência humana. Apenas esta última se encontra na origem da arte<sup>(22)</sup>.

A natureza devia ser imitada mas de um modo absolutamente racional, intelectual. À verosimilhança seria necessário adicionar a *concinmitas*, enquanto modelo perene e universal, não obstante este modelo se inspirasse na própria natureza. Neste sentido, Donatello, Masaccio e Brunelleschi tinham feito emergir uma nova forma de arte ao nível da escultura, da pintura e da arquitectura, respectivamente.

---

<sup>(20)</sup> Autor de obras teóricas importantes: *De statua* (1434), *Elementa picturae* (1435-1436), *De pictura* (1435) e *De re aedificatoria* (1452), publicado em dez livros, em 1485.

<sup>(21)</sup> Cf. ALBERTI, Leon Battista, *De pictura*. Paris: Éditions Allia, 2007, p. 30.

<sup>(22)</sup> CHALUMEAU, Jean-Luc, *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. *Op. cit.*, p. 34.

A pintura passava a ser entendida como uma ciência que assentava no estudo da perspectiva matemática e da natureza – na esteira de Alberti –, mas estes pressupostos advinham da observação como processo rigoroso<sup>(23)</sup>, científico e não mecânico. Como refere Anthony Blunt: «(...) a exactidão da observação de Leonardo é de uma evidência absolutamente extraordinária, não só no que respeita ao claro-escuro, mas também à sua perspectiva aérea»<sup>(24)</sup>. Os objectivos da pintura, segundo Leonardo, seriam a celebração da beleza do espaço e das manifestações expressivas – o movimento. Estas e outras considerações, nomeadamente a questão do *paragone*<sup>(25)</sup>, estão reflectidas na sua teorização sobre pintura, que desenvolve a partir de 1490<sup>(26)</sup>. Apesar da particularidade da sua escrita, as suas obras foram conhecidas ainda no século XVI – embora por um núcleo restrito de indivíduos –, em França e Itália, constituindo um factor determinante para a modernidade pictórica. A pintura era elevada ao estatuto moderno de arte liberal e o artista atingia uma posição social nunca antes experimentada.

Na perspectiva de Erwin Panofsky:

A expansão gradual do universo humanista da literatura para a pintura, da pintura para as outras artes, e das outras artes para as

---

<sup>(23)</sup> Cf. BLUNT, Anthony, *Le teorie artistiche in Italia: dal Rinascimento al manierismo*. 5.ª ed. Torino: Einaudi, 1977, pp. 36-51.

<sup>(24)</sup> *Idem, ibidem*, p. 42.

<sup>(25)</sup> Comparação das artes. Leonardo entendia que a pintura seria superior face às restantes formas artísticas.

<sup>(26)</sup> Embora Leonardo da Vinci não tenha finalizado os seus escritos, deixou-lhes uma estrutura. Ver VINCI, Leonardo da, *Tratado de la pintura*. 2.ª ed. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe, 1947; MACCURDY, Edward, *Les carnets de Léonard de Vinci*. Paris: Éditions Gallimard, 1987. 2 vols; ver também LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoön: an essay on the limits of painting and poetry*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1984.