

# A TRADIÇÃO MODERNISTA E A CRISE DA ESCOLHA AUTORAL NA PINTURA DA DÉCADA DE 1980

wagner jonasson da costa lima

Embora a origem da ideia de “modernismo” como qualidade e valor relativos à experiência e à cultura possa ser situada na França do século XIX, a ressonância especial que o termo adquiriu deve muito aos escritos do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg (1909-1994). Cabe-lhe o papel de destaque devido ao alcance de sua versão da história da arte modernista no contexto da cultura artística norte-americana e da Europa ocidental. Pode-se considerar que a afirmação central do modernismo, no sentido que o crítico atribuiu ao termo em seu ensaio “Pintura Modernista” (1960), diz respeito à

5

autonomia da arte e à sua especificidade dos meios. “A essência do modernismo”, na acepção de Greenberg, “reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência.”<sup>1</sup> A prática modernista foi baseada, por esse ângulo, no estreitamento dos artistas no meio que escolheram, que, na pintura, seria a superfície e o espaço bidimensional da tela.

6

Em geral, a compreensão que Greenberg apresentava da tradição modernista era definida pela sua reação ao Cubismo e à arte não figurativa europeia que dele emergiu. No final da década de 1940, entretanto, o crítico sentiu-se instigado pela produção dos pintores norte-americanos daquele momento, onde, segundo ele, foi instituída uma nova forma de espaço, livre do “cânon do desenho em linhas e curvas suaves, mais ou menos

simples, que o cubismo havia imposto e que dominara quase toda a arte abstrata desde 1920.”<sup>2</sup> A forma de julgamento concedida à obra de Jackson Pollock (1912-1956) foi central para uma variante norte-americana da teoria modernista. Para Greenberg, os desdobramentos da pintura de Pollock serviram para demonstrar o caráter autocrítico do modernismo como tendência, na medida em que o resultado é uma configuração pictórica em que os aspectos essenciais do *médium* estão mais plenamente exibidos e reconhecidos.

7

Dentre os críticos de arte contemporâneos de Greenberg, foi Harold Rosenberg (1906- 1978) quem disputou com ele a análise dos fundamentos da produção artística norte- americana do pós-guerra, inclusive a própria designação do movimento, ao escrever sobre os artistas e seus trabalhos para diversas publicações como *Partisan*

Review, Art News e Commentary. No ensaio “Os *action painters* norte-americanos”, publicado em 1952, Rosenberg propôs a designação de “*action painting*” com o intuito de ratificar a singularidade dessa produção. Centrada em artistas como Pollock e Willem de Kooning (1904-1997), a análise partiu da ideia de uma reversibilidade entre arte e vida. A tela, nesse caso, “começou a afigurar-se como uma arena na qual se age – mais do que um espaço no qual se reproduz, se reinventa, se analisa ou se ‘expressa’ um objeto, real ou imaginado.”<sup>3</sup> Este tipo de arte, para Rosenberg, “tornou-se um instrumento para o enfrentamento cotidiano da natureza problemática da individualidade do homem moderno”<sup>4</sup>, valendo-se da indeterminação de práticas processuais.

“Individualidade”, “expressividade”, “essência”: palavras em torno das quais se constituiu o arcabouço teórico e prático da tradição modernista. Pensar tal tradição,

assim como seus valores, implica reconhecer uma sensibilidade que vai do final do século XVIII ao início do século XIX. Esse é o período que abarca o Iluminismo europeu, a Revolução Francesa e, especialmente, o surgimento da vaga romântica na Alemanha.<sup>5</sup> Costuma-se estabelecer a emergência da vertente entre os ingleses e, sobretudo, entre os alemães a partir da segunda metade do século XVIII. Dentre as inúmeras razões apontadas como fundamentais para essa centralidade, figura a sensação de atraso cultural diante da Itália e da França, que estimulou a criação intelectual apartada da tradição clássica dominante nesses países. Isso sustentou o “pré-romantismo” alemão, mais conhecido pela expressão *Sturm und Drang*.<sup>6</sup>

