

THE ORIGINALITY OF THE AVANT GARDE,  
MADELEINE OU A DESILUSÃO NAS ARTES VISUAIS.

**Vitor dos Santos Gomes**

Universidade de Évora

Centro de História e Investigação Artística (CHAIA)

**RESUMO**

Este texto representa uma reflexão sobre a desilusão e a arte moderna, a partir do ensaio da Rosalind Krauss, *The originality of the avant-garde*, onde a autora explora a questão da cópia e do original, interligando-a com a problemática da cópia e do original na personagem de Madeleine do filme *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, ambos metáforas do sentimento de desilusão perante o que se reconhecia como sendo verdadeiro.

**PALAVRAS-CHAVE**

Cópia; Rosalind Kraus; *Vertigo*; Modernismo; Desilusão

**KEYWORDS**

Copy; Rosalind Kraus; *Vertigo*; Modernism; Disillusionment

«O significado de uma obra reside não na origem, mas na sua destinação. O espectador deve nascer às custas do pintor».

Sherrie Levine

Como seria se não se rejeitasse o conceito de cópia? Como sabemos nós se um trabalho artístico é uma cópia? Como seria se a personagem interpretada por James Stewart, John “Scottie”, aceitasse Judy (personagem interpretada por Kim Novak) como Madeleine no filme *Vertigo*? Porquê sempre a sensação de desilusão quando

verificamos que “fomos enganados”? A questão colocada por Rosalind Krauss é o tema central no ensaio *The originality of the avant-garde and other modernist myths*<sup>1</sup>, onde Krauss faz uma reflexão sobre esta ideia a partir do trabalho *Os portões do Inferno*, de Rodin, numa retrospectiva do artista na National Gallery de Washington. Rodin está morto, no entanto, Krauss vê novos trabalhos de Rodin, realizados a partir de negativos que o artista deixou em testamento ao Estado francês. Estes permitem-lhe observar a cópia, “the inauthentic”, como o lado repressivo do modernismo. Felizmente os artistas pós-modernos, para Krauss, começaram a esquecer-se dessa repressão para agirem: “to play”.

Perguntar se valorizamos a cópia é perguntar como a arte se relaciona com o seu passado e com o nosso. Na tradição das Belas-Artes a habilidade técnica foi “afectada” pelo estudo dos mestres do passado. Podemos discutir se a noção de cópia de Krauss é a maneira errada de expressar as apropriações do modernismo e do pós-modernismo. É difícil usar o passado e revoltarmo-nos contra ele. Krauss descreve as últimas pinturas modernistas como obcecadas com «(...) the originary surface of the picture frame»<sup>2</sup>. O minimalismo e a arte *pop*, para Krauss, mantêm a ficção de uma tela vazia à espera da marca do artista.

Ambas as formas podem ter pretendido destronar a linguagem própria da autenticidade, mas a verdadeira separação ainda está por vir, segundo a autora. Krauss não comenta o expressionismo abstracto neste ensaio, mas o texto está ensombrado por ele. Para estes pintores, como escreveu Harold Rosenberg, subitamente a tela tornou-se «(...) an arena for action»<sup>3</sup>. Os artistas acreditaram que conseguiam agarrar o destino de cada pintura nas suas mãos. Neste gesto, recusaram a relação com a arte do passado. Rosenberg afirmou que Barnett Newman desejava «(...) to be stripped of every fiction except one, The fiction of an absolute»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Ver KRAUSS, Rosalind - *The originality of the avant-garde and other modernist myths* Cambridge; Massachusetts: The MIT Press, 1985.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p. 56.

<sup>3</sup> ROSENBERG, Harold – *The tradition of the new*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1982.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*.

Douglas A. Cunningham<sup>5</sup> descreve as suas próprias experiências com *Vertigo* e a sua peregrinação cinéfila, reflectindo sobre os lugares para os quais o filme remete como a expressão de um desejo frustrante “nascido do amor” pelo mundo diegético do filme, a perda (a aparente ausência desse mundo diegético dentro do reino do real) e um desejo de ocupar/influenciar um espaço-tempo em algum lugar entre o índice e o seu referente. Por que razão o filme *Vertigo* é um objecto de amor? Por que razão podemos considerar *Vertigo* um ensaio cinematográfico sobre a desilusão? E, dada a ausência da narração no reino do real, qual é a sedução que o filme provoca? Os escritos sobre *Vertigo* fornecem uma pista do porquê de este filme inspirar tal devoção. Grande parte dos estudos de *Vertigo* encontra-se um fio persistente que considera o filme uma meditação sobre o conflito entre realidade e ilusão, entre o real e a cópia e a consequente desilusão.