9

Enquanto fenômeno intelectual e artístico, o *Sturm und Drang* surgiu como reação contra o Iluminismo, que valorizava a razão intelectual e menosprezava o mundo

dos sentimentos como instrumento de conhecimento. O líder incontestado do grupo foi Johann Gottfried von Herder (1744-1803), cujo pensamento foi um retorno às fontes, aos inícios da sociedade e da poesia. Para ele, o canto precedeu o discurso e os homens rimaram os seus próprios esforços, através de cadências cantadas, antes mesmo de saber articular conscientemente o que sentiam.<sup>7</sup> Essa concepção de que o sentimento da natureza não pode ser separado do sentimento de interioridade pessoal, e que sua realização é também uma forma de expressão, constituiu aquilo que o filósofo Charles Taylor chamou de “expressivismo”<sup>8</sup>. A ideia de individuação expressiva - onde cada pessoa deve ser avaliada com uma medida diferente, que seja apropriadamente sua - tornou-se um dos pilares da cultura moderna.

10

Próximo à Herder, e entusiasmado por suas doutrinas, encontrava-se o jovem

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que também contribuiu ativamente na constituição da poética do pré-romantismo alemão. Fiel à sensibilidade aflorada de então, Goethe procurou interrogar as regras estéticas ou sociais em nome da liberdade criativa do “gênio” na arte ou na vida. Essa orientação ficou bem clara, sobretudo, na composição do romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), cuja dramática história gerou uma onda de suicídios na Alemanha devido à identificação de muitos com as aflições da personagem-título. Goethe sustentou suas posições não só literariamente como também teoricamente. Em seu principal texto estético da época, intitulado “Sobre a arquitetura alemã” (1772), o escritor assinalou que “mais prejudiciais ao gênio do que exemplos são os princípios”<sup>9</sup>. Em questões artísticas, alegou Goethe, seria preciso ater-se ao sentimento e à natureza.

11

Essa concepção de gênio - que remonta a uma discussão encetada no início do século XVIII - deslocou o centro gravitacional do pensamento estético: a obra artística passou a ser considerada sob a perspectiva da originalidade. Sem dúvida, o diálogo com Immanuel Kant (1724-1808) tornou-se filosoficamente essencial para a visão romântica do gênio. Em 1790, o filósofo prussiano afirmou que o gênio seria o “talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada”, logo “originalidade tem de ser sua primeira propriedade”<sup>10</sup>. A obra de arte foi concebida, na primeira parte da *Crítica da faculdade do juízo* (1790), como produção consciente de objetos que geram a impressão de terem sido produzidos sem intenção. Sua faculdade específica é o gênio que, na acepção de Kant, atua conscientemente, com necessidade semelhante à das formas naturais, sempre de maneira original e distinguindo-se da

12

atividade científica.<sup>11</sup>

No âmbito da pintura romântica alemã, tal disposição adquiriu significados “espirituais-transcendentais”<sup>12</sup>, conforme a expressão do estudioso Alfredo de Paz. A obra de arte, nesse caso, foi considerada como uma janela aberta para mundo do invisível. Diferenciando-se da tendência “material-corpórea”, que vigorou na pintura francesa daquele momento, a pintura romântica alemã não buscou o valor pictórico em si: a pincelada era somente o suporte visível de uma realidade que parecia escapar à representação. A pintura de paisagem em Caspar David Friedrich (1774-1840) – um dos representantes mais importantes da pintura romântica alemã - parece um prolongamento de sua própria melancolia e de seus próprios sonhos. Aqui, não se trata da observação direta de um determinado lugar, mas da eleição de elementos em função de seu valor

13

sentimental:

A única fonte verdadeira da arte é nosso coração, a linguagem de uma alma pura e infantil. Uma obra que não surgiu dessa fonte só pode ser artifício. Toda obra de arte verdadeira foi concebida em hora sagrada e nasceu num momento favorável, muitas vezes à revelia do artista, a partir do impulso íntimo do coração.<sup>13</sup>

Tal visão resulta em uma dialética entre o determinado e o indeterminado que se manifestou na estrutura das pinturas de Friedrich. Essa estrutura - que culmina no *O viajante diante de um mar de névoa* (1818) - parece destinada, na maioria das vezes, a tornar sensível o paralelismo entre a exterioridade da natureza e a interioridade do espírito.<sup>14</sup> De modo geral, a corrente romântica “passa a entender o sujeito abstrato do idealismo e do iluminismo como *indivíduo*”<sup>15</sup>, transformando o ponto de vista da

14

autodeterminação, característica do Iluminismo, para a ideia do desdobramento dos potenciais individuais. Testemunha-se assim, nas palavras de Brüseke, a “passagem para o lado *expressivo* do sujeito”<sup>16</sup>. Reencontram-se muitas características românticas e, aliás, também do *Sturm und Drang*, nos “expressionismos” que vigoraram no primeiro decênio do século XX.

A crença de que através da arte podia-se transmitir diretamente uma espécie de sentimento interior – emocional ou espiritual – era também corrente nos círculos artísticos e intelectuais alemães de inícios do século XX. Tal concepção repercutiu as preocupações de muitos artistas, escritores e intelectuais da época que viam sua obra como uma alternativa radical à cultura burguesa e seus valores. A ressurgência da filosofia romântica do século XVIII e o pensamento de Friedrich Nietzsche (1844-1900)

15

estimularam os artistas a livrar-se das convenções acadêmicas e a expressar-se mais livremente. Tais ideias foram fundamentais para a chamada arte expressionista alemã.<sup>17</sup> Na obra de pintores como Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) e Emil Nolde (1867-1956), ambos pertencentes ao *Die Brücke*, a rejeição da tradição clássica e a consciência do parentesco com a arte dos primitivos, envolveu uma indisfarçada fealdade.

Foram essas as condições teóricas e práticas sob as quais uma arte não figurativa despontou. As primeiras tentativas de concretização da arte abstrata foram acompanhadas de reivindicações a respeito da unidade “espiritual” das formas artísticas. À época, o artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944), fundador do grupo *Blaue Reiter*, escreveu: “Assim nasceu, pelo menos em parte, nossa simpatia e nossa compreensão pelos primitivos, a afinidade espiritual que descobrimos ter por eles”<sup>18</sup>. Na

16

concepção do pintor, “esses artistas puros só se ligaram, em suas obras, à essência interior, sendo por isso mesmo eliminada toda contingência.”<sup>19</sup> Estabelecendo uma analogia estrutural com a forma musical, Kandinsky acreditava que a pintura deveria exprimir a “essência interior” do artista, seus sentimentos e intuições, sem recorrer à “reprodução de fenômenos naturais”. Nesse sentido, o pintor russo foi um reconhecido precursor do que seria denominado “expressionismo abstrato” ou “*action painting*”.

17

A ideia fundamental do Expressionismo Abstrato era que o pintor mergulhasse fundo em seu inconsciente e descobrisse meios de traduzir um impulso criativo original em marcas depositadas espontaneamente e com gestos largos sobre a superfície da pintura ou do desenho. Não obstante a autoridade dessas práticas, no decorrer das décadas de 1950 e 1960, uma nova sensibilidade dirigiu suas forças para o

questionamento sistemático desses preceitos, desafiando, assim, os valores frequentemente associados à tradição modernista. Artistas como Robert Rauschenberg (1925-2008) e Jasper Johns (1930-), trataram de modo diferente esse legado - notadamente aquele vinculado ao Expressionismo Abstrato -, colocando em questão noções como as de autonomia, expressividade e originalidade. O trabalho de Rauschenberg sinalizou, conforme o crítico e historiador da arte Leo Steinberg, a emergência do “plano do quadro do tipo *flatbed*”<sup>20</sup>, constituído por uma superfície com a disponibilidade suficiente para receber uma grande quantidade de imagens e artefatos culturais.

A pintura, diante disso, converteu-se em uma superfície receptora em que objetos são espalhados, em que informações podem ser recebidas, impressas ou

estampadas. Passou-se, então, do plano de organização (formas) para o plano de composição (forças). Capaz de apreender os mecanismos do pensamento, o plano do quadro assumiu diversas funções proposicionais, o que fez da pintura algo legível, mais ainda que visível. Essa legibilidade, entretanto, não implicou uma linguagem, mas algo da ordem do *diagrama*<sup>21</sup>, onde a pintura constitui-se como espaço operativo. Artistas como Rauschenberg insistiram em uma orientação radicalmente nova, isto é, promoveram uma guinada do plano vertical – fundado pela pintura renascentista, onde o topo do quadro corresponde à altura de nossas cabeças erguidas e a borda inferior tende ao local onde assentamos os pés - para o plano horizontal.