Numa extensa entrevista a Alfred Hitchcock por Peter Bogdanovich<sup>6</sup>, em 1963, *Vertigo* surge como o filme que «(...) aprofundou mais do que qualquer filme feito nos últimos anos os conflitos entre ilusão e realidade»<sup>7</sup>. Quando Bogdanovich pergunta diretamente a Hitchcock se *Vertigo* é sobre o conflito entre ilusão e realidade, o realizador responde «Ah, sim»<sup>8</sup>. Caracterizando o mundo que *Vertigo* apresenta como «(...) uma areia movediça, uma bolsa de estudo»<sup>9</sup>, a vertigem representa uma das penetrações mais profundas de Hitchcock na dualidade realidade/ilusão. Embora esses exemplos limitados não constituam uma lista exaustiva da vasta quantidade de estudos sobre Hitchcock, considerando *Vertigo* a partir dessa perspectiva temática, eles são, no entanto, indicativos do domínio persistente dessa abordagem na sua análise.

Nas análises da violação de fronteira realidade/ilusão há a tendência de investigar esse conflito como uma temática estritamente diegética, com as tentativas de John Ferguson (James Stewart) de ressuscitar Madeleine em Judy (ambos os papéis desempenhados por Kim Novak) como a mais clara evidência da sua expressão, ou da

---

<sup>5</sup> Ver CUNNINGHAM, Douglas A. - *The San Francisco of Alfred Hitchcock's Vertigo: place, pilgrimage, and commemoration*. Lanham: Scarecrow Press, 2011.

<sup>6</sup> Ver BOGDANOVICH, Peter - *The cinema of Alfred Hitchcock*. New York: The Film Library of the Museum of Modern Art, 1963.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p. 34.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, p. 35.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*.

tentativa de triunfar sobre a desilusão. Os comentários de Laura Mulvey<sup>10</sup>, em 1975, sobre esse processo de identificação caracterizam a posição de Scottie não apenas como análoga à nossa, mas também como o vínculo que nos liga a Scottie como nosso substituto: o protagonista masculino atrai os espectadores profundamente para a sua posição, fazendo-os partilhar o seu olhar inquieto e desiludido. Marian E. Keane<sup>11</sup>, no entanto, refuta essa proposta de identificação do espectador com Scottie na sua crítica à leitura de Mulvey, em 1986, apresentando a sequência de *flashback* de Judy como o momento em que se estabelece «(...) um vínculo profundo entre ela [Judy] e a câmara, que não é quebrado durante o resto do filme»<sup>12</sup>. Como este é o momento em que a trama do assassinato é revelada ao espectador, bem como o primeiro momento em que temos mais informações da narrativa do que Scottie, Keane propõe esse esclarecimento do espectador, tanto como o de distanciamento de Scottie e como a nossa base de identificação com Judy, mas ambos são ensaios sobre a desilusão.

No entanto, enquanto a análise de Keane pode correctamente destacar este momento como aquele que relega Scottie a uma posição marginalizada de desconhecimento, uma análise da identificação do espectador baseada na satisfação do seu desejo de transcender os limites da realidade e ressuscitar Madeleine o suficiente para continuar a nossa identificação, apesar da consciência da sua falsidade, de ser uma cópia. Assim, enquanto Keane, mais tarde, caracteriza com precisão o resto do filme como um estudo do amor dela (de Judy) por Stewart/Scottie e do seu apego a ela, é a afirmação de Mulvey de que a identificação com a imagem vista é em parte responsável pelo prazer escopofílico que temos ao ver o filme e que determina a nossa contínua identificação com Scottie.

Durante muito tempo cessam os diálogos e vamos visitando lugares e paisagens do passado e de morte: a capela-cemitério do século XVIII, o hotel antigo, as flores para os mortos, o museu com o retrato de uma mulher morta, a floresta das sequóias. Síntese das temáticas da pintura, porque faz referência aos géneros natureza-morta, paisagem e retrato. Quem é aquela mulher? A imagem que tínhamos visto no genérico,

---

<sup>10</sup> Ver MULVEY, Laura - *Afterimages: on cinema, women and changing times*. London: Reaktion Books, 2020.

<sup>11</sup> Cf. KEANE, Marian E. - *Reading Cavell's the world viewed: a philosophical perspective on film*. Detroit: Wayne State University Press, 2000.

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*, p.64.

sem que a ampliação nos deixasse perceber que se tratava de Madeleine, de Judy, de Carlota ou das três, “paisagem” da mulher e da morte, sem identidade possível. As próprias imagens do percurso dos protagonistas do filme pela floresta remetem-nos directamente para as pinturas de Turner ou de Friedrich, no conceito, uma natureza ilimitada como um mistério insolúvel, que eles visualizavam como uma série de paisagens míticas em termos de destino cósmico e na relação do Homem perante algo incomensurável e que não admite comparação; ou para as pinturas de Barbizon, na forma, uma natureza do tipo atmosférico e romântica na tonalidade.

O modernismo propôs a arte como expressiva explosão, numa dedução formal. Contra ambos, Krauss fixa um tranquilo futuro, não realizado. A quebra foi pressagiada nas contorções vertiginosas de um múltiplo de Rodin. E finalmente vem com as falsas cópias de Sherrie Levine do fotógrafo Edward Weston. Levine pratica ela própria uma desmistificação, talvez o gesto mais “original”. Krauss fixa o seu “terreno” provocativo na melhor utopia modernista – uma imaginação colectiva de um futuro livre. Numa retórica familiar de um novo futuro forte, os velhos padrões já não contam. Similarmente, para Krauss o passado literalmente parece o mesmo, quer seja nas mãos dos curadores de Rodin ou sobre as lentes de Levine: «(...) watching the newest Gates being cast, we want to call out, FRAUD»<sup>13</sup>. Na verdade, o modernismo ou o mundo da arte nunca falhou ao reproduzir. Persuadiu Manet a “citar” Ticiano, ou os artistas dadaístas a “citarem” outros artistas.