Como fariam a criança ou o trapeiro, figuras que Walter Benjamin comparou ao autêntico sábio materialista, esses artistas recolhem pedaços dispersos do mundo,

inaugurando assim, na acepção de Georges Didi-Huberman<sup>22</sup>, um conhecimento transversal de nosso mundo. Fazem com que coexistam, em uma mesma superfície, coisas fora das classificações habituais. Aqui, a mesa se constitui como espaço operativo. Quando se deposita diferentes imagens ou diferentes objetos em uma mesa tem-se uma constante liberdade para modificar sua configuração. “Uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas”, escreveu Didi- Huberman, “mas sim para recolher segmentos, trocos do parcelamento do mundo, respeitar sua multiplicidade, sua heterogeneidade. E para outorgar legibilidade às relações postas em evidência.”<sup>23</sup> As imagens dos primeiros quadros de Jasper Johns pertencem a essa categoria; o mesmo se dá com a maior parte da *Pop Art*, onde “o quadro é concebido como a imagem de uma

20

imagem”<sup>24</sup>.

A Pop Art norte-americana, como é sabido, tratou de incorporar ao repertório da pintura toda uma pletora de insígnias da indústria cultural, no que seria uma superação da diferença entre cultura erudita e cultura popular. Abolindo todo vestígio de um fazer expressivo, as serigrafias de Andy Warhol (1928-1987) oferecem uma relação de justaposição e desajuste entre imagens e cores. Essa atitude foi encarada, sob o ponto de vista de autores como Gilles Deleuze (1925-1995), entre outros, como uma inflexão da arte para a “simulação”. Mas o que é, exatamente, a simulação? E o que a distingue da cópia? Para Deleuze, “a cópia é uma imagem dotada de semelhança”, ao passo que o simulacro é “uma imagem sem semelhança”<sup>25</sup>. A cópia produz o modelo como original, enquanto o simulacro - como instrumento para escapar à representação - “encerra uma potência

21

positiva que nega tanto o *original* como a *cópia*, tanto o *modelo* como a *reprodução*.”<sup>26</sup> Assim, o que a *Pop Art* ambicionou foi desvincular a imagem de qualquer significado profundo e interioridade subjetiva para deixá-la na superfície, como simulacro.

A noção de expressão e as definições que a vinculam à subjetividade, também foram objeto de uma crítica radical na década de 1960, como, por exemplo, nas considerações acerca da “morte do autor”, postuladas por Roland Barthes (1915-1980) e Michel Foucault (1926- 1984). Em 1968, Barthes publica *A morte do autor*, onde o texto foi encarado como um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas das quais nenhum é original: o texto é um tecido de citações, saídas de mil focos da cultura.”<sup>27</sup> Nesse caso, o espaço textual é responsável pela dissolução do sujeito e perda da identidade. Essas considerações visavam, sobretudo, a esfera da

22

literatura. Entretanto, exerceram influência considerável sobre a teoria das artes visuais, e gozaram de grande prestígio entre os jovens artistas e críticos ao longo da década de 1980.

A década de 1980 foi intensamente associada a uma extensa reabilitação da pintura, após um período de experimentação de meios, suportes e materiais não convencionais que vigorou nas décadas de 1960 e 1970. Na esfera da arte internacional – com destaque para países como a Alemanha, a Itália e os Estados Unidos - é possível observar, desde meados da década de 1970, uma parcela considerável de artistas que, além de eleger a pintura como veículo privilegiado de atuação, empreendeu uma investigação a partir do repertório iconográfico e estilístico da história da arte, pré-modernista e modernista, como em parte da chamada “arte de apropriação”, que

23

vigorou na década de 1980.