Rosalind Krauss “negligência” precisamente o modo como a arte modernista “joga” com a questão da cópia, e também esquece as lições de críticos e filósofos, que já tinham observado que a *pop* arte e o formalismo corriam o risco de uma imensidão de cópias. A arte contemporânea opera uma soldadura onde a modernidade indicava uma ruptura. A *pop* arte, incrementada pela cultura popular e pronta a nela se voltar a fundir, contribui seguramente, tanto quanto a melhoria do nível de vida das classes médias e dos progressos da educação, para a democratização da arte. Harold Rosenberg verificou que, no meio das personagens de banda desenhada e dos pacotes de lixívia, os artistas *pop* inseriram várias reproduções da grande pintura histórica. Citemos uma *Vénus* de Rubens num Rauschenberg, dezenas de *Mona Lisa* em Andy

---

<sup>13</sup> Cf. KRAUSS, Rosalind - *The originality of the avant-garde and other modernist myths Op. cit.*, p. 86.

Warhol, sem falar das séries completas de Lichtenstein inspiradas em Mondrian, Picasso e, até mesmo, em quadros abstractos líricos, a *Vénus* de Botticelli “camuflada” por Alain Jacquet numa concha da “Shell” ou ainda a sua versão de *Déjeuner sur l’herbe*.

Rosenberg sugeriu que, contrariamente às ideias recebidas, o mundo da *pop* arte não era tanto o “de todos”, mas o do “mundo da arte alargado”<sup>14</sup>. Então onde estamos? Podemos discutir que Krauss está equivocada ao olhar para o modernismo como demasiado preocupado com a autenticidade, com a originalidade. Podemos sugerir que revertendo os termos, sendo a favor da cópia, será outro fim sem saída. Num conhecido ensaio, Hal Foster<sup>15</sup> chega à mesma conclusão. Foster começa por distinguir uma atitude radical e outra complacente relativamente ao pós-modernismo. O autor acaba por questionar a pretensão de alguma desconjuntura radical. Claro que existem cópias. Não existe é a cópia. Krauss termina o seu ensaio com uma reflexão sobre a questão da origem e da originalidade, no trabalho de Sherrie Levine. Quando, no início dos anos 80, se via pela primeira vez uma das suas obras, podia-se julgar ser vítima de uma alucinação ou engano. A sua assinatura figurava por baixo de imagens conhecidas de Walker Evans, Giorgio Morandi, Mondrian ou Edward Weston. Para Krauss, a obra de Levine será um reflexo de um novo passo no avanço da vanguarda contemporânea, na medida em que a artista desconstrói explicitamente a noção moderna de origem, e isso não se pode considerar como uma “extensão” da modernidade, mas sim uma era pós-moderna e, portanto, vanguardista.

Krauss conclui assim o seu ensaio onde procurou indicar que a modernidade falhou ao centrar-se na questão da originalidade *versus* cópia. Para ela o período histórico em que a vanguarda terminou e um novo período começou. O pós-modernismo assume-se assim como a vanguarda contemporânea. Práticas culturais complexas, entre elas uma crítica desmistificadora e uma arte verdadeiramente pós-moderna, entraram em acção para invalidar as propostas básicas da modernidade. Mas

---

<sup>14</sup> Cf. ROSENBERG, Harold - *Discovering the present, "The herd of independent minds"*. Chicago: University of Chicago Press 1973, p. 23.

<sup>15</sup> Ver FOSTER, Hal - *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge; Massachusetts: The MIT Press, 1996.

ficamos sempre com o eco das palavras de desilusão de Judy para Scottie: «(...) por que não gostas de mim como eu sou?».

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOGDANOVICH, Peter - *The cinema of Alfred Hitchcock*. New York: The Film Library of the Museum of Modern Art, 1963.
- CUNNINGHAM, Douglas A. - *The San Francisco of Alfred Hitchcock's Vertigo: place, pilgrimage, and commemoration*. Lanham: Scarecrow Press, 2011.
- FOSTER, Hal - *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge; Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- KEANE, Marian E. - *Reading Cavell's the world viewed: a philosophical perspective on film*. Detroit: Wayne State University Press, 2000.
- KRAUSS, Rosalind - *The originality of the avant-garde and other modernist myths* Cambridge; Massachusetts: The MIT Press, 1985.
- MULVEY, Laura - *Afterimages: on cinema, women and changing times*. London: Reaktion Books, 2020.
- ROSENBERG, Harold - *Discovering the present, "The herd of independent minds"*. Chicago: University of Chicago Press 1973.
- *The tradition of the new*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1982.