Ainda que o termo “apropriação” obrigue a consideração de procedimentos comuns às vanguardas históricas, especialmente o *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968), a sua incorporação ao vocabulário crítico esteve nitidamente vinculada a determinados artistas norte-americanos da década de 1980, sobretudo Sherrie Levine (1947-) e aqueles reunidos sob o rótulo Neo-Geo ou Simulacionismo, como Peter Halley (1953-), Ashley Bickerton (1959-) e Jeff Koons (1955-). Em geral, de acordo com Harrison e Wood, esses artistas procuravam “elevar os produtos da cultura popular e do desenho industrial aos contextos artísticos, com vistas a subverter a autoridade da arte” <sup>28</sup>. Contudo, na produção desses artistas, o otimismo diante dos novos meios e da cultura de massas – presente nas propostas artísticas da década de 1960 - foi substituído por

juílgamentos baseados nas teorias “pós-estruturalistas” da textualidade, do sujeito e da realidade.

A produção de Levine, no início da década de 1980, consistia em fotografar imagens encontradas em livros e revistas de autoria de fotógrafos ilustres como Edward Weston (1886- 1958) e Walter Ewans (1903-1975), desafiando, por esse motivo, as tradicionais definições da arte baseadas nos conceitos de raridade e valor. “Ao roubar descaradamente imagens já existentes”, escreveu o crítico de arte Douglas Crimp, “Levine não faz nenhuma concessão às noções convencionais de criatividade artística. Ela faz uso das imagens, mas não para constituir um estilo próprio.”<sup>29</sup> Radicalizando o gesto de Marcel Duchamp, a artista norte- americana não só coloca em xeque as noções de autoria, obra e originalidade, como traz para o primeiro plano a problemática da

25

mediação tecnológica e, logo, de um universo cultural no qual a mitologia do gênio está sendo erodida.

No fim da década, a artista apresentou uma série de pinturas, realizadas com caseína e cera sobre madeira, que evocavam a aparência geral da abstração modernista, sem fundamentá-la, contudo, em qualquer período da história da arte ou artista determinado. Essa atitude transformava tais trabalhos, de acordo com o vocabulário crítico da época, em “simulações”. A abstração modernista, nesse caso, foi posicionada como um estilo em meio a outros, sem apresentar qualquer necessidade histórica. Retirado desse procedimento o sentido que o engendrou, restaria apenas o significante esvaziado. Levine, nesse caso, não procurou aplicar as relações formais subjacentes nas formas geométricas, que comparecem, antes, devido ao seu simbolismo e suas

26

referências culturais, em contraposição ao formalismo auto-reflexivo da abordagem modernista ortodoxa.

A tradição modernista da abstração geométrica também se tornou material para as pinturas de Peter Halley, constituídas por motivos como “prisões” e “células” realizados com tinta acrílica fluorescente sobre uma superfície que simulava o estuque. Criticando o que ele chamava de “obsessão moderna com a geometria”<sup>30</sup>, Halley apresentou suas pinturas como modelos visuais das redes de circulação e movimento mecânico da sociedade pós-industrial. O pintor acreditava estar descrevendo um novo tipo de espaço social, espaço esse semelhante, segundo ele, ao “espaço simulado do videogame, do microchip e dos prédios de escritório”<sup>31</sup>. Halley sugeriu, desse modo, que a abstração modernista havia sido esvaziada de suas aspirações utópicas e, ademais,

27

posicionada onde seus defensores desde o início receavam que pudesse cair: no lugar do *design*, da decoração e até do kitsch.

Percebe-se, portanto, na “arte de apropriação” da década de 1980, uma atitude crítica consciente no tocante aos princípios que definiriam o modernismo. A arte e a história são vistos como territórios arrasados, desprovidos do sentido que um dia lhes foi atribuído. Retirados desses procedimentos a essência significativa, o sentido que os engendrou, restou apenas o significante esvaziado. Em decorrência do fluxo contínuo de imagens investidas num crescente processo de mídiatização sociedade, surgiria uma parcela considerável dos artistas que, além de restaurar a prática pictórica, empreende uma viagem pelo universo de imagens produzido através da história, disponíveis a todos pelos meios de comunicação de massa. As imagens são então confiscadas e submetidas a

28

novos sistemas visuais, o que reforçaria a importância de procedimentos como a *apropriação* e a *simulação* no contexto da produção pictórica da década de 1980.

## Notas

<sup>1</sup> GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 101.

<sup>2</sup> GREENBERG, Clement. Pintura “à americana”, op. cit., p. 77-78.

<sup>3</sup> ROSENBERG, Harold. Os *action painters* norte-americanos. In: \_\_\_\_\_. *A tradição do novo*. Perspectiva: São Paulo, 1974. p. 12-13.

<sup>4</sup> Idem., *Action painting: crise e distorção*. In: \_\_\_\_\_. *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 44.

<sup>5</sup> Cf. HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

<sup>6</sup> Cf. PAZ, Alfredo de. *La revolución romântica: poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A, 1992.

<sup>7</sup> Cf. PAZ, op. cit.

<sup>8</sup> TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Loyola, 2005. p. 480.

<sup>9</sup> GOETHE, Johann Wolfgang. Sobre a arquitetura alemã, In:\_\_\_\_\_. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p.41.

<sup>10</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 153.

<sup>11</sup> Cf. DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

<sup>12</sup> “Em el terreno de la pintura romântica uma intención de este tipo pede adquirir a veces dimensiones material- corpóreas (Francia), otras espiritual-trancedentales (Alemania), otras se convierte em uma inmersión pánica em los elementos de la naturaliza (Inglaterra) y otras, en fin, pude presentarse bajo el aspecto de la tematización oscura e terrible del retorno de la marginación individual o histórica (como sucede en Goya).” PAZ, op. cit., p. 214.

<sup>13</sup> FRIEDRICH, Caspar David. Considerações acerca de uma coleção de pinturas. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – Vol.5: da imitação à expressão*. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 107.

<sup>14</sup> Cf. PAZ, op. cit.

<sup>15</sup> BRÜSEKE, Franz Josef. Romantismo, mística e escatologia política. *Lua Nova* [online]. 2004, n. 62. p. 29.

<sup>16</sup> BRÜSEKE, op. cit., p. 29.

<sup>17</sup> Cf. PERRY, Gill. O primitivismo e o moderno. In: HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 3-85.

<sup>18</sup> KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 27-28.

<sup>19</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>20</sup> STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 117.

<sup>21</sup> Para Gilles Deleuze, o diagrama seria uma máquina abstrata, a emergência de outro mundo, a possibilidade do fato, não o fato ele mesmo. Por esse ângulo, o diagrama é prévio a qualquer objeto e por isso não o representa, mas se constitui como sua possibilidade. Cf. DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007.

<sup>22</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas: como levar o mundo nas costas? In: *Sopro, Desterro*, n. 41, p. 3-7, Dezembro 2010.

<sup>23</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas: como levar o mundo nas costas? In: *Sopro, Desterro*, n. 41, p. 3-7, Dezembro 2010. p. 6.

<sup>24</sup> STEINBERG, op. cit., p. 125.

<sup>25</sup> DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. p. 263.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 267. Grifo do autor.

<sup>27</sup> BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 68-69.

<sup>28</sup> HARRISON, Charles; WOOD, Paul. Modernidade e modernismo revisitados. In: WOOD, Paul et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 233.

<sup>29</sup> CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In:\_\_\_\_\_. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 121.

## Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In:\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRÜSEKE, Franz Josef. Romantismo, mística e escatologia política. *Lua Nova* [online]. 2004, n. 62, pp. 21-44.

CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In:\_\_\_\_\_. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. Platão e o simulacro. In:\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas: como levar o mundo nas costas? In: *Sopro, Desterro*, n. 41, p. 3-7, Dezembro 2010.

DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar,

2011.

FRIEDRICH, Caspar David. Considerações acerca de uma coleção de pinturas. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – Vol.5: da imitação à expressão*. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 105-109.

GOETHE, Johann Wolfgang. Sobre a arquitetura alemã, In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

GREENBERG, Clement. Pintura “à americana”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 75-94.

\_\_\_\_\_. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 101-110.

HALLEY, Peter. *The crisis in geometry*. Disponível em: <http://www.peterhalley.com/>

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. Modernidade e modernismo revisitados. In: WOOD, Paul et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

PAZ, Alfredo de. *La revolución romântica: poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A, 1992.

PERRY, Gill. O primitivismo e o moderno. In: HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 3-85.

ROSENBERG, Harold. *Action Painting: crise e distorção*. In: \_\_\_\_\_. *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 43-52.

\_\_\_\_\_. Os action painters norte-americanos. In: \_\_\_\_\_. *A tradição do novo*. Perspectiva: São Paulo, 1974. p.11-22.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Loyola, 2005